

Ângela Maria Pereira Nunes e Cornelia Sieber\*

# Fim de vida no fim do império nos romances *Último Olhar* (2021) de Miguel Sousa Tavares e *Misericórdia* (2022) de Lídia Jorge

<https://doi.org/10.1515/iber-2024-2009>

**Resumo:** *Último Olhar* e *Misericórdia* tematizam as circunstâncias do fim de vida dos seus protagonistas durante a pandemia, retratando as injustiças sociais de hoje, refletindo uma imagem de mudança de gerações em curso, em que os mitos do império se vão desvanecendo à medida que se vai impondo um pensamento global veiculado por representantes de gerações mais jovens que remetem para um futuro caracterizado por um pensamento em contraponto com o de gerações anteriores. Contextualizando os romances na obra dos seus autores, a relação crítica para com o império revela-se mais profunda e complexa.

**Palavras-chave:** covid-19, ética global, globalização, nacionalismo/colonialismo, império

## Introdução

Em *Último Olhar* e *Misericórdia*, a recente pandemia é retratada enquanto apogeu de uma nova fase de globalidade, na qual as vidas das personagens, marcadas e validadas pelos grandes padrões da primeira metade do século XX, como o da pátria e do império, da família patriarcal e suas normas, bem como o das ideologias de progresso e de colonialismo, cedem lugar à inovação das gerações mais recentes, numa sociedade e mundo(s) profundamente alterados: percecionados, vivenciados e pensados de forma deveras distinta. Assim, sendo os romances atualíssimos, espelhando e refletindo a pandemia — as falhas no combate à doença, as novas questões éticas que urgem por respostas, postergadas para idênticas situações futuras —, são simultaneamente romances históricos e contemporâneos que destacam a incomen-

---

\*Corresponding author: **Dr. Ângela Maria Pereira Nunes**, Arbeitsbereich Spanische und Portugiesische Kultur- und Translationswissenschaft (SPKT), Johannes Gutenberg-Universität Mainz, An der Hochschule 2, 76726 Gernersheim, Alemanha, E-Mail: [nunesa@uni-mainz.de](mailto:nunesa@uni-mainz.de)

**Prof. Dr. Cornelia Sieber**, Arbeitsbereich Spanische und Portugiesische Kultur- und Translationswissenschaft (SPKT), Johannes Gutenberg-Universität Mainz, An der Hochschule 2, 76726 Gernersheim, Alemanha, E-Mail: [sieber@uni-mainz.de](mailto:sieber@uni-mainz.de)

surabilidade de paradigmas anteriores, em comparação com os que servem hoje para vivenciar e explicar o mundo. Ambos exploram os possíveis modos para um entendimento que ultrapasse diferenças geracionais bem como diferenças das sociedades atuais que se encontram cada vez mais globalizadas, formatadas e tecnicamente conectadas, enquanto se tornam sociedades cada vez mais individualistas, heterogêneas, com formas de solidariedade mais flexíveis e espontâneas.

## 1. Textos e subtextos

Não obstante a abordagem absolutamente distinta nestes dois romances, não deixam de ser os temas da precariedade das condições humanas no fim de vida, da ética da morte — aqui a morte de dois idosos, em dois lares, ambos por covid — o enfoque central, e o que mais os aproxima. Existem, contudo, vários outros elos indelévels entre os romances históricos *Equador* (2003), *Rio das Flores* (2007) e *Último Olhar* (2021) de Sousa Tavares. E outros mais entre estes romances de Sousa Tavares e alguns de Lúcia Jorge, particularmente *A Costa dos Murmúrios* (1988), que suscitam uma leitura com correspondência à temática do fim do império. É na escrita sobre o esquecimento e, assim, concomitantemente contra o esquecimento, que ambos os romances retratam a contemporaneidade e a renovada necessidade de reflexão crítica sobre as questões relativas às grandes violências do século passado, fundamentadas nas grandes ideologias, hoje aliadas aos novos desafios globais, lembrando que, não obstante terem sido largamente ultrapassadas as injustiças anteriores — as ideológicas, imperialistas, paternalistas —, é imperativo lidar com as novas questões éticas para com a vida e a morte. Sempre de forma bem distinta da de Sousa Tavares, que não contrapõe as visões de ontem às de hoje, mas levanta antes questões vitais em ambos os contextos, Lúcia Jorge desconstrói os grandes padrões da primeira metade do século XX — como são o da pátria e do império, a família patriarcal, com suas normas de conduta decente, e as ideologias de progresso e de colonialismo —, desconstruindo ainda a crença cega na pressuposta objetividade da ciência e da tecnologia de hoje, para subliminarmente mostrar, da mesma forma que Sousa Tavares em *Último Olhar*, que nunca é legítimo preferir um ser humano a outro, nem mesmo em contexto de guerra ou de pandemia. Esta mensagem é sustentada por outros romances de Lúcia Jorge que funcionam como subtextos, desde logo, e particularmente, *A Costa dos Murmúrios*, que, abordando estes temas na perspectiva dos finais dos anos 80, de um ponto de vista feminino (e da sua solidão), em sociedades de contrastes e desigualdades, tem sido invariavelmente interpretado no contexto do fim do império e das profundas mudanças sociais que ocorreram até hoje. Nesta linha de interpretação consensual, Lúcia Jorge surpreende, em *Misericórdia*, com um eco muito subtil alusivo à utopia do Quinto

Império, enquanto império de paz e justiça universais e de amor eterno, utopia abusada e pervertida na ideologia imperial do lusotropicalismo que, aliás, nunca se concretizou. Nesta obra, que, entre outras linhas de interpretação, pode ser lida como ensaio sobre as formas plurais de manifestação do amor, nas suas mais variadas facetas e vertentes, é a filha da protagonista que carrega aspetos autobiográficos da autora de hoje, como já acontecera outrora com Evita/ Eva, a(s) protagonista(s) de *A Costa dos Murmúrios*. Há divergências na propriedade dos traços autobiográficos das protagonistas destes dois romances e a autora. Primeiro, devido aos 30 anos que separam a autora de *Misericórdia* da autora de *A Costa dos Murmúrios*, segundo, porque Evita e Eva remetem para fases biográficas distintas da protagonista e, assim, para fases autobiográficas diferentes que a(s) protagonista(s) em si mesma(s) encerra(m): Evita existe durante o tempo colonial, Eva no tempo pós-colonial. Enquanto a personagem Evita sofre os horrores e a desumanização da guerra, a narradora Eva, largos anos depois (“Evita era eu”), vai desconstruindo a imagem de combatentes heróicos em defesa de uma *pátria indivisível*, um Portugal místico *criador de povos* e *historiador do Mundo*, ideia colonial que havia sido estabelecida pela propaganda do Estado Novo desde o início<sup>1</sup>. Volvidos agora mais 30 anos, com *Misericórdia*, a personagem, a filha da utente da residência sénior, responde a sua mãe<sup>2</sup> (quando aquela a espicaça com a pergunta sobre o que faz) que “uma escritora é uma mulher que faz amor com o Universo” (Jorge 2022: 162). Com esta réplica extravagantemente mística, a filha querará calar as sucessivas investidas da mãe — que, descontente com os traços de modernidade da escrita de sua filha, lhe vai dando conselhos sobre o que deve escrever e como o deve fazer para se tornar uma escritora de que a mãe se possa orgulhar, inscrevendo-se este tipo de conselhos e pressão nas queixas, reclamações, típicas das gerações mais velhas para com as mais novas, não deixando também de ser esta uma manifestação de colonização do Outro (ver Saramago)<sup>3</sup> —, retomando e *re*-pervertendo a ideia do império da paz e do amor que, pelo menos para Fernando Pessoa, enquanto defensor prominente da utopia do Quinto Império, se encontrava na língua portuguesa. Em alusões como esta ressoa um eco ambíguo do império, mais do que uma nostalgia do império, algo que a autora também já não considera ser uma característica para a

---

1 Medina, sobre a I Exposição Colonial de 1934 (Porto), destaca p. ex. elementos da propaganda imperial do Estado Novo, ressaltando: “um elemento de sacralização da ideia imperial”, de maneira a que a “grande necessidade para recuperar o papel da nação portuguesa nas dinâmicas mundiais” através do controlo de territórios e da exploração e desenvolvimento dos recursos fosse justificada, citando Almeida com “uma herança sagrada e, portanto, indivisível ou inalienável. Portugal era apresentado não apenas como o ‘historiador do Mundo’; Portugal era também ‘criador de povos’” (Medina 2016).

2 O romance foi escrito para ela (ver p. ex. Mendonça).

3 Vide nota de rodapé nº 8.

maior parte das pessoas na atualidade cada vez mais globalizada. Lídia Jorge explica, numa entrevista com Bernardo Mendonça, por ocasião da publicação de *Misericórdia*, que, ainda que subsista uma nostalgia do império numa pequena parte da sociedade, a maior parte das pessoas não sente hoje qualquer tipo de nostalgia. A autora vê, não obstante, a imperiosa necessidade de não pôr o passado vivido pelos mais velhos “debaixo do tapete”, mas antes de “fazer a fala”, de “fazer a história” (Mendonça 2022: 1:38:00–1:43:00), ou seja, a necessidade de manter o diálogo sobre os tempos ainda vividos pelas gerações mais velhas. Enquanto Lídia Jorge e o seu interlocutor discutem a questão da nostalgia do império, a autora recorda como o tempo que passou em África foi decisivo, para si, para a sua escrita, e ressalta a experiência da morte, que nessa altura era a de jovens que morriam pelo que era o ideal da pátria, errado, falso, como sublinha:

Aprendi que estamos muito próximos, humanamente, uns dos outros, apesar de — por aquilo a que nós chamamos civilização — haver hábitos, costumes, situações de alimentação, de subsistência que nos separam, percebi que a humanidade é uma só. (Mendonça 2022: 1:38:00–1:39:32)

É notável que nesta entrevista, a propósito da publicação de *Misericórdia*, se trate tão cabalmente a questão histórica do imperialismo português, quando a globalidade — enquanto paradigma mundial — já substituiu os discursos de outrora, e que Mendonça resume: “a ferida aberta ainda está por ultrapassar, a Guerra [...] o colonialismo ainda se discute, o racismo, o sentimento colonialista que ainda persiste, aqui e ali, no sistema, por desconstruir” (Mendonça 2022: 1:38:47–1:39:50). Referindo-se à expressão antes utilizada pela própria autora, lembra que ainda existe uma “nostalgia do império”, ao que esta replica:

Sim, existe. [...] A sociedade desse ponto de vista [...] é bem heterogénea, continua a haver gente profundamente racista, [...] que lamenta [...] o império perdido [...]. E depois a maior parte das pessoas não é assim já [...] até se admira porque é que ainda existe tanto ressentimento do outro lado. Dizem: Mas como, se nós agora queremos o bem de todos, sentamo-nos à mesma mesa, casamo-nos uns com os outros, temos filhos de qualquer cor e não nos importamos? [...]. Do outro lado de lá, [...] sentem que o facto de querermos ultrapassar rapidamente é um ritmo que não é o que lhes convém para o seu ressentimento: estão zangados, estão tristes ainda, [...] vigiam a linguagem [...], desconfiam de tudo [...]. Portanto, o assunto tem de ser tratado, [...] temos de falar, até para as pessoas perderem o ressentimento (Mendonça 2022: 1:39:51–1:43:00).

Fica aqui patente que a sociedade portuguesa tem vindo a despertar para uma consciencialização do seu passado colonial, para o tema da culpa, da violência e das injustiças racistas — que vai bem além da culpa da morte dos jovens portugueses, enviados para a guerra colonial, com falsos ideais que a autora destaca na entrevista, tendo *A Costa dos Murmúrios*, aliás, contribuído para essa mesma consciencialização de culpa perante as civilizações colonizadas, consagrando a autora na escrita

de *mulheres de alferes* (numa narrativa bem diferente daquela até então existente, de subtileza tida por vezes como característica à escrita feminina, em contraste com a escrita dos alferes que fizeram a guerra, designadamente a de Lobo Antunes, desde logo *Os Cus de Judas*) —, sendo esta hoje já uma visão partilhada não por poucos, mas antes pela generalidade, inscrevendo-se no contexto de uma ética global atual dos nossos tempos globalizados.

Já *Equador* de Sousa Tavares, que também decorre numa colónia portuguesa, em São Tomé, mas ainda no início do séc. XX, tendo sido, porventura, o romance português do séc. XXI mais lido e debatido, teve uma receção literária deveras ambivalente: embora muito criticado, por vezes de forma polémica — quer por mimetizar estratégias da ficção queirosiana, quer por apresentar erros históricos,<sup>4</sup> quer por falta de um posicionamento claramente anticolonialista — teve um retumbante sucesso de vendas e recebeu prémios literários. A crítica mordaz a *Equador*, já no século XXI, não deixa de fazer transparecer que esta consciencialização generalizada da sociedade portuguesa é ainda recente. Na verdade, perante o que a biografia do autor sugere, sendo clara a sua posição política enquanto comentador prominente da televisão portuguesa e não esquecendo a grande reputação anti-ditatorial e anti-imperialista dos seus pais, os seus críticos não terão tido motivos para duvidar da sua posição anticolonialista. É nesta senda que, em *Equador*, Sousa Tavares ostenta uma discursividade híbrida: faz os progressistas usarem as mesmas imagens e palavras que os conservadores, mas para significados diferentes, questionando assim a ideia da constância da identidade da Nação portuguesa homogénea naquela conjuntura histórica (Sieber 2006: 1). Enquanto mostra a divisão na sociedade sobre o tipo de império e colónias, a sua existência não estava em causa. Mas as críticas ferozes, por um lado, e o grande sucesso de vendas, por outro, indiciam existir outra esfera que condiciona a receção, traduzida numa inconsciente *nostalgia do império* no sentido de Giorgio de Marchis que denuncia, no seu artigo homónimo, “a nostalgia colonial como técnica de best-selling literário” (2006). É nas palavras de Eduardo Lourenço que melhor se coloca em perspetiva a importância do romance em contexto de fim de império: “Equador é mais interessante do que as pessoas possam imaginar. É muito clássico, a muitos títulos. Queirosiano e aquilino. É talvez [...] o último romance do Império. Do nosso Império em chamas” (Marques 2008). *Equador* não foi o único romance alvo de crítica, por vezes polémica e mordaz, *Rio das Flores* foi igualmente criticado. Neste romance, que se passa no séc. XX, é feita alusão direta ao tempo da Expansão Marítima e da construção do Império, aquando da viagem do protagonista ao Brasil. A analogia que é estabelecida através deste protagonista que compara a sua viagem aos relatos de viagem dos tempos das Caravelas,

---

4 Ver, entre outras, a crítica de Vasco Valente (2007).

como a de Pêro Vaz de Caminha (tornando fácil interpretar no pensamento do protagonista laivos de saudosismo ou nostalgia colonial), causaram mais do que estranheza que se encontra patente em análises do romance, particularmente de críticos brasileiros que se referem, nomeadamente, à seguinte passagem:

Eu, Diogo Ribera Flores, filho do campo e do sequeiro, herdeiro de sobreiros, azinheiras e oliveiras, alentejano por berço e condenação perpétua, deixei mulher e filhos, deixei mãe e irmão, deixei terra e Pátria, deixei esse ar espesso e opressivo de um Portugal amordaçado, para flutuar neste balão gigante sobre o mar e sobre a vida, esperando que no fim da viagem haja um Novo Mundo à minha espera. Não podendo vir de caravela, vim de *Zeppelin*, e, fosse eu dado aos relatos, como Pêro Vaz de Caminha, também escreveria à minha Rainha — porque Rei não tenho — o diário desta viagem e das minhas descobertas. Ah, mas eu não tenho essa consistência e perseverança dos descobridores! Eu sou leviano e ligeiro [...] mais depressa sirvo a mim do que à pátria. (Tavares 2007: 318)

Neste trecho, a biografia e as ideias da figura são condensadas de forma assaz ambivalente, cruzando ideologias e discursos históricos de 1500 até à atualidade, desconstruindo-os. Neste sentido, podemos até interpretar uma alusão fragmentada ao Quinto Império que também não teria Rei. Diogo viaja para o Brasil com a imagem do império possível no ano de 1936, que retira das suas leituras de revistas inglesas e jornais portugueses bem como do discurso ideológico vigente, deixando *terra e pátria*, aguardando no fim da sua viagem um Novo Mundo, e novas possibilidades para a sua vida, aparentemente embevecido pela comparação gloriosa às descobertas de 1500, o que foi criticado como nostalgia do império, e que Lilian Coelho, da universidade de Bahia, qualifica de intolerável:

Constitui o intolerável, em *Rio das Flores* [...], do ponto de vista ético, a saída de cena de Diogo, que emigra para o Brasil como empresário e fazendeiro, protótipo do colonizador português, repetindo uma espécie de sina na relação entre os dois espaços, e também a ação de Pedro ao investir seu corpo na guerra que não é sua. (Coelho 2017: 185)<sup>5</sup>

Na verdade, numa leitura não consciente do discurso anti-ditatorial português, o narrador em nada se parece imiscuir nesta passagem, revelando de forma alguma uma postura que demonstre um olhar anticolonialista. Sousa Tavares coloca-se no lugar de um Diogo Ribera Flores, no ano de 1936, com o seu modo de pensar e de ver o mundo sem recorrer a estratégias de distanciamento para com o mesmo. São, no entanto, a referência intertextual, ao livro de Mário Soares *Portugal Amordaçado*<sup>6</sup>

5 A participação portuguesa na Guerra Civil de Espanha com enfoque na literatura portuguesa é tema de investigação de pós-doutoramento de Ângela Nunes.

6 Não deixa de ser interessante referir que a ideia para o livro — que contém, entre outras, a denúncia da Guerra Colonial e, portanto, não aparece inocentemente no discurso de Diogo — surgiu quando Mário Soares foi deportado para a então colónia de São Tomé.

(que dificilmente passa despercebida para um leitor português e remete para uma posição antifascista e anticolonialista já no fim do império<sup>7</sup>), bem como as palavras que imediatamente se seguem, com referência a um futuro de lucidez, num porvir pós-ditatorial — ainda muito distante do ano de 1936, ano de marcada fascização do Estado Novo, com correspondente enaltecimento ideológico da história nacional, designadamente da Expansão Marítima, da construção do Império, do colonialismo — que permitem vislumbrar a distinta posição de Sousa Tavares, já que Diogo não poderia, em 1936, conhecer o livro de Mário Soares (1972) ou prever um futuro de lucidez de fim de império, poderia quando muito ambicioná-lo, enquanto intelectual progressista: “Graças a Deus, não nasci em 1500: nasci tarde de mais para o desconhecido, cedo de mais para a lucidez” (Tavares 2007: 318).

## 2. *Último Olhar*

*Último Olhar* pode precisamente ser lido como resposta a algumas destas críticas, já que coloca no centro da narrativa não um protagonista privilegiado, como em *Equador* e *Rio das Flores*, mas uma figura marginalizada, filho de um “meio cigano andaluz”, “livreiro do bairro judeu de Almeria” (Tavares 2021: 13). E se em todas as obras de Sousa Tavares é manifesto o gosto pela viagem, metáfora de liberdade, nomeadamente a marítima, sentida como expoente máximo de liberdade, o contrário é veiculado através da conquista da terra, ímpeto primeiro na construção do império. Em *Último Olhar*, é o pai de Pablo, antifascista e anti-imperialista, combatente na Guerra Civil de Espanha, que transmite essa ideia ao filho:

— [A terra] faz coisas más à cabeça dos homens. É como o dinheiro: quanto mais têm mais querem. Os homens agarram-se à terra e é como se ficassem cegos, são capazes de matar [...]. — Então se fosses rico, o que gostavas mesmo de ter? [...] — Talvez um barco. [...] ao contrário de uma casa [...] um barco move-se, não tem de estar sempre no mesmo sítio. E também pode ser a tua casa [...] quando saís para o mar num barco, tens o mar todo só para ti, vais para onde quiseres, o horizonte é todo teu. (Tavares 2021: 12)

Através do seu protagonista espanhol, Pablo — que aos doze anos luta na Guerra Civil, é internado num campo de refugiados em França e sobrevive a quatro anos no campo de concentração nazi de Mauthausen — Sousa Tavares evidencia uma transição das ideologias políticas cruéis e perigosas do século passado para os novos perigos éticos que comprometem a vida, a autodeterminação do indivíduo, do idoso,

---

<sup>7</sup> O livro começou a ser escrito em 1968, no degredo, e foi publicado em Paris, sob o título *Le Portugal Baillonné — témoignage* (1972) durante o exílio de Mário Soares.

e os seus espaços ou falta de espaços de liberdade. Em cenário distópico, na residência sénior Vale Encantado, em plena fase aguda da pandemia, Pablo questiona as lutas antigas travadas em defesa das grandes ideologias e, em conversa com a médica do lar, Inez, põe em causa ter salvado a vida do seu pai, combatente na Guerra Civil, em troca da morte de outrem:

- Eu só estive um dia na guerra [...]. Tinha doze anos. [...] e dei um tiro em cheio no franquista.
- Salvou a vida do seu pai!
- Pois, e matei um homem aos doze anos [...].
- Se o não tivesse matado, ele teria matado o seu pai!
- E o meu pai não teria morrido em Mauthausen, três anos mais tarde, depois de ter sofrido o que lá sofreu... Eu próprio não teria ido para Mauthausen. (Tavares 2021: 279–280)

O romance desassossega, fazendo ponte entre o questionamento e a memória do valor da vida e da morte em contexto de guerras do séc. XX e as atuais respostas e inquietações em torno das grandes questões éticas de hoje, não só sobre o tratamento dos idosos durante a pandemia, mas, principalmente, sobre o novo questionamento do valor da vida e da morte em contexto de pandemia: Como se pode escolher tirar uma vida para salvar outra (como fez Pablo)? O que é a eutanásia em contexto de medicina intensiva antes e depois da pandemia? Com que fundamento se pode escolher tirar uma vida, desligando uma máquina (como o médico italiano Paolo explica à sua colega e amante Inez) para salvar outra?

- [...] não tens máquinas para maneres todos vivos ao mesmo tempo. Já alguma vez te aconteceu isso?
- Não. Felizmente ainda não. [...]
- O meu professor ensinou-me isto: quando já tomaste a tua decisão, segura a mão do doente [...], mesmo que ele esteja em coma [...]. Diz o nome dele em voz alta e desliga as máquinas. (Tavares 2021: 58)

Uma das imagens mais pungentes do romance é ainda a da morte por asfixiamento a que o protagonista consegue escapar duas vezes: primeiro, aos 14 anos, em 1941, no comboio que o leva para o campo de concentração de Mauthausen, segundo, em 2020, após evacuação de todos os idosos infetados por covid, integrando um novo carregamento da morte que parte do lar de idosos. Suicidando-se, no entanto, por fim, com uma arma de fogo, antes de sucumbir à doença, num último ato de livre-arbítrio. As razões para esta escolha ficam claras no diálogo igualmente pungente com a sua médica:

- Hoje ou amanhã vou morrer, não é? [...]
- Provavelmente, sim. [...]
- Não me posso queixar [...]. Para quem estava marcado para morrer aos catorze anos num campo nazi, foi uma notável prova de sobrevivência ter chegado até aqui. Só lhe peço uma coisa [...]: por favor, não me deixe morrer com falta de ar!
- Prometo-lhe, Pablo.
- Já que escapei às câmaras de gás... (Tavares 2021: 295)

As reminiscências às suas vivências em Mauthausen que o novo carregamento da morte suscita — aliadas a um novo tratamento desumano que desemboca no apedrejamento da caravana de ambulâncias por parte dos populares da aldeia para onde estes julgam que os infetados serão transportados — não lhe deixam outra que não a forma que escolhe para morrer, como último ato de liberdade que jurara nunca mais voltar a perder. Sendo o tratamento do tema da morte enquanto necessidade de escolha e tomada de decisão entre salvar uma vida em detrimento de outra elaborada e acutilante em *Último Olhar*, a abordagem desse tema em *Misericórdia*, aliás a habitual sempre que Lídia Jorge narra o inarrável, é absolutamente contrastante, não enveredando a autora pela exploração incisiva de estratégias de persuasão e da clara evocação de emoções tabu que o tema da morte já de si encerra nas culturas ocidentais.

### 3. *Misericórdia*

Em *Misericórdia*, Lídia Jorge retoma a posição feminina para explorar momentos vividos por mulheres e homens, de várias gerações, várias profissões e estratos, de temperamentos e crenças diferentes, divergentes, com as suas situações individuais, na residência sénior Hotel Paraíso. A autora desenrola uma visão de interligação e entrelaçamento entre todos os seres humanos, e do amor que os une, em todas as suas formas heterogéneas e distintas, sugerindo, pela voz da filha da protagonista, a imagem de vidas encadeadas umas nas outras. Às inquietudes da mãe-protagonista, responde a filha-personagem de forte inscrição autobiográfica: “enchemos as quatro estações da nossa vida com os círculos das vidas dos outros. Cada uma das nossas vidas pode conter mil, dois mil anos de vida somando o conto das vidas dos outros que passam por nós sem parar” (Jorge 2022: 318). É complexa a imagem da vida individual aqui apresentada, impossível de ser abstraída ou resumida numa ideia globalizante, totalizante, encontrando-se em constante mutação, e assim, alterando até os padrões de avaliação e de construção de sentido, de interpretação dos factos vividos quando as circunstâncias mudam. Noutra passagem, esta ideia, de uma vida individual ser formada pela sobreposição de várias outras vidas, surge traduzida pela figura da mãe, Maria Alberta, quando esta a compara às várias camadas que compõem uma cebola: imagem polifacetada e intertextual que remete para o tradicional espaço feminino da cozinha e da nutrição, como também para o título da autobiografia polémica do prémio Nobel Günter Grass, *Descascando a cebola*, de 2006, em que o autor alemão — que até então sempre se posicionara como instância moralizadora, no que dizia respeito ao passado nazi do seu país, e a favor de uma Alemanha democrática e antinazista — revela, penosamente, o seu envolvimento nas organizações juvenis nazis durante a Segunda Guerra Mundial, quando

ainda era muito jovem. Em 2005, um ano antes desta confissão, que quase destruiu por completo a reputação do célebre autor, Lídia Jorge havia sido o primeiro grande vulto a ser galardoado com o Prémio Günter Grass. Em *Misericórdia*, a protagonista, entrelaçando acontecimentos e impressões de tempos distintos e de distintas constelações entre vítimas e vitimadores, tece as seguintes reflexões em torno da metáfora da cebola:

A despedida de Ali depois dos insultos do Tavares [...] e a morte do senhor Tó atingiram-me de tal modo que eu chego a pensar que a minha vida é feita da sobreposição das vidas que passam por mim, e que a minha pessoa é apenas a soma de todas elas. Sou uma espécie de cebola feita das vidas dos outros, e no meio delas eu apenas sou uma das suas folhas. E chego à conclusão de que há duas espécies de folhas que me compõem, aquelas que eu admiro pela grandeza e aquelas de que tenho pena pela miséria. A noite que passou, ao folhear a minha vida, sob o impacto da morte do senhor Tó, levantou-se do passado a figura de Tonico Tola. (Jorge 2022: 334)

Nesta série de associações e encadeamentos, também os acontecimentos do lar se entrelaçam com os da sua infância: a lenda de Tonico Tola, uma figura com que os camponeses costumavam amedrontar os filhos varões, no intuito de os admoestar, dizendo-lhes que chamariam “um porco para lhes comer o sexo e [que assim ficariam] meninas” (Jorge 2022: 335), como acontecera, aliás, ao próprio, quando este ainda era bebé; e um acontecimento devastador, que a protagonista presenciou com as suas colegas de escola quando tinha nove anos, o apedrejamento de um homem pequeno e franzino por rapazes, não tendo as meninas intervindo, curiosas “para ver como era matar um homem” (Jorge 2022: 336). Relacionando agora esta memória traumática da infância à lenda traumatizante, recordando o homem dizer: “vou matar-me a mim, Tonico Tola?”, conclui:

Eu era Tonico Tola. Uma menina, isto é, um menino a quem os porcos tinham comido o sexo, que depois de cosido tinha dado origem a uma menina que era a filha da minha mãe. [...] Agora que desapareceu Ali Abdul levando consigo o seu irmão Habib, e faleceu o senhor Tó, Tonico Tola vem ter comigo para dizer que sou feito de muitas pessoas, e uma delas é Tonico Tola [...] e, no entanto, eu tinha a ideia de que Tonico Tola e o senhor Tó, e talvez todos nós, que fomos outras pessoas nesta vida, que tivemos filhos e filhas, mesmo tendo sexos diferenciados, sejamos todos Tonico Tola. (Jorge 2022: 337)

Entrelaçadas nesta reflexão da protagonista encontramos mais referências intertextuais, desde logo à obra de Lídia Jorge — designadamente, no paralelismo, entre “Eu era Tonico Tola” e a frase chave da narrativa de *A Costa dos Murmúrios* “Evita era eu”, repetida várias vezes no romance (Jorge 1988: 242) — e ainda à obra da feminista francesa, Luce Irigaray, e à sua definição da mulher na sua crítica do paternalismo burguês, uma leitura feminista importante para a geração de Lídia Jorge: “Um homem menos a possibilidade de se (re)apresentar como um homem = uma mulher normal” (Irigaray 1980 [1974]: 30, tradução nossa). Deste modo, em

*Misericórdia*, os aspetos autobiográficos, assim como os pensamentos da autora, emergem também a nível metatextual como sendo intersubjetivos, no sentido das imagens evocadas pela filha e pela mãe. É assim, à semelhança da imagem das vidas sobrepostas, como camadas de uma cebola, que os acontecimentos na residência-hotel são entrelaçados com os medos, as vergonhas e os traumas profundos, induzidos na infância de cada um dos utentes, reproduzindo estes, na sua velhice, juízos de valor. Alguns próprios aos seres humanos, outros inerentes a tempos passados, dinamizadores de “colonização do outro” — como sustenta outro prémio Nobel, José Saramago (Leite 2015: 213)<sup>8</sup> — impondo ideias ou ideologias uniformizadoras e negacionistas de pluralismo de pensamento e comportamento, que se traduziam, outrora, em falta de espaço de liberdade dos indivíduos, e, não raras vezes, em medos e vergonhas incapacitantes que os utentes ainda hoje manifestam. E assim, temos por um lado, a complexa situação de ostracização do funcionário marroquino, Ali Abdul, que sofre *bullying* por parte do Sr. Tavares e seus amigos, quando estes tomam conhecimento da sua homossexualidade. Os seus insultos causam a intervenção do companheiro de trabalho, Igor, ucraniano, o que leva a diretora do lar a ameaçar expulsar o funcionário por este maltratar os residentes seniores. Situação que, por sua vez, leva as suas companheiras de trabalho — que, em conformidade com os contextos de globalização atuais, são provenientes de todos os cantos do mundo — a gravar, com os seus telemóveis, as repetidas cenas de humilhação do marroquino, infligidas pelo Sr. Tavares e amigos, no intuito de defender o colega ucraniano. Num ato de vingança, temos, ainda, o episódio em que a imagem do senhor Tó, um residente rebelde que se tinha queixado, é denegrida pelas funcionárias. Logo após ter sido levado de ambulância para o hospital, onde acabaria por morrer, as funcionárias encontram na sua cama a *lingerie* de D. Joanhina, que, num ato trocista e difamatório, é mostrada por toda a residência, sem qualquer pudor ou respeito, invadindo e expondo o espaço de privacidade do ex-residente, já de si bastante limitada, confinada a um quarto e uma cama. Ambos estes casos de invasão da privacidade do Outro, de humilhação, por não se comportarem em conformidade com os padrões de conduta socialmente bem aceites, como decorosos, levam a protagonista, uma vez mais, a relacioná-los com a sua infância, formada também esta pelo pensamento de apartar (e colonizar) o outro, através da imposição de categorizações, ora por classe, ora raça, ora sexo, superior ou inferior que imperava nesses tempos e que segregava os seres humanos, alienando-os uns dos outros e até da sua própria humanidade, inibindo ou impossibilitando espaços de liberdade individual.

---

<sup>8</sup> “Aprendi a não tentar convencer ninguém. O trabalho de convencer é uma falta de respeito, é uma tentativa de colonização do outro”, Saramago cit. p. ex. na tese de doutoramento de Leite (2015: 213).

A atitude de menosprezo que a sociedade patriarcal ostenta para com indivíduos do sexo feminino, patente na lenda e na figura de Tonico Tola, e o menosprezo da conduta não viril, por parte dos seres masculinos, ou porventura viril, mas desenquadrada da idade tida como adequada, expõem toda a crueldade do pensamento formatado por normas rígidas e categorias binárias que lhe subjazem. É com este novo entendimento que a protagonista de *Misericórdia* dá um grande passo qualitativo e propõe outra linha de pensamento e de diferenciação:

À face da Terra, havia ruínas e havia bons, pensei. Gente pura e gente podre. [...] O Planeta com muitas nações, mas a Humanidade só uma e apenas com duas espécies, os fiáveis e os assaltantes. [...] Nesta vida, havia que ter paciência, ora éramos tocados por uns, ora por outros [...]. (Jorge 2022: 357)

Não obstante esta nova ideia de diferenciação, a tentativa de separação binária alternativa não deixa de ser obliquada pela complexidade da vida, pelo sentimento de desconfiança que Maria Alberta revela para com as amigas do lar, introduzido pelo medo de estas lhe poderem ter roubado uma mensagem, sentimento que a acomete precisamente em simultâneo ao surgimento dos seus pensamentos filosóficos. Mas é no contexto do aparecimento de um surto de covid, em que se procede à separação dos utentes saudáveis dos infetados, com base num teste partilhado, com graves consequências que contribuem para a morte da protagonista, infetada pelo vírus, que a nova separação binária mais se revela como obsoleta: esta nova proposta — de não se proceder mais a diferenciações e segregações a partir de parâmetros como os da raça, classe, sexo ou de conduta decente, como acontecia nas ideologias que sustentavam o império e as ideologias do século XX, mas antes de procurar outros parâmetros para a distinção entre bons e maus — falha redondamente. Seja porque nem os *bons* o são sempre, seja porque a vida introduz outros parâmetros de distinção. No caso do teste de covid, trata-se de um parâmetro de distinção com base científica que permite separar os não-infetados dos infetados para salvar a vida dos não-infetados — aqui a custo dos infetados que têm de ceder os seus quartos e passar a viver em condições precárias no *hall*. Lídia Jorge esboça, assim, uma reflexão sobre novos tipos de distinções e segregações: tomadas de forma mais objetiva, com base na ciência, seguindo práticas eticamente mais refletidas, mas que comportam graves consequências que levam à morte da protagonista.

Ignorando os contornos futuros da pandemia, e apesar das recaídas na desconfiança para com as amigas, a protagonista dá mais um grande passo, conseguindo ultrapassar a ideia da separação estrita entre o bem e o mal, assumindo a sua irmandade para com a funcionária do lar, Lilimunde, uma rapariga sem autorização de residência. Oriunda do Pará, trabalha nas horas livres, em regime pós-laboral, num bar onde também dorme, num sofá — expondo o romance, assim, um novo tipo de trabalho semi-escravo dos tempos modernos. Lilimunde desenvolve uma

relação de cumplicidade para com a protagonista, confidenciando-lhe o caso amoroso com um estudante de biologia húngaro — que regressa a Balaton, deixando-a grávida — o que a leva a descurar os utentes do lar e, em consequência, à demissão e ao desemprego. Lilimunde decide ter o bebé e Maria Alberta passa a entrelaçar esta história com a da sua própria decisão de ter tido a sua filha, sabendo que iria ser mãe solteira e que não iria constituir família de forma tida como decente nesses tempos, nos anos 40 do século XX:

Nós duas, tão distantes no tempo, no espaço e na instrução, e tão da mesma raça. Estávamos irmanadas. O amor de Lilimunde era velho [...]. Era um amor antigo [...] como o aborto feito com faca de cozinha, [...], como o pano turco para amparar a hemorragia [...], como o rapaz [...] em cima da bicicleta, [...] como os seus olhos mortiços de sedução, como a oferta dum primeiro Atlas, como a oferta de um segundo Atlas, como a oferta de um Globo Terrestre, anos mais tarde, para [...] ligar à corrente como um candeeiro, e com essa luz esverdeada, ela ser obrigada a pensar nele, tal como antes, quando ele partira num pacote tão grande que ao entrar na água levantava o nível do oceano. Mas era assim, o amor antigo continuava a meio do mundo moderno, a fazer das suas. Aviões, computadores, mensagens, fotografias automáticas, vídeos [...], satélites no céu a darem conta da atividade duma formiga na terra, e no meio de tudo isso, a mesma história humana amarela. (Jorge 2022: 344–345)

Antes desta sobreposição de camadas de histórias de vida, a protagonista apenas havia referido que Edgar de Paula, o progenitor da sua filha, frequentava a casa dos seus pais, que lhe havia oferecido um Atlas quando era adolescente e, estando os pais ausentes, a havia seduzido, levando-a consigo para a cama dos seus pais. Quando estes souberam da gravidez, tentaram forçá-la a abortar clandestinamente, mas Maria Alberta havia tomado a decisão de ter o bebé. O pai ameaçou bater-lhe, mas quando percebeu que a sua decisão se mantinha “chorou para dentro das suas mãos. As lágrimas do meu pai saíam pelos dedos e caíam sobre os ladrilhos. Perdeste todo o valor, cochina” (Jorge 2022: 314).

Antes de se irmanar com Lilimunde, a história de Maria Alberta era para ela, para a sua família e para a sua filha, uma história de uma sedução desonrosa, mediante os padrões vigentes na altura, do Estado Novo, e é só através do amor de Lilimunde que Maria Alberta se torna capaz de re-interpretar a sua própria história, tornando-a, após mais de meio século, após toda uma vida, numa história de amor. E é neste ponto crucial da sua vida e na re-narração inspirada pelo amor de Lilimunde — que por sua vez quase coincide com a morte por covid da protagonista — que vemos a fusão do fim do império com o fim da vida de Maria Alberta.

A sua vida acontecera ainda dentro dos padrões das ideologias que separavam as pessoas segundo categorias como sexo, classe, raça, e que normatizavam a conduta tida como decente. Edgar havia sido o sedutor da protagonista que manchara a imagem decente da jovem com graves consequências para a família, ainda que, na verdade, tivesse desempenhado um papel ambíguo, já que só na pátria este compor-

tamento se traduzia em desonra para a família da jovem seduzida. Nas colónias, este exemplo servia antes de modelo lusotropicalista — ao constituir segundas famílias, os homens portugueses serviriam à colonização, ideia que, aliás, também está patente em *A Costa dos Murmúrios*, na figura, no mínimo ambivalente, do jornalista que mantém duas famílias. Trata-se de um rasgo de subtileza narrativa, o facto de Edgar seduzir Maria Alberta com um Atlas e de lhe oferecer mais dois nas suas visitas esporádicas, em que lhe fala das suas viagens, do pacote em que virá a partir — alusão aos barcos de transporte nas guerras coloniais — e de lhe oferecer um Globo Terrestre, na sua última visita, que emite uma luz esverdeada, símbolo da opressão militar na guerra colonial em África em *A Costa dos Murmúrios*, sendo esta passagem a que mais evoca este romance como subtexto de *Misericórdia*, recorrendo à simbologia das cores verde e amarelo bem como à simbologia da formiga, que — além do uso metafórico no referido pensamento sobre o amor amarelo e romântico que subsiste seja na época ditatorial seja nos tempos digitais — anuncia em *Misericórdia* o vírus e a distópica praga de formigas no lar, a pandemia. O facto de os residentes do lar não perceberem o discurso elaborado, os termos utilizados pelos funcionários e pelos médicos, designadamente o termo covid-19, é tão somente um dos indícios da falta de sensibilização no tratamento dos utentes do lar. E é assim que o rebelde Sr. Tó interpreta a pandemia como infestação de formigas que invade a residência e que Maria Alberta também assume esta ideia, embora a protagonista não vá tão longe como o Sr. Tó, não vendo nesta praga um prenúncio apocalíptico (Jorge 2022: 246). Só após a morte do Sr. Tó, o novo vocábulo da pandemia surge na fala da protagonista, persistindo, no entanto, o não-entendimento sobre o que está a acontecer até o fim do romance, como indicia o comentário de outro utente que se encontra na fila para o teste: “— Que loucura, para descobrirem um bicho que anda pelo sangue, esgaravatam-nos nas ventas com um palito... Ninguém respondeu” (Jorge 2022: 436).

A subtileza da narrativa jorgiana, denuncia este não-entendimento entre as diferentes gerações e profissões em poucas palavras, no subtexto, da mesma forma que o tempo da narrativa é também apreensível através da referência parca de datas concretas, relacionadas com a vida da protagonista, o que torna as datas especificáveis ainda mais significativas, datas que ligam a vida da protagonista à história do seu país: Lídia Jorge faz nascer Maria Alberta precisamente vinte anos depois da lendária figura Tónico Tola que, segundo a lenda, nascera em 1908 (Jorge 2022: 334), ano em que acontecera o regicídio. Com esta data, aliada à castração de Tónico, a autora alude, muito subtilmente, à humilhação que o Ultimato Inglês comportou para Portugal e ao descontentamento para com a política colonial, à incapacidade de o país concorrer com o colonialismo moderno de Inglaterra e França em África, tendo tudo isso contribuído para a insatisfação extrema para com a Coroa — de resto, enfoque temático do romance *Equador*. O nascimento da protagonista

sucede em 1928, no ano em que Salazar se torna Ministro das Finanças, alcançando a estabilização financeira do país com que inicia a sua ascensão ao poder, a sua política colonial e a sua política de poupança nos setores sociais e da educação que marcou Portugal nas quatro décadas seguintes. A memória do apedrejamento de um homem pequeno por parte dos rapazes e do fascínio sentido pelas meninas ao presenciarem a sua morte terá, portanto, acontecido em 1937, ano que remete para uma das temáticas centrais de *Último Olhar*, a Guerra Civil de Espanha, e além disso, para a temática da *Não-Intervenção* portuguesa.<sup>9</sup> Edgar, por sua vez, entra na vida da protagonista, deixando-a grávida, nos últimos anos da Segunda Guerra Mundial, quando esta teria 16 ou 17 anos (Jorge 2022: 73, 313). E trinta anos mais tarde volta a visitá-la pela última vez (Jorge 2022: 311, 314), data que coincide com a altura da Revolução dos Cravos e a Independência das colónias, alcançada após largos anos de luta travada nas guerras coloniais. Na descrição desta última visita, através da memória da protagonista, já se percebe, de forma deveras subtil, o leve ressoar do eco da utopia do Quinto Império que sobreviveu na *hiperidentidade* portuguesa tão brilhantemente diagnosticada em *O Labirinto da Saudade — Psicanálise Mítica do Destino Português* por Eduardo Lourenço (1978). Temos agora um Edgar, em 1974/75, que surge, na memória de Maria Alberta, com as características de um emigrante que atingiu aparentemente de forma célere prosperidade financeira, simbolizada através do seu Mercedes, que, com a mente libertina da revolução sexual de 1968, não reclama o corpo da protagonista para si, mas trata antes de a convencer a ter uma ligação, alegadamente existente, sublime e espiritual, eterna, não sendo esta porém visível no plano material. Da mesma forma que, em *Nós e a Europa Ou As duas Razões*, de 1994, Eduardo Lourenço interpreta a relação de Portugal para com a União Europeia enquanto relação impulsionada por considerações materiais, a protagonista recorda, as sugestões de Edgar enquanto sonho do Império que subsiste:

Trouxe um terceiro e um quarto [Atlas], e quando um dia voltou montado num Mercedes Benz, perguntou — Dar-se-á o caso de que ainda esperes por mim? Esse tipo de fidelidade já não se usa, Alberti. Tu podes partilhar o teu corpo com outro homem qualquer que eu amar-te-ei sempre. Não é preciso vivermos juntos para sermos amantes. Nós não somos unos, querida Bibi, somos múltiplos. Como continuas a gostar de Geografia, abre lá essa caixa e dela verás o que salta. Liga à corrente. Olha, como é linda a Terra iluminada. É para ti, Bibi. Se fosse possível viver outra vida, levar-te-ia comigo pelo mundo fora. Assim, nesta vida, tão breve, tão rápida, não tenho tempo. Minha querida. Então, não esperes por mim”. (Jorge 2022: 314–315)

---

9 *A Guerra Civil de Espanha e a “não-intervenção” portuguesa* foi tema de uma exposição organizada por Ângela Nunes, em 2018, na Universidade de Mainz/Germersheim.

Por fim, bem mais tarde, Maria Alberta entra na residência sénior por volta do ano de 2013, por ocasião de uma inundação, em que a chuva entra em sua casa e estraga as páginas do seu Atlas, só lhe restando espaços em branco. Espaços em branco que são a metáfora para o início da perda da sua memória e da sua autonomia — o que também corresponde à devastação do seu país que nesse ano ainda sentia as fortes repercussões da crise financeira e das medidas da Troika.

## Conclusão

Em *Último Olhar* e *Misericórdia* Sousa Tavares e Lídia Jorge tratam a pandemia como o fim de vida dos seus protagonistas, revelando — não obstante a diversidade das vidas retratadas — uma imagem de mudança de gerações em curso, em que também os mitos do império se desvanecem à medida que se vai impondo um pensamento *global* através dos representantes mais jovens. Sousa Tavares serve-se do seu protagonista espanhol, Pablo, que aos doze anos luta na Guerra Civil de Espanha, é internado num campo de refugiados em França e sobrevive ao campo de concentração de Mauthausen, para evidenciar uma transição das ideologias políticas cruéis e perigosas do século passado para os novos perigos éticos que comprometem a vida, a morte, a autodeterminação e os seus espaços de liberdade. Lídia Jorge utiliza transcrições fictícias das conversas com a sua protagonista para explorar a gradual perda de autonomia que acompanha o fim de vida dos idosos numa moderna residência sénior, intensificando a descrição da crescente impotência dos utentes com a infestação de formigas que invade a residência e é interpretada por um idoso como um prenúncio apocalíptico. Analisar as reminiscências em *Misericórdia* apenas focando o facto de Lídia Jorge deixar morrer as grandes narrativas e ideologias do século XX com a geração de Maria Alberta — entre elas a ideia do imperialismo português —, cedendo lugar aos paradigmas científicos que exigem novos padrões éticos, às novas tecnologias, à nova globalização, com as suas próprias injustiças sociais, e ao pensamento globalizante que permite também conceber a irmandade entre mulheres de distintas origens e gerações, seria, porventura, algo simplista.

Em *Misericórdia* existe outro tipo de reminiscência, talvez mais inesperada e que surge apenas de forma alusiva: quando a filha entrelaça, encadeia, sobrepõe como camadas, as vidas dos seus progenitores, pegando no espírito aventureiro do pai e na ânsia de conhecer o mundo da mãe para explicar a escolha da sua profissão, a de romancista, faz também sobreviver, de forma muito subtil, a derradeira ideia de certos pensadores da utopia do Império português — Pe. António Vieira, Fernando Pessoa, Agostinho da Silva — idealizada enquanto utopia do Quinto Império fundamentada na paz e no amor, ao exprimir a sua forma de ser romancista:

“Muito simples, uma escritora é uma mulher que faz amor com o Universo, e é tudo” (Jorge 2022: 162). É principalmente neste contexto, e não obstante as suas diferentes perspetivas e reflexões, que interpretamos estes romances de Sousa Tavares e de Lídia Jorge enquanto representações de cesura entre o tempo das grandes ideologias, do paternalismo, racismo(s), imperialismo e colonialismo, do século XX — que marcaram a juventude de ambos os protagonistas — e a atual fase de globalização que ambos os protagonistas atravessaram enquanto utentes nos lares que ostentam nomes que remetem igualmente para uma utopia de paz e amor, mas onde ambos contraem o vírus mortífero, e ambos são vítimas de novas injustiças em cenários distópicos tão contrários à promessa de paz e amor no fim das suas vidas. É deste modo que o fim de vida se torna em metáfora de fim do Império. Enquanto isso, não deixamos de registar as inquietações causadas por uma visão simplista traduzida na expressão *voltar as costas ao passado*, de recusa em ler a atualidade sem qualquer tipo de ligação, ou enraizamento, a esse mesmo passado, traduzindo-se essa atitude, facilmente, em menosprezo, não só das ideologias misantrópicas, mas das histórias de vida das pessoas hoje idosas, *judgadas* agora exclusivamente com base nos padrões morais hoje em vigor. É ainda deste modo que as duas obras podem ser vistas simultaneamente como romances históricos e romances contemporâneos.

## Bibliografia

- Almeida, José Carlos (2005): *Celebrar Portugal: a nação, as comemorações públicas e políticas de identidade*, Lisboa: Instituto Piaget.
- Coelho, Lilian Reichert (2017): “Dos (ir)reconciliáveis em *Rio das Flores*, de Sousa Tavares”, *Via Atlântica* 18.1, pp. 175–193.
- de Marchis, Giorgio (2006): “A nostalgia colonial como técnica de best-selling literário”, *Caderno de Estudos Africanos* 9.10, pp. 101–112.
- Irigaray, Luce (1980 [1974]): *Speculum. Spiegel des anderen Geschlechts*, trad. Xenia Rajewsky; Gabriele Ricke; Gerburg Treusch-Dieter; Regine Othmer, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Jorge, Lídia (1988): *A Costa dos Murmúrios*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Jorge, Lídia (2022): *Misericórdia*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Leite, Sara Vilhena Martins de Almeida (2015): *A Literatura como Experiência no Ensino Secundário: Ensaio sobre a Cegueira na Escola*, tese de doutoramento, Universidade Nova de Lisboa.
- Lourenço, Eduardo (1978): *O Labirinto da Saudade — Psicanálise Mítica do Destino Português*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Lourenço, Eduardo (1994): *Nós e a Europa Ou as duas razões*, Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Marques, Carlos Vaz (2008): “Eduardo Lourenço — uma entrevista. ‘Estou em dívida para com a humanidade inteira’”, *Ler. Livros & Leitores* 72, pp. 30–40.
- Medina, Guillermo (2016): “Representando a ideologia. A ideia de alteridade colonial na I Exposição Colonial Portuguesa” [em linha: <https://medium.com/@gamedinafrias/representando-a-ideologia-a-ideia-de-alteridade-colonial-na-i-exposi%C3%A7%C3%A3o-colonial-portuguesa-c149dcc4daf8,27/02/2024>].

- Mendonça, Bernardo (2022): “Entrevista a Lídia Jorge. ‘Os escritores estão debaixo da mesa a ver que migalhas caem e quem vive delas. É preciso estar com quem vive de migalhas’”, *Expresso. A beleza das pequenas coisas* [em linha: <https://expresso.pt/podcasts/a-beleza-das-pequenas-coisas/2022-10-28-Lidia-Jorge-Os-escretores-estao-debaixo-da-mesa-a-ver-que-migalhas-caem-e-quem-vive-delas.-E-preciso-estar-com-quem-vive-de-migalhas-f572524b>, 08/01/2024].
- Sieber, Cornelia (2006): “A discursividade híbrida de Miguel Sousa Tavares”, *Actas del XVI Congreso de Romanistas Escandinavos*, sección org. por Sandi Michele de Oliveira [em linha: <https://ojs.ruc.dk/index.php/congreso/article/view/5145/2771>, 08/01/2024].
- Tavares, Miguel Sousa (2003): *Equador*, Lisboa: Oficina do Livro.
- Tavares, Miguel Sousa (2007): *Rio das Flores*, Lisboa: Oficina do Livro.
- Tavares, Miguel Sousa (2021): *Último olhar*, Porto: Porto Editora.
- Valente, Vasco Pulido (2007): “*Rio das Flores* vale pouco ou nada como romance histórico, é pobre e vulgar como romance de família”, *Público* [em linha: <https://www.publico.pt/2007/11/24/jornal/rio-das-flores-vale-pouco-ou-nada-como-romance-historico-e-pobre-e-vulgar-como-romance-de-familia-238876>, 08/01/2024].