



Xerazade e os Outros, de Fernanda Botelho: Modernismo tardio e a dialéctica entre a forma e o conteúdo inassimilável

MARCELO G. OLIVEIRA
CLEPUL



Resumo: A análise das características formalmente inovadoras do romance *Xerazade e os Outros*, de Fernanda Botelho – uma das obras que, publicadas nas décadas de 50 e 60 do século XX, ajudaram a afastar definitivamente o romance português da sua herança oitocentista – revela a utilização de técnicas narrativas que permitem a sua inclusão no vasto cânone modernista. Considerando as propostas que, a nível internacional, sugerem a delimitação de um período específico referente à literatura produzidas entre as décadas de 1950 e 1970, o presente texto propõe que se encare a obra de Fernanda Botelho como representante do modernismo tardio, nomeadamente dado o desdobramento narrativo instituído no cerne da obra, manifestação de uma dialéctica entre a forma e o conteúdo inassimilável que autores como Fredric Jameson consideram a principal marca do período.

Palavras-chave: Fernanda Botelho; *Xerazade e os Outros*; Modernismo Tardio; Literatura Portuguesa do Século XX; Periodização

Abstract: The analysis of the formally innovative features of Fernanda Botelho's *Xerazade e os Outros* – one of several works published in the 1950's and 1960's that helped overcome the influence of the nineteenth-century novel in contemporary Portuguese fiction – reveals the use of narrative techniques that allow its inclusion in the vast modernist canon. By considering the proposals that, at an international level, suggest the delimitation of a specific period encompassing the literature produced between the 1950's and 1970s, the present text proposes that Fernando Botelho's work be viewed as a representative of late modernism, namely due to the multifaceted unfolding of the narrative voice present at its core, a manifestation of a dialectic between aesthetic form and a non-assimilable content that authors such as Fredric Jameson consider the main characteristic of the period.

Keywords: Fernanda Botelho; *Xerazade e os Outros*; Late Modernism; 20th Century Portuguese Literature; Periodization

Inovadores por excelência, os romances de Fernanda Botelho constituem um testemunho fundamental da viragem ocorrida na ficção portuguesa na segunda metade do século XX. Reflectindo o carácter renovador da sua escrita, a reacção crítica às suas obras foi sempre plural, ainda que virtualmente unânime em considerar a autora um talento excepcional no panorama da literatura portuguesa contemporânea. A relativa negligência com que a sua obra tem sido tratada na realidade apenas se compreende dado o longo silêncio de dezasseis anos a que a autora se remeteria entre a publicação de *Lourenço é Nome de Jogral*, de 1971, e *Esta Noite Sonhei com Brueghel*, de 1987, interrompendo uma carreira a todos os níveis notável, iniciada com a publicação do livro de poemas *Coordenadas Líricas*, em 1951.

De facto, um olhar retrospectivo sobre a sua obra permite confirmar o lugar central da sua escrita na renovação da ficção portuguesa ocorrida na segunda metade do século transacto, desde cedo assinalada por críticos e ensaístas como Artur Portela ou Eduardo Lourenço. Mais recentemente, Miguel Real incluiria a autora no que denomina de fase “desconstrucionista” do romance português, a qual prevaleceria durante as décadas de 60 e 70 daquele século, embora os seus pressupostos fundamentais surgissem já na década de 50 – com romances como *A Sibila*, de Agustina Bessa Luís, *Caranguejo*, de Ruben A., *Aparição*, de Vergílio Ferreira, *A Cidade das Flores*, de Augusto Abelaira, e *O Ângulo Raso e Calendário Privado*, de Fernanda Botelho (Real, 2001, p. 75-78; 83-87) –, retomando assim uma

periodização inicialmente sugerida por Eduardo Lourenço no seu clássico ensaio “Uma Literatura Desenvolta, ou os Filhos de Álvaro de Campos” e posteriormente desenvolvida em textos de ensaístas como Liberto Cruz, Nelly Novaes Coelho, Maria Lúcia Lepecki e Fernando Guimarães.

Afirmaria, porém, que o novo e potencialmente redutor epíteto “desconstrucionista” se torna na verdade dispensável ao considerarmos a categoria periodológica de “modernismo”, desde cedo utilizada – embora por vezes implicitamente – em relação à literatura em questão, e com um grande potencial comparativo face aos desenvolvimentos literários da época a nível internacional, nomeadamente graças ao surgimento do conceito de “modernismo tardio” a partir dos anos 70 enquanto descrição de uma corrente distinta de um pós-modernismo então em ascensão.¹

De facto, já na sua crítica original a *A gata e a fábula*, David Mourão-Ferreira, embora salientando a presença de “certos aspectos da moderna técnica narrativa” na obra da autora – tais como o “*simultaneísmo* de algumas cenas de *O Ângulo Raso*, em que abertamente se reconheceu a lição de Aldous Huxley”, ou “o reiterado emprego do flash-back” em *Calendário privado* –, criticaria a “uniformidade do ponto de vista persistentemente adoptado (o da narração na terceira pessoa onisciente)”, afirmando que “[n]em por um momento Fernanda

Botelho parece ter *duvidado* da legitimidade da sua omnisciência criadora; e pela ausência desse grão de *dúvida*, é que a *modernidade* do seu extraordinário talento de romancista se mostra afinal comprometida” (Mourão-Ferreira, 1962, p. 123-124). À hipotética alegação de que a “modernidade” não interessaria necessariamente à autora, David Mourão-Ferreira responde que tal “estaria em contradição com a candente modernidade das suas figuras, dos seus temas, do seu próprio estilo – o que me permite, do mesmo passo, perseverar na tese de que existe um ponto vulnerável no edifício tão moderno da sua obra romanesca” (Mourão-Ferreira, 1962, p. 124-125). Com efeito, a asserção de David Mourão-Ferreira quanto à “candente modernidade” dos textos de Fernanda Botelho ver-se-ia plenamente justificada nos romances posteriores, sendo também confirmada pela estratégia de despersonalização desde cedo adoptada e pela subversão da linearidade narrativa já patente nos três romances iniciais. A censura à alegada “monotonia dos processos” que adviria da “uniformidade do ponto de vista”, por seu lado, não passaria despercebida à autora, vindo a receber uma resposta decisiva em *Xerazade e os Outros*, romance no qual a plena modernidade da escrita de Fernanda Botelho se afirmaria de forma definitiva.

Dedicado a David Mourão-Ferreira e a João Belchior Viegas, *Xerazade e os Outros* constitui de facto uma resposta cabal às objecções levantadas pelo

¹ Surgindo na segunda metade dos anos 70 no campo da arquitectura, o termo viria a ser utilizado de forma mais proeminente por Charles Jencks em *Late Modern Architecture*, de 1980. Já anteriormente, contudo, em *The Language of Postmodern Architecture* (cuja primeira edição data de 1977), Jencks utilizara a expressão “modernistas tardios” para distinguir os arquitectos que não seguiam a tendência pós-modernista de encarar a arquitectura como linguagem (Jencks, 1978, p. 8), arquitectos cujas obras apresentavam características específicas que constituíam uma tendência paralela ao pós-modernismo, factor que impedia que fossem vistas como uma mera transição entre o alto modernismo e o pós-modernismo. Michael Köhler, por seu lado, no seu clássico ensaio “Pós-Modernismo: Um Panorama Histórico-Conceptual”, originalmente publicado em 1977, propõe o termo ao problematizar a delimitação epocal do pós-modernismo, afirmando: “Historicamente mais adequado seria, portanto, um modelo que tivesse em conta simultaneamente os dois desenvolvimentos nas duas últimas décadas. Durante os anos 50 dominou um tradicionalismo que derivava dos «Clássicos modernos», e ao mesmo tempo afirmou-se um neovanguardismo que assentava nas premissas do dadaísmo e do surrealismo. Este desenvolveu-se e esgotou-se nos anos 60, na segunda metade dos quais se pode reconhecer o despotar de uma nova sensibilidade, já não conciliável com os princípios estéticos dos dois modernismos. Este pós-modernismo, que no início avança «às apalpadelas», começa a tomar forma apenas nos anos 70 [...]. Em conclusão, pode falar-se de Pós-moderno apenas depois de 1970, enquanto que a época de 1945 até esta data deve chamar-se modernismo tardio” (KÖHLER, 1989, p. 21-22). Posteriormente, John Barth, num ensaio de 1979 intitulado “The Literature of Replenishment”, viria a efectuar uma distinção conceptual informal entre textos “tradicionais”, “pré-modernos”, “pós-modernos” e “tardo-modernos” (BARTH, 2005: 166), incluindo nesta última categoria os autores centrais referidos num anterior ensaio de 1968 (“The Literature of Exhaustion”), Beckett, Borges e Nabokov, enquanto representantes finais da estética modernista (BARTH, 2005, p. 166; 174-176). Os mesmos autores ocuparão o lugar central do cânone tardo-modernista de Fredric Jameson. Já em *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, Jameson apresentara o modernismo

tardio como um período intermédio que precederia o aparecimento do pós-modernismo (JAMESON, 1991, p. 305). Em *A Singular Modernity*, Jameson virá a expandir a sua visão, afirmando que, ideologicamente, o modernismo tardio seria: “a product of the Cold War, but in all kinds of complicated ways” (JAMESON, 2002, p. 165). A par de uma nova autoreferencialidade e da autoreflexividade que a acompanharia, Jameson salienta um princípio organizador a meu ver fundamental para uma correcta apreciação do modernismo tardio: a categoria filosófica da contingência, significativamente reavivada no pós-guerra pelo existencialismo (JAMESON, 2002, p. 207). “Contingência” seria a palavra que denominaria um falhanço da ideia, o nome do radicalmente ininteligível, algo já detectável nos modernistas originais como sinal da incapacidade de a forma controlar e incorporar completamente o seu conteúdo (JAMESON, 2002, p. 206). Segundo Jameson, contudo, no modernismo a contingência, a preocupação com o acaso e o accidental, teria tido um papel mais temático, as suas consequências formais não sendo dadas de antemão mas sendo antes encontradas na criação da própria obra. No modernismo tardio, por seu lado, a sua existência seria um dado adquirido *a priori*, levando a um novo tipo de preocupações formais e representacionais (JAMESON, 2002: 207-208). A forma e o conteúdo inassimilável entrariam numa relação dialéctica que os produziria reciprocamente, encenando o falhanço da autonomia da arte em realizar completamente o seu programa estético – situação que face à qual o pós-modernismo viria a se rebelar, julgando erroneamente que se insurgia contra o modernismo e a própria modernidade (JAMESON, 2002, p. 209-210). Perspectiva comum a todos os autores mencionados é a da prevalência do modernismo tardio enquanto principal tendência até à década de 70 do século XX, embora a sua persistência após essa data (enquanto corrente paralela ao pós-modernismo) seja defendida por autores como Anthony Mellors (MELLORS, 2005, p. 23). Para uma contextualização mais pormenorizada da problemática no âmbito da literatura portuguesa, ver Marcelo Gonçalves Oliveira, *Modernismo Tardio: Os Romances de José Cardoso Pires, Fernanda Botelho e Augusto Abelaira*, Lisboa, Faculdade de Letras, 2008 (Tese de Doutoramento).

antigo companheiro da *Távola Redonda*, afirmando-se, simultaneamente, como um ponto de viragem crucial no percurso de Fernanda Botelho. A alegada “uniformidade do ponto de vista” anteriormente denunciada será aqui claramente abandonada em favor de uma multiplicidade de perspectivas que se entrecruzarão na tessitura do romance, consequência directa de uma indecidibilidade fundamental subjacente ao intrínseco modernismo da autora que, embora já anteriormente manifestada na aguda despersonalização da voz narrativa, será agora plenamente exibida em toda a sua complexidade. Com efeito, o “Autor do Romance (Tragédia em forma de)” (BOTELHO, 1964, p. 253) que assume abertamente a sua voz no Coro II, já perto do fim da obra, parece responder directamente à objectada ausência de um “grão de dúvida” em relação à sua onisciência, afirmando:

Pois a dúvida insinuou-se (uma dúvida empírica, de acordo!, mas com todos os aspectos e características da Outra). É talvez mais deleitosa, mas nem sempre (quase nunca) se ajusta ou sobre põe à premência de um condicionalismo ancestral. E, neste sentido, permanece como dúvida. (p. 253)

A indecidibilidade a ela inerente percorrerá aliás toda a obra, revelando-se desde logo no subtítulo acima citado – “Romance (Tragédia em forma de)” – anunciador da peculiar estrutura que permitirá a emergência dos múltiplos pontos de vista que conferem a *Xerazade e os Outros* o seu carácter particular. Com efeito, o livro, retomando a tradição da tragédia clássica, abre com uma secção intitulada “Coro I”, subdividida em cinco partes, nas quais os cenários principais são esboçados por um narrador heterodiegético e as cinco personagens principais indirectamente apresentadas através dos diálogos e percepções de diversos figurantes: os quatro “acólitos” que contemplam Luísa/Xerazade na leitaria onde esta costuma encontrar-se com Berto para lhe entregar o dinheiro destinado a Tia Vina; o porteiro de um prédio que, de longe, contempla desaprovadamente o diálogo de Berto com a rapariga da tabacaria; a criada que relata a sua visita à casa do comendador Carlos Aloisius Milheiros, marido de Luísa, em busca de emprego; as duas jovens secretárias de Gil Dinis, o “*Public Relations*” da empresa de navegação do comendador, inventoras da alcunha “Xerazade” por Luísa “ser a terceira mulher do *boss* [e] nenhuma mulher se podia gabar de ter sido duradoira na vida do *boss*, nem as duas outras esposas nem as sucessivas amantes” (p. 24); e, por fim, os garotos que, entediados após um jogo de berlines, decidem apoquentar a Tia Vina cantando “Uma velha que tinha um gato” (p. 27). A segunda secção, intitulada “Personagens”, retoma a subdivisão anterior, apresentando capítulos intitulados “Xerazade”, “O Pobre-Diabo”, “O *Big Boss*”, “O ‘*Public*

Relations” e “Uma Velha que Tinha um Gato” nas quais as respectivas personagens assumem a narração em primeira pessoa e esboçam os traços gerais da intriga. A terceira secção, intitulada “Cenas”, subdivide-se em nove partes e apresenta o desenrolar e o desfecho da acção, interrompida antes da última cena pelo já referido “Coro II”, onde o “Autor” assume a sua voz para ironicamente anunciar a sua dúvida quanto ao desenlace final.²

A convergência de elementos estruturais da tragédia com a forma do romance permite, com efeito, que cada personagem assuma um ponto de vista individualizado, aparentemente desligado da mão que norteia a obra. A principal consequência da instituição desse vector teatralizante será, contudo, “o efeito de *narrativa encenada*” (LEPECKI, 1989, p. 8) assim conseguido. De facto, todo o livro se encontra escrito sob o signo da encenação, aspecto de resto salientado pelas descrições do capítulo inicial, que se aproximam das didascálias de um texto dramático:

Ficou-se de olhos levantados, cabeça erecta, a seguir, apenas com os olhos, a caprichosa trajectória da notável Xerazade, da porta para o balcão, daí para o telefone, novamente ao balcão, balcão-telefone, agora telefone, compasso de espera, não mais que o tempo regulamentar permitido pela gerência que ‘aos Ex.mos Clientes rogava a fineza de limitar a três minutos a duração das respectivas chamadas’. (p. 11)

A atenção aos gestos e ao comportamento corporal das personagens, que contribuem de forma decisiva para o efeito de encenação presente em todo o romance, emana do deliberado distanciamento adoptado pelo narrador face aos eventos retratados. Com efeito, a voz narrativa reduz as suas intervenções a um mínimo indispensável, concedendo uma primazia quase absoluta aos intervenientes: aos figurantes no Coro I, que nos apresentam uma perspectiva externa das figuras principais, e aos protagonistas na secção seguinte, graças aos monólogos que nos permitem aceder ao seu mundo interior e a uma visão pessoal dos factos e personagens em jogo. A dissociação efectuada entre a face visível, externa das personagens e o seu universo interior retoma, na realidade, um tema de Álvaro de Campos patente no poema “Tabacaria” – aliás evocado pela expressão “a tabacaria do outro lado da rua”, que

² Darlene Sadlier sugere que este segundo coro poderia ter como modelo a parábase, parte da antiga comédia grega na qual “the chorus turns to the audience and speaks to them directly on behalf of the author, interpreting his point of view, expressing his concerns about writing, and even commenting on his real life problems” (Sadlier, 1989: 110). Dada a instabilidade genológica criada pela interacção entre romance e tragédia, o facto de a parábase ser uma parte constituinte da *comédia* não contrariaria, com efeito, tal apreciação, especialmente dada a profunda ironia revelada pela voz que aí se apresenta, uma voz que inclusivamente se encena como “Autor” de todo o texto.

verdadeira mente criativa por trás da sua ascensão social que, após polir “a grossaria da provinciana, a vulgaridade da mulher do povo, o peso das gerações regressivas” (p. 119-120), engendra o seu casamento com o comendador Carlos Aloisius Milheiros, a sua “lâmpada de Aladino” (p. 33). De facto, a referência à história de Pigmalião e Galateia será feita pelo próprio Gil Dinis, na parte que lhe é dedicada na secção “Personagens”:

Deposito a minha dona no limiar da sua moradia. Fico-me a vê-la, enquanto se afasta e até desaparecer. O meu olhar confirma-lhe as proporções, tal como dantes lhe apreciava os contornos, receoso de a ver engordar, pronto a censurar-lhe um desleixo, disposto a todos os excessos de Pigmalião para não estragar aquela Galateia que me tombara em sorte, de ancas extremamente estreitas e desenhadas, cintura fugaz e ombros caídos, pernas longas e despojadas, seios (não muito firmes) no relevo estritamente necessário para sombrear um *sweter* bem cortado. (p. 118)

Filho de um pai “contemplativo” (p. 118) – “só leituras e jogo” na visão da mãe (p. 119) – é através de histórias (e da arte) que Gil Dinis apreende e molda a realidade: histórias como as que conta a Maria Serafina, a filha da dona da tabacaria, que Gil ainda contempla “inventar”, como antes fizera com Luísa (p. 173). Com efeito, na estrutura da obra, Gil representa a vertente mais esteticista da *modernité*, aspecto revelado não apenas pela citação de Stendhal (“O Belo não é senão e promessa de felicidade”) e, principalmente, pela referência a Baudelaire com que abre o seu monólogo na segunda secção (p. 101) – ou ainda na sua predilecção por ambientes e sabores requintados, sempre com a morte como pano de fundo (p. 127) – mas na própria confissão que faz a Berto perto do fim da obra:

Existe um vazio na minha existência... como na de todos afinal. Eu pretendo apenas enchê-lo de qualquer coisa, só para mim, só para que deixe de haver esse vazio. E, se quer saber, nem a existência de que esse vazio faz parte chega a interessar-me. Sacrificava-a, se necessário. (p. 264)

A transitória “existência de que esse vazio faz parte”, que Gil sacrificaria em prol de um eterno que lhe preenchesse o seu agudo sentido de uma ausência fundamental, mais não é que a confortável existência proporcionada pelo capitalismo – na obra representado pelo seu patrão, Carlos Aloisius Milheiros, o “*big boss*”, em torno do qual gravitam todas as personagens. Significativo é o facto de o comendador não desejar manter nenhum contacto com Vina, tia de Luísa, representante da anterior ordem, expressa na sua admiração e submissão, enquanto membro do povo, à aristocracia entretanto

desaparecida, encarnada na falecida condessa. Com efeito, tendo desprezado, na sua juventude, um casamento com um comerciante, o “Inácio-dos-Móveis” (p. 149), por este não corresponder ao seu inacessível ideal aristocrático, Vina passa de uma sujeição social a outra, dependendo agora das provisões de dinheiro que Luísa, às escondidas, lhe faz chegar através de Berto (p. 33-34).

Na realidade, em *Xerazade e os Outros* encontramos em pleno domínio da modernidade, facto comprovado pelo ambiente citadino que fornece a moldura a toda a obra. O campo emerge apenas como o passado distante de Vina, Luísa (p. 50) e Berto (p. 65-66), não se apresentando como uma opção viável para a solução dos problemas presentes. A sua influência, contudo, faz-se ainda sentir no desejo de uma totalidade sentida como ausente. Com efeito, Berto, embora também beneficiário da riqueza do comendador graças ao dinheiro que Luísa regularmente entrega a Vina, apresenta-se como uma personagem de sinal contrário ao de Gil. Apelidado de “dadaísta” por este (p. 108), Berto encarna a vertente mais vanguardista da *modernité*, opondo-se ao capitalismo reinante (p. 33) em nome de uma transformação social – ou uma “revolução cósmica” (p. 36) – que anulasse as desigualdades existentes, lutando “[c]ontra tudo, contra todos, ou a favor de tudo e de todos, desesperadamente em luta” (p. 33), enquanto procura expor a sua visão nos artigos que regularmente publica num jornal “hebdomadário” (p. 41), sua única fonte de rendimentos.

Luísa encontra-se na intersecção destas quatro perspectivas. Filha do campo transformada por Gil na esposa do comendador, ela mantém contudo o sentido de uma totalidade a haver, não preenchida pelo seu casamento com Carlos. Os longos silêncios, a patente incomunicabilidade que domina o serão de ambos na primeira “Cena” da terceira parte é disso sinal evidente, levando a que Luísa saia de casa, sem nada dizer ao marido, para se encontrar com Gil, entretanto incumbido da tarefa de entreter um cliente americano, Mr. Richardson. A noite que se segue, principal nóculo da acção (o tempo da diegese de todo o romance não excede na verdade as vinte e quatro horas, cumprindo assim o tradicional requisito de unidade temporal da tragédia), durante a qual Luísa progressiva mas resolutamente se embebeda, termina com uma súbita constatação:

Senti agora qualquer coisa dentro de mim, Gil! Como se uma corda se tivesse partido. O coração não tem cordas, pois não? São imagens. Tu é que dizes que são imagens. Tu gostas de imagens. Aí é que está o mal. Essa coisa há-de levar-te à perdição, digo-to eu, Gil! Eu sei... (p. 240-241)

O que se esgota, com efeito, é a capacidade de encenação, de fingimento por parte de Luísa, aspecto

salientado pela evocação do poema “Autopsicografia” de Pessoa, onde o coração do poeta fingidor revela, de facto, possuir cordas.

Restituída à casa de Vina, a libertação de Luísa das ficções para ela inventadas consuma-se na negação da história fabricada pela tia para justificar a sua ausência – história que o comendador se mostra disposto a aceitar, mesmo sabendo tratar-se de uma mentira (p. 268-269). Graças à sua renúncia, Luísa liberta-se dos papéis a ela atribuídos, papéis incapazes de lhe darem o seu verdadeiro ser, podendo agora ser ela mesma, com “a vida toda à frente para existir” (p. 272). E a encenação (bem como o livro) termina.

A presença de Gil, o verdadeiro contador de histórias de *Xerazade e os Outros*, ao lado de Luísa na última cena do livro, porém, parece alertar para a permanência dessa interação fundamental, para a impossibilidade de a protagonista se libertar definitivamente das histórias que indirectamente lhe proporcionam o sentido profundo do seu ser. De facto, a dialéctica entre a forma e o conteúdo inassimilável que Fredric Jameson aponta como a principal manifestação da contingência no modernismo tardio (JAMESON, 2002, p. 206-210) revela-se assim claramente neste romance de Fernanda Botelho, quer a nível temático, quer a nível formal. A própria estrutura teatralizante da obra torna expressa essa disjunção fundamental, resultando, aliás, no manifesto apagamento de qualquer sinal de omnisciência a nível narrativo, escondendo-se a voz do autor demiurgo por trás da máscara apresentada no segundo coro, apenas uma entre as muitas ostentadas ao longo da obra. O desdobramento narrativo assim instituído, assinalado no próprio subtítulo da obra e patente numa particular estrutura potenciadora dessa dialéctica central, viria a tornar-se uma das principais marcas da escrita de Fernanda Botelho – nomeadamente no seu romance seguinte, *Terra Sem Música*, onde a liberdade inerente à condição final de Luísa permitirá que a personagem principal assuma a sua própria voz para se contar –, desta forma instituindo a autora como um exemplar e incontornável representante do modernismo tardio português.

Referências

BARTH, John. The Literature of Replenishment. In: HOFFMA, Michael J.; MURPHY, Patrick D. (Org.). *Essentials of the theory of fiction*. Durham: Duke University Press, 2005. p. 165-176.

BOTELHO, Fernanda. *Xerazade e os outros*. Lisboa: Bertrand, 1964.

COELHO, Nelly Novaes. Linguagem e Ambiguidade na Ficção Portuguesa Contemporânea. In: *Colóquio/Letras*, n. 12 p. 68-74, mar. 1973.

CRUZ, Liberto. Viragem no Romance Português. In: *Arquivos do Centro Cultural Português*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971. v. III. p. 616-632.

JAMESON, Fredric. *Postmodernism, or The cultural logic of late capitalism*. Londres: Verso, 1991.

JAMESON, Fredric. *A singular modernity: essays on the ontology of the present*. Londres: Verso, 2002.

JENCKS, Charles. *The language of post-modern architecture*. Londres: Academy Editions, 1978.

JENCKS, Charle. *Late modern architecture*. Londres, Academy Editions, 1980.

KÖHLER, Michael. Pós-Modernismo: um panorama histórico-conceptual. In: *Crítica – Revista do Pensamento Contemporâneo*, n. 5, p. 9-24, maio 1989.

LEPECKI, Maria Lúcia. O surrealismo em Portugal: uma ruptura no imaginário? In: *Anais do VII Encontro Nacional de Professores Brasileiros de Literatura Portuguesa*, Belo Horizonte, Centro de Estudos Portugueses da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 1979. p. 31-38.

LEPECKI, Maria Lúcia. A difícil análise de um romance. In: *Diário de Notícias*, 3 set. 1989. Caderno 2, p. 8.

LOURENÇO, Eduardo. Uma literatura desevolva, ou Os filhos de Álvaro de Campos. In: *O Tempo e o Modo*, n. 42, p. 923-935, out. 1966.

MELLORS, Anthony. *Late Modernist Poetics: From Pound to Prynne*. Manchester: Manchester University Press, 2005.

MOURÃO-FERREIRA, David. Fernanda Botelho, na Publicação de *A Gata e a Fábula*. In: *Motim Literário*. Lisboa: Verbo, 1962. p. 122-128.

PORTELA, Artur. *O ângulo raso*, de Fernanda Botelho. In: *Diário de Lisboa*, 5 set. 1957. p. 7.

REAL, Miguel. *Geração de 90: romance e sociedade no Portugal contemporâneo*. Porto: Campo das Letras, 2001.

SADLIER, Darlene J. Modernism and feminism in Fernanda Botelho's *Xerazade e os outros*. In: *Luso-Brazilian Review*, v. 26, n. 1, p. 93-110, Verão de 1989.

Recebido: 13 de março 2011
Aprovado: 05 de abril 2011