

# Rosa Maria Sequeira

## “O Conde Jano” de Mário de Carvalho: uma história de desejo no desejo de História

Mário de Carvalho surgiu na cena literária em 1981 com o volume *Contos da Sétima Esfera*. A história d' *O Conde Jano* é publicada dez anos depois juntamente com *Quatrocentos Mil Sestércios* e é essa edição que, no ano seguinte, ganha o Grande Prémio do Conto da Associação Portuguesa de Escritores.

O autor tem uma obra prolixa, constituída por dois romances, peças de teatro e guiões para cinema e televisão mas, sobretudo, é como contista que se afirma, o que o insere numa família ficcional que tem um papel central na literatura portuguesa de hoje. João Barrento explica esta centralidade pela estagnação do romance durante os anos oitenta (1999: 78). Pela minha parte, prefiro a hipótese de o conto preencher hoje as funções outrora desempenhadas pela balada. Por outras palavras, o conto seria a balada dos tempos modernos com as mesmas formas de expressão. Isto é o que defende o escritor alemão Jürg Federspiel, citado pelo mesmo crítico:

*[...] sie lebt nicht vom Merkwürdigen, sondern vom Denkwürdigen einer Gestalt, vom Denkwürdigen einer Geste, eines Satzes, einer Atmosphäre; sie ist lapidar [...], kennt keine Gesetze außer eben diesem Gesetz: Es geschieht etwas, nichts wird erörtert.*

(*Apud* Barrento, 1999: 82)

Esta perspectiva parece aplicar-se bem a *O Conde Jano* e à condensação da sua história exemplar na ressonância ética que possui, sem quaisquer desenvolvimentos e considerações adicionais, ao retomar um poema do Romanceiro, género de origem medieval que corresponde na Península Ibérica precisamente à balada europeia. Pere Ferré, um dos especialistas que em Portugal mais tem impulsionado os estudos nesta área, é categórico em fazer derivar o Romanceiro da epopeia medieval, tanto no aspecto da irregularidade formal como no da sua própria funcionalidade (*cf.* Ferré, 1999). De facto, o épico é o traço que o pode definir, por entre as influências mais variadas que sofreu desde a sua origem na Baixa Idade Média, nomeadamente a das gestas castelhanas na sua fase de declínio e a do contacto com cantares breves jogralescos, até à influência do Barroco, já na segunda metade do século XVI, pela qual perde a narratividade a favor de uma certa tonalidade lírica.

*O Conde Jano* pertence ao tipo novelesco nas principais tipologias, assentes em critérios de natureza temática e histórica mais do que em critérios semântico-estruturais<sup>1</sup>. Mas, se o romance não deixa de ter o carácter de história amorosa e patenteia algum lirismo, o que ele mostra ser sobretudo é uma interrogação sobre um dilema de todos os tempos.

Inclina-se Almeida Garrett para a origem portuguesa da obra e um dos argumentos que aduz é o da antiguidade do nome “Iano”, a mais antiga degeneração do latim “Joannes” (cf. Garrett, 1963: 78) pelo que, seguindo esta linha de pensamento, seria o trovador castelhano a alargar a obra do menestrel português, ao contrário do procedimento mais comum<sup>2</sup>. Investigações recentes parecem confirmar esta hipótese, baseada sobretudo na intuição estética de Garrett. Ana Valenciano efectuou uma recolha em 1997 no *ayuntamiento* de Valencia de Alcantara (Cáceres) com o intuito de analisar as influências mútuas na zona da fronteira hispano-portuguesa e, em seu entender, o *Conde Alarcos* é uma versão claramente importada de Portugal (Valenciano, 1999: 35)<sup>3</sup>, o que vem reforçar a opinião do musicólogo Jesús Bal y Gay que, tendo levado a cabo uma recolha em 1931, também concluiu corresponder a composição ao tipo português (*ibid.*).

No entanto, é muito arriscado querer determinar a origem dos romances, quando a fixação do texto obedece ao gosto da época dos colecionadores que coexiste com a transmissão oral de geração em geração. O que se pode afirmar ao certo é que o Romanceiro é um repertório comum partilhado. Deixo, pois, de lado este aspecto de pesquisa arqueológica com a nostalgia romântica do nada originário, da busca da fonte e do berço que a acompanha. A análise das variantes textuais poderá, em contrapartida, revelar aspectos interessantes.

Em todas as versões, encontramos uma narração de sucessos própria do género narrativo-dramático. Sem que as descrições ocorram, o narrador ou as personagens, através do discurso directo, encarregam-se do acto de narrar. A extrema condensação de motivos ou símbolos de sentido codificado e carregado pela tradição cultural está presente na fala da filha do rei, numas versões com o número três, “de três irmãs que nós éramos solteira eu só ficaria”, noutras com o número sete, “sete manas que éramos”, símbolos que prenunciam a chegada de outro tempo, tal como o aparecimento dos sete cavaleiros do Apocalipse precede um novo mundo. O fecho unidireccional unificador constituído por uma conclusão moralista é comum a todas as variantes. Vamos relembrar a história.

Tudo começa com os lamentos da infanta que quer casar com o Conde Jano. Porém, este é casado e pai de filhos pelo que ela e o rei seu pai lhe exigem que mate a mulher e traga ao palácio a sua cabeça numa bacia doirada. Em conversa com a condessa sobre esta imposição e perante as soluções mais sensatas que ela lhe apresenta, por exemplo, voltar para casa do

pai, criar os filhos e manter-lhe castidade ou encerrar-se num convento, o conde vai repetindo uma e outra vez a mesma frase que constitui uma espécie de refrão: “ai como pode isso ser, condessa minha querida, se el-rei quer tua cabeça nesta doirada bacia?”. Segue-se uma parte omissa nas versões castelhanas que consiste na despedida da condessa “a tudo que mais queria”, quando se dá uma reviravolta: tocam os sinos da Sé e o filho, ainda na idade de mamar, comete o prodígio de responder e anunciar a morte da infanta<sup>4</sup>. Nalgumas composições, os últimos versos traduzem uma lição de moral que acentua a relação de maternidade. É o que sucede em Santiago do Cacém<sup>5</sup>:

Morreu a filha do rei  
Duma traição que fazia:  
Tirar a mãe ao seu filhinho  
Uma coisa que Deus não queria!

(Vasconcellos, 1958: 212)

Mas, na maioria das versões, é a relação marital que é sublinhada, quase sempre pela boca do filho do casal. Refiro, por exemplo, uma versão do Norte de Portugal (Braga):

Diz-lhe o filho mais novo  
Que inda falar não sabia:  
– Foi a Dona Silvana  
Pelo escândalo que fazia  
Viva o Conde e a Condessa  
Sempre na mesma alegria!

(Vasconcellos, 1958: 161)

Este remate, que aponta muito claramente para a intervenção divina, tem o final comum a todas as cinquenta e três variantes que J. Leite de Vasconcellos recolheu. Veja-se, por exemplo, a versão de Viana do Castelo:

Morreu a D. Silvana  
Pela traição que fazia:  
Apartar os bem casados  
Cousa que Deus não queria!

(Vasconcellos, 1958:158)

Porém, o Deus que vela pelos portugueses já não vela pelos espanhóis. Do lado da versão castelhana, a condessa morre às mãos do marido, não sem antes lhe perdoar e rogar

uma praga à infanta e ao rei. O castigo divino não se faz tardar e não poupa o conde, mas guarda-se para depois da morte:

*Así murió la condesa,  
Sin razón y sin justicia;  
Mas también todos murieron  
Dentro de los treinta días  
Los doce días pasados  
La infanta ya se moría,  
El rey á los veinte y cinco,  
El conde al treinteno día.*

Diz Garrett a propósito desta diferença fundamental:

Lembra-me, em pequeno, a imensa alegria que eu sentia quando a minha Brígida velha, criada que nos contava e cantava estas histórias, chegando ao passo em que a condessa ia morrer às mãos do seu ambicioso e indigno marido, mudava de repente de tom na sua sentida melopeia, e exclamava: ‘Tocam os sinos na sé... Ai Jesus! quem morreria?...’ Morria a má infanta que descasava os bem casados, e a pobre condessa escapava. Que fortuna! Tirava-se um peso do coração à gente, e a história acabava como devia de ser.

(Garrett, 1963: 78-9)

Se atentarmos melhor na versão castelhana, deparamos com outras distinções curiosas. Uma delas é a ausência do refrão: apenas a repetição da expressão “antes que amanezca el día”, dita pelo Conde depois de anunciar a morte à mulher – “de morir habéis, condesa” – e, em resposta ao pedido dela para dizer uma última oração: “Decidla presto, condesa, / Antes que amanezca el día”. Pode até considerar-se que o conde castelhano tem demasiada pressa em a matar, não dando lugar ao dilema moral e à consternação que o português mostra ter. Se Garrett acha este indigno, pode bem dizer-se que aquele o é ainda mais. Ora o refrão repete incessantemente o problema individual que é também o grande problema da intriga ao arrastar todas as opções sentimentais, políticas e morais.

Uma outra discrepância assume uma significação mais ampla, na medida em que já aponta para estas possíveis escolhas. Trata-se do seguinte passo:

*No me pesa de mi muerte  
Porque yo de morir tenía,  
Mas pésame de mis hijos  
Que pierden mi compañía*

Atente-se agora no texto português:

Que eu não me pesa da morte,  
Pesa-me da aleivosia:  
Mais me pesa de ti, conde,  
E da tua covardia.

O que este último acentua é a questão ideológica que remete para a fidelidade à hierarquia, com toda a hipocrisia moral que ela pode implicar, e a questão existencial, individual e simultaneamente social, como o ser-se vítima do abuso de poder e a atitude perante esse abuso.

A ficção de Mário de Carvalho parece obedecer ao gosto de localizar a acção em épocas históricas diferentes mas, pela universalidade dos problemas humanos e das realidades que pertencem a qualquer parte, o espaço e o tempo ganham amplitude e, ao mesmo tempo, se relativizam de modo a ser possível nos anos noventa um autor retomar esta história.

Filiar o seu conto na tradição portuguesa parece ter sido a intenção de Mário de Carvalho. O título escolhido entre as várias possibilidades e que o autor laconicamente diz preferir (cf. Carvalho, 1991: 85), *Conde Jano*, é o que ocorre nos distritos mais sertanejos do reino, isto é, os que estão menos próximos do contacto castelhano<sup>6</sup>. Em tudo o resto a genealogia se mantém até ao desfecho. Vai nesse sentido o pormenor da bacia doirada, ausente da versão castelhana mas essencial nas versões portuguesas porquanto materializa o problema, e que serve também a Mário de Carvalho para explorar a ironia negra:

E a condessa, rindo, remirava a sua imagem na bacia luzente, afeiçoava as tranças longas ao brilho do ouro, saltitava e corria dispondo o artefacto já sobre esta arca, já sobre aquela mesa, já onde melhor resplandecesse e fizesse estado.

(Carvalho, 1991: 117)

Esta intenção é também evidente nas epígrafes que têm uma função anunciadora e explicativa e elegem os momentos mais significativos e trágicos da acção ao passarem de uma composição para outra. A epígrafe “Que eu não me pesa da morte,/Pesa-me da aleivosia”, que introduz o penúltimo capítulo, refere um desses momentos fundamentais relacionados com os temas que, em meu entender, atravessam toda a ficção do autor.

O tema do abuso de poder é um tema caro a Mário de Carvalho desde o seu primeiro livro, *Contos da Sétima Esfera*, no qual todas as personagens representam uma forma qualquer de abuso de poder ou de despotismo.

O tema do homem cercado e sem alternativas é outro tema da sua preferência que, neste caso, tem uma evidente concretização no rodear da barca de pescadores, na qual Jano pretende fugir, por “sete cavaleiros, empenachados e garridos, de viseira caída e lanças a pique” (Carvalho, 1991: 121-122):

Os pescadores saltaram da barca e, de roldão com as ondas, fugiram para a praia, abandonando Jano, miseravelmente só, na barca que balançava sem norte, ao som da maré. Meio submersos, os cavaleiros cercaram a barca e estabilizaram-na à força de lança.

(*id.*: 122)

Perante esses cavaleiros que, de acordo com a tradição cultural, são em número de sete, Jano fica completamente isolado. Porém, só adquire maior consciência do cerco (porque a fuga também lhe está vedada na medida em que é desonra desamparar mulher e filhos), quando, por ocasião de outra tentativa gorada de evasão, encontra uma figura misteriosa<sup>7</sup> que lhe diz “numa complicada vénia: – Para diante não há mais caminho, senhor cavaleiro...” (Carvalho, 1991: 123).

São estes os temas que Mário de Carvalho retoma nesta viagem ao imaginário histórico (na medida em que *O Conde Jano* é uma obra de reconstituição histórica)<sup>8</sup> que é também uma viagem ao imaginário literário (na medida em que o texto adopta um estilo muito próximo do intertexto).

Se pensarmos nas duas principais linhas de desenvolvimento que a crítica nota na ficção de Mário de Carvalho, a saber, uma linha que privilegia o fantástico, o insólito absurdo ou o encontro de diferentes temporalidades históricas e míticas e outra linha mais ligada ao insólito real<sup>9</sup>, da qual ressalta uma desiludida reflexão sobre a actividade política do homem, este conto parece ser uma boa conciliação das duas linhas, ao funcionar como uma parábola na linha de *Fabulário*, obra publicada em 1984. Quando Osvaldo Silvestre as pretende unificar através do tema do duplo, acentua tanto a alteridade ontológica e estilística como a duplicidade social e moral (cf. Silvestre, 1998: 213-214).

Este último aspecto é evidente, por exemplo, na verdade que se esconde por detrás da justificação pública: “Estavam cumpridos os prolegómenos e salvaguardadas as aparências” (Carvalho, 1991: 102) é a única preocupação do frade conselheiro perante a situação que lhe é proposta e o juízo que lhe é pedido. Eis o argumento de legitimação pela morte da condessa que ele proporciona ao rei:

- A felicidade dos príncipes, meu rei, tem boa conta na felicidade dos povos que é a razão de ser do múnus que Deus lhes confiou e em Seu nome exercem.

Sendo caso, valerá sacrificar uma vida para alcançar a felicidade da infanta, pois assim se pouparão muitas outras que sucumbiriam à infelicidade dela, que seria sempre má conselheira de imponderações e de injustiças.

(Carvalho, 1991: 102)

Esta duplicidade vai de par com a alteridade, que constitui um outro aspecto fundamental do mesmo tema do duplo, para retomarmos a linha de pensamento de Osvaldo Silvestre. Com efeito, n' *O Conde Jano* é patente a relação com a linguagem de outro texto pertencente a outra época, tal como noutras obras do autor se evidencia a conformação à linguagem do Outro nas maneiras de falar que lhe são próprias, exemplificando a diversidade discursiva das diferentes camadas sociais. Assim, a sedução pela História e pela sua manipulação manifesta-se também a nível discursivo na reminiscência visível da história do idioma. Como nos lembram Linda Hutcheon (1988) e François Lyotard (1979), a matéria do lugar social encontra-se tanto na significação da narrativa como no próprio acto de enunciação. Neste caso, o desejo de História estende-se aos planos lexical e estilístico na linguagem arcaica que o texto adopta.

É por esta experiência da alteridade através da diversidade de discursos narrativos que se pode falar, como faz Regina Machado, de “despersonalização da escrita” na ficção de Mário de Carvalho (Machado, 1997:145). Mas, na medida em que a herança histórica feita de discursos (também o discurso elegíaco da narração de uma tragédia) representa um papel importante, pode falar-se igualmente de lugar da utopia como faz Fátima Marinho, na medida em que a consciência paratáctica exige uma partilha de valores entre autor e leitor (cf. Marinho, 1996: 267).

Este conto recorre, pois, a esse saber imemorial, histórico e social, mas não deixa, por isso, de sublinhar, mais uma vez na tradição dos poemas do Romanceiro português, a voz individual de uma figura feminina que adquire um estatuto proeminente. Nessa tradição, muito mais do que a voz do conde seu marido, ressalta a voz individual e solitária da condessa, uma voz incompreendida que canta a sua perda do lugar do passado para o futuro na procura de uma morte digna. O seu valor para Mário de Carvalho não é menor do que o de outras sugestões da intriga, como se pode constatar pelo passo seguinte:

A condessa voltou-se de costas. Parou, hesitou, afastou-se. Falava agora de uma zona de penumbra, a que a luz da tocha mal chegava. A voz era-lhe estranhamente nítida e pausada:

- Ah, Jano, que não te ocorreu mandar pelos campos tocar o tambor, reunir servos e criados, acender tachos nas ameias e resistir, até ao consumo das tuas forças, até que el-rei entrasse a torre e encontrasse os nossos corpos trespassados... Diz-me, Jano, diz-me ainda que vais...

- Confrontar el-rei? – titubeou Jano com estranheza. – Em armas?  
Tardou a voz da condessa, desenganada; mas fendeu o ar como uma lâmina de gelo:
- Miserio me saíste, meu conde, miserio e poltrão...

(Carvalho, 1991: 128)

Ao mesmo tempo, *O Conde Jano* não deixa de pertencer à literatura dos factos na impessoalidade da narração que adopta e na recusa da sentimentalidade. Os vestígios de sentimento surgem sob a forma de citação e paródia, naturalmente não confundindo paródia com comicidade que dela pode não fazer parte como acentua Martin Kuester (1992). A paródia, neste caso particular, liga-se antes ao histórico e ao trágico.

Nesta relação com o passado em forma de metaficção (o que subentende e aceita que ele só é acessível em forma de texto) a literatura surge como um sistema de valores privilegiado pelo seu dualismo de objectivos e de indeterminação quanto a avaliações morais. Daí ser também admissível concluir que o conto, pela sua contenção narrativa, seja ainda mais privilegiado.

O desfecho do conto que reúne os dois finais (a condessa que morre às mãos do marido nas versões espanholas e a infanta que morre nas versões portuguesas), para além de acentuar o diálogo que os textos estabelecem entre si, pode esclarecer melhor esta ideia que defendo:

Da sela de Jano, a pequena altura, pende e balouça uma rede com uma bandeja de ouro e um embrulho redondo, manchado, de torvo burel. [...] Nem parece ouvir os ecos do pregoeiro que grita:

- Luto, luto pela senhora infanta, que esta noite se finou...
- Saía o sargento a procurá-lo. Deteve a montada. Deixou-o passar.

(Carvalho, 1991: 131)

Se a narrativa pós-moderna apresenta a contrafacção histórica e implica a prática de alterações sobre o património herdado, muitas vezes convertendo-o no seu contrário, neste caso, é a junção de mundos alternativos que pertencem a esse património que faz resultar uma história autónoma com novas significações, promovendo outra verdade, um pouco como a interessante evolução que os romances sofreram da Tradição Velha à Tradição Moderna. Como mostra Vanda Anastácio (1982), a incorporação do prólogo do romance *Silvana* na versão de *Alarcos* resulta em mudanças significativas para a sua estrutura:

Mais do que uma simples introdução, os versos de *Silvana* ‘mudam’ algo na estrutura do romance, contribuindo para polarizar o problema – separando claramente culpados e

inocentes – eliminando as ambiguidades de cada personagem, tornando desejável a suspensão do assassinato final, moralizando a história.

(Anastácio, 1982: 236).

E se, segundo Anastácio, esta primeira evolução resulta na “purificação do ego de todos” através de uma culpa procurada e da anulação da ambiguidade (*id.*: 238), o desfecho do conto de Mário de Carvalho é suspensivo e, sem subentender qualquer conclusão, moralista ou não, remete para um campo interpretativo ambíguo, retomando a Tradição Velha. Perante o desaire de uma iniciativa da condessa que teve lugar cedo demais (pois pode dizer-se que a ela cabe a iniciativa: “Jano levantou o alfange bem alto, mas foi preciso um sorriso encorajador da mulher para que o deixasse cair, zunindo e em força. Sabeis como.” – Carvalho, 1991: 130), a possível motivação desse acto precipitado é indecidível uma vez que pode atribuir-se à desilusão amorosa dela. Também é indecidível se com este final se pretende apresentar uma história de desilusão amorosa, subentender o lado positivo da ausência de acção, propor o decorrer do tempo como solução para os problemas ou simplesmente explorar a ironia negra. Mas isso são histórias que ficam em suspenso e se oferecem ao leitor para ser completadas. A concisão deste conto vai no sentido do modo contido e lacunar da balada. Como diz Jürg Federspiel, a quem me referi no início, tanto num caso como noutro, nada é desenvolvido (“*nichts wird erörtert*”).

## Notas

**1** Isto sucede tanto na tipologia básica de J. Joaquim Nunes (para além dos romances novelescos, a esta tipologia só pertencem os romances históricos e sacros), como nas propostas por J. D. Pinto Correia (1984) ou ainda por Leite de Vasconcellos (1958) na sua tipologia mais detalhada.

**2** Garrett refere a teoria de Walter Scott segundo a qual os menestrelis encurtavam romances à partida mais longos para os poderem cantar (Garrett, 1963: 77). Assim sendo, e uma vez que a composição castelhana é mais longa, o poema teria a sua origem em Castela. Segundo Garrett, *O Conde Jano* seria uma excepção a esta teoria.

**3** A informante, María Bermejo de 76 anos, recitou uma versão em português, aprendida de seu pai que tinha trabalhado na zona fronteiriça portuguesa, onde a demarcação dos rios Tejo e Sever forma um ângulo de penetração em Portugal (*id.*: 36).

**4** O elemento maravilhoso era predilecto em Portugal, por exemplo, pôr crianças de mama ou animais a falar (ver, por exemplo, o romance *Dom Beltrão* onde fala o cavalo de um cavaleiro morto justificando o seu comportamento na batalha) e transpôs as fronteiras para o Brasil, onde as histórias dos romances velhos proliferaram na literatura de cordel nordestina, substituindo-se a antiga designação de “romance” por “história”. As histórias com animais, especialmente o boi e o cavalo, a que se junta o elemento maravilhoso, parece terem-se adequado bem ao universo do sertão, onde também se verificou a mesma evolução sofrida em Portugal: o traço narrativo e épico perdeu-se a favor do lirismo.

**5** Citaremos as variantes portuguesas pela edição de Vasconcellos (1958) e a versão espanhola pelo texto fixado por Garrett (1963).

**6** Em Espanha, o nome mais vulgarizado do romance talvez seja *Conde Alarcos*, que corresponde a muitas versões também em Portugal. Do lado português ainda encontramos a denominação *Dona Silvana* e, mais raramente, *Dom Duarte* e *Conde Alberto*.

**7** Trata-se de uma figura que tem um tratamento fantástico semelhante a figuras presentes em canções de gesta francesas.

**8** Não esquecemos que os cantares de gesta tanto foram fragmentados em romances como aproveitados para a elaboração das crónicas, o que mostra que eles eram credíveis e aceites como documentos.

**9** Foi Óscar Lopes quem, desde muito cedo, chamou a atenção para a relação atribulada eu-mundo na ficção de Mário de Carvalho que é desenvolvida na linha do insólito absurdo e do insólito real (Lopes, 1987: 9).

## Referências Bibliográficas

Obras de Mário de Carvalho:

(1990), *Contos da Sétima Esfera*, 2.<sup>a</sup> ed., (1.<sup>a</sup> ed.: 1981), Lisboa, Caminho.

(1991), *Quatrocentos Mil Sestércios seguido de O Conde Jano*, Lisboa, Caminho.

(1992), *Fabulário*, (1.<sup>a</sup> ed.: 1984), Lisboa, Caminho.

Estudos:

ANASTÁCIO, Vanda (1982), “Os incipit de ‘Silvana’ no romance do ‘Conde Alarcos’: considerações”, in *Quaderni Portoghesi*, 11-12, pp. 227-239.

BARRENTO, João (1999), *Nelken und Immortellen – Portugiesische Literatur der Gegenwart*, Berlin, Tranvía.

CORREIA, João David Pinto (1984), *Romanceiro Tradicional Português*, Lisboa, Comunicação.

FERRÉ, Pere (1999), “Romanceiro Ibérico”, in *Revista do Instituto de Estudos sobre o Romanceiro Velho e Tradicional*, n.º 1, Lisboa, Universidade Nova.

GARRETT, Almeida (1963), *Romanceiro*, (org. de Fernando de Castro Pires de Lima), Lisboa, Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho.

HUTCHEON, Linda (1988), *A Poetics of Postmodernism – History, Theory, Fiction*, New York / London, Routledge.

LYOTARD, Jean-François (1979), *La Condition Postmoderne*, Paris, Minuit.

KUESTER, Martin (1992), *Framing Truths – Parodic Structures in Contemporary English-Canadian Historical Novels*, Toronto/London/Buffalo, University of Toronto Press.

LOPES, Óscar (1987), “A questão mais dramática”, in *Jornal de Letras*, n.º 252, 4 de maio, p. 9.

MACHADO, Regina Helena (1997), “Uma voz apesar de si mesma”, in *Colóquio Letras*, n.º 143/144, pp. 144-160.

MARINHO, Maria de Fátima (1996), “O sentido da história em Mário de Carvalho”, in *Línguas e Literaturas*, Porto, Revista da Faculdade de Letras, pp. 257-267.

SILVESTRE, Osvaldo (1998), “Mário de Carvalho: Revolução e Contra Revolução ou um passo atrás e dois à frente”, in *Colóquio Letras*, n.º 147/148, pp. 209-229.

- VALENCIANO, Ana (1999), “El Transvase de romances en la frontera hispano-portuguesa”, in FERRÉ, Pere, *Romanceiro Ibérico*, Lisboa, Edições Colibri, pp. 29-51.
- VASCONCELOS, J. Leite de (1958), *Romanceiro Português*, 1 vol., Coimbra, Universidade de Coimbra.