

QUEM TEM MEDO DE UMA BOA HISTÓRIA? *MISTÉRIOS DE LISBOA* OU A NARRATIVA COMO MISTÉRIO

Maria do Rosário Lupi Bello¹

Resumo: A aclamada obra de Raúl Ruiz *Mistérios de Lisboa*, baseada na novela homónima de Camilo Castelo Branco, arrisca levar ao auge o potencial narrativo que o cinema pode oferecer. Enquanto cineasta fascinado pelos complexos mecanismos da representação da temporalidade (ou não tivesse tido o arrojo de adaptar a prosa proustiana de *A la recherche du temps perdu*), Ruiz demonstra, mais uma vez, que no cinema o tempo nunca se perde, antes se transforma em lugar de encantamento, espera, surpresa, significado, revelação. Através de específicos procedimentos, como o abundante uso do “travelling”, da voz “off”, da permanente mudança de ponto de vista, da construção de uma estrutura narrativa circular, da aposta central no enigma e, sobretudo, da valorização da “durée” fílmica, o realizador constrói uma obra de espantosa beleza plástica, onde o tempo se faz “carne”, exibindo os diversos atributos da sua sedução. Esta comunicação pretende considerar esses diversos elementos, analisando-os na sua singularidade e na sua interação mútua, de forma a demonstrar como o fascínio da obra de Ruiz se liga, de forma umbilical, ao fascínio que a própria experiência da temporalidade exerce no espectador, espelhando, assim, no ecrã, um fenómeno de vastas implicações estéticas, filosóficas e existenciais.

Palavras-chave: história, narrativa fílmica, duração, intriga

Email: mrlupibello@gmail.com

Numa das várias entrevistas que Raúl Ruiz concedeu, a propósito do filme *Mistérios de Lisboa* (Ruiz 2012, 106), o realizador chileno afirmou que “as obras cinematográficas [...] não são analisáveis”, na medida em que resistem à decomposição em partes, tomadas de forma independente da totalidade. Isto não significa, porém, acrescentou o cineasta, que elas sejam “inexplicáveis”. A abordagem que tentamos fazer a este filme pretende respeitar plenamente a visão do seu autor — a quem aqui prestamos homenagem —, ou seja, pretende de algum modo “explicar” aspetos considerados decisivos para a compreensão *unitária* da obra (alguns deles já referidos em parte dos artigos e entrevistas publicados), que permitam olhá-la como um todo significativo (e não como uma espécie de cadáver a ser dissecado), em que cada parte existe por uma razão específica, sempre tributária do seu sentido global. O objetivo desta

¹ Universidade Aberta.

explicação é, por assim dizer, o de “espreitar” por detrás de algumas das características mais marcantes desta obra, à procura do “porquê” — em vez de ficar apenas pelo “como” — assim contribuindo para iluminar o resultado espantoso que é o filme quase final de Raúl Ruiz. Trata-se, portanto, de uma abordagem mais reflexiva do que descritiva, ancorada em pressupostos epistemológicos oriundos da teoria da narrativa.

Partimos de um dado de facto: o filme dura cerca de 4h20 e o público não se “queixa” disso, pelo contrário: tal como atores, realizador e equipa técnica puderam verificar, nos momentos de estreia e ante-estreia, e nos vários festivais em que estiveram presentes (como Toronto, São Paulo, San Sebastián), as pessoas assistiram com pleno interesse e, no final, aplaudiram de pé. Por todo o lado, tanto a crítica como o público têm sido altamente favoráveis ao filme de Ruiz, afirmando que a sua longa duração não é perceptível e que o filme se vê com muito agrado, suscitando maravilhamento, emoção e surpresa. Não se pretende aqui propriamente “justificar” o porquê desse fenómeno, mas tão-só lançar para o debate corrente sobre a obra algumas sugestões que se afiguram pertinentes.

É fundamental começar por considerar a base literária que preside a este filme, até porque o argumentista, Carlos Saboga, é o primeiro a dizer (na entrevista que acompanha a edição do filme em DVD) que, em termos de estrutura, “seguiu a linha do livro”, pretendendo respeitar o “espírito camiliano”, tal como aconteceu, aliás, com o próprio realizador, amante profundo do romance do século XIX (a novela camiliana data de 1854 e foi inicialmente publicada em folhetins, no jornal portuense *O Nacional*, quando Camilo tinha 29 anos). Deste modo, a construção em forma de “boneca russa” — em que um *flashback* frequentemente surge dentro de outro *flashback* — é devedora da estrutura folhetinesca do livro, no qual os episódios se sucedem como se se tratasse de pequenos núcleos narrativos que se encaixam organicamente numa trama maior. Este tipo de construção, apto a transmitir o sentimento de rápida passagem do tempo, cria o efeito semelhante ao que seria obtido pela narração de uma sequência de pequenos contos ligados sucessivamente uns aos outros. As consequências desta estrutura narrativa são

mais decisivas do que à primeira vista se poderia pensar, e só podem ser cabalmente compreendidas no âmbito de uma reflexão sobre a natureza do próprio conto.

Sem ter a pretensão de fazer, neste momento, uma análise profunda sobre contística, vale, no entanto, a pena considerar dois aspetos fundamentais: o conto define-se, em oposição à novela e ao romance, pela sua forma breve, simultaneamente fragmentária (como a memória e os sonhos) e condensada, e pelo seu carácter “explosivo”, epifânico. Como lembra a estudiosa da narrativa breve Guadalupe Arbona (2008, 276) o grande contista Cortázar dizia que “a narrativa deve vencer por *knock-out*”, e Kafka afirmava que os contos são como um machado que corta o mar gelado que temos dentro, pelo que, na sua opinião, só merecem ser lidos os livros que nos dão esse tipo de machadada na cabeça. A que se referem verdadeiramente estes dois escritores? À possibilidade particularíssima que a forma breve da narrativa tem de procurar responder, num espaço de tempo curto e de modo forte e persuasivo, à ânsia de novidade que constitui o recetor (seja ele leitor ou espetador).

Ora é precisamente este o primeiro ponto que pretendemos aqui argumentar: Ruiz, adaptador de contos, novelas e romances, “aproveita” a sugestão dos artifícios narrativos criados por Camilo Castelo Branco para suscitar permanentemente a curiosidade do leitor, criando estratégias e situações cinematográficas destinadas a manter o espetador nessa posição que constantemente alterna o seu desejo de ser surpreendido com a inesperada resposta a esse desejo, a qual, por seu turno, novamente instala uma situação de *suspense*, que “exige” a correspondente revelação. Aceitando plenamente as regras do jogo — nomeadamente as que Paulo Branco lhe coloca, ao convidá-lo para a realização de uma obra cinematográfica de características intencional e assumidamente telenovelescas —, Raúl Ruiz cria uma obra que alia duas componentes fundamentais: a total dependência do carácter eminentemente misterioso do acontecimento, por um lado, e a inserção dessa dimensão da ação num ambiente de ressonâncias oníricas. Como afirma, nos Extras que acompanham a edição em DVD, o actor que dá corpo ao protagonista Padre

Dinis, Adriano Luz, a tónica deste filme é o mistério, ou, segundo Jean Louis Schefer (2011, 88), o [seu] “princípio mecânico” é o “enigma”.

Arbona (2008, 11) sublinha também a importância do acontecimento como categoria central da narrativa e cita o escritor espanhol Jimenez Lozano, que afirma (a propósito do fenómeno literário): “el acontecimiento es la naturaleza misma del relato”. E, esclarece Arbona, “la lectura es apropiación o repulsa de ese suceso que, siendo ficticio, puede volverse verdadero en la experiencia del lector”. Isto porque — continuando a citar Jimenez Lozano — “[al lector] enrolado en la historia como está, todavía no le ha ocurrido nada, y espera que le ocurra; no solamente que ocurra en el cuento, sino también a él, y algo inesperado, porque para eso lo escucha. Y lo que espera que ocurra, efectivamente, es un acontecimiento desconcertante”. Acrescenta ainda Arbona: “Este acontecimiento, recordado, imaginado o vivido por el autor, se encarna en la historia y adquiere un valor fundamentalmente textual, y rompe a la vez los límites del texto porque encierra un misterio más allá de sí mismo: por esa razón, puede constituirse en experiencia para el lector.”

Este fenómeno, especificamente narrativo, é frequentemente encontrável no cinema, constituindo o núcleo da obra de que tratamos, cuja trama vive dessa permanente tensão entre mistério e revelação, necessidade de surpresa e exigência de significado. Robert Bresson, no seu famoso livrinho *Notas sobre o Cinematógrafo*, indica, a certa altura: “Provocar o inesperado. Esperá-lo” (2003, 87). E, mais adiante: “Criar expetativas para as satisfazer plenamente” (idem, 90). E ainda, associando a esta necessidade de uma espera do inesperado, a dimensão de *encontro* de que esta é feita: “Filmar um filme é ir a um encontro. Nada de inesperado que não seja secretamente esperado por ti” (idem, 91). Também a genial escritora brasileira de origem eslava, Clarice Lispector, afirmava usar um perfume barato chamado “Imprevisto” quando, desejosa de mais, resolvia sair à rua, esperando, assim, que a promessa do perfume pudesse cumprir-se (Gotlib 1995, 313). E o filósofo francês Alain Finkielkraut refere-se ao mesmo fenómeno, afirmando que “o inesperado é a nossa lei, o imprevisível. As coisas acontecem, mesmo se não estão no programa. Nós tentamos fingir que não foi nada e dominar a realidade, mas não

serve: apenas podemos participar desta realidade” (Finkielkraut 2010, 26). Participar e conhecer, procurar apreendê-la, compreendê-la.

Esta, podemos dizê-lo claramente, é a grande potência de qualquer narrativa (literária, fílmica ou de outra natureza): representar a condição temporal da humanidade, na sua contingência de espera e de curiosidade, de desejo que “aconteça” e de exigência de que este acontecimento ultrapasse a expectativa. Por isso mesmo, narrar é um ato cognoscitivo que se baseia neste tipo de experiência, contar é conhecer e dar a conhecer — e não há conhecimento sem a convicção que nasce da surpresa, sem o espanto do inesperado (Edgar Pêra, por exemplo, fala de “o espetador espantado”), como Camilo Castelo Branco, grande contador de histórias, tão bem sabia. Hermann Broch dizia que “o conhecimento é a única moral do romance”, mas a frase seria igualmente verdadeira se aplicada a qualquer forma narrativa.

Ora é precisamente através dessa construção novelesca e espiralar — em que um *flashback* se instala dentro de outro, para que, como num fluxo, penetremos num passado que nos permite avançar (na medida em que conhecer é, realmente, avançar, crescer) — que Ruiz, cineasta fascinado pelos mecanismos da temporalidade, ou não tivesse adaptado parte da magna obra de Proust *A la recherche du temps perdu* — constrói essa espantosa trama que leva o espetador da espera ao encontro, e dentro deste à revelação, a qual esconde, por seu turno, novo encontro preñado de mistério e de exigência de revelação. Do ponto de vista formal, é o próprio realizador quem sintetiza o seu estilo: “entre teatro e cinema” (como indica, na entrevista inserida nos Extras do DVD), isto é, entre plano geral (a perspectiva do espetador de teatro) e plano-sequência (a perspectiva dinâmica específica do cinema), recursos fílmicos e estilísticos que corporizam o relato e que Bresson (2003, 53) refere serem o sinal visível dessa contaminação literária (tomada positivamente, como inspiração criativa): “Contágio da literatura: descrição por coisas sucessivas (*panorâmicas e travellings*)”. Mas Ruiz complementa este estrato-base de sucessividade com surpresas provocadas por recursos cinematográficos inesperados e imaginosos — como alguns deliciosos picados e contra-picados (o mais famoso é talvez aquele em que a câmara filma os pedaços do bilhete

rasgado por Alberto de Magalhães através de um chão transparente, como se fosse de vidro). Deste modo, verifica-se que o realizador constrói estratégias que intensificam a dimensão de espanto e maravilhamento que a própria intriga potencialmente contém.

Um outro aspeto que vale a pena sublinhar, porque caracteriza toda a boa história, liga-se ao conteúdo que explícita ou implicitamente constitui qualquer narrativa, enquanto exploração da existência que, de uma forma ou outra, sempre é: a dimensão de “busca”, de “*quête de soi*”, de procura identitária. Milan Kundera (2002, 37) afirma que “todos os romances de todos os tempos se debruçam sobre o enigma do eu” e não há seguramente dúvida de que é isso que acontece no caso deste romance camiliano, através desse encadeado de pequenos “contos” que se constituem como âmbitos que sucessivamente alternam mistério com revelação, favorecendo o pleno conhecimento das identidades pessoais através das peripécias narradas. Bastará para tanto lembrar que o padre Dinis, essa personagem fulcral e misteriosa que, qual fantasma onnipresente, surge inesperadamente em todos os tempos e lugares da ação, revelando capacidades e conhecimentos quase transcendentais, vem a revelar ter o nome próprio de Sebastião de Melo, passando pontualmente pelo disfarce do cigano Sabino Cabra, e descobrindo-se depois que era o duque de Cliton, de primeiro nome Benoit (para não se falar de outros factos misteriosos da sua identidade). O mesmo sucede com várias das restantes personagens, cujo imbróglio existencial se vai desenredando à medida que o leitor descobre dados fundamentais das suas respectivas vidas.

Kundera avança depois na explanação desta problemática, perguntando retoricamente: “o que é o eu? Através de quê se pode apreender o eu?” (Kundera 2002, 37), vindo a concluir que, na narrativa, isso acontece essencialmente de duas formas: através da *ação* (ou seja, olhando o espetáculo do “eu” em ação) e na *vida interior* desse mesmo *eu* (dada através de cartas e pensamentos). São exatamente estas duas dimensões que Ruiz habilmente cruza no seu filme, através daquela tensão que alguns críticos consideram existir entre o que apelidam de “polo barroco” — ou seja, a complexidade narrativa, ornamental, representativa e visual do encadeamento dos

acontecimentos — e o “polo hierático” — fornecido por esse caráter eminentemente pictórico que a obra de Ruiz evidencia:

Un cinema baroque? Bien entendu. [...] Le baroque ornemental (comme chez Eisenstein), [...], le baroque de surenchère (comme chez Welles), [...] le baroque de construction (comme chez Ophuls), [...] le baroque de surcodage (comme chez Sternberg), [...] le baroque hyper-théâtral (comme chez Schroeter), [...]. Sans oublier ce que l'on pourrait nommer le baroque syntaxique, plus proprement ruizien, où la narration est littéralement produite par le jeu des figures (hyperboles, oxymores), dans une sorte de rhétorique exacerbée, devenue un peu ivre. Ce qui n'excluait en rien, du reste, dans son langage visuel, une dimension inverse, hiératique, contemplative presque, par où il pouvait rivaliser, aussi, avec Dreyer ou Pasolini (Scarpetta 2012, 91).

Este fenómeno de cruzamento de estilos opostos é resultado, de facto, da tensão entre essa “retórica exacerbada” que o fluxo folhetinesco da sucessão de eventos constrói (auxiliada pela dimensão mais íntima e sentimental que a leitura de correspondência íntima favorece — veja-se, por exemplo, o excerto fílmico, entre os minutos 17:45 e 19:44, em que a fonte de revelação do mistério acerca da identidade de “João” tem início com a leitura de uma carta, ao mesmo tempo que a câmara percorre os locais da ação e as várias personagens presentes em cena), por um lado, e, por outro, a dimensão plástica e contemplativa dos “quadros” desenhados pelo realizador chileno.

Que implicações tem o cruzamento destas duas dimensões na obra de Ruiz — feita, como a de Camilo, da proliferação de identidades que enigmaticamente se acumulam e constantemente se escondem para depois, abruptamente, se revelarem? O cineasta opta, no primeiro caso (ou seja, ao nível da dimensão folhetinesca, barroca) por um artifício formal que marca profundamente a sua obra e lhe confere um dos seus principais motivos de atração: a fluidez na qual envolve a sucessividade dos acontecimentos. Tal fluidez, conseguida através de uma multiplicidade de ângulos de visão e,

sobretudo, por via dos já referidos e constantes movimentos de câmara criados através de planos-sequência e de *travellings*, transporta o espectador para uma dimensão quase “aquática” (na verdade, Jean-Louis Schefer chama-lhe precisamente “aquário”), semelhante àquela que de algum modo sentimos no universo dos sonhos, onde tempo e espaço são percebidos de forma diferente, mais ágil, menos rígida, mais fluida — precisamente — do que na experiência de vigília normal. As personagens parecem, assim, ser literalmente levadas por um rio que as arrasta aonde elas não querem necessariamente ir. Sobre este aspeto — que julgamos ter sido a forma brilhante como Ruiz apreendeu e representou, em linguagem cinematográfica, o sentimento de “fatalismo” romântico que preside à novela camiliana — vale a pena fazer uma consideração significativa.

A filósofa María Zambrano, na sua famosa obra *Os sonhos e o tempo*, afirma: “Nos sonhos o sujeito está privado daquilo que o nascimento dá antes de tudo, ainda antes da consciência: tempo, fluir temporal”. E acrescenta, esclarecendo:

Sob o sonho, sob o tempo, o homem não dispõe de si. Por isso padece a sua própria realidade. [...] Não se pode dizer que aquele que sonha está privado da realidade, absolutamente livre ou fora dela, mas sim que a padece, que está sob ela; que não pode nem contê-la, nem ordená-la, que está privado [...], despossuído de si, alienado na realidade que o invade. Alienado, em sonhos, por não ter tempo. [...] Em sonhos dá-se-nos, pois, a impossibilidade de viver e de ser, de atualizarmos o que somos, sufocados e impotentes como estamos sob algo absoluto [...]. [Pelo contrário], o tempo é caminho não só para se andar nele, mas também para se conhecer nele, para conhecer-se nele. O tempo-chave (Zambrano 1994, 13-17).

Num contexto narrativo, ou seja, de construção de sucessividade temporal e de domínio de si, de forma de conhecimento e auto-conhecimento, Raúl Ruiz introduz a experiência onírica deste não-tempo, deste tempo que se “sofre” em vez de se poder usar como caminho. O visionamento desta obra pode, assim,

ser sentido como uma espécie de vertigem — tal como alguns críticos já têm referido —, de fluxo labiríntico, ou de “clandestina viagem” (para Ruiz a viagem é sempre ao passado, sobretudo a um passado preciso, muito da sua predileção, o século XIX), que arrasta e estonteia, e que, embora não chegue ao ponto de sufocar o espectador, que só artificialmente “sonha”, não deixa de provocar nele um idêntico sentimento ao da fatalidade romântica camiliana; o relato camiliano não é talvez vertiginoso, mas é seguramente “sôfrego”, imparável, levando o leitor à experiência de uma implacável transitoriedade, da inelutável passagem do tempo. Também aqui vale a pena ouvir Kundera, quando diz que “a vertigem é ficar-se embriagado com a nossa própria fraqueza, com o desejo insuperável de cair” (Kundera 2002, 54). E esse é o sentimento que muitas das cenas do filme de Ruiz causam. Bastará referir, a título de exemplo, a cena do baile ao qual chega Alberto de Magalhães (vejam-se os minutos 1:04:56 a 1:07:35 do filme). Na beleza viscontiana da *mise-en-scène*, as figuras que se deslocam são como cisnes que deslizam por entre os reflexos aquáticos dos espelhos, enquanto a câmara roda e rodopia, entontecendo-nos e arrastando-nos, na voragem sussurrada da coscuvilhice mundana e da sensualidade das *toilettes*, dos corpos e dos olhares, envolvidos no inebriamento da música e da dança. Os convivas parecem, assim, retirados à contingência do seu peso normal e envolvidos numa atmosfera onírica, onde espaço e tempo se tornam imprecisos e impalpáveis.

Para este efeito contribui também a polifonia de que o filme é feito, essa proliferação de narradores, quais fantasmas que se vão alternando na condução da narrativa e levando o espectador de um olhar para outro, de um ponto de vista para outro diferente. Neste sentido, não podemos deixar de comparar, até certo ponto, a experiência de visionamento deste filme com a da leitura dos romances polifônicos de um autor como António Lobo Antunes, que instaura essa espécie de condição prévia: a necessidade de entrar numa leitura “voraz”, feita sem respirar, que arrasta para dentro de um vórtice labiríntico, habitado por mil vozes e mil acontecimentos, mil sentimentos e experiências.

No caso do filme, essa polifonia manifesta-se através de uma constante mudança de ponto de vista, consoante a alternância do foco narrativo. Assim, a

voz *off* passa do protagonista Pedro da Silva para o padre Dinis, ou deste para o criado de Ângela de Lima, para o pai de Pedro ou para o conde de Santa Bárbara, criando um mosaico dinâmico de inúmeras e caleidoscópicas faces, que refletem, ora descobrindo ora escondendo, as várias perspectivas de uma mesma história, de uma mesma “verdade”.

O último aspeto que queremos sublinhar tem que ver com o outro polo constitutivo da obra: a dimensão contemplativa que ela inegavelmente tem, visível nessa espécie de “tableaux-vivants” que a constituem, criados por uma *mise-en-scène* depurada e plástica. Precisamente por não se encontrar na situação das personagens — cuja existência apenas pode partilhar ou identificar-se com — o espetador tem a suficiente liberdade para dar um passo atrás e contemplar a vida que decorre diante de si, tirando as suas próprias conclusões. Neste ponto, e não só, Raúl Ruiz aproxima-se muito da estética de um realizador como Manoel de Oliveira, na medida em que afirma repetidas vezes, nas palavras e na forma como filma, que não lhe interessa criar relações com espetadores-objetos (não lhe interessa condicioná-los, muito menos manipulá-los), mas sim com sujeitos livres e capazes de pensar por si próprios, tal como sublinha François Margolin, amigo pessoal de Ruiz, no artigo que intitula de “Don Raúl”: “Un sujet capable de réfléchir par lui-même sans être manipulé et mené comme un petit chien durant deux heures de projection” (Margolin 2012, 100). A obra de Ruiz (como a de Oliveira) exige, portanto, do espetador, uma disponibilidade real e ascética, um trabalho de adesão e de juízo, de distanciamento e de valoração.

O resultado, bem o sabemos, é compensador. Como lembra Milan Kundera (2002, 183), Lawrence Sterne dizia (e podia ser também Ruiz ou Oliveira a fazê-lo) que “a poesia reside não na ação mas na interrupção da ação” — e é verdade que o filme de Ruiz cativa também por esta dimensão hierática e poética, na qual espaço e paisagem ganham verdadeira espessura psicológica, tal como acontece na estética Romântica que esteve na origem literária deste filme. Valerá a pena (re)ver uma das cenas (do minuto 31:40 ao 32:38) em que Ângela, Pedro e padre Dinis se encontram ao ar livre, no momento em que Pedro toma conhecimento de novos e decisivos dados sobre a sua existência e

sobre a sofrida vida da sua mãe, ao mesmo tempo que a natureza poeticamente participa — através da agitação da folhagem das árvores, do vento que varre as folhas caídas no chão e do jogo de luzes e sombras que parecem ganhar vida — no drama que se avoluma e adensa.

Assim decorrem 4h26 de constantes sobressaltos e novidades, *suspenses* e revelações, numa trama de *acontecimentos* imaginosos, levemente irónicos e aparentemente inverosímeis mas na realidade convincentes, ultimamente “verdadeiros” — como diria James Wood (2009, 184), citando Henry James: “the firm ground of fiction, through which indeed there curled the blue river of truth” —, ou seja, correspondentes aos nossos secretos desejos, vivos e belos nas suas implicações existenciais, propostos à nossa experiência e trazidos ao nosso olhar, ávido de mistério e de surpresa, através dessa amplificação desproporcionada da vida que toda a forma de arte é. A *durée* construída pelo cineasta, que, como ele próprio diz, cria no espetador uma relação harmónica entre *implicação* e *distanciação* (Gombeaud e Rouyer 2010, 25), parece, aqui, cumprir a sua promessa, cativando-nos e identificando-nos com esse olhar de criança adulta que é, afinal, o de Raúl Ruiz, o qual se define como “criador de mitos” e se entrega ao fascínio desta história fabulosa, possibilitando que ela nos “aconteça” — mesmo que “na realidade” não tenha passado de um sonho.

BIBLIOGRAFIA

- Arbona Abascal, Guadalupe. 2008. *El ‘acontecimiento’ como categoría del cuento contemporáneo. Las historias de José Jiménez Lozano*. Madrid: Arco/Libros, S.L.
- Bresson, Robert. 2003. *Notas sobre o Cinematógrafo*. Tradução e Posfácio de Pedro Mexia. Porto: Porto Editora.
- Gombeaud, Adrien, e Rouyer, Philippe. 2010. “Entretien avec Raoul Ruiz. C’est ça la volonté de faire du cinema.” *Positif* 596: 21-25.
- Gotlib, Nadia. 1995. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ed. Ática.
- Kundera, Milan. 2002. *A Arte do Romance*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Pacheco, C., e L Barrera Linares. 1997. *Del cuento y sus alrededores*.

Aproximaciones a una teoría del cuento. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana.

Finkielkraut, Alain. 2010. "Só o coração é inteligente." *Passos*, janeiro: 24-26.

Margolin, François. 2012. "Don Raúl." *Positif* 611: 98-101.

Scarpetta, Guy 2012. "Requiem pour Raoul Ruiz." *Positif* 611: 90-91.

Schefer, Jean Louis. 2011. "Mystères de Lisbonne de Raoul Ruiz." *Trafic* 80: 85-90.

Wood, James. *How fiction Works*. Londres: Vintage Books.

Zambrano, María. 1994. *Os sonhos e o tempo*. Lisboa: Relógio d'Água Editores.