

A Rapariga de Lorena e A Barba do Menino Jesus: sinais da vida de um homem

Maria Eugénia Pereira

Universidade de Aveiro

epereira@ua.pt

Data de recepção do artigo: 21-06-2011

Data de aceitação do artigo: 12-07-2011

Resumo

O volume de teatro de Tomaz de Figueiredo, publicado em 2003 pela Imprensa Nacional Casa da Moeda, surpreende pela profunda iconoclastia, reveladora do pensamento estético do escritor. Jogando com o exercício do aperfeiçoamento linguístico, o linguajar do povo e as ousadias de movimentos vanguardistas, o dramaturgo desconcerta o seu leitor. Ora, duas peças, *A Rapariga de Lorena* e *A Barba do Menino Jesus*, parecem querer afastar-se da ligeireza e do *nonsense* para dizer o íntimo e o político que movem o homem.

Palavras-chave: Tomaz de Figueiredo – *A Rapariga de Lorena* – *A Barba do Menino Jesus* – íntimo – político.

Abstract

The volume of plays by Tomaz de Figueiredo, published in 2003 by the *Imprensa Nacional Casa da Moeda* surprises with its deep iconoclasm, revealing the writer's aesthetic thought. The playwright baffles the reader while playing with the pursuit of linguistic quality, the language of the people and with daring avant-garde movements. Here, two plays, *A Rapariga de Lorena*, and *A Barba do Menino Jesus*, seem to want to move away from lightness and nonsense, to express the political and the intimate impulses that motivate man.

Keywords: Tomaz de Figueiredo – *A Rapariga de Lorena* – *A Barba do Menino Jesus* – intimate – political.

No seu volume de teatro, publicado em 2003 pela Imprensa Nacional Casa da Moeda, Tomaz de Figueiredo proporciona-nos momentos de uma profunda iconoclastia, onde a argúcia e a seriedade

parecem cortejar o gracejo e o mordaz, onde o gosto pelo barroquismo se alia ao *nonsense*, onde o passado se funde com o presente, onde o íntimo coabita com o social e o político. Dono de uma estética peculiar enquanto romancista, o dramaturgo Tomaz de Figueiredo também caminha «à queima da nova Inquisição, agora liberal, como exigem tempos e ventos (...) apenas quer[endo] do que vá dando a [sua] videirinha» (Figueiredo 1967: XV).

De feito impenitente e relapso, persevera na sua luta em manter livre o seu processo estético-literário, mantendo-se fiel aos ensinamentos do Padre Torcato Cabral Ribeiro, bebendo avidamente na fonte do seu grande «mestre da Língua e da Indignação», o Padre Antônio Vieira, e inspirando-se na «constante nacionalista, tradicionalista e até regionalista» (Mourão-Ferreira 1960: 228) dos temas de Camilo Castelo Branco.

O escritor – e não mais especificamente o romancista, o poeta ou o dramaturgo – se, por um lado, afincava no aperfeiçoamento dos seus mecanismos linguísticos, por outro, dava cor à sua escrita com o linguajar do povo e com as ousadias vanguardistas que conhecera do futurismo e do surrealismo. Mas, como nos diz João Bigotte Chorão, «(...) quando, à beira do abismo, sentia a vertigem do caos, a sua formação clássica invocava a ordem, sem a qual se pode cair no absurdo ou no arbitrário» (2002: 11).

Na coletânea da Imprensa Nacional Casa da Moeda, reencontramos duas peças, editadas pela primeira vez em 1959 e 1960, respetivamente, na revista *Tempo Presente: Os Lírios Brancos ou a Salvação Universal*, de matriz vanguardista, e *O Visitador Extraordinário*, de cariz mais clássico, mas de uma desfaçatez próxima das ionescuiana e becketiana. Duas outras, inéditas até então, *O Homem do Quiosque* e *A Nobre Cauda*, também nos oferecem ousadias modernistas sob a modelar língua vieirana e camiliana, como se da energia da sua escrita brotasse o incomensurável, o Humano.

Ora, *A Rapariga de Lorena* e *A Barba do Menino Jesus*¹ não parecem enquadrar-se nesta tendência mais «liberal» e participam do desconcerto do leitor:

¹ Neste volume, *Teatro*, de 2003, existem ainda: um breve diálogo, *O Embate*, publicado pela primeira vez no jornal *Acção*, em 1942; dois novos fragmentos, *Loiros de Morte* ou, talvez, *Quarto Minguante* e *O Morto e os Vivos*.

A insegurança com que o leitor se move prende-se com a tensão existente entre esse (...) lado clássico [de Tomaz de Figueiredo] e as incidências modernistas que invadem o seu texto teatral, gerando, assim, uma orgânica profundamente original mas de difícil resolução fisiológica. (Pereira 2007: 103)

Mas, se já as outras peças haviam dito – quer implícita, quer explicitamente – o íntimo e o político, estas explanam os mesmos pelo viés da ordem, do rigor e do aperfeiçoamento, e não mais pela desconstrução, a ligeireza e o *nonsense*.

Com efeito, *A Rapariga da Lorena*, já publicada em *Teatro I*, em 1965, retoma um mito, uma subtiliza política, um enigma controverso, mas parece que, pelo título que ostenta, o autor quis que a figura se tornasse anódina. Ao evitar o sobrenome, a «Pucela de Orleans», – a sua virgindade simbolizando quer a imaculabilidade física, quer a pureza das suas intenções religiosas e políticas –, e o nome com que se tornara o ícone de França, Joana d’Arc, Tomaz de Figueiredo desnobilita, dessacraliza a figura medieva e torna-a humana. Só o artigo definido parece querer dizer-nos que conhecemos «essa» «Rapariga da Lorena» de que o autor nos quer falar.

Na *Entrevista semi-imaginária* que a filha do dramaturgo, Maria Antónia de Figueiredo de Santos Loureiro, inventara a seu pai, o dramaturgo esclarece:

A Rapariga da Lorena, *Joana d’Arc*, decerto?
Joana d’Arc.

Uma recriação do processo de Joana d’Arc?

Não, não. Nem me dei a ler esse processo, porque bastava, para meu intento, o que sabe qualquer pessoa dessa rapariga da Lorena, queimada e reabilitada vinte e cinco anos depois da queima. Em teatro, como no romance, como em toda a obra literária, apenas a intemporalidade pode garantir a permanência – e a actualidade – às obras de arte e, especialmente, ao teatro. Ora, aconteceu-me ver com olhos muito especiais Joana d’Arc. Daí que tentei uma obra teatral, que meditei durante muito tempo e que, como que já escrita no pensamento, vim a escrever em catorze horas seguidas: das cinco da tarde às sete da manhã... Muito devagar, assim, e muito depressa. (Figueiredo 2003: 391)

Vira, de facto, a personagem histórica de uma outra forma, humanizá-la-ia no seu heroísmo, torná-la-ia mais próxima do Homem

do que de Deus. Talvez por isso, só a faz surgir na terceira cena do primeiro ato, como que querendo dar os papéis principais ao Rei, ao Arcebispo e ao Condestável. Mas, afinal, só recorre a essa técnica para realçar o caráter fraco do Rei, e a infâmia, a ignomínia dos membros da Igreja e da Corte:

O Arcebispo – A questão dessa Joana... Em que o melhor ainda seria não voltar a mexer... Que já bastantes amargos de boca nos deu. O mais sábio, nestes casos... Não voltar a mexer... Pôr pedra no assunto... (*Pausa.*) A questão dessa Rapariga de Lorena...

O Rei – Dessa Joana ? Dessa Rapariga da Lorena ? Com franqueza, não me lembro. Duma rapariga da Lorena? Francamente, não. Os pesados afazeres do meu cargo, que me obrigam a aceitar que vós os decidais... Que sejam resolvidos pelos do meu Conselho... Pelo Chanceler... (ibid.: 22)

Ora, para nos desvendar a falta de caráter do Rei, o lado sinistro das outras personagens e a nobreza de alma de Joana, Tomaz de Figueiredo recorre a uma linguagem que, pelo concerto das palavras, se aproxima do Padre António Vieira e que, pelo lancinante sarcasmo, nos lembra Camilo. Pelo seu estilo mais clássico, pretendia, certamente, respeitar o cariz épico da história de Joana, mas, pelas ferroadas, desejava «galvaniz[ar] as consciências políticas, despert[ar] as consciências humanas e provoc[ar] o tão repudiado silêncio» (Pereira 2007: 104) do poder político. Se não, vejamos:

O Condestável – Esta rapariga esquece-se de que está na cadeia!

A Rapariga da Lorena – Não há cadeias onde possam caber todos os que amam a França.

O Chanceler – Os interesses do Estado não admitem delongas, filosofias... Se ainda te lembras da tortura, o que acho natural, raciocínios não são aqui chamados.

A Rapariga da Lorena – Então, se devo lembrar-me, é porque vês que ou a mesma. (*Breve pausa e sorriso indefinível.*) Aí tens como se apanham os que mentem à consciência! (*Breve pausa e sorriso idêntico.*) Mas, afinal, quereis que fale ou que não fale?! Se falo, torturais-me porque falo. Se me calo, torturais-me para que fale. Será isto que se chama poder falar?

O Chanceler – Há duas formas de falar. A falar, tanto se pode mentir como dizer a verdade. (Figueiredo 2003: 75-76)

Longe, *a priori*, do pensamento social, religioso e patriótico de Péguy, da grandeza profética de Claudel e Honegger, do jogo teatral de Anouilh, a peça do dramaturgo português é original por aquilo que a Rapariga da Lorena representa: a juventude e a força, a insolência e a irreverência, a simplicidade, a genuinidade e a fé de um povo que, por ser camponês, é autêntico. Acérrimo defensor dos seus ideais, também Tomaz de Figueiredo luta, como nos diz José Bento, contra:

(...) o mundo que outros procuram impor-lhe torpemente, com uma escala de valores que ele congenitamente não pode aceitar. Disse luta porque a maior parte da sua obra, sobretudo desde *A Gata Borralheira*, se pode esquematizar em duas forças opostas, que se combatem: de um lado os puros (...), com nobreza de sangue e de coração (...); do outro lado, um retábulo de personagens caricatas e mesquinhas, dominadas pela ambição do dinheiro e do poder fáceis, incapazes de compreender os que estão do outro lado (...) (1980: 38-39)

Monárquico miguelista desiludido, Tomaz de Figueiredo não se adaptara aos ventos da ditadura, mas mantivera-se, por assim dizer, alheio à política, deixando que a sua acerada escrita dissesse o que o homem calava. Teimoso, fiado na força das suas palavras, opina que «Quando, pela palavra, se não pode servir a Nação, ao menos a sirvamos pelo silêncio»² (1970: XI). Juiz de si próprio, crítico acérrimo da política e da sociedade da sua época, fala ao coração do leitor, apela à sua inteligência para que lhe desvende e siga o pensamento. A escrita, por onde corre a palavra escolhida, fala, protesta e acusa, e a Rapariga da Lorena sabe-o bem:

O Rei – Sim, agora? Tornas às tuas ovelhas, à roca de tua mãe e de tuas avós, claro. E casas-te, claro. Como não sabes ler nem escrever, não há perigo de te dar para escrever a história de como se pode ser queimado por engano...

A Rapariga da Lorena – Não me dá cuidado. Palpita-me que há-de haver quem a escreva. Que não deve falar... (Figueiredo 2003: 33)

Ora, o facto é que, como nos diz João Bigotte Chorão (2002), qualquer outra figura nacional, como D. Sebastião, teria servido os intentos de Tomaz de Figueiredo³, mas escolheu o mito de Joana d'Arc por uma outra razão, que se prende diretamente com o país gaulês:

² Frase colhida em «Umhas poucas palavras do autor» do *Dicionário Falado*.

³ Veja-se, a este respeito João Bigotte Chorão, *O Essencial sobre Tomaz de Figueiredo* (2002), p. 45.

lança uma crítica mordaz ao General Charles de Gaulle e à forma como desastradamente negociara com a Argélia, acabando por assinar os Acordos de Evian, que levariam à independência da colônia francesa. Considerada por muitos como uma desonra para um país grandioso como a França⁴, a negociação de de Gaulle também desiludira o escritor português e, por isso, resolvera manifestar essa desilusão em palavras secas e sem divagações:

A Rapariga da Lorena – Sois a traição, a infâmia! Dizei outra vez à vossa vontade o que já há vinte e cinco anos foi dito, que tenho pacto com o demônio. Por eu saber o vosso segredo, e toda a França também o sabe, que vendestes a honra da França ao inimigo. Que vendestes a glória da França pelo preço do que chamais Ordem, e que não é a Paz, só o Medo. Pelo abandono das províncias francesas, que deixaram de ser da França. Este, o preço da vossa Ordem! (Figueiredo 2003: 80)

Apesar de o próprio escritor afirmar, na *Entrevista semi-imaginária*, não conhecer a razão da recusa da encenação d'*A Rapariga*

⁴ Por exemplo, numa carta que dirigira ao Presidente da República Francesa, o irreverente filósofo, André Moreau escrevera, a esse respeito: «Monsieur le Président, / Ma question porte sur l'Algérie. Si je puis comprendre que vers 1960 dans certaines analyses, dont probablement la vôtre, on ait pu estimer qu'il n'y avait plus d'avenir pour une France "de Dunkerque à Tamanrasset", et que l'on se soit engagé sur la voie d'une Algérie et d'une France indépendantes, ce que je ne comprends pas c'est la manière dont cela s'est passé./ En effet, sur un plan militaire ou policier, en 1962, il paraît incontestable que les forces de l'ordre avaient "gagné la guerre", et il me semble donc que les autorités françaises et au premier rang desquelles le président de la République, étaient en position de force pour imposer le processus de l'émancipation algérienne sans passer sous les fourches caudines. Dès lors pourquoi ne pas avoir imposé des conditions honorables, voire favorables pour la France? Pourquoi avoir accepté de livrer à leurs bourreaux cruels et à une mort certaine les harkis (qui n'avaient pas été économes de leur propre sang pour combattre aux côtés des forces de l'ordre françaises) et leurs familles? Pourquoi interdire à nos soldats de circuler avec leurs armes ou leur interdire d'intervenir pour protéger les familles qu'on lynchait, qu'on massacrait ouvertement? Qu'est-ce que ça aurait coûté qui fût intolérable que de permettre à la France, son armée, ses ressortissants et ses partisans de se retirer dans l'ordre, l'honneur et avec la vie sauve? On associe si souvent votre nom à l'idée d'une certaine "grandeur" de la France. Comment associer cette grandeur et tout ce déshonneur? Saurez-vous me répondre?/ André Moreau». O Presidente respondeu da seguinte forma: «Monsieur, / Je ne suis pas exempt d'erreurs, et la route de l'Algérie vers l'indépendance n'était pas exempte de difficultés, de passions et de haines recuites. Portè-je vraiment sur les mains le sang de tous les innocents qui ont perdu la vie quand la France perdait l'Algérie? L'Histoire est juge, Monsieur. J'ai fait au mieux. Qu'auriez-vous fait à ma place? / Charles de Gaulle». (<http://www.dialogus2.org/GAU/findelalgeriefraconaise.html>, consultado a 20 de Janeiro de 2011).

de Lorena⁵, esta deveu-se, certamente, à forte carga política da peça, ficando Tomaz Figueiredo à espera que a fruta verde caísse de madura.

Mas deixemos, por ora, a jovem donzela Lorena, para nos debruçarmos sobre a dolorosa solidão de um velho, a quem tiraram o direito de ver crescer o seu filho. Este é, pois, o tema d'*A Barba do Menino Jesus*. Logo pelas didascálias iniciais, descobrimos tratar-se de um fidalgo. Com efeito, é-nos dito que o Velho tem «Um vestir digno, de pessoa bem-nascida que, vivendo só, até quando trabalha, e de noite, exige correcção» (2003: 128).

À semelhança de alguns dos seus romances, como *A Toca do Lobo* e de *Uma Noite na Toca do Lobo*, a personagem principal assume as características do autor: vive segundo a lei da nobreza, é culta, a arte é a sua vida, o amor uma lembrança penosa.

Tomaz de Figueiredo não quisera dar um nome ao avô e ao neto, preferira chamar-lhes o Velho e o Visitante, respetivamente. Permanecem, portanto, anónimos, porque não houvera necessidade de dar um nome a dois estranhos, a dois seres que acabaram de se conhecer, cuja existência se encontra estreitamente ligada a um grande vazio, a uma grande ausência e a esse momento de reencontro, quando, ao Velho, lhe reaparece a alma. Vinte anos passaram, e a vida do avô mantivera-se em suspenso, à espera do reencontro com o neto e com a família. Por isso dissera: «Há vinte e dois anos que [o bule] não leva chá. E eu a vê-lo na mesa da minha família. Toda ela à volta» (ibid.: 141).

Nesta breve peça, Tomaz de Figueiredo evoca a sua própria solidão, aquela pela qual tivera de passar quando ficou separado da mulher e dos filhos. O poeta da língua sofrera com a separação da mulher que sempre amara, servindo-lhe esta, no seu abandono, sempre de «norte numa vida sem futuro, onde apenas a poesia lhe alimentava as raízes de uma existência de dor» (Castro 2003: 22). Deixa-nos pois, na didascália dedicada ao cenário, a informação de que a família lhe faltava: «Acima do cadeirão de trabalho, retrato a óleo, do Visitante. Enfrentando-o, cimeiro ao sofá, retrato idêntico, de mulher nova e muito bela» (Figueiredo 2003: 128). E, mais tarde, no próprio texto, o Velho confessará ao Visitante: «Depois de tu nasceres. Em que tive de conter-me, para poupar tua mãe. Por não me esquecer de tua mãe» (ibid.: 140).

Construída sobre o alicerce da memória – que ele chamaria de sentimental –, o dramaturgo transforma o que fora a sua vida, o seu

⁵ Confirme-se p. 391.

passado, com o intuito de dar expressão ao seu íntimo, de se dar a conhecer segundo a perspectiva do pai abandonado, de revelar os sentimentos do outro – o filho, o Visitante – e de mostrar o mundo em que todas essas partes se encontram.

Tal como o escritor, para quem as palavras são primordiais, para quem o trabalho da escrita e reescrita é um trabalho insano, mas, ao mesmo tempo, de prazer, porque cada qual tem «a sua maneira de matar pulgas» (Figueiredo 1970: XII), porque «tudo podem as palavras dizer, que a combinação e harmonização das palavras não tem fundo» (ibid.), também a personagem do Velho acarinha essa ideia: «Emprego sempre as palavras exactas. A palavra que deve ser» (Figueiredo 2003: 134).

Esse seu gosto pela escolha certa da palavra, deve-o Tomaz de Figueiredo ao Padre Torcato Cabral Ribeiro, mas o seu prazer em enriquecê-la pela imaginação, pela força subversiva da ironia e da sátira, inspiraram-lho o Padre António Vieira e Camilo Castelo Branco:

O Velho – (...) A verdade nua e crua. A tudo como é, e que, mundanamente, socialmente, se diz sempre como não é. O humorismo, hoje em dia, chamar as coisas pelo seu nome.

O Velho – Pois a cara dessa Tutu! Que uns dias adiante se cruzou comigo na rua, e a fazer-se distraída, a olhar para ontem e para as nuvens, com um ar poético, e sem dar com os olhos nos meus, que não iam virados às nuvens. Achei pilhas à Tutu. Engraçadíssima, a Tutu. E com duas crias pela mão. Netas da Tutu, calculei. (*Pausa breve.*) Duas crias que asseguram a sucessão à dinastia da Tutu (*Pausa brevíssima. Sorri.*) Está salva a pátria.

(...)

O Visitante – Realmente, as palavras exactas.

O Velho – A compreender-me estás? Certas imagens que me acodem e que sempre enlouqueceram os peludos?... (ibid.: 134).

Sempre alerta, critica o que despreza: a burguesia. Toda a peça se constrói, aliás, sobre a visão antitética do fidalgo e do burguês, sendo que o Velho representa a fidalguia e o Visitante e a sua família a burguesia: o jovem de vinte anos surpreende-se com o facto de o avô trazer a uso objetos muito valiosos, interessando-se pelo valor material das coisas, enquanto o avô lhes dá um valor meramente sentimental. O desprezo do autor para com a burguesia notar-se-á no sarcasmo das palavras do Velho:

O Visitante – Fora de mão o automóvel. Recolhido no armazém duma das sociedades do meu pai. Só para algum passeio aos domingos. Lá de vez em quando. No armazém, para não se estragar. O meu pai não o quer ao sol e à chuva.

O Velho – O sol e a chuva devem estragar muito os automóveis, compreende-se. (*Pausa Breve.*) Muito acabada, então, a tua mãe... (ibid.: 145)

O Velho – (...) Porque, esta é que é a verdade, eu tenho muito dinheiro. (*Sorri.*) O dinheiro de que preciso para não servir o dinheiro e ser o dinheiro a servir-me. Ele, às minhas ordens, e não eu às ordens dele. O dinheiro que finalmente me permite ser quem nasci, quem sou. Trata-se a chicote, o dinheiro! E usa-se de estерco na cara dos que não vêem senão dinheiro. (*Pausa. Sorri.*) (...) (ibid.: 148)

A condição dolorosa de Tomaz de Figueiredo vinha-lhe da sua própria condição de fidalgo, de uma fidalguia que preza os valores morais. Aníbal Pinto de Castro considera que:

E será esta perfeição do corpo e da alma que o há-de irremediavelmente incompatibilizar com os atrevimentos do novoriquismo mental e material do prosaísmo burguês, (...) que ele ficcionalmente personifica na família da mulher do narrador [do *Monólogo em Elsenor*] e na sua entourage social (...)» (Castro 2003: 38).

O escritor fizera o mesmo em *A Barba do Menino Jesus*: dois mundos opostos – o da fidalguia e o da burguesia – separariam dois seres durante vinte anos e o regresso do neto na noite de Natal levá-lo-ia a ser visto, poeticamente, pelo avô, como o Menino de Jesus com barba. O dramaturgo, que sempre perseguiu a essência da alma, faz voltar o neto porque, finalmente, compreendera o avô, o «*sentira*» (Figueiredo 2003: 132) e decidira libertá-lo do sofrimento em que se encontrava. O Velho, preso ao amor que o unira à família, vivera na solidão mais profunda, dedicando-se à música e compondo o *Concerto nº 4 – da Solidão*, em si bemol menor.

Tal como o escritor, dedicar-se-á afincadamente à sua arte, vivendo para ela, por ela, para atenuar o seu sofrimento de invalidez de sentimento, de solidão. Tendo voltado o Menino Jesus com Barba, o Velho ouve, novamente, «uma ideia no coração» (ibid.: 148) e precisa de a escrever para «Poupar a memória do coração» (ibid.). Na didascália funcional que encerra o texto teatral, é-nos dito que o Velho «*Escreve, rápido, por momentos. Súbito, levanta-se e vai até à mesa das*

recordações» (ibid.: 149), como se as pessoas que o abandonaram fizessem parte do seu mundo afetivo, como se estivessem representadas metonimicamente em cada objeto.

Em toda a peça, as falas do avô tomam quase forma de monólogo, por onde nostalgicamente desfilam os vinte anos de sofrimento de um homem só. E é por esse caminho de dor e amor que também caminhará Tomaz de Figueiredo. Usá-lo-ia para alcançar a poesia, para escrever o que lhe ditava o coração, transfigurando o vivido, as pessoas que amara em formas simbólicas que o ligariam ao presente.

Já o disséramos, «devemos acautelar a nossa aproximação ao texto teatral e partir do preceito que não nos será possível abranger a totalidade da escrita [de Tomaz de Figueiredo] e atingir o mais profundo dos seus segredos» (Pereira 2007: 103).

O seu sentido ímpar do símbolo e do simbólico levá-lo-ia a apropriar-se do mito de Joana d'Arc e da sua solidão para exprimir a dor sentida perante a incompreensão dos outros, a alma em carne viva, o «conhecimento de se ter morrido» (Figueiredo 2003: 139).

Escreve porque persegue a essência da alma e sabe que só a alcançará pelas palavras. Só elas eternizarão o momento, os lugares, as pessoas, em suma, a vida. Singular personalidade, a de Tomaz de Figueiredo, homem e escritor, de que apenas logramos intuir o caráter, a afetividade e os medos através da «vulcânica torrente verbal» (Chorão 2003: 52) do seu texto teatral.

Bibliografia

- Bento (1980): José Bento, "Tomaz de Figueiredo dez anos depois da sua morte: Um testemunho", *Colóquio Letras* (Lisboa), n. 58, pp. 36-40.
- Castro (2003): Aníbal Pinto de Castro, "Monólogo de Elsenor, um estilo novo de narrar", *Tomaz de Figueiredo: No primeiro centenário do seu nascimento*, Braga, Lions Clube de Braga.
- Chorão (2002): João Bigotte Chorão, *O essencial sobre Tomaz de Figueiredo*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Mourão-Ferreira (1960): David Mourão-Ferreira, *Hospital das Letras*, Lisboa, Guimarães Editores.
- Figueiredo (1967): Tomaz de Figueiredo, *Procissão dos defuntos*, Lisboa, Verbo.

Figueiredo (1970): Tomaz de Figueiredo, *Dicionário falado*, Lisboa, Verbo.

Pereira (2007): Maria Eugénia Pereira, "O teatro de Tomaz de Figueiredo – a explosão das identidades", In António Manuel Ferreira (coord.), *Tomaz de Figueiredo*, Aveiro, Universidade de Aveiro.