

cadernos
Camões

A colecção «Cadernos Camões» tem como objectivo reunir os grandes nomes e os grandes temas em torno dos quais a cultura portuguesa pode ser, de forma acessível mas objectiva, apresentada a outras culturas.

A linha editorial da colecção abrange uma grande variedade de temas – da Literatura à História, das Artes à Antropologia e a outros campos do conhecimento – tendo sempre por finalidade a difusão da cultura portuguesa.

De um número para o outro, mudando apenas a cor da capa, não são apenas as temáticas que vão variando: os «Cadernos Camões» podem também, em nome desse critério de ampla universalidade, ser constituídos por edições reunindo tanto um conjunto de textos de um só autor, como de diversos autores em torno de um tema.



FNAC - 03 14/09/04
300101110100 0310002



9 789725 662496

V A
LITERATURA PORTUGUESA DO
Preço editor 12,00 €

PREÇO MÍNIMO GARANTIDO

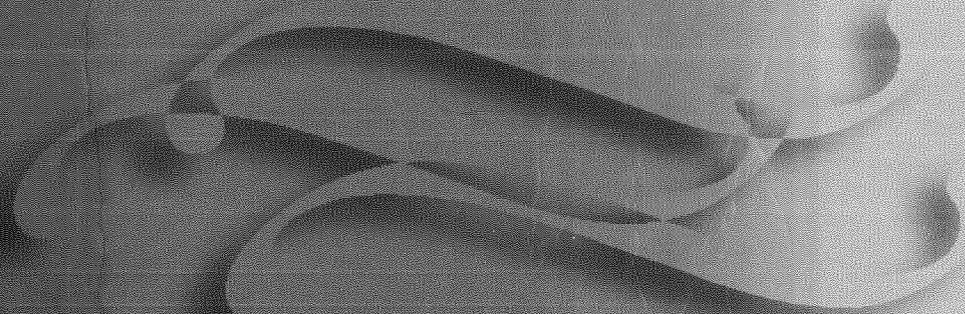
PREÇO FNAC 10 €

Literatura Portuguesa do Século XX



cadernos
Camões

Literatura Portuguesa do Século XX



Literatura Portuguesa do Século XX

Coordenação de
FERNANDO J.B. MARTINHO

Colecção Cadernos Camões

Título: *Literatura Portuguesa do Século XX*
Coordenador: Fernando J.B. Martinho
Autores: Fernando J.B. Martinho, Fernando Pinto do Amaral,
Maria Helena Serôdio, Serafina Martins

© Instituto Camões
Reservados todos os direitos de acordo com a legislação em vigor

Revisão: Anick Bilreiro

Design gráfico e paginação: TVM designers
Pré-impressão e impressão: A. Coelho Dias S.A.

1.ª edição: Maio de 2004

ISBN: 972-566-249-0
Depósito Legal: 21269/4

	Apresentação	9
	<i>Fernando J.B. Martinho</i>	
1	Poesia	11
	<i>Fernando J.B. Martinho</i>	
2	Narrativa	55
	<i>Fernando Pinto do Amaral</i>	
3	Dramaturgia	95
	<i>Maria Helena Serôdio</i>	
4	Ensaio Literário	143
	<i>Serafina Martins</i>	
	Índice de Autores Citados	177

O objectivo do presente volume é oferecer uma visão de conjunto do que foi a produção literária portuguesa do Século XX nos domínios da poesia, da ficção narrativa e da literatura dramática, bem como da reflexão que sobre o literário se fez nos planos crítico, ensaístico e historiográfico.

Os estudos panorâmicos nele contidos reflectem, necessariamente, os pontos de vista dos seus autores, e o reflectirem, concomitantemente, formações, percursos e, até, situações geracionais diferentes não faz senão reforçar o desejável pluralismo das perspectivas.

Uma das mais antigas da Europa, a literatura portuguesa tem no século há pouco findo um dos seus períodos de maior riqueza. Época de grandes tensões e transformações, nem a própria ditadura, com o contexto particularmente adverso que, durante quase meio século, representou, conseguiu vergar ou anular-lhe o ímpeto criador. Do confronto com as circunstâncias difíceis que foram as suas, soube ela, pelo contrário, retirar muita da sua força, dando testemunho, tematizando esse embate ou construindo, a partir dele, os seus mundos ficcionais, ou, no caso da reflexão crítica, aguçando-lhe a exigência e a consciência vigilante.

Do que significou o regresso à democracia, com a libertação de todo o tipo de peias censórias e tabus, dá bem conta o notável florescimento literário do último quartel do século, em que, ao mesmo tempo, se assistiu ao alargamento e intensificação dos contactos com os mais diversos espaços culturais, em fidelidade à vocação dialogante e universalista que, nos seus melhores momentos, sempre distinguiu a nossa literatura.

FERNANDO J.B. MARTINHO

1

Poesia

FERNANDO J.B. MARTINHO

A primeira metade do século xx, no que diz respeito à poesia portuguesa, é, em termos gerais, dominada pelo surgimento e imposição, nem sempre fácil, do Modernismo. Quando se dá a viragem para a segunda metade do século, é já muito nítida a consciência de uma tradição moderna por parte dos poetas portugueses. O Modernismo tem já então uma idade respeitável: cerca de 35 anos desde a publicação do *Orpheu*, revista que, por assim dizer, funciona como sua certidão de nascimento. Num artigo publicado em 1952 («Persistência do Modernismo», *Legómena – Textos de Teoria e Crítica Literária*, 1987), Manuel Antunes, um influente crítico da época, falará mesmo, a propósito de algumas revistas de poesia então vindas a lume, de uma «persistência do Modernismo», o qual teria, em seu entender, entrado num claro processo de sedimentação. A batalha travada pelos defensores de uma literatura moderna fora, no essencial, ganha. Havia agora apenas que alargar e aprofundar a experiência modernista. Mas, como Manuel Antunes não deixava de avisar no fim do seu artigo, o Modernismo, à semelhança de todos os movimentos, passaria. Quatro anos depois, um outro crítico, Adolfo Casais Monteiro, radicado já então no Brasil, ele próprio, enquanto poeta e ensaísta, um dos mais acérrimos praticantes e defensores, respectivamente, da modernidade literária, anunciava a morte da modernidade, que fazia coincidir com o começo da era atômica («A Ideia de Modernidade», *A Palavra Essencial*, 2.^a ed., 1972). Em sua opinião, outra coisa nascera, só que não tinha ainda nome. Por essa altura, e na realidade desde a segunda metade dos anos 40, já havia quem falasse de pós-modernismo no contexto literário norte-americano ou de era pós-moderna como uma nova era da História Ocidental, o que era o caso do historiador inglês Arnold Toynbee, mas, aparentemente, Casais Monteiro não estava a par desses desenvolvimentos, pelo menos na sua vertente terminológica. Isso não deve, contudo, surpreender-nos, uma vez que a grande difusão do termo pós-modernismo só se verificou nos anos 70 e 80. O crítico português teve, pelo menos, no seu ensaio de 1956, o grande mérito de, muito cedo, afinal, se ter dado conta de uma importante mutação civilizacional e cultural, que o levava, pessimisticamente,

a situar o retrato do homem moderno entre a «fragilidade» e o «nada». Seja como for, a modernidade poética em Portugal prolongar-se-ia ainda por alguns anos e só na década de 70 se perceberiam os primeiros sinais de crise de uma das ideias mais caras à modernidade estética, a da ruptura no processo evolutivo das artes, praticamente desde o Romantismo. Um outro crítico, Eduardo Lourenço, num ensaio escrito no início dos anos 70 («Dialéctica Mítica da Nossa Modernidade», *Tempo e Poesia*, 2.^a ed., 1987), preferia falar de uma Modernidade que «de si mesma se despede», a propósito de vários poetas então com marcante presença na cena literária portuguesa, nomeadamente Herberto Helder e Ruy Belo. A intuição de Lourenço revelar-se-ia correcta: assistia-se então, com efeito, a uma despedida da Modernidade e não tardaria muito que outras perspectivas comesçassem a afirmar-se no sentido de uma cada vez mais desinibida oposição ao que fora sobretudo a vertente vanguardista da tradição modernista. Um dos que assumem os novos valores, Joaquim Manuel Magalhães, num texto vindo a público em 1978 («A Inescapável Tara da Procriação», *Colóquio / Letras*, n.º 43, Março de 1978), não hesitará mesmo, ao arrepio de toda uma tradição moderna que tinha como uma das suas mais agitadas bandeiras a originalidade, em proclamar provocatoriamente que «não se é [...] original (quem o seria depois de 1916), apenas consequente», ao mesmo tempo que a par da «invenção irrepitível» colocava a «repetição inventiva».

Uma das mais vincadas diferenças da poesia portuguesa da segunda metade do Século XX relativamente à da primeira metade tem a ver com a presença menos nítida, nela, de movimentos e correntes. Movimentos e correntes são, dentro da tradição modernista, de um modo geral, típicos da 1.^a metade do século, como num texto de revisão a um seu célebre ensaio sobre o *Orpheu* e a presença (*JL*, 20 de Setembro de 2001) lembrou Eduardo Lourenço, vendo no *Orpheu*, na presença, no neo-realismo e no surrealismo «as quatro grandes manifestações, pelo menos até metade do século, que hoje fazem parte da nossa memória cultural do século passado». Nos anos 50, o que temos são pequenos grupos que, em regra, apresentam as suas diferentes propostas através de revistas que concedem lugar destacado à poesia. Dentro de uma concepção alargada de Modernismo que o não restringe ao chamado Primeiro Modernismo, vigente na segunda e terceira décadas do século, esses grupos tendem a privilegiar a continuidade à ruptura. Com efeito, apenas os surrealistas, cujo período de afirmação se prolonga ainda pela década de 50, e um ou outro poeta ligado ao projecto da revista *Árvore*, se inclinam para a vertente vanguardista da tradição moderna. Nos anos

60, porém, a ideia de vanguarda é determinante para dois grupos que assumem, então, uma posição de destaque, o grupo de *Poesia 61* e o grupo da *Poesia Experimental*, o qual se inscreve mesmo num movimento com carácter transnacional. A crise das vanguardas e do que se chamou as grandes narrativas, algumas das ideias-chave definidoras do espírito da modernidade, torna-se sensível a partir dos anos 70, e o discurso crítico, para dar conta de uma mutação observável no modo de encarar, entre outros aspectos, o novo, as tradições, a relação com as outras artes e as manifestações da cultura de massas, recorre, com frequência, sobretudo durante a década de 80 e nos começos do decénio seguinte, aos termos e conceitos de pós-moderno, pós-modernidade e pós-modernismo.

Outra diferença marcante entre a primeira e a segunda metade do século diz respeito ao papel que as revistas literárias desempenham numa e noutra. A fronteira, aqui, esclareça-se, não é totalmente coincidente com a que apontámos — é evidente que com a necessária fluidez — relativamente a movimentos e correntes. Enquanto, de alguma forma, é possível fazer uma história da poesia portuguesa até aos fins dos anos 60 em função de revistas que nela definem, com maior ou menor nitidez, dentro da lógica modernista de uma tradição de ruptura, momentos de viragem, tal não é viável com base nas revistas publicadas a partir dos anos 70, que claramente se afastam do modelo de afirmação geracional e das proclamações de tipo programático e manifestário. A vida literária perde claramente, neste segundo período, o carácter grupal, e as revistas, algumas das quais atingem níveis de qualidade semelhantes às do primeiro período, ou não inserem no número inaugural qualquer texto programático ou, se o inserem, habitualmente, breve, é para lembrarem que não têm programa e que os poetas ali incluídos devem ser considerados individualmente.

Quando o Século XX chega ao seu termo, o panorama poético português, já distanciado da lógica modernista geradora de oposições intergeracionais, apresenta-se sem tensões inibidoras de uma prática saudável do pluralismo e do consequente respeito pela radical singularidade das escritas. As vozes vivas que coexistem nesse espaço dinâmico e nele entram em diferentes processos de interacção, definem um amplo arco temporal que vai de autores revelados nos princípios dos anos 40, como Sophia de Mello Breyner Andresen e Eugénio de Andrade, a poetas que se revelam na década de 90, e de que pode encontrar-se uma boa amostra no volume antológico *Anos 90 e Agora — Uma Antologia da Nova Poesia Portuguesa*, 2001. Nesse arco cabem alguns dos mais representativos

poetas da segunda metade do século, e alguns deles farão mesmo parte das arrumações canónicas mais apertadas que possam ensaiar-se em relação à poesia do Século XX em Portugal, na sua globalidade. Por outro lado, convirá não esquecer que, em qualquer estudo que se faça da poesia de um determinado período, há que ter igualmente em atenção os mortos, recentes ou recuados, que se mantêm como uma presença activa e fecunda na realidade viva que é a poesia de um País em cada momento. É o que, restringindo os exemplos ao mínimo, se passa com um Cesário Verde, persistente matriz de tudo o que na nossa lírica novecentista se reclame de um regresso ao real, ou com um Pessoa, referência incontornável numa tradição de dramatização do lirismo, ou ainda com Jorge de Sena, inegável ponto de partida de toda uma linha da poesia portuguesa das últimas décadas que aposta nos mais diversos tipos de diálogo com o discurso da cultura. O que importa, em trabalhos desta natureza, é estar atento, como lembra Claudio Guillén (cf. «Sobre los Períodos Literarios: Cambios y Contradicciones», *Teorías de la Historia Literaria*, 1989), às «opções vivas» que se põem aos poetas dum determinado período, e ver neste um complexo mosaico onde se confrontam as mais diversas sensibilidades, numa interminável multiplicidade de cruzamentos e de processos interactivos que, obviamente, se não restringem ao sistema literário nacional. Embora aqui seja nossa preocupação fundamental acompanhar a dinâmica do processo evolutivo da poesia portuguesa do Século XX, há que ter igualmente em conta as recomendações de um Bakhtine quando alertava para a necessidade de atender, por detrás do que chamava o «ruído superficial do processo literário», às tendências mais estáveis da evolução literária (cf. «El Problema de los Géneros Discursivos», *Estética de la Creación Verbal*, 1982). Por esse motivo prestaremos atenção a algumas das tradições que aí se definem e que constituem elementos de *continuidade*, face a outros que são da ordem da *descontinuidade* e que com eles frequentemente interagem.

Dois poetas se destacam no período que antecede imediatamente os primeiros sinais da emergência do Modernismo na segunda década do século: Camilo Pessanha e Teixeira de Pascoaes. O primeiro, que só em 1920 dará a público o livro de poemas *Clepsydra* (cf. ed. de 1995, com texto estabelecido por Paulo Franchetti), que irá consagrá-lo como uma das figuras centrais de todo o cânone poético português, representa o que de melhor produziu o Simbolismo em Portugal, no sortilégio encantatório dos seus ritmos, que chegam o mais perto possível daquela que foi a maior aspiração dos poetas dessa corrente — aproximar a poesia da música. A sua influência nos modernistas, e nomeadamente em Pessoa

ele-mesmo, foi determinante. O segundo (cf. reedição das *Obras de Teixeira de Pascoaes*, em curso de publicação na Assírio & Alvim), autor de uma obra poética extensíssima que se inicia ainda no Século XIX e que se prolongará até aos anos 50 do século passado, é, na amplitude do seu verso inspirado e percorrido por uma força genesiaca desmesurada, o grande romântico que Portugal, de certo modo, não teve na altura própria. Foi, além disso, o iniciador de um movimento literário e cultural, o saudosismo, que eleva a uma dimensão mítica um sentimento que, dentro de orientações nacionalistas muito típicas dos começos do século, via como exclusivo do povo português. À margem do Modernismo, citem-se ainda as poesias de raro fulgor de António Patrício (*Poesia Completa*, 1980) e Florbela Espanca (*Poesia Completa*, 1996).

Coexistem no Modernismo português, como, de resto, de um modo geral, no Modernismo enquanto movimento presente noutros espaços da cultura ocidental, duas vertentes, uma radical, extremista, que defende a ruptura com a tradição, e que associamos aos movimentos das chamadas vanguardas históricas (futurismo, dadaísmo, surrealismo), e uma outra, mais moderada, que aspira à criação de uma nova tradição, situando-se mesmo na continuidade do movimento imediatamente anterior, o simbolismo, e que alguns, como é o caso de Jorge de Sena (cf. prefácio a *Poesia do Século XX*, 2.^a ed., 1994), por esse motivo, designam de post-simbolista. Basta ler os dois números publicados da revista que, em Portugal, dá início ao Modernismo em 1915, *Orpheu*, para nos darmos conta do seu duplo carácter. Fernando Pessoa (cf. «Edição Crítica» e «Obras de Fernando Pessoa», em curso de publicação na Imprensa Nacional-Casa da Moeda e Assírio & Alvim, respectivamente), chefe de fila da geração que lança o Modernismo português, é ele próprio uma excelente ilustração dessa ambivalência, com os seus heterónimos, as várias *personae* a que emprestou visões do mundo diferenciadas, cada uma delas com uma linguagem e um estilo próprios. A sua aproximação ao espírito vanguardista pode observar-se nas grandes odes de Álvaro de Campos, nomeadamente na «Ode Triunfal», onde se celebra, em verso livre de inspiração whitmaniana, a civilização moderna, a técnica, as máquinas, a velocidade, muito ao jeito dos futuristas. Em Fernando Pessoa ele-mesmo, pelo contrário, em que são dominantes os poemas rimados e de metro regular, sem desvios muito pronunciados relativamente à tradição lírica portuguesa, a ênfase posta na musicalidade do verso e a subtil complexidade dos conteúdos e de todo o travejamento imagético e metafórico fazem dele um post-simbolista. Por outro lado, com o heterónimo Ricardo Reis, e antecipando o que um pouco mais

tarde farão pintores e músicos modernistas como Picasso e Stravinsky, procede à recuperação da herança clássica, para o caso, através da composição de odes horacianas, que se julgariam insusceptíveis de um processo de renascimento em pleno período modernista e que vêm mesmo a revelar-se capazes de exprimir, na aparente rigidez da sua forma, algumas das mais fundas inquietações do homem moderno. Alberto Caeiro, o outro grande heterónimo, na inocência e na simplicidade em que faz assentar a sua *persona*, quer-se, em nome da oposição *natura-cultura*, ao abrigo de tais dependências periodológicas, mas a realidade é que o efeito da sua escrita prosaica, despojada, de uma construída pobreza estilística, na lírica portuguesa subsequente foi no sentido de estimular a libertação modernista, pelo contributo que trouxe para a superação de uma poesia convencional e passadista e, juntamente com os ritmos espalhados e o estilo frequentemente enumerativo de Álvaro de Campos, para a imposição do verso livre. O espírito combativo, iconoclasta das vanguardas manifesta-se, com rara violência verbal, em textos manifestários de Almada Negreiros, nomeadamente no famoso *Manifesto Anti-Dantas*, visando um representante da literatura académica e passadista dos começos da República, Júlio Dantas, e nas sucessivas invectivas lançadas contra o burguês no longo poema «A Cena do Ódio» (cf. *Poemas*, 2001). Só muito incidentalmente, e num único poema, «Manucure», Mário de Sá-Carneiro, o outro grande poeta do *Orpheu*, se aproxima do Vanguardismo, e mesmo nesse caso, segundo Pessoa, estaríamos perante um «poema semifuturista (feito com intenção de blague)». Aí se refere ele à poética que estaria, então, subjacente à sua escrita: «Meus olhos ungidos de Novo, / Sim! — meus olhos futuristas, meus olhos cubistas, meus olhos interseccionistas», mas a verdade é que a fidelidade mais constante de Mário de Sá-Carneiro, em termos dos *ismos* actuantes no Modernismo português, se orientava, antes, para o paulismo, e esse, como o seu próprio criador, Fernando Pessoa, reconheceu, situava-se na continuidade do Simbolismo. Independentemente do que, no caso concreto de «Manucure» possa haver de adopção de procedimentos típicos do futurismo, ou, noutros textos, de traços associáveis ao cubismo ou à corrente que é uma espécie de sua versão portuguesa, o interseccionismo, igualmente criação de Pessoa, Sá-Carneiro (cf. *Poemas Completos*, 1996) é, no essencial, um poeta que leva a um ponto paroxístico, de quase ruptura, a herança simbolista, facilmente reconhecível em diversos aspectos da sua fulgurante imagética, ao mesmo tempo que submete a sintaxe a surpreendentes procedimentos de estranhamento por via, em regra, de insólitos regimes verbais. A temática da crise e da cisão do

sujeito, de tão forte incidência também no Modernismo português, tem nele alguns dos seus mais expressivos exemplos, como a célebre quadra de *Os Indícios de Ouro* («Eu não sou eu nem sou o outro, / Sou qualquer coisa de intermédio: / Pilar da ponte do tédio / Que vai de mim para o Outro.»), e difícil é que o tê-la levado a limites insustentáveis não nos venha ao espírito quando lembramos o destino trágico do poeta, suicidando-se em Paris antes de perfazer os 26 anos. A herança simbolista é igualmente sensível em outros três poetas órficos: Alfredo Furtado, Armando Côrtes-Rodrigues e Luís de Montalvor.

Entre o Primeiro e o Segundo Modernismo, duas figuras se destacam que beneficiaram de um excelente acolhimento por parte de alguns dos autores mais representativos de um e de outro desses momentos do nosso Modernismo. Referimo-nos a Mário Saa e António Botto. O primeiro, de que, infelizmente, ainda não se encontra disponível no mercado uma edição dos poemas que deixou dispersos em muitas das revistas modernistas, evidencia-se pela força, próxima do desvairo, da sua imaginação verbal, e pela verve com que recupera, criativa e parodicamente, códigos estilísticos de outras épocas. O segundo (cf. *As Canções de António Botto*, 18.^a ed., 1999) é um poeta de inegável presença canónica na lírica portuguesa de Novecentos, pelos caminhos que abriu a muita da poesia posterior no sentido de uma harmoniosa conciliação da limpidez com a modernidade da expressão.

Quando em Portugal se fala de Segundo Modernismo, ele é habitualmente associado a uma revista que se publicou entre 1927 e 1940, a *presença*. Graças, em parte, a um ensaio de Eduardo Lourenço do começo dos anos 60 («*presença* ou a Contra-Revolução no Modernismo Português?», *Tempo e Poesia*, 2.^a ed., 1987), em que se defendia a tese de que a referida publicação constituiria uma espécie de «contra-revolução» relativamente ao que teria sido a «revolução» trazida pela geração do *Orpheu*, ganhou raízes na moderna tradição crítica portuguesa, contra, porventura, o que seriam as intenções do próprio Eduardo Lourenço, a ideia de que os autores que se afirmaram na *presença* representariam como que uma traição ao «verdadeiro» espírito modernista. Esquece-se, no entanto, frequentemente, nas discussões à volta das relações entre o *Orpheu* e a «folha de arte e crítica» *presença*, o carácter duplo do Modernismo, que não se restringe, como vimos, a uma das suas faces, a da Vanguarda, e, por outro lado, que o grupo do *Orpheu*, a par de autores que representam essa vertente mais radicalizada do Modernismo, incluiu outros, como também assinalámos, que continuam o simbolismo. Assim como tende igualmente a esquecer-se que, embora o Modernismo prati-

cado pelos poetas da *presença* corresponda, de um modo geral, à sua vertente mais moderada, menos iconoclasta, não faltam no grupo poetas decididamente apostados numa escrita que procura o *novo* através de procedimentos extremos de ruptura com a tradição, como é o caso de um António de Navarro e, mais consistentemente, ao longo de todo o seu itinerário poético, o de um Adolfo Casais Monteiro. Se virmos o Modernismo como um megaperíodo, que vai, digamos, de meados da segunda década do século até ao princípio dos anos 70, quando se tornam perceptíveis os primeiros sinais de uma crise da modernidade e, portanto, da «estética da mudança» em que, segundo Paz (cf. «Poesía y Modernidad», *La Otra Voz – Poesía y Fin de Siglo*, 1990), ela assentava, menos sujeitos estaremos a visões redutoras do papel dos grupos do *Orpheu* e da *presença* no processo evolutivo da poesia portuguesa de Novecentos. O insistir na existência de uma tradição moderna tem também a vantagem de chamar a atenção para a presença de continuidades a par das descontinuidades que temos tendência a privilegiar na abordagem das manifestações artísticas da modernidade, orientadas por uma estética assente, como vimos, no culto da mudança e da ruptura.

O texto em que se apresentavam as grandes linhas do programa da *presença*, vindo a público no número inaugural da «folha de arte e crítica» em Março de 1927 e assinado por José Régio («Literatura Viva», edição facsimilada compacta da *presença* em 3 vols., 1993), um dos seus directores, punha o acento tónico em algumas ideias caras à estética da modernidade, como a originalidade e a prática de uma «literatura viva», não contaminada pelo «exagerado gosto da retórica», e, por provir «da parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima duma personalidade artística», o oposto daquilo que num outro texto manifestário o mesmo autor designava de «literatura livresca». Os responsáveis pela doutrina crítica da revista, Régio, Gaspar Simões e Casais Monteiro, muito fizeram pelo reconhecimento da importância dos poetas do Primeiro Modernismo e pela imposição de uma ideia de arte moderna, de uma literatura antipassadista e anti-académica — de uma literatura que se libertasse de conotações negativas que diversos autores da modernidade já haviam denunciado, fazendo-a equivaler a retórica vazia e cediça. De diferentes formas procuraram realizar, ao longo dos seus percursos, uma «literatura viva» os poetas que, mais prolongadamente ou mais episodicamente, deixaram o seu nome nas páginas de moderníssimo grafismo da «folha». Pela via de uma poesia de funda inquietação religiosa, não importa se heterodoxa ou afirmando dramaticamente a revolta da criatura, titanicamente empenhada na defesa da sua condição humana, diante do

21
Criador, em Régio (cf. *Obra Completa. Poesia I e Poesia II*, 2001) e Miguel Torga (cf. *Poesia Completa*, 2000), o qual, não obstante se ter afastado do grupo «presencista», se manteve, no essencial, fiel a aspectos fundamentais do sociocódigo aí prevalecente. Pela via de uma escrita *transgressiva*, que persegue efeitos típicos das práticas artísticas de vanguarda, como a deformação, a dissonância, as «melodias atonais», em Casais Monteiro (cf. *Poesias Completas*, 2.^a ed. 1993), e, num pólo oposto a este, pela delicada musicalidade dos versos, Carlos Queiroz (cf. *Desaparecido. Breve Tratado de Não-versificação*, 1983, e *Epístola aos Vindouros e Outros Poemas*, 1989), exemplo maior em Portugal da persistência da tradição simbolista. O ideal de uma literatura livre e viva é também uma referência determinante em Afonso Duarte (cf. *Obras Completas 1 – Obra Poética*, 1974) e Francisco Bugalho (cf. *Poesia*, 1998), dois autores muito diferentes mas que têm a aproximá-los a circunstância de serem ambos poetas com uma forte ligação à terra, e que, pela atenção ao mundo exterior, contrariam o estereótipo duma poesia «presencista» exclusivamente centrada nos conflitos e tensões do eu, a que também não é possível cingir a poesia de Alberto de Serpa (cf. *A Poesia de Alberto de Serpa*, 2.^a ed., 1998), na sua proximidade ao quotidiano. A lírica de Saul Dias (cf. *Obra Poética*, 3.^a ed., revista e aumentada, 2001), em claro contraste com a de seu irmão, José Régio, procura as vias da contenção expressiva, dentro de um vincado gosto por uma arte da sugestão e da intensidade. A Edmundo de Bettencourt (cf. *Poemas de Edmundo de Bettencourt*, 2.^a ed., 1999), já depois de se ter afastado, em 1930, da revista a que deu o nome, pertencerão os primeiros ensaios de uma escrita próxima do onirismo surrealista, com os *Poemas Surdos* (1934-1940), que, por não terem sido, então, publicados, de alguma forma atrasaram de alguns anos a eclosão do surrealismo em Portugal. Irene Lisboa (cf. *Obras de Irene Lisboa, Poesia I*, 1991) continua a linha mais transgressiva do Primeiro Modernismo, podendo mesmo definir-se, segundo José Gomes Ferreira (cf. *A Memória das Palavras*, 1965), como «uma espécie de Dadá que tudo destruiu na poesia: palavras escolhidas para serem belas, ritmos consagrados, metáforas, imagens [...]». Dois colaboradores ocasionais da *presença* há ainda que referir, Pedro Homem de Mello e Vitorino Nemésio. O primeiro (cf. *Poesias Escolhidas*, 1983) distingue-se pelos ritmos sortilégos dos seus versos, num diálogo fecundo com as formas populares a que não terá sido alheio o exemplo do Lorca de *Cancionero Gitano*, de tão poderosa influência na poesia portuguesa dos anos 40. Na mesma linha se situa Natércia Freire (cf. *Antologia Poética*, 2001), que se estreia nos fins dos anos 30, também ela seduzida, num dos veios mais significativos da sua poesia, pelos ritmos tradicionais. Nemésio (cf. *Obras Completas. Vol. I e II* -

Poesia, 1989) é hoje considerado uma das figuras centrais do cânone literário português de Novecentos, graças, em larga medida, à diversidade de registos e de propostas, que tanto o levam a criativamente mimetizar a poesia popular do seu lugar de origem, os Açores, como a praticar, de forma livre e ironicamente solta, uma poesia de grande sofisticação que faz suas quer as grandes inquietações metafísicas do homem moderno quer algumas das decisivas questões que se puseram à Ciência do século passado. Próximo de Nemésio, pela ironia e pela inquietação religiosa, está António de Sousa, que bem merecia a reedição de alguns dos seus títulos mais representativos (cf. *Ilha Deserta*, 1937; *O Naufrago Perfeito*, 1944; *Jangada*, 1946; *Livro de Bordo*, 1950; *Linha de Terra*, 1951).

A *presença*, um caso de invulgar longevidade no quadro das revistas modernistas, em regra de muito curta duração, vai manter a sua publicação até 1940. Nos últimos anos da década de 30, sobretudo a partir do começo da Guerra Civil de Espanha, o programa «presencista» de defesa da independência da arte face a factores de natureza ideológica, política ou religiosa vai ser alvo dos ataques de uma nova geração que, marcada por uma situação histórica particularmente crítica, propugna uma arte comprometida, de fundas preocupações sociais. Esta poesia social, que, na história literária portuguesa, ficou conhecida, em termos periodológicos, sob a designação de neo-realismo, põe a ênfase na função apelativa, procurando agir sobre a consciência dos destinatários no sentido de ganhar a sua adesão para as causas de transformação histórica em que está empenhada, dentro de uma concepção finalista da História de inspiração marxista. Para lá, no entanto, das acesas discussões à volta da função da arte entre «presencistas» e neo-realistas, há que reconhecer que os defensores de uma arte social acabam por receber das mãos dos poetas da *presença* o legado modernista. Mais uma vez é necessário perceber o que se passa para lá do ruído superficial das polémicas e das oposições e estar atento às continuidades. Com efeito, é, não raro, através de poetas «presencistas», nomeadamente daqueles que mais sensíveis se mostram ao verso livre e ao prosaísmo da expressão que muitas vezes lhe anda associado, um Adolfo Casais Monteiro e um Alberto de Serpa, que os neo-realistas se fazem herdeiros de algumas das mais importantes conquistas expressivas do Primeiro Modernismo. Ficará como exemplar desta contradição do neo-realismo português a relação com Pessoa, por um lado rejeitado, como seria de prever, no plano doutrinário, e, por outro, indelével estímulo de toda uma escrita mais liberta de constrangimentos formais, especialmente em poemas de temática marítima ou portuária, marcados pela sombra avassaladora de Álvaro de Campos.

A acusação frequentemente feita aos neo-realistas de apenas se preocuparem com o conteúdo e prestarem pouca atenção à forma não tem muita razão de ser se atentarmos no percurso de alguns dos seus poetas mais representativos, um Manuel da Fonseca, um Mário Dionísio, um Carlos de Oliveira. O primeiro (cf. *Obra Poética*, 7.^a ed., revista, 1984) distinguir-se-á, fundamentalmente, por uma poesia de forte propensão narrativa, muito ligada ao espaço de origem do poeta, o Alentejo, e em que se contam ora histórias de gente enredada na rotina dos pequenos meios ora, em ritmos de romance tradicional, histórias de heróis da errância rural ciosos de uma liberdade à medida dos horizontes ilimitados da planície por onde vagabundeiam. Mário Dionísio (cf. *Poesia Incompleta*, 2.^a ed., 1982, e *Terceira Idade*, 1982) deixará o seu nome ligado a uma poesia muito na linha de uma modernidade que marca as suas distâncias em relação à linguagem corrente, através de procedimentos transgressivos que acentuam a atonalidade, a dissonância da linguagem poética (um dos seus livros mais importantes tem como título *O Riso Dissonante*). Quando na segunda metade dos anos 70 Carlos de Oliveira colige a poesia que, desde os começos dos anos 40, foi publicando, dá aos dois volumes em que a reuniu o título de *Trabalho Poético* (3.^a ed, 1998). Tal título resume, emblematicamente, o que foi, ao longo dos anos, a preocupação de rigor e da mais alta exigência que o poeta pôs no seu trabalho, de forma cada vez mais nítida no sentido de fazer dos poemas objectos perfeitos com a reverberação do cristal. Não deixa de ser irónico que seja com um poeta inserido num movimento acusado de insensibilidade relativamente à dimensão estética do trabalho poético que a poesia, enquanto realização textual, atinge um dos seus pontos mais altos na lírica portuguesa de Novecentos. Caberia ainda referir, no âmbito do neo-realismo poético, as vozes singulares de Políbio Gomes dos Santos (cf. *Poemas*, 2.^a ed., 1998) e de Álvaro Feijó (cf. *Os Poemas de Álvaro Feijó*, 3.^a ed., 1978), ambos cedo desaparecidos, e João José Cochofel (cf. *Obra Poética*, 1989), que representa, dentro de uma corrente mais preocupada em alertar consciências, um veio intimista.

Dos neo-realistas poderia ser aproximado um poeta nascido no começo do século, José Gomes Ferreira, que colocará as últimas edições da sua obra poética, em que sobressai o conflito entre o eu individual e o eu social, sob o título de *Poeta Militante* (cf. 4.^a ed., nas *Obras de José Gomes Ferreira*, 3 vols., 1990-1998). O que poderia aparecer com uma carga excessivamente política neste título, que colige muitos poemas de *resposta*, subjectiva, a alguns dos acontecimentos que marcaram a história do século, é atenuado, por um lado, pelo esclarecimento que o poeta

dá nas suas Memórias relativamente ao sentido em que usa o adjectivo («militante da poesia total»), e, por outro, pela nota com que faz anteceder o 1.º volume de *Poeta Militante*: «*Poeta Militante* é a viagem do século vinte em mim. Ou melhor: o testemunho poético [...] da aventura da sombra de um anti-herói que perdido nos meandros dos caminhos exíguos do tempo, que atravessou em bicos dos pés os segundos, os minutos, as horas, as semanas, os anos de quase todo um século, mais preocupado com as coisas vulgares do quotidiano nos cafés, nas ruas, nas praias, no campo, do que com os acontecimentos merecedores no futuro de longos tratados de estudo volumosos que me inspiraram muitas vezes apenas poema e meio.» Situação semelhante à de Gomes Ferreira é a de Armindo Rodrigues (*Obra Poética*, 16 vols., 1970-1980; *O Poeta Perguntador*, antologia org. por José Saramago, 1979), igualmente nascido nos princípios de Novecentos e próximo dos neo-realistas, mas em que sobressai um permanente trabalho de reelaboração de alguns dos mais persistentes veios da tradição lírica nacional.

Da mesma geração que os neo-realistas são os poetas que habitualmente se associam a uma revista, os *Cadernos de Poesia*, cuja primeira série se inicia no ano em que a *presença* termina a sua publicação, e um ano antes de sair o primeiro volume de uma colecção, o «Novo Cancioneiro», que, em larga medida, funciona como plataforma de afirmação do neo-realismo poético. Os *Cadernos de Poesia*, que surgem numa altura em que mais acesa parece estar a luta entre os defensores de uma arte independente e os que propugnam uma arte social, colocam-se sob um lema («A Poesia é só uma!») que vem lembrar a possibilidade de coexistência de poetas de orientações estéticas diferentes, vincando, ao mesmo tempo, como único critério para a inclusão nas suas páginas a qualidade poética dos textos. Num período em que as disputas doutrinárias ameaçavam deixar de lado questões essenciais do trabalho poético, o *programa* da revista revelou-se de grande utilidade no sentido de promover, sob a bandeira da Poesia e de uma exigência de qualidade no seu exercício, um diálogo não apenas intrageracional mas também, quando já é perceptível a consolidação de uma tradição moderna, intergeracional. Entre os poetas que, em cargos directivos ou como simples colaboradores, associamos aos *Cadernos*, encontram-se alguns dos nomes que mais profundamente marcaram a poesia portuguesa na segunda metade do século, Jorge de Sena, Sophia de Mello Breyner Andresen e Eugénio de Andrade. A marca do primeiro (cf. *Poesia I*, 3.ª ed., 1988, II, 2.ª ed, 1988, e III, 2.ª ed., 1989) torna-se especialmente sensível a partir dos começos dos anos 70 e dele partem, em grande medida, duas linhas

que ganharam destaque nas últimas décadas, uma que investe no diálogo da poesia com outras artes, nomeadamente a pintura e a música, e outra que privilegia uma poesia de lugares, que faz do poeta um ser da errância respondendo a estímulos de espaços, culturas e tempos diferentes. Se Sena sempre quis que na sua poesia vissemos uma poesia de testemunho, Sophia (cf. *Obra Poética I*, 5.ª ed., 1999, II, 4.ª ed., 1999 e III, 3.ª ed., 1999; *Musa*, 3.ª ed., 1997; *O Búzio de Cós e Outros Poemas*, 2.ª ed., 1998) e Eugénio de Andrade (*Poesia 1942-2000*, 2000) são dos poetas que mais se aproximam em Portugal no século XX de uma ideia de poesia pura, pela qualidade objectual, de «ícone verbal», que sempre, dentro da melhor tradição simbolista, atribuíram ao poema. Isso não os impediu, todavia, de igualmente darem testemunho da situação de iniquidade vivida no País no período da Ditadura, não dissociando, assim, do trabalho estético a preocupação ética. Junto destes poetas poderíamos colocar Ruy Cinatty (*Obra Poética*, 1992), que fez parte do elenco directivo dos *Cadernos* nas suas três séries, poeta «nómada» como a si próprio se viu, numa errância que privilegiou os espaços da aventura ultramarina portuguesa, com destaque para Timor de que o seu nome é indissociável, quer na lírica celebratória quer na que é, depois da ocupação indonésia, ensombrada pela pungência da tragédia. Ligados aos *Cadernos*, de cuja direcção fizeram parte, na primeira e nas suas três séries, respectivamente, estão Tomaz Kim e José Blanc de Portugal, o primeiro (cf. *Obra Poética*, 2001) ecoando nos livros da sua primeira fase o forte impacto que a Segunda Guerra Mundial não deixou de ter na poesia portuguesa, e o segundo (cf. *Parva Naturalia*, 1960; *Espaço Prometido*, 1960; *Odes Pedestres*, 1965; *Descómpasso*, 1986; *Enéadas. 9 Novenas*, 1989) salientando-se por uma poesia que não teme o diálogo com o universo da cultura.

Os primeiros grupos surrealistas organizados surgem em Portugal na segunda metade dos anos quarenta, o Grupo Surrealista de Lisboa em 1947, e, por uma dissidência verificada no seu interior, o Grupo Surrealista Dissidente em 1949. O atraso com que o surrealismo faz a sua irrupção na cena literária portuguesa deve-se, em larga medida, às condições adversas a um seu pleno florescimento existentes no país, como argutamente viu Antonio Tabucchi ao dar a uma antologia de poesia surrealista portuguesa que organizou em Itália, no começo dos anos 70, o título de *La Parola Interdetta*. Por outro lado, convirá ter presente que no imediato pós-guerra, depois do exílio de Breton nos Estados Unidos da América, se assiste a um renovação do grupo francês, cujos efeitos se irão, inevitavelmente, fazer sentir em várias zonas periféricas, como Portugal. Embora de inspiração predominantemente francesa, o surrealismo

português, como seria de esperar, reflecte igualmente a sua aclimação a um contexto cultural e literário próprio. E, a este respeito, o exemplo das manifestações de vanguarda do Primeiro Modernismo será determinante, bem como, pelo pendor satírico e paródico que frequentemente o nosso surrealismo tomará, a existência de uma bem enraizada tradição crítica e satírica em Portugal que vinha já dos cancioneiros medievais. As três grandes figuras do surrealismo português são Mário Cesariny, Alexandre O'Neill e António Maria Lisboa. O primeiro (cf. *Primavera Autónoma das Estradas*, 1980; *Manual de Prestidigitação*, 1981; *Pena Capital*, 2.ª ed., 1999; *Nobilíssima Visão*, 2.ª ed., 1991) distingue-se por uma poderosa força verbal que a imaginação comanda, num exercício permanente do que o próprio poeta chamou a reabilitação do real quotidiano, e que abrange igualmente a reabilitação das palavras, restituindo-as ao fulgor da sua verdade. O'Neill (cf. *Poesias Completas*, 2000), esse, sempre se considerou mais perto do «falar» do que do «imaginar», e daí que, para ele, como deixou dito logo em 1951 num dos poemas de *Tempo de Fantasmas*, «só entre os homens e por eles / [valha] a pena sonhar». António Maria Lisboa (cf. *Poesia*, 1995), cedo desaparecido do número dos vivos, representa dentro do Surrealismo português o desejo de aproximação do movimento à «actividade Mágica», à «acção Mágica». Próxima do Surrealismo está Natália Correia (cf. *Poesia Completa*, 1999), que entre as suas realizações conta mesmo uma antologia intitulada *O Surrealismo na Poesia Portuguesa*, 1973, organizada de acordo com uma perspectiva trans-histórica, e em que os textos em prosa que introduzem as secções temáticas por que distribuiu os textos seleccionados são percorridos por um fulgurante élan poético à margem do discurso crítico convencional e que levou Herberto Helder a incluir alguns deles numa «antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa» (*Edoi Lelia Doura*) que deu a público doze anos depois.

Se a poesia surrealista portuguesa, no período que vai do pós-guerra aos fins da década de 50, com a emergência de uma segunda geração em que se destacam nomes como os de Ernesto Sampaio (cf. *Luz Central*, 1990), Manuel de Castro (cf. *Paralelo W*, 1958; *A Estrela Rutilante*, 1960) António José Forte (cf. *Uma Faca nos Dentes*, 2.ª ed., aumentada, 2003), se situa no âmbito das manifestações de vanguarda dentro da nossa tradição lírica moderna, as outras orientações que então se definem raramente vão nesse sentido, preferindo, antes, em época de sedimentação do Modernismo, a continuidade à ruptura. Uma das poucas excepções, na poesia desse período, no sentido de uma aproximação ao veio vanguardista da tradição moderna, para além dos surrealistas,

encontramo-la no primeiro António Ramos Rosa, no carácter fragmentário da sua lírica de então, na hostilidade que ela revela à frase, para usarmos os termos em que Hugo Friedrich colocou a questão num estudo publicado pela primeira vez em 1956 (cf. *Structure de la Poésie Moderne*, 1999). Ramos Rosa (cf. *Antologia Poética*, 2001), autor de uma obra invulgarmente extensa, depois de uma fase inicial em que domina, nas suas próprias palavras, a «experiência da alienação social e política», irá evoluir no sentido da «experiência da realidade poética» e de «uma poesia dos elementos», da «natureza sacralizada» (cf. depoimento do poeta ao *Diário de Lisboa*, 11-1-1990).

Na diversidade das suas tendências, a poesia dos anos 50 pode oscilar entre o versilibrismo torrencial de Raul de Carvalho (cf. *Obras de Raul de Carvalho I – Obra Publicada em Livro*, 1993), em *Poesia*, 1955, nomeadamente em «Serenidade és Minha», em que paira a sombra de Álvaro de Campos, e o modernismo classicizante de David Mourão-Ferreira (cf. *Obra Poética 1948-1988*, 1988) cujos poemas de perfeita e elegante factura, em que dominam os temas do amor e do tempo, nos levam a reconhecer nele aquele que será, porventura, *il miglior fabbro* no panorama da poesia portuguesa da segunda metade do século. Diversas são também as vozes dentro da mesma orientação estética, como acontece, relativamente à continuidade na década de uma tradição de realismo social, com um Egito Gonçalves (cf. os vols. antológicos: *O Amor Desagua em Delta*, 1971; *Os Pássaros Mudam no Outono*, 1981; *O Pêndulo Afectivo*, 1991, e *E no Entanto Move-se*, 1995, e *O Mapa do Tesouro*, 1998), que põe o melhor do seu ímpeto protestário num poema que se tornou o símbolo da poesia de resistência ao Estado Novo, «Notícias do Bloqueio» («Aproveito a tua neutralidade, / o teu rosto oval, a tua beleza clara, / para enviar notícias do bloqueio / aos que no continente esperam ansiosos. // [...]»), e com um António Reis (cf. *Poemas Quotidianos*, 1967), na sua lírica elíptica, ao serviço de um realismo intimista, atento ao que há de menos imediatamente perceptível na banalidade do quotidiano, nomes a que se poderia juntar o de Luís Veiga Leitão (cf. *Obra Completa*, 1997), a quem devemos, com *Noite de Pedra*, 1955, o melhor testemunho poético sobre a experiência da prisão política no período da Ditadura. De igual modo não pode ser maior o contraste entre uma poética da intensidade, toda assente na sugestão, como a de Alberto de Lacerda (cf. *77 Poems*, 1955; *Oferenda I*, 1984; *Oferenda II*, 1994) [«Diotima»: «És linda como haver Morte / depois da morte dos dias. / Solene timbre do fundo / de outra idade se liberta / nos teus lábios, nos teus gestos. / / Quem te criou destruiu / qualquer coisa para sempre, / ó aguda até à luz / sombra do céu

sobre a terra, // libertadora mulher, / amor pressago e terrível, // Primavera, Primavera!»] e a poesia reflexiva, de ritmos repousados nos versículos que se alongam de um Fernando Guimarães (cf. *Poesias Completas, Vol. I: 1952-1988*, 1994; *O Anel Débil*, 1992; *Limites para uma Árvore*, 2000; *Lições de Trevas*, 2002) [«Ficaram divididos os sulcos em que repousava o nosso peito / para que a areia e os braços encontrem o calor tranquilo das sementes. / [...]», ou o céptico desencanto de um António Manuel Couto Viana no recorte apurado dos seus versos (cf. *60 Anos de Poesia: 1943-2003*, 2 vols., 2004).

Nos anos 50 também, e particularmente na segunda metade do decénio, ganha relevo uma tendência enquadrável no âmbito de uma tradição de fundo e persistente enraizamento na literatura portuguesa, mormente nas suas articulações peninsulares, e a propósito da qual se tem falado, não sem razão, de neobarroquismo. Um dos poetas aí situável, Fernando Echevarría (cf. *Poesia, 1956-1979*, 1989; *Poesia, 1980-1984*, 1993; *Poesia, 1987-1991*, 2000; *Uso de Penumbra*, 1995; *Geórgicas*, 1998; *Introdução à Poesia*, 2001), realizou mesmo parte da sua formação em Espanha, e os seus livros iniciais reflectem um contacto com a poesia de uma geração, a de 27, de que fazem parte, como é sabido, vários autores empenhados numa revalorização do barroco. A orientação barroquizante de Echevarría torna-se notada na atenção dada à expressão, à palavra, em nítido contraste com o que é, não raro, na década de 50 uma tendência para um discursivismo insuficientemente vigiado. A poesia de Echevarría distingue-se então precisamente pela introdução de cortes abruptos na cadeia discursiva. Ao longo dos anos tem-se ela aproximado cada vez mais de uma forma de sabedoria, especialmente sensível num livro como *Geórgicas*, e que se traduz numa total disponibilidade perante o «mundo», manifesta no ver ou no escutar, e movida, assim, por um desejo insofismável de o «hospedar» e fazer seu.

No âmbito de uma tradição barroca se situa igualmente a poesia de Pedro Tamen (cf. *Retábulo das Matérias [1956-2001]* 2001), que, numa primeira fase, se destaca por uma clara prevalência da temática religiosa. A inquietação aí presente ir-se-á progressivamente transferindo para uma cada vez mais aguda percepção do desamparo da condição humana, temperada por uma ironia distanciadora, que atenua qualquer efeito de *pathos*, e pela entrega a uma inventividade e a um ludismo verbais que lembram a função que, de modo especial, cabe à poesia de, permanentemente, renovar a linguagem, sujeita ao desgaste da *tribo*. À mesma família de consciências inquietas e que, na linguagem, reflectem essa inquietude, pertencem M.S. Lourenço, que se revela em 1960 com

um título sintomático do seu gosto pela experimentação, *O Desequilibrista* (outros títulos: *Arte Combinatória*, 1971; *Wytham Abbey*, 1974; *Pássaro Parádipsico*, 1979; *Nada Brahma*, 1991), e Liberto Cruz (cf. *Momento*, 1956; *A Tua Palavra*, 1958; *Névoa ou Sintaxe*, 1959; *Itinerário*, 1962; *Distância*, 1976; *Ciclo*, 1982; *Caderno de Encargos*, 1994), também ele aproximável do experimentalismo, através de um seu heterónimo, Álvaro Portugal (cf. *Gramática Histórica*, 1971).

Dois outros poetas — José Bento e António Osório —, colaboradores também de revistas dos anos 50, mas só revelados em livro na década de 70, se podem aproximar de Echevarría e Tamen, não propriamente pelo lado do neobarroquismo, mas por, como diria Pessoa, conter a sua poesia «uma fundamental ideia metafísica» e se mostrarem, ambos, atentos «à importância misteriosa de existir». A lírica do primeiro (cf. *Silabário*, 1992; *Um Sossegado Silêncio*, 2002), que a sua importante e intensa actividade de tradutor de poesia de língua espanhola tem deixado imerecidamente na sombra, distingue-se pelo recurso a uma discursividade inovadora face ao que são os hábitos mais enraizados na tradição prosódica do verso português, e pela força, saturada de negatividade, que transmite ao tratamento de um dos temas mais caros à modernidade literária, o da cidade que não é feita à medida do homem. Na poesia de António Osório (cf. *Obra Poética em curso de publicação: A Barca dos Homens*, 1999; *O Lugar do Amor e Décima Aurora [Obra Poética II]*, 2001; *Adão, Eva e o Mais e Planetário e Zoo dos Homens [Obra Poética III]*, 2003; *Ofício dos Touros*, 1991; *Libertação da Peste*, 2002), sóbria, pouco propensa a qualquer tipo de *pathos*, o que sobressai é uma visão que aproxima os mais diversos planos da Criação, sem o respeito por hierarquias que um olhar *sage* e cepticamente compadecido não consente.

Vindo de uma das revistas dos anos 50 em que J. Bento colaborou, a *Cassiopeia* (n.º único, 1955), João Rui de Sousa (cf. *Obra Poética*, 2002) não deixa de reflectir na sua poesia o influxo das filosofias da existência que, então, gozaram de ampla aceitação nos meios intelectuais portugueses e com as quais mostrou estar bem familiarizado em ensaio publicado naquela revista («A angústia e o nosso tempo»). A sua poesia, dividida entre um apelo de libertação de referência fundamentalmente surrealista e uma orientação construtivista que irá dominar os anos 60, permite, ao mesmo tempo, observar todo um caminho realizado pela poesia portuguesa desde os anos 30 no sentido da acentuação de uma das linhas mais visíveis da lírica moderna, a propósito da qual, e tendo em conta o seu carácter fragmentário, em estudo já aqui referido a propósito de Ramos Rosa, Hugo Friedrich falou na sua hostilidade à frase.

A marca do existencialismo é também sensível nos sonetos de recorte clássico do último dos quatro livros que José Terra publicou (cf. *Canto da Ave Prisioneira*, 1949; *Para o Poema da Criação*, 1953; *Canto Submerso*, 1956, e *Espelho do Invisível*, 1958), bem como na poesia de Helder Macedo (cf. *Poesia 1957-1977*, 1979, e *Viagem de Inverno*, 1994), enquadrando-se um e outro poeta no que Jorge de Sena considerou ser uma tradição lírico-especulativa dentro da poesia portuguesa. No âmbito da mesma tradição se poderia incluir a obra poética de Vítor Matos e Sá (cf. *Poesia de Vítor Matos e Sá*, 2000), a que, no seu caso, haveria, contudo, que acrescentar um outro vector, o de poeta da essência da poesia, sob a sugestão de Hölderlin e Rilke para cuja fortuna entre nós tanto contribuíram as traduções de Paulo Quintela, a partir dos anos 40. Já a tradição em que melhor se enquadram as poesias de outros dois poetas do grupo da *Árvore*, Luís Amaro (cf. *Diário Íntimo*, 1975) e Cristovam Pavia (cf. *Poesia*, 1982) é a do lirismo elegíaco. A poesia de Albano Martins (*Assim são as Algas – Poesia 1950-2000*, 2000) orienta-se por um princípio grato à tradição simbolista, o de que a poesia não é apenas o efémero, mas também o duradouro do efémero.

Neste período de sedimentação do Modernismo que é a década de 50 e de síntese das conquistas expressivas que, ao longo de quase quarenta anos, foram contribuindo para a conformação de uma tradição modernista, vários poetas se destacam pela clara confluência de algumas das linhas mais marcantes desse legado recente no itinerário poético que então iniciam ou concluem. Cabem aqui, pelo trabalho de reelaboração e depuração a que submetem tal herança, poetas como António Gedeão, Reinaldo Ferreira e Rui Knopfli, aos quais se poderia juntar o nome de José Saramago, revelado já nos anos 60. O primeiro (cf. *Poesia Completa*, 1996), coetâneo de grande parte dos autores ligados à *presença*, só em 1956 se estreia como poeta, distinguindo-se nos livros que foi publicando por lançar mão de temas e de um léxico pouco frequentes na poesia, e oriundos do mundo da ciência a que o autor (de seu nome civil, Rómulo de Carvalho) se encontrava profissionalmente ligado. Por outro lado, os seus poemas, animados por um vincado propósito de comunicação em que o Modernismo, a bem dizer, nunca investiu a fundo senão episodicamente, chegam, através de um sábio doseamento dos metros, dos ritmos e das correspondências fónicas, a mais amplas camadas de público, que a adopção de alguns deles pela canção de intervenção nos anos 60 ainda mais contribuiu para alargar. Do segundo, Reinaldo Ferreira (cf. *Poemas*, 2.ª ed., 1966), disse José Régio, no texto com que prefaciou a segunda edição dos *Poemas*, que era «um poeta contemporâneo

dos poetas da *presença*», embora pela cronologia não o pudesse, obviamente, ser. Era-o, contudo, enquanto continuador da herança *presencista* e da daqueles que os poetas da *presença*, por sua vez, fizeram sua, nomeadamente um Mário de Sá-Carneiro e um Fernando Pessoa. Relativamente a este último, é ele um dos mais conspícuos exemplos do que Gaspar Simões chamou «pós-fernandismo», como pode ver-se no fecho de um soneto que ao ortónimo dedicou («E a sombra ali marcasse, na corrente / Do nada para o nada, inda passado / E já futuro, a ficção do presente.»). O terceiro, Rui Knopfli (cf. *Obra Poética*, 2003), a um íntimo trato com linhas diversificadas da tradição lírica moderna portuguesa logo patente no seu livro de estreia, *O País dos Outros*, junta a abertura a outras tradições, nomeadamente as de referência cultural anglo-saxónica, em um de cujos centros de irradiação, Londres, curiosamente, viria a situar-se um período significativo da sua vida, entre 1975 e o ano da sua morte, para além das raízes que o prenderam ao seu espaço de origem, Moçambique, e onde não deixou de marcar o rumo da poesia local, dos começos dos anos 50 à primeira metade dos anos 70. O seu livro de despedida, e um dos mais importantes no seu percurso poético, *O Monhé das Cobras*, 1997, haveria de fixar sob clave elegíaca, no lugar de *desterro*, a nostalgia da terra natal irremediavelmente distante. A poesia de José Saramago (cf. *Os Poemas Possíveis*, 2.ª ed., revista e emendada, 1982; *Provavelmente Alegria*, 2.ª ed., revista e emendada, 1985) relegada hoje para um plano secundário pelo próprio autor, depois da descoberta da sua poderosa vocação de ficcionista que, em crescente irradiação internacional, veio a ter a consagração do mais prestigioso dos prémios literários, o Nobel, representa muito mais do que uma preparação para o que viria depois, definindo-se mesmo como uma das mais seguras realizações no âmbito da sedimentação de toda a herança moderna que se observa no período tardo-modernista.

Se a vertente vanguardista do Modernismo não foi, como vimos, dominante na década de 50, já o mesmo se não pode dizer relativamente aos anos 60, em que duas das orientações de mais forte presença, a que se define, em larga medida, à volta dos autores reunidos no conjunto de «plaquettes» *Poesia 61*, e o movimento da *Poesia Experimental*, se situam no âmbito de uma linha de neovanguarda que ganha, então, igualmente visibilidade em outros espaços culturais. O texto parece estar no centro das preocupações de ambos os grupos, embora sob prismas diferentes. No caso do primeiro, a materialidade da linguagem é explorada fundamentalmente a nível dos códigos fónico-rítmicos, enquanto aos experimentalistas, marcados inicialmente pelo concretismo brasileiro, interes-

será essencialmente relevar a dimensão visual dos significantes. Seja como for, o acento posto na textualidade, em qualquer dos casos, aponta para uma estética que se funda na autonomia do texto, no seu carácter objectual.

A quarenta anos do aparecimento da publicação, com clara intenção manifestária, de *Poesia 61*, há hoje, segundo nos parece, em face dos rumos tão diversificados seguidos pelos autores aí reunidos, que atender ao que há de mais individualizado em cada uma das vozes que associamos ao conjunto de «plaquettes» saído, sob uma capa comum, em Faro no início da década de 60. Ainda não há muito, no prefácio que escreveu para os seus *Poemas Reunidos*, 1999 (a que se seguiu *Rua de Portugal*, 2002), *Gastão Cruz* chamava a atenção para a necessidade de evitar «o comodismo dos rótulos» e ter, antes, em conta «obras e percursos individuais», ao mesmo tempo que deixava pistas importantes para um melhor entendimento da sua própria poesia no que chamava a «fase final de aprendizagem», nos finais dos anos 50. Os nomes referidos, de Mourão-Ferreira a João Cabral de Melo Neto, do primeiro Ramos Rosa a Sophia e a Sena, de Eugénio de Andrade a Gomes Ferreira, compunham, todos eles, na evidente diversidade das suas propostas, uma constelação em que avultavam valores caros à poética do próprio *Gastão*, como a centralidade da imagem e a relevância da palavra, «elemento nuclear do discurso poético». Se a estes juntarmos o vincar do princípio de raiz eliotiana de que «as emoções poéticas ocorrem no domínio da linguagem», temos esboçado o quadro de referência dentro do qual há que acompanhar o percurso de *Gastão Cruz* enquanto «poeta do real», na percepção das contradições desse mesmo real, feito também da substância da História, pessoal e colectiva, e oscilando permanentemente entre uma consciência agónica que diferentes temas de inegável ressonância pessimista balizam e uma teimosa crença na vida e em valores correlatos, mesmo que aparentemente nada tenham a sustentá-los.

Se a poesia de *Fiama Hasse Pais Brandão* (cf. *Obra Breve*, 1991; *Cantos do Canto*, 1995; *Epístolas e Memorandos*, 1996; *Cenas Vivas*, 2000; *As Fábulas*, 2002) se coloca de início, designadamente na «plaquette» (*Morfismos*) com que colabora no conjunto vindo a público em Faro em 1961, sob o signo de preocupações de vanguarda, ao longo dos anos ir-se-á ela afastando de forma cada vez mais notória de uma simples lógica de ruptura, de modo a privilegiar um processo de interlocução criativa com a tradição, que o título de um seu livro de 1976, *Homenagem à literatura*, porá exemplarmente em evidência. Num depoimento vindo a público nos fins dos anos 80, *Fiama* fará mesmo questão de sublinhar o seu distancia-

mento relativamente às «vanguardas loucamente velozes e devoradoras», manifestando-se, antes, então, entregue ao que chamava uma «metafísica humilde, sempre a dizer o mesmo, o mesmo, talvez por outras palavras e modos». A sua extensa obra, que atinge, porventura, um dos pontos mais altos em *Cenas Vivas*, acaba por se definir como um exigente exercício de meditação poética tão atento aos movimentos mais íntimos da alma como à detida contemplação do mundo exterior, e sem cessar guiado pela necessidade de ligar «o conhecimento circunstancial» ao «Conhecimento».

Dentre os poetas reunidos em *Poesia 61*, aquele em que é mais visível a herança do surrealismo é, sem dúvida, *Luiza Neto Jorge* (cf. *Poesia*, 1993). Tal herança, porém, torna-se notada não apenas a nível da libertação metafórica e do gosto pelos procedimentos disruptivos da ordem do discurso, mas também, e sobretudo, e a um ponto senão muito raramente antes atingido na tradição poética moderna em Portugal, a nível de uma muito sensível implicação do corpo no trabalho de escrita, que se faz campo de tensões e pulsões violentas e contraditórias que dificilmente consentem a neutralidade do leitor. Diferentes são as vias escolhidas pela poesia de *Casimiro de Brito* (cf. *O Amor, a Morte e Outros Vícios – Antologia Pessoal*, 1999; *Arte Pobre*, 2000; *Na Via do Mestre*, 2000), mais orientadas para a obtenção de pontos de equilíbrio, que, frequentemente, são as sabedorias orientais e as formas elípticas em que, em regra, elas se plasman, a configurar. *Maria Teresa Horta* (cf. *Poesia Completa I e II*, 1983; *Os Anjos*, 1983; *Minha Mãe Meu Amor*, 1986; *Rosa Sangrenta*, 1987; *Destino*, 1997; *Só de Amor*, 1999), por sua vez, intenta, desde *Espelho Inicial*, de 1960, adequar, sob o signo de Eros, o «corpo» e «o corpo da poesia» nos ritmos tensos em que se sucedem os versos curtos dos seus poemas.

Dos cinco autores reunidos em *Poesia 61* poderia ser aproximado *Armando Silva Carvalho* (cf. *Obra Poética 1965-1995*, 1998; *Lisboas – Roteiro Sentimental*, 2000), pela atenção dada, na sua poesia, à linguagem. Deles, no entanto, com a excepção de *Luiza Neto Jorge*, que trilha caminhos semelhantes, se afasta pelo relevo que a ironia, a sátira e a paródia têm na sua obra. A tradição em que se insere, de uma poesia da irrisão, tem, aliás, não por acaso certamente, um dos seus pontos de referência mais próximos num autor indissociável do surrealismo, *Alexandre O'Neill*. Um outro poeta revelado na década de 60, *Fernando Assis Pacheco* (cf. *Musa Irregular*, 3.^a ed., 1997), também ele aberto à sedução da ironia e à componente lúdica do trabalho poético, se poderia citar neste contexto, mas o que, na obra de um e de outro, há de circunstan-

cial e mais perto de uma poesia conversada e, concomitantemente, mais solta sob o ponto de vista prosódico, de algum modo ajudará a explicar a receptividade que virão a encontrar junto dos poetas da geração seguinte.

Os anos 60, com as lutas estudantis e a guerra colonial, são igualmente um período propício a um retomar da tradição de uma poesia de militância social e política, e não serão poucos os autores que, de modo mais continuado ou mais fortuito, se mostram sensíveis a esse tipo de envolvimento. O nome mais em evidência, neste contexto, será o de Manuel Alegre (cf. *Obra Poética*, 1999), que, especialmente nas primeiras colectâneas, empresta à sua poesia uma ressonância bárdica, que a música de intervenção, muito típica da época, irá, significativamente, ampliar. Mas a poesia de Manuel Alegre não se limita, naturalmente, a esse propósito resistente, e o desenvolvimento da sua obra depois de 1974 permitirá verificar a relevância que nela vai ganhando cada vez mais uma celebração da própria poesia, assente no diálogo, em graus diversos de incidência mais abertamente arquitectual ou intertextual, com vozes de referência da tradição literária portuguesa e ocidental, em que, sem dificuldade, se recortam nomes como os de Camões, Pessoa, Torga ou Sophia, e os de Dante, Pound, Lorca ou Melo Neto. Nesse mesmo âmbito de uma poesia de intervenção há que situar a poesia de José Carlos Ary dos Santos (cf. *Obra Poética*, 2.^a ed., 1995), na qual, todavia, se faz também sentir a marca da persistente tradição satírica portuguesa. A intenção crítica é igualmente sensível na poesia de Eduardo Guerra Carneiro (cf. *O Perfil das Estátuas*, 1961; *Corpo Terra*, 1966; *Algumas Palavras*, 1969; *Isto Anda Tudo Ligado*, 1970; *É Assim Que Se Faz a História*, 1973; *Como Quem não Quer a Coisa*, 1978; *Dama de Copas*, 1981; *Contra a Corrente*, 1988; *Profissão de Fé*, 1990; *Lixo*, 1993; *A Noiva das Astúrias*, 2001), que passou por um dos lugares que geralmente se associam à lírica de intervenção da década de 60, *Poemas Livres*, mas aquilo a que o poeta acaba por reservar a «prosa danada dos [seus] versos» é uma inconformista visão do real, acidamente, «contra a corrente», como o proclama um dos seus títulos mais emblemáticos.

A par de *Poesia 61*, a outra linha neovanguardista da década é, como não deixámos de, oportunamente, assinalar, nela representada pela *Poesia Experimental*, em que assume papel de relevo, no plano da inquietação criativa e da agitação estética, E.M. de Melo e Castro (cf. *Trans(a)parências – Poesia I, 1950-1990*, 1990; *Antologia para Inici-Antes 1950-2002*, 2003). Este movimento será, no entanto, objecto de uma revisão crítica a que o submete uma nova situação periodológica, em pro-

cesso de definição ao longo dos anos 70 e na passagem para a década seguinte, por um cada vez mais nítido distanciamento do lógica de ruptura e de inovação radical que associamos às manifestações de vanguarda do modernismo tardio. Do experimentalismo, o que, no essencial, permanece passa, em Alberto Pimenta (cf. *Obra quase Incompleta*, 1991), pelo gosto da irrisão paródica ou por uma *ars combinatoria* que submete às aproximações do *ready made* os textos das duas figuras centrais do cânone literário português, Camões e Pessoa (*Read & Mad*, 1984), e em Ana Hatherly (cf. *Um Calculador de Improbabilidades* [vol. antológico], 2001; *A Idade da Escrita*, 1998; *Itinerários*, 2003; *O Pavão Negro*, 2003), pelo aprofundamento de uma *Obra Visual* (cf. *Mapas da Imaginação e da Memória*, 1973; *A Reinvenção da Leitura*, 1975; *O Escritor*, 1975; *Escrita Natural*, 1988), que, crescentemente, se serve de mais adequados lugares de *exposição* como são as galerias e os museus, ou pela desinibida entrega ao jogo de variações, tendo por pretexto inventivo Camões (*Volúpsia*, 1994) ou Rilke (*Rilkeana*, 1999), ou ainda e sobretudo pelo humor das tisanas (*351 Tisanas*, 1997), sob a fecunda sugestão dos *koans*, os problemas e enigmas a que recorrem os mestres do Budismo Zen para a iniciação dos discípulos. A atracção pelo experimentalismo, a par do poderoso legado surrealista, pesou por algum tempo na poesia de António Barahona da Fonseca (cf. *Noite do Meu Inverno* [antologia e 1.^º vol da *Obra Poética*], 2001; *Pássaro-Lyra* [antologia e 2.^º vol. da *Obra Poética*], 2002), que, mais tarde, se irá abrir ainda a outros caminhos e «ritos», marcados em alguns casos pela adopção do nome de Muhammad Rashid. Cite-se ainda neste contexto o caso de Emanuel Félix, ocasionalmente seduzido pelo concretismo, mas mais frequentemente propenso a alimentar a «preciosa vida / da linguagem dos homens» (cf. *A Viagem Possível – Poesia 1965-1992*, 1993).

Mas os anos 60 são também o período em que se afirmam Herberto Helder (cf. *Poesia Toda*, 1996) e Ruy Belo (cf. *Os Poemas Todos*, 2000), indubitavelmente as duas figuras centrais da lírica do decénio, e não só, visto que a sua centralidade canónica diz igualmente respeito à poesia portuguesa novecentista considerada na sua globalidade. De alguma forma, e por diferentes caminhos, ambos contrariam o que será a orientação dominante da década no sentido de uma concentração expressiva, enquadrando-se, antes, um e outro no âmbito de uma «tradição discursiva». Não surpreende, assim, que sejam os dois poetas referências fundamentais para a poesia dos anos 70, que, em termos gerais, vai privilegiar, entre os seus valores, a discursividade. Ruy Belo, praticando uma poesia da errância discursiva, de valorização do circunstancial e do quo-

tidiano, e de proximidade em relação à linguagem coloquial, abrirá múltiplos caminhos à poesia posterior. A excepcionalidade da figura e do percurso de Herberto Helder, dificilmente enquadrável em categorizações histórico-literárias, tendeu, pelo contrário, a não deixar aos que intentassem segui-lo outro caminho que não fosse o do epigonismo, acabando, assim, por suscitar reactivamente, com ou sem referência à ansiedade da influência diagnosticada por Harold Bloom, soluções muito divergentes da magia verbal da tradição do orfismo que ele, entre nós, magnificamente representa.

Herberto Helder e Ruy Belo encontram-se entre os poetas que Eduardo Lourenço, num ensaio já aqui citado (cf. «Dialéctica Mítica da Nossa Modernidade», *Tempo e Poesia*, 2.^a ed., 1987), associa a um momento em que a Modernidade de si mesma se despede. A ideia de uma progressiva despedida da Modernidade ir-se-á acentuando ao longo dos anos 70, e o título escolhido para uma exposição que se realizou em Lisboa, em 1983, «Depois do Modernismo», facilmente transponível para o que se passava no campo da Poesia, não fazia mais do que constatar o afastamento, então, no essencial, já consumado relativamente à vigência do paradigma modernista. A nova situação cultural estaria mais sob o signo das «campanhas» do que dos «movimentos», para usarmos os termos de uma oposição definida por Richard Rorty (cf. «Movimientos y Campañas», *Revista de Occidente*, n.º 200, Janeiro de 1998). Nestes, haveria, segundo o filósofo norte-americano, uma «militância», uma «paixão de infinito», que aconselharia a sua substituição por aquelas, enquanto acções assumidamente mais limitadas e contingentes. As «campanhas» estariam, assim, mais próximas do que seria o espírito do pós-modernismo, na rejeição das «verdades transcendentais que o modernismo perseguiu», em favor de «verdades provisórias, socialmente constituídas» (cf. Hans Bertens, «The Debate on Postmodernism», in Hans Bertens e Douwe Fokkema (edit.), *International Postmodernism — Theory and Literary Practice*, 1997).

A clara preferência do período pelas «verdades provisórias» reflecte-se, por exemplo, na ausência de textos manifestários ou na recusa de enfáticas proclamações programáticas nas revistas de poesia que, então, vêm a público, em vincado contraste com o que era regra durante a vigência do paradigma modernista. Como também se pode ver na rejeição da própria ideia de geração, que se tem mantido até aos nossos dias, numa persistente afirmação da singularidade das escritas. A única excepção a assinalar no quadro definido pelas últimas três décadas seria a dos que deram início ao processo de transição e que a si mesmos se

viram como uma «geração», porventura por uma necessidade de inequívoca demarcação relativamente aos valores defendidos pelos que imediatamente os antecederam.

A dispersão estilística que caracterizaria a poesia portuguesa dos últimos decénios não torna fácil a tarefa de quem queira fazer a sua história. Não deve, no entanto, ver-se em tal dispersão um obstáculo a que possamos, seguindo as suas principais linhas de força, aproximar-nos dos «conjuntos articulados, inteligíveis» a que, segundo Raymond Aron, aspira todo o conhecimento histórico (*apud* Claudio Guillén, *Teorías de la Historia Literaria*, 1989). Uma das linhas mais em evidência passa, como já foi sugerido, e em contraposição ao antidiscursivismo preponderante nos anos 60, pela recuperação da discursividade. O reatamento da tradição discursiva terá consequências a vários níveis. Favorecerá, por um lado, a emergência de prosódias mais soltas, menos sujeitas à rigidez métrica, ao distanciamento irreversível, mormente por efeitos de estranhamento produzidos através de torções sintácticas, da linguagem poética em relação à linguagem de intercâmbio quotidiano, ou à ideia de verso como lugar obrigatório de recorrentes correspondências fónicas. Um dos poetas que, a este respeito, mais decisivamente contribuiu para uma ductilização da linguagem poética, e frequentemente em articulação com a reabilitação do quotidiano mais banal foi João Miguel Fernandes Jorge. Propiciará, por outro lado, essa abertura à discursividade a consequente abertura à narratividade e ao descritivo. As resistências de uma poesia tentada por uma pureza que, na hesitação entre o som e o sentido, tenderá sempre a privilegiar o som, ir-se-ão esbatendo, e é com visível prazer que alguns poetas do período fazem do espaço mais apertado ou mais amplo do poema espaço acolhedor de mundos ficcionais a que não basta já a prosa narrativa (realce, neste domínio, para Vasco Graça Moura). O gosto pelo descritivo manifesta-se em regra nos poetas para quem o poema, falando «de si», não deixa de *apanhar* o real, e se o «apanha» é, necessariamente, «porque nele está / quem o escreve» (cf. Joaquim Manuel Magalhães, *Alta Noite em Alta Fraga*, 2001). Mas, como este mesmo poeta nos lembra num outro texto, publicado numa revista em 1997 («Lobélias e Erva-branca», *Belém*, n.º 2, 1997), «em arte todo o realismo é suposto», o que não significa que a «relação de falha» do poeta com a realidade não seja «um dos mais poderosos instituidores de poesia». Tal «relação» tem, precisamente, servido de suporte a um itinerário poético que, nos últimos títulos, *A Poeira Levada pelo Vento*, 1993, e *Alta Noite em Alta Fraga*, se adensa de asfixiante negatividade, de uma *trucidção* a que nada escapa.

A abertura ao descritivo está igualmente presente nos muitos textos que entram em diálogo com as artes visuais, particularmente naqueles que mais se aproximam do que seria a preocupação da *ekphrasis* em pôr diante dos olhos, em fazer ver o objecto da comunicação. Mas em toda esta linha de poesia mais ou menos fiel aos cânones da *ekphrasis*, herdeira, em larga medida, do Jorge de Sena das *Metamorfoses*, e em que se destacam nomes como os de Vasco Graça Moura, João Miguel Fernandes Jorge, Nuno Júdice, Al Berto, raramente o poeta se limita ao papel de *descritor*, realizando, antes, um trabalho de *recriação*, à semelhança do que já acontecia com o próprio Sena que às suas *metamorfoses* chamava «meditações poéticas». De resto, o que ao poeta sobremaneira importa, neste exercício de interlocução com as artes visuais, como o título do livro de um dos poetas acima referidos, Al Berto (cf. *A Secreta Vida das Imagens*, 1991), deixa perceber, é revelar a vida secreta das imagens, uma vez que, segundo um dos pintores a quem é concedida a fala num dos poemas do livro, não é seu intento «reproduzir exactamente / aquilo / que [vê] e [observa]». Em alguns casos, como se verifica em *Uma Exposição* de Joaquim Manuel Magalhães (cf. *Consequência do Lugar*, 2002), as «referências e contágios» de uma obra, para o caso a do pintor americano Edward Hopper, não implicam mesmo, de acordo com o que se dizia em nota incluída na primeira edição, «qualquer tentativa de paráfrase quer visual quer verbal».

Um outro traço da poesia das últimas décadas diria respeito à forte incidência que nela se observa da intertextualidade. Esta seria mesmo uma das suas imagens de marca, e o próprio diálogo com as outras artes e com o discurso da cultura de um modo geral poderia ser considerado neste âmbito. Seja como for, se podemos dizer que não há época de que esteja ausente a intertextualidade, também é certo que há épocas mais *intertextualistas* que outras, e é o caso do presente período, em que a sua presença avassaladora, sob as mais diversas formas, é uma evidência indesmentível. E o caso português, em que seria fácil multiplicar os exemplos de uma estética fortemente citacionista, não foge ao quadro que já tem sido traçado para outros espaços culturais, relativamente à intertextualidade moderna e à pós-moderna, mesmo que possa haver divergências quanto à linha de *separação*, necessariamente instável, entre uma e outra época. Essa linha, situável no caso da poesia portuguesa no período que vai dos princípios dos anos 70 aos inícios do decénio seguinte, permite compreender o entendimento diferente que a época moderna e a pós-moderna têm da obra literária: para a primeira, ela é concebida como um texto, enquanto que, para a segunda, ela é encarada

como um intertexto, o que significa, neste último caso, que se não concebe já o texto fechado em si mesmo, mas sim em relação com outros textos e com o leitor (cf. José Enrique Martínez Fernández, *La Intertextualidad Literaria*, 2001).

A escrita poética da pós-modernidade dá livre curso à sua obsessão pela prática intertextual das mais diversas formas, que vão da glosa à paródia, da citação ao *pastiche* e à própria pseudo-intertextualidade. Se a intertextualidade é vista como um elemento constitutivo da textualidade, não surpreende que o poema possa ser definido como «manta de retalhos, citações» (cf. João Camilo, *Nunca Mais se Apagam as Imagens*, 1996) ou que a escrita, mais do *Livro* que de *livros*, possa ser encarada como o retomar de uma cadeia que ficou suspensa ou interrompida (cf., de um poema do mesmo livro, a seguinte passagem: «Fernando Pessoa teria percebido / imediatamente. Aliás tudo o que faço é ir lançando no papel / uma parte do que ele não teve tempo de escrever»).

Intimamente associada à intensiva prática intertextual por parte dos poetas portugueses no último quartel de Novecentos está o modo como encaram o seu relacionamento com a tradição literária. Inequivocamente distanciados da lógica de ruptura que marcou as orientações de vanguarda especialmente ao longo da primeira metade do século, tendem eles a ver no seu trabalho a inserção numa cadeia cultural em que a *diferença* que pretendem instaurar não significa de modo nenhum a quebra dos elos que os mantêm, inventivamente, ligados a essa cadeia. A tradição não constitui, assim, para eles um peso, e a presença da memória literária no trabalho de escrita é algo de inevitável que assumem com tranquilidade. Não raro convocam eles ao espaço do poema as vozes de emblemáticas figuras oriundas dos mais diversos contextos temporais, e que, por esse gesto de convocação, tornam suas contemporâneas. Um dos autores que melhor deu concretização a essa propensão da poesia das últimas gerações para, na sua relação com o mundo, não prescindir da mediação do universo da cultura, é Paulo Teixeira (cf. *As Imaginações da Verdade*, 1985; *Epos*, 1987; *Conhecimento do Apocalipse*, 1988; *A Região Brilhante*, 1988; *Inventário e Despedida*, 1991; *Arte da Memória*, 1992; *O Rapto de Europa*, 1994; *Patmos*, 1994; *As Esperas e Outros Poemas*, 1997; *Túmulo de Heróis Antigos*, 1999; *Autobiografia Cautelar*, 2001), sobretudo nos monólogos dramáticos, mais frequentes nas suas primeiras recolhas poéticas, em que empresta a voz a autores que, para além das diferenças dos tempos, afirmam a permanência da literatura (particularmente *As Imaginações da Verdade* e *A Região Brilhante*). Ao seu trabalho assente fundamentalmente num processo de inventiva interlocução com

o discurso da cultura, traz, ao mesmo tempo, Paulo Teixeira uma ideia de dignificação ou elevação da dicção poética que claramente contraria uma tendência de alguma poesia da década anterior para privilegiar o contingente e o banal tanto nas formas como nos conteúdos.

No caso de Luís Filipe Castro Mendes (cf. *Poesia Reunida [1985-1999] com o livro inédito Os Amantes Obscuros*, 1999; *Os Dias Inventados*, 2001), também ele iniciando o seu percurso poético na década de 80, o diálogo com a tradição literária realiza-se por uma outra via. Em evidente contraposição a toda uma tradição modernista do verso livre, o poeta vai favorecer a aceitação de constrangimentos formais, a regularidade métrica e estrófica, o uso da rima, procedendo igualmente à reabilitação de formas poéticas tradicionais como o epigrama, o madrigal, a sextina, o romance, para além do soneto, esse, a bem dizer, nunca totalmente posto de parte pela moderna tradição lírica portuguesa. Este retorno a uma disciplina clássica é acompanhado por um olhar irónico sobre alguns dos mitos mais caros à poesia da modernidade, uma ou outra vez fascinada pela «convulsa vanguarda» ou pelas grandes proclamações programáticas, como o «*Make it new*» de Pound. Por outro lado, são abundantes as citações, os envios, nesta poesia que faz uso dos mecanismos intertextuais dentro de um arco temporal muito amplo e que, no seu ponto mais próximo, dialoga mesmo com textos de autores coetâneos do poeta, sendo ainda de salientar que Castro Mendes, em abono da desinibição com que pratica o diálogo intertextual, indica em nota de pé de página os textos e autores com que entra em interlocução. Em *Modos de Música*, de 1996, inclui Luís Filipe Castro Mendes um «*Envoi*» que, no âmbito de uma poética muito propensa a todo o tipo de diálogos, nomeadamente aos «diálogos de poetas», de alguma forma, é, ainda que mais breve, o equivalente da epístola em verso cultivada pelos nossos quinhentistas. O poema é dirigido a Fernando Pinto do Amaral, que com o remetente tem muito de comum, para além da «melancolia» e da «ironia» expressamente referidas no texto. Poeta de sensibilidade elegíaca, Fernando Pinto do Amaral (cf. *Poesia Reunida 1990-2000*, 2000) representa, na última década do século, melhor que qualquer outro «a época da melancolia» que seria a desses anos de aproximação do fim do milénio e sob cujo signo se colocaria a lírica recolhida numa «antologia da nova poesia portuguesa» — *Anos 90 e Agora*, 2001 — organizada por Jorge Reis-Sá. Mas tanto ou mais do que por dar o tom a um período a sua poesia, sintomaticamente iniciada com um livro intitulado *Acédia*, que os outros passos do seu itinerário iriam confirmar, distinguir-se-á, antes, pela qualidade de síntese que é a sua do processo evolutivo da

lírica portuguesa no último quartel do século, no sentido de uma cada mais vez mais nítida limpidez do discurso poético, distante de toda uma tradição moderna que, frequentemente, o enredou nas malhas da obscuridade. Nela se depuram e clarificam algumas das linhas de força que estão entre as imagens de marca da poesia que se afirma a partir da década de 70, por um progressivo afastamento do paradigma modernista — um mais tranquilo relacionamento com a tradição, o «regresso ao sentido» sob cujo lema o próprio poeta, um dia, colocou a poesia do período, a desinibida adopção da «cartografia das emoções» a que se refere o título recente de um outro poeta da época, e por sobre tudo isto um resignado olhar irónico inibidor de qualquer possível cedência aos excessos do *pathos*.

Em fins de Abril de 2001, num «Encontro de Poetas dos Anos 90», um dos poetas incluídos na antologia *Anos 90 e Agora*, e dos de mais recente revelação, Pedro Mexia, defendia a tese, de origem habermasiana, de que a modernidade ainda não se teria esgotado. É uma posição interessante se nos lembrarmos que os primeiros sinais de uma crise da modernidade datam, entre nós, da década de 70. Para além do que haverá de inevitavelmente pessoal em tal posição, ela não deixa de reflectir as dúvidas que, desde cedo, acompanharam em Portugal as propostas de uma separação demasiado rígida entre uma época moderna e uma época pós-moderna. Nunca é por demais lembrar, aliás, o que, a este respeito, deixou escrito um dos mais conhecidos estudiosos da questão a nível internacional, Matei Calinescu, no seu estudo clássico *Five Faces of Modernity — Modernism, Avant Garde, Kitsch, Postmodernism*, 1987: o pós-modernismo, como o título do ensaio, aliás, sugere, é não só «uma face da modernidade», como também manifesta «impressionantes semelhanças com o modernismo», sendo, assim, parte integrante de «uma mais ampla modernidade». Tal não obsta a que, no caso da poesia portuguesa, se não possa falar de mudanças de sensibilidade na passagem da década de 60, ainda enquadrável em orientações neovanguardistas do modernismo tardio, para o decénio seguinte, em afastamento progressivo de uma lógica de inovação radical geralmente associada à vertente vanguardista do modernismo. Também, de resto, na poesia do último quartel do século, mais em consonância com o que seria o espírito de um processo de crise ou fim da modernidade, se registam, não obstante a manifesta diluição de uma lógica de confrontos intergeracionais, mudanças mais ou menos pontuais, como, por exemplo, a que a dicção poética elevada de um Paulo Teixeira, nos anos 80, representa relativamente às poéticas de aproximação ao quotidiano e à sua banalidade afirmadas ao

longo do decénio anterior, ou o retorno ao *clássico*, à regularidade protagonizado nos anos 90 por Luís Filipe Castro Mendes e Fernando Pinto do Amaral, face à persistência da tradição versilibrista numa poesia que, no essencial, põe em questão a *mitologia* da modernidade.

Seja qual o prisma por que o encaremos, o último quartel do século é, dentro dele, sem dúvida, um dos períodos mais ricos no que à poesia diz respeito. E em relação aos mais velhos dos poetas do período, na sua maioria, presentemente na faixa etária dos 50 anos, não é especialmente problemático ensaiar o traçado de um cânone, tendo em conta a consistência de alguns dos seus percursos individuais e as deslocações e alterações, mais ou menos profundas, que foram introduzindo no mapa sujeito a permanente reorganização que é uma literatura nacional, ademais em contínuo processo interactivo com as literaturas de outros espaços culturais. Não por acaso, aliás, alguns dos poetas mais significativos das últimas décadas têm investido muito do seu esforço na tradução, na convicção de que não são apenas os leitores a tirar proveito desse labor mas a própria poesia nacional, que, assim, se abre a novos campos expressivos e se alarga a novos modos de dizer e se fazer. Entre os autores revelados nos anos 70 destacam-se, segundo linhas de orientação e aproximações a tradições muito diversas, João Miguel Fernandes Jorge, Nuno Júdice, António Franco Alexandre (que fez, no entanto, a sua estreia no fim da década anterior com um livro depois arredado da sua bibliografia) e Joaquim Manuel Magalhães. A estes haveria que acrescentar os nomes de Vasco Graça Moura, que se estreia na primeira metade dos anos 60, mas que só a partir dos fins do decénio seguinte começa a definir a posição cimeira que é hoje, cada vez mais nitidamente, a sua, e Manuel Gusmão, revelado nos anos 90, mas muito próximo dos poetas da geração de 70 e cujo livro de estreia colige textos que se estendem por duas décadas desde os inícios dos anos 70, assumindo assim, de certa forma, um carácter antológico.

A marca deixada por Fernandes Jorge (cf. *Obra Poética, Vols. 1 a 6, 1987-2000; Antologia Poética 1971-1994, 1995; Não É Certo Este Dizer, 1997; O Lugar do Poço, 1997; Bellis Azorica, 1999; Museu das Janelas Verdes, 2002*) na poesia portuguesa terá sobretudo a ver com a *dessacralização que opera tanto da linguagem poética como do próprio acto de escrita, inscritos uma e outro no mais radical circunstancialismo da vida, no que ela tem de mais contingente*. Na abrangência dos temas e motivos desencadeadores da escrita, na assunção do que se poderia considerar uma estética da banalidade, raramente se terá ido tão longe na recusa da ideia de autonomia do texto, fora do uso, necessariamente precário, que os

homens dele fazem. Pelo contrário, na deriva da escrita, são os leitores convidados a reconhecer uma homologia da deriva da própria vida, que tudo inclui, desde a mais chã experiência do quotidiano às mais diversas realizações da arte e à sobreposição dos tempos a que conduz a consciência histórica.

O traço de mais fácil identificação na poesia de Nuno Júdice (*Poesia Reunida 1967-2000; Pedro, Lembrando Inês, 2001; Cartografia das Emoções, 2001; O Estado dos Campos, 2003*) teria a ver com a sua inserção na grande tradição romântica, na relevância que nela ganham os «compêndios da imaginação» a que o poeta se refere num texto de *A Fonte da Vida, 1997*. O próprio estatuto ficcional que assume a voz que se encena nos textos apontaria no mesmo sentido, sobretudo numa primeira fase, em que frequentemente ela se apresenta, com maior ou menor distanciamento irónico, sob máscara de visionarismo. Muito embora continue a privilegiar a «cartografia das emoções», o universo poético de Nuno Júdice, em permanente expansão textual sob o impulso de uma criatividade que parece não conhecer pausas, tem-se ampliado e renovado, por um lado, no diálogo com outros universos, submetidos e conformados às suas próprias exigências, e, por outro, na necessidade, mais imperiosamente expressa em recolhas de mais recente publicação, de incluir entre as suas preocupações «o modo como / se olha para o mundo».

Se a *gramática* de Nuno Júdice se define, como vimos, acima de tudo, em termos de «compêndios da imaginação», a de Joaquim Manuel Magalhães (cf. *Os Dias, Pequenos Charcos, 1981; Segredos, Sebes e Aluviões, 1985; Uma Luz com um Toldo Vermelho, 1991; A Poeira Levada pelo Vento, 1993; Alta Noite em Alta Fraga, 2001; Consequência do Lugar, 2002*) tem, no essencial, permanecido fiel ao que, um dia, se definiu como o propósito de «voltar ao real» (cf. «Princípio», *Os Dias, Pequenos Charcos*). Como se lembra num extenso poema de *Alta Noite em Alta Fraga* («Arqueiro»), foi em oposição aos que «se refugiavam / na linguagem da linguagem», em oposição ao «esteticismo», que se afirmou esse propósito. Ao mesmo tempo, nele se sublinha, para esclarecimento do que implica «voltar ao real», que «tudo nos poemas é suposto / excepto quem os escreve», ecoando, por aí, uma formulação que já encontráramos num texto em prosa publicado alguns anos antes («Lobélias e erva-branca», *Belém, n.º 2, 1997*): «em arte todo o realismo é suposto». Por outro lado, como também se recorda em «Arqueiro», ao real chamou o poeta «desencantado», e outras palavras de forte carga negativa no texto de 1981 com aquela alinhadas poderiam ter sido igualmente evocadas («[...] voltar à ordem / das mágoas por uma linguagem / limpa, um equilíbrio do que

se diz / ao que se sente, um ímpeto / ao ritmo da língua e dizer / a catástrofe pela articulada / afirmação das palavras comuns, / o abismo pela sujeição às formas / directas do murmúrio, o terror / pela construída sintaxe sem compêndios.». Como conciliar o «desencanto», a «catástrofe», o «abismo», o «terror» com «uma linguagem / limpa», as «palavras comuns»? Tal é o desafio que se impõe a poesia de Joaquim Manuel Magalhães, em nome do refazer da «inovação», e através da violência das imagens e metáforas e da desapiedada intersecção de planos de uma realidade, a todos os níveis, ferida de morte, num dos livros mais poderosos do período em que o século se aproxima do seu termo, *A Poeira Levada pelo Vento*. No âmbito de uma tradição de poesia referencial se poderia enquadrar a poesia de A.M. Pires Cabral (cf. *Artes Marginais – Antologia Poética*, 1998), desde cedo destacada por J.M. Magalhães.

Se a dispersão estilística é, como oportunamente assinalámos, um dos traços mais evidentes da poesia do último quartel do século passado, ela pode igualmente marcar alguns percursos individuais, como se verifica, por exemplo, com um António Franco Alexandre (cf. *Poemas*, 1996; *Quatro Caprichos*, 1999; *Uma Fábula*, 2001; *Duende*, 2002). A variedade de registos, as surpreendentes mudanças de rumo mostram bem que nenhum outro valor, entre os que o seu trabalho poético envolve, se sobrepõe ao da liberdade da invenção. Nesse irrestrito exercício de liberdade cabem tanto a desarrumação da linguagem praticada em *Sem Palavras nem Coisas*, 1974, como a gravidade reminiscente da tradição bíblica sapiencial de alguns poemas de *As Moradas 1 & 2*, 1987, ou a intensidade imagista de *Visitação*, 1983, como ainda a errância discursiva no retomar da tradição do poema longo em *Oásis*, 1992, ou, já perto do termo do século, a entrega à fantasia proteiforme, ao mais exuberante ludismo em *Quatro Caprichos*.

Vasco Graça Moura (cf. *Poemas Escolhidos*, 1996; *Poesia 1997-2000*, 2000; *Antologia dos Sessenta Anos*, 2002), que nos últimos anos tem insistido na orientação «irónica, descritiva, factual, narrativa» da sua poesia, incluiu mesmo em *Poemas com Pessoas*, 1997, um texto em que dá conta de como chegou à poesia narrativa, ou seja, como esclarece nesse mesmo lugar, uma poesia em que se movem figuras, a quem acontecem coisas. Este e outros aspectos da sua poética mais recente, como o que acentua a base autobiográfica do seu trabalho poético (cf. o texto «Poesia e autobiografia», que acompanha *Poemas com Pessoas*), não fazem senão chamar a atenção para o carácter fortemente circunstancial da sua obra, em declarado contraste com o que possa induzir a poesia a fechar-se em si

mesma. Ao mesmo tempo, conforme se lembra nesse texto, a dimensão autobiográfica não anula o que a escrita poética necessariamente comporta de «insinceridade, encenação, simulação, ficcionalização», contributos indispensáveis, afinal, poderia acrescentar-se a partir de um poema do mesmo livro, à invenção da poesia como «radical abalo do mundo» ou sua irrecusável refiguração.

Num período marcado pela crise da modernidade, dir-se-ia que a poesia de Manuel Gusmão (cf. *Dois Sóis, a Rosa – a Arquitectura do Mundo*, 1990; *Mapas o Assombro a Sombra*, 1996; *Teatros do Tempo*, 2001) procura responder a um desafio logo enunciado no seu livro de estreia — o de que, «para achar a poesia», é necessário perdê-la. A pergunta que se lhe coloca traz ainda, de alguma forma, a memória da que se pôs Hölderlin: como afirmar a poesia, e a «alegria» que lhe é homóloga, num tempo em que tudo apontaria no sentido da verificação da sua impossibilidade? De diversos modos intenta fazê-lo; a todos eles, porém, é comum o reconhecimento de uma complexidade que se manifesta tanto na inadequação de uma separação do físico e do mental, por aproximação oximórica da «mão mental» ao trabalho de escrita, como na necessidade de alargar o lirismo à sua dramatização e ao narrativo, ou de pluralizar a voz e o mundo (os «mundos do mundo»). Em última análise, trate-se de «mudanças de voz», de «troca dos ritmos», de formas móveis ou de sobreposição de tempos e lugares, o que, no essencial, move esta poesia é a convicção de que é impossível dizer a complexidade da experiência do homem na fundura do dizer / fazer poético sem uma permanente atenção à pluralidade de vozes de que se faz a vida, numa troca em que a ela se acrescenta sempre «mais vida».

O pluralismo que caracterizaria o período de que temos vindo a tratar é logo muito sensível na década por que ele se inicia. Basta atentarmos nos percursos de alguns dos poetas então revelados para nos darmos conta do que neles há, segundo o voto de Meschonnic, de «aventura subjectiva» e «solitária», embora num ou noutro caso se não torne difícil inseri-los em famílias, como são as que, por exemplo, as grandes matrizes românticas ou realistas ajudam a definir. Mas mesmo as tradições que possam, na circunstância, ser invocadas estão longe de pôr em causa quer a singularidade das escritas quer a diversidade das origens dentro do que é a amplidão do seu campo de abrangência. Comum, por exemplo, a José Agostinho Baptista (cf. *Biografia*, 2000) e a Fernando Guerreiro (cf. os títulos mais recentes: *Teoria da Literatura*, 1997; *Outono*, 1998; *Gótico*, 1999; *Grotesco*, 2000; *A Visão do Abrigo*, in *O Caminho da Montanha*, 2000; *Teoria da Revolução*, 2001) é a referência ao Romantismo, mas

se no caso do primeiro ela se processa por via do *pathos*, como em *Paixão e Cinzas*, 1992, ou da mais pungente emotividade, como em *Agora e na Hora da nossa Morte*, 1998, no caso do segundo faz-se por via de um distanciamento reflexivo que tematiza, dentro de um registo que frequentemente se aproxima do registo ensaístico, algumas das interrogações maiores que se têm posto no âmbito de uma visão tipológica desse mesmo Romantismo, especialmente do que se reclama da sua matriz alemã. Por outro lado, a despedida da modernidade a que se estaria a assistir ao longo dos anos 70 não obsta a que, em alguns poetas, sejam facilmente reconhecíveis os laços que os vinculam à herança modernista, e é o que se passa, por caminhos diferentes, com dois autores revelados quase no fim do decénio, Al Berto e Luís Miguel Nava. Naquele (cf. *O Medo*, 2.^a ed., 2000) o que emerge, numa vincada preferência por uma errância discursiva que se quer homóloga da errância da vida, dispersa e dissipada, é toda uma mitologia do artista moderno, que faz de Rimbaud o seu ícone mais emblemático, transposto para o «tempo pestífero», sob «o céu lúgubre» de um outro fim de século (cf. *Horto de Incêndio*). Nava (cf. *Poesia Completa 1979-1994*), que, enquanto crítico, repetidamente recusou a ideia de uma ruptura entre a geração de 60 e a de 70, sob cujo signo se teria iniciado uma nova situação periodológica, deixa perceber, enquanto poeta, a sua ligação à tradição modernista, no recurso recorrente a um dos processos definidores dessa tradição, identificável em diversos campos artísticos em termos de decomposição ou distorção (cf. António Guerreiro, «A Imagem Torcida», *Expresso-Cartaz*, 18 de Maio de 2002), ainda que a superfície dos enunciados, com a sua sintaxe meticulosa e sem desvios, pareça apontar noutro sentido. Não por acaso certamente a crítica que se tem ocupado da sua poesia insistentemente recorre, na preocupação de melhor sublinhar a dimensão inquietante do seu universo, a um paralelo com a pintura de Francis Bacon, conhecida pelo uso obsessivo que faz de tais distorções.

Poeta em evidência dentro da linha de reelaborações e reajustamentos da tradição de uma poesia referencial, é Helder Moura Pereira (cf. *De Novo as Sombras e as Calmas – Poesia 1976-1990*, 1990; *A Última Lua da Lua de Outono*, 1991; *Em Cima do Acontecimento*, 1995; *Nem por Sombras*, 1995; *Amor Carnalis*, 1998; *Lágrima*, 2002), que, com outros autores da sua geração, muito contribuiu para um reencontro da poesia portuguesa com os gestos, as vivências, os incidentes do quotidiano mais imediato, num diálogo fecundo com a poesia de língua inglesa, frequentemente convocada para epígrafes, títulos de livros, ou mesmo para o corpo dos textos, num saudável exercício de intersecção de línguas, próprio de poetas fiéis

ao espírito cosmopolita da modernidade. Nos últimos anos, a par de uma prática cada vez mais solta da escrita, sobressai na poesia de Moura Pereira uma nota de displicente irrisão, a que não escapa, por exemplo, o retomar de um modo como a pastoral (cf., por exemplo, «Éclogas» e «Enquanto Pasta, Alegre, O Manso Gado», em *Amor Carnalis*). Herdeiro da «revolta» de uma geração que a si mesma se viu, um dia, como «geração dessatisfeita» parece ser Manuel de Freitas, que se estreia com um livro singular, *Todos Contentes e Eu Também*, (cf. títulos publicados posteriormente: *Isilda ou a Nudez dos Códigos de Barras*, 2001; *Os Infernos Artificiais*, 2001; *Game Over*, 2002; *[Sic]*, 2002; *Büchlein für Johann Sebastian Bach*, 2003) no ano de fecho do século, também ele celebrante do «vazio» e da «desolação».

A poesia revelada neste período de uma modernidade em crise é também uma poesia muito consciente de si, dos seus processos, se não mesmo da exaustão que a ameaçaria, ciente, enfim, de ter chegado irremediavelmente tarde, de já ter «lido tudo», de não haver mais nada a dizer. Um dos poetas em que mais nitidamente se observam sinais dessa angústia é, sem dúvida, Manuel António Pina (cf. *Poesia Reunida 1974-2001*, 2001), temperada, todavia, por uma céptica ironia e por uma desprendida arte do *understatement* que faz dos seus versos permanentemente tentados pela proximidade conversada da prosa um dos lugares de mais compensadora revisitação da nossa lírica das últimas décadas. O exemplo de Ruy Belo, convocado em tempos recentes sempre que a poesia portuguesa teve presente a coloquialidade como meio de dessolenizar a dicção e de, assim, a aproximar do leitor, teve aqui alguma importância. Como igualmente a teve na desinibida adopção do verso livre em João Camilo (cf. *Nunca Mais se Apagam as Imagens*, 1996), em conjugação com o nunca arreado ideal utópico de uma transparência caeiriana, que, no entanto, não apaga todo um diversificado lastro da memória literária, a fazer continuamente lembrar os seus direitos no reconhecimento de que o poema é «manta de retalhos, citações». A pulsão intertextual, tão típica deste período, frequentemente conduziu a um processo de identificação com vozes míticas da tradição literária, e é o que faz José Jorge Letria (cf. *O Fantasma da Obra – Antologia Poética 1973-1993*, 1993; *O Fantasma da Obra II – Antologia Poética 1994-2002*, 2003), naqueles que serão, porventura, os momentos mais conseguidos da sua extensa produção, ao dar a «fala» a Camões (*Oriente da Mágua – Pranto de Luís Vaz*, 1992), a Cesário Verde (*Cesário: Instantes da Fala*, 1989) ou a Mário de Sá-Carneiro (*A Sombra do Rei-Lua*, 1991). Em contraposição ao confiado abandono discursivo a que se vota

um João Camilo, Eduardo Pitta (cf. *Marcas de Água – Poesia Escolhida 1971-1990*, 1999) diz, em versos de cortante e ácida concisão, o desencanto e o desamparo de um tempo crepuscular, «entre ruínas». De um tempo também crepuscular, mais concretamente de um «tempo já depois / de uma catástrofe em que / a memória se perde no espaço», fala o livro de densa e inquietante atmosfera e de rara força e coesão de Jaime Rocha, *Os Que Vão Morrer*, 2000 (cf. outros títulos: *A Dança dos Lilases*, 1982; *Beber a Cor*, 1985; *A Perfeição das Coisas*, 1988; *Do Extermínio*, 1995; *Zona de Caça*, 2002).

No que é a manifesta heterogeneidade da poesia revelada nos anos 80 (cf. Luís Miguel Nava, introd. a *Antologia de Poesia Portuguesa 1960-1990*), caberia destacar, para além dos já referidos Paulo Teixeira e Luís Filipe Castro Mendes, Fátima Maldonado (cf. *Cadeias de Transmissão*, 1999), fazendo da metáfora do verbo, dentro de uma gramática da metáfora, instrumento privilegiado da vitriólica prospecção da «mágoa urbana» a que recorrentemente se entrega na sua poesia, em sintonia com toda uma tradição de inconformismo que, à aceitação do instituído, prefere claramente os caminhos de uma *danação* que exclui qualquer possibilidade de compromisso ou «absolvição»; Fernando Luís Sampaio (cf. *Conspirador Celeste*, 1983; *Sólon*, 1987; *Hotel Pimadon*, 1987; *Escadas de Incêndio*, 2000), partindo da experiência da errância no espaço urbano, que, geograficamente, se vai diversificando, e abrindo os seus poemas, de contido desenvolvimento, e num registo de distanciado desencanto, longe da violência que marca o ímpeto verbal de Fátima Maldonado, a narrativas de encontros que, no meio de «enganos, embaraços», se voltam, melancolicamente, desencontros; Gil de Carvalho (cf. *Alba*, 1983; *Aboiz*, 1985; *De Fevereiro a Fevereiro*, 1987), respondendo, em tempo poético prevalentemente atraído pelos cenários citadinos, ao apelo do mundo natural na brevidade críptica dos seus poemas de que não está ausente a memória de uma poesia com que mantém trato íntimo, a poesia oriental; Jorge de Sousa Braga (cf. *O Poeta Nu*, 1991), também ele aberto ao sentimento da natureza e ao fascínio das tradições poéticas do Oriente, embora, no seu caso, sejam predominantemente os *haikai* o ponto de referência e não possa deixar de se reconhecer uma fuga ao hermetismo na sua procura da simplicidade; Vergílio Alberto Vieira, em que encontramos igualmente sugestões da poesia oriental (cf. especialmente *A Ilha de Jade*, 2000; no ano anterior publicou o autor uma selecção da sua poesia: *A Imposição das Mãos – Escolha Poética 1977-1997*); Carlos Poças Falcão, perscrutando, em *A Nuvem*, de 2000, o ponto mais alto de um percurso iniciado em 1987, com *O Número Perfeito* (outros títulos: *O Invisível Sim-*

ples, 1988; *Três Ritos*, 1993; *Movimento e Repouso*, 1994), em interlocução com múltiplas tradições sapienciais, os sinais de uma Divindade a que, sem reservas, dá o seu «assentimento»; Adília Lopes (cf. *Obra*, 2001), fazendo da paródia, tão ao gosto de uma época vincadamente *intertextualista*, o seu mais assíduo campo de intervenção poética, em consonância, de resto, com toda uma tradição portuguesa recente em que avultam nomes como os dos surrealistas Mário Cesariny e Alexandre O'Neill ou do «experimentalista» Alberto Pimenta, a que, todavia, acrescenta um toque de construída inocência perversa. Nos anos 80 têm igualmente início os percursos de Bernardo Pinto de Almeida, Francisco José Viegas e Rosa Alice Branco, o primeiro (cf. *Escalas*, 1981; *As Sublimes Súplicas*, 1988; *Sem Título*, 2002; *Depois que Tudo Recebeu o Nome de Luz ou de Noite*, 2002; *E Outros Poemas*, 2002; *Hotel Spleen*, 2003) afirmando-se, nos seus últimos títulos, como uma das vozes mais inovadoras da poesia portuguesa no dealbar do novo século, o segundo (cf. *Metade da Vida*, 2002) continuando, num registo de sóbrio recorte imagista, a tradição novecentista de uma poesia de lugares que tem em Sena uma das referências maiores, e a terceira (cf. *Soletar o Dia – Obra Poética*, 2002) fazendo coincidir nos seus textos o trabalho de estilização do poeta calígrafo e o incontido júbilo da escrita.

Revelada nos anos 90, tal como os já citados Manuel Gusmão e Fernando Pinto do Amaral, Ana Luísa Amaral (cf. *Minha Senhora de Quê*, 1990; *Coisas de Partir*, 1993; *Epopeias*, 1994; *E Muitos os Caminhos*, 1995; *Às Vezes o Paraíso*, 1998; *Imagens*, 2000; *Imagias*, 2002) continua — com modulações eventualmente paródicas, ou, mais frequentemente, sob o signo de uma mais ou menos velada ironia favorecida por outras tradições literárias que lhe são familiares, como a anglo-americana, em que, nos últimos tempos, também sobressaem as questões de género, como veiculadoras de um ponto de vista específico — aquela que é uma das linhas mais em evidência na poesia portuguesa à beira do termo do século, a que faz do diálogo com a memória literária e cultural uma das suas mais fortes razões de ser, derivando, no entanto, nas mais recentes recolhas, para uma esfera de recorte cada vez mais afirmadamente intimista, a exigir «uma nova língua», outras «linguagens». É para esse espaço de intimidade que se orienta, desde o livro de estreia, também de 1990, a poesia de José Tolentino Mendonça (cf. *Longe Não Sabia*, 1997; *A Que Distância Deixaste o Coração*, 1998; *Baldios*, 1999; *De Igual para Igual*, 2001). Poesia extremamente alusiva, que tem no «segredo» uma das suas metáforas centrais, vive, por outro lado, muito da afectividade, da abertura ao «outro», de uma reabilitação da «figura do amor». Idêntica capacidade de «escuta»

se revela no percurso de Daniel Faria (cf. *Explicação das Árvores e de Outros Animais*, 1998; *Homens Que São como Lugares Mal Situados*, 1998; *Dos Líquidos*, 2000), na experiência de conjugação da «elevação» e da «profundidade» que fez da sua curta vida, movida por uma «palavra» que habitou e o transformou, dentro de uma tradição que se ocupa da «viagem do nada para o silêncio», e que insistimos em designar de *mística*.

Uma antologia a que, no início, se fez referência, e em que se incluem alguns dos poetas já apontados de mais recente revelação, *Anos 90 e Agora*, pode dar-nos, no fecho deste balanço, inevitavelmente lacunar, algumas pistas para a compreensão da fase final do último quartel do século. E se esta é, como na nota de apresentação da citada antologia se diz, «a época da melancolia», não menos se apresenta ela como tempo de confirmação de *linguagens privadas*, irredutivelmente ciosas da sua singularidade. Luís Quintais (cf. *A Imprecisa Melancolia*, 1995; *Umbria*, 1999; *Lamento*, 1999; *Angst*, 2002), um dos autores mais em evidência na segunda metade da década de 90, ilustrará mesmo emblematicamente a convergência destes dois aspectos no título de uma sua recolha, *A Imprecisa Melancolia*, e de um poema aí incluído, «Arte privada». Ana Marques Gastão (cf. *Tempo de Morrer Tempo para Viver*, 1998; *Terra Sem Mãe*, 2001; *Nocturnos*, 2002), por sua vez, já no dealbar do novo milénio, reatará, perante dolorosas circunstâncias a que o título da sua segunda colectânea alude, com meios expressivos de grande austeridade, a tradição da elegia fúnebre. Se uma outra voz feminina, Maria do Rosário Pedreira (cf. *A Casa e o Cheiro dos Livros*, 1996; *O Canto do Vento nos Ciprestes*, 2001), associa, magoadamente, «as mais pequenas histórias do mundo» ao lugar de refúgio e evocação de todos os afectos que é a casa, a de Ana Paula Inácio (cf. *As Vinhas de Meu Pai*, 2000; *Vago Pressentimento Azul por Cima*, 2000) parece, antes, abrir-se ao mundo natural, nos seus mais indomáveis desígnios.

Tanto como uma «época da melancolia» é esta uma época do desgano. Ora os submerge, aos poetas do período, o sentimento de vanidade das palavras, condenadas a acumularem-se umas sobre as outras, como em Jorge Gomes Miranda (cf. *O Que Nos Protege*, 1995; *Portadas Abertas*, 1999; *A Hora Perdida*, 2003), ora fazem sua uma «vocação para o desassossego», como em Rui Pires Cabral (cf. *Geografia das Estações*, 1994; *A Super-Realidade*, 1995; *Música Antológica & Onze Cidades*, 1997; *Praças e Quintais*, 2003), ora o mundo se lhes representa, pessimisticamente, na sua «inalterável imperfeição» e em tudo, para eles, espregueia o malogro ou o «equívoco», e é o que se observa em Pedro Mexia (cf. *Duplo Império*, 1999; *Em Memória*, 2000; *Avalanche*, 2001; *Eliot e Outras Observações*, 2003),

ora na escrita não vêem qualquer hipótese de redenção, antes um instrumento de céptica constatação da sua efemeridade num tempo que, de múltiplos modos, declina a sua condição terminal, como o lembram os versos agrestes de valter hugo mãe (cf. *Silencioso Corpo de Fuga*, 1996; *O Sol Pôs-se Calmo Sem me Acordar*, 1997; *Entorno a Casa sobre a Cabeça*, 1999; *Egon Schiele – Auto-retrato de Dupla Encarnação*, 1999; *Três Minutos antes de a Maré Encher*, 2000; *Estou Escondido na Cor Amarga do Fim da Tarde*, 2000; *A Cobrição das Filhas*, 2002; *Útero*, 2003), e um dos seus títulos, de 2000, põe em evidência. Em *Na Linha Divisória*, livro vindo a lume em 2000 (a que se seguiu, dois anos depois, *Novas Razões*), de José Ricardo Nunes, que não está representado na antologia *Anos 90 e Agora* e é também autor de um ensaio sobre Luiza Neto Jorge publicado no mesmo ano (*Um Corpo Escrevente – A Poesia de Luiza Neto Jorge*, 2000), do que se trata, por entre alusões e envios em sintonia com a orientação frequentemente *intertextualista* da poesia do último quartel do século, é de não desistir de encontrar «o mundo que há / no sanguinolento avesso [das palavras]».

Uma linha *underground*, *contra a corrente*, num ou noutra caso veiculada por conhecidos projectos editoriais *à margem*, como a & etc e Black Sun Editores, nunca deixou, a bem dizer, de marcar a sua presença na poesia portuguesa das últimas décadas. É ela que, prioritariamente, emerge, sob o signo do famoso título de Musil, virado, aqui, contra a poesia tentada pela *correção institucional*, numa breve *antologia* de nove poetas de recente revelação (entre 1994 e 2002) organizada por Manuel de Freitas – *Poetas sem Qualidades*, dois dos quais, aliás, incluídos igualmente na antologia antes citada, Ana Paula Inácio e Rui Pires Cabral. A ironia, o humor, a irrisão, o escárnio, praticamente ausentes de *Anos 90 e Agora*, são, aqui, dominantes, e muito o resultado da verificação, já quase sem *pathos*, do «desvalor da poesia» no mundo contemporâneo (cf. posfácio do organizador). É bem um tempo, o destes poetas, em que já não há lugar para utopias (cf. o olhar derrisório num dos poemas de Carlos Luís Bessa [cf. *Legenda*, 1995; *Termómetro-Diário*, 1998; *Olhos de Morder Lembrar e Partir*, 2000; *Lançam-se os Músculos em Brutal Oficina*, 2000] sobre a «poesia militante») ou arquétipos (Ulisses não cabe já senão no plano da mais comezinha das *moradas*, como no-lo lembra um título de José Miguel Silva, *Ulisses Já Não Mora Aqui*, 2000 [outros títulos: *O Sino de Areia*, 1999]). Mais uma vez, por outro lado, a tentação da reabilitação do real quotidiano assoma na poesia portuguesa, e o eco de algumas das figuras tutelares dessa linha não deixa de, aqui, se fazer ouvir, seja o da corrosiva ironia de Cesariny, ou o da intimidade sem história dos melho-

res poemas de António Reis, como num texto em prosa de João Miguel Queirós (cf. *Veludo 038*, 1998). Vários dos textos aqui recolhidos dão conta, pela sua virulência, das correntes subterrâneas que, em muitas épocas, não deixam de pôr em causa o unanimismo cultural. É pela paródia que, em muitos casos, o fazem – uma paródia que pode incidir sobre um dos tiques mais visíveis na poesia dos últimos anos, o citacionismo culturalista, como se verifica nos textos do autor anónimo que encerra o volume. Diz-se num deles que não há diferença «entre um erro de ortografia e uma catástrofe nuclear» e o que, pela provocação extrema, fica, assim, à mostra são todas as formas de banalização do mal a que o século há pouco findo nos habituou.

Caberia ainda pôr em relevo, dentre os autores publicados nas últimas três décadas do século, na heterogeneidade dos seu percursos e propostas, os poetas Manuel Simões, Amadeu Baptista, Isabel de Sá, António Cabrita, Helga Moreira, José-Emílio Nelson, João Luís Barreto Guimarães, Miguel Serras Pereira, Manuel Fernando Gonçalves e José do Carmo Francisco.

Bibliografia Básica

- AMARAL, Fernando Pinto do, et al. (ed.), *A Phala Edição Especial: Um Século de Poesia (1888-1988)*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1988.
- AMARAL, Fernando Pinto do, *O Mosaico Fluido: Modernidade e Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa Mais Recente*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1991.
- DIOGO, Américo António Lindeza, *Modernismos, Pós-Modernismos, Anacronismos – Para uma História da Poesia Portuguesa Recente*, Lisboa, Cosmos, 1993.
- FREITAS, Manuel de (org.), *Poetas sem Qualidades*, Lisboa, Averno, 2002.
- GAVILANES, José Luís y APOLINÁRIO, António (eds.), *Historia de la Literatura Portuguesa*, Madrid, Cátedra, 2000.
- GUIMARÃES, Fernando, *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas*, Porto, Lello & Irmão, 2.^a ed., 1992.
- GUIMARÃES, Fernando, *A Poesia Contemporânea Portuguesa*, 2.^a ed., revista e aumentada, Vila Nova de Famalicão, Quasi, 2002.
- LOPES, Óscar, *Entre Fialho e Nemésio: Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, 2 vols., Lisboa, IN-CM, Lisboa, 1987.
- LOPES, Óscar e SARAIVA, António José, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, 17.^a ed., 2000.
- LOPES, Óscar e MARINHO, Maria de Fátima (dir.), *História da Literatura Portuguesa – As Correntes Contemporâneas*, 7.^o Vol., Lisboa, Publicações Alfa, 2002.
- LOURENÇO, Eduardo, *Tempo e Poesia*, Lisboa, Relógio d'Água, 1987.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel, *Os Dois Crepúsculos: Sobre Poesia Portuguesa Actual e Outras Crónicas*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1981.

- MAGALHÃES, Joaquim Manuel, *Um Pouco da Morte*, Lisboa, Presença, 1989.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel, *Rima Pobre*, Lisboa, Presença, 1999.
- MENÉRES, Maria Alberta e CASTRO, E. M. de Melo e, *Antologia da Poesia Portuguesa 1940-1977*, 2 vols., Lisboa, 1979.
- NAVA, Luís Miguel (org.), *Antologia de Poesia Portuguesa 1960-1990*, Lisboa-Leuven, Caminho e Leuvense Schrijversaktie, 1991.
- NASCIMENTO, João Cabral do, *Líricas Portuguesas – 2.^a Série*, Lisboa, Portugaláia, 1945.
- PEREIRA, José Carlos Seabra, *História Crítica da Literatura Portuguesa*, VII vol. (*Do Fim-de-Século ao Modernismo*), Lisboa, Verbo, 1995.
- REIS-SÁ, Jorge (org.), *Anos 90 e Agora: Uma Antologia da Nova Poesia Portuguesa*, Famalicão, Quasi Edições, 2001.
- RELÂMPAGO – *Revista de Poesia*, Lisboa, Fundação Luís Miguel Nava, n.^o 12, 2003 («Nova Poesia Portuguesa»).
- ROSA, António Ramos (org.), *Líricas Portuguesas – 4.^a Série*, Lisboa, Portugaláia, 1969.
- SENA, Jorge de (org.), *Líricas Portuguesas*, 2 vols., Lisboa, Edições 70, 1983 e 1984.
- SILVESTRE, Osvaldo Manuel e SERRA, Pedro (org.), *Século de Ouro: Antologia Crítica da Poesia Portuguesa do Século XX*, Braga e Lisboa, Angelus Novus / Cotovia, 2002.
- SIMÕES, João Gaspar, *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa (Dos Simbolistas aos Novíssimos)*, Porto, Brasília Editora, 1976.

2

Narrativa

FERNANDO PINTO DO AMARAL

1

Sempre que abordamos as tendências contemporâneas, qualquer perspectiva corre o risco de surgir distorcida, já que a recepção crítica de muitas obras se encontra ainda numa fase evolutiva cujas coordenadas permanecem fluidas e susceptíveis de alterações. E se é certo que o facto de todos termos acompanhado, ao longo das últimas duas ou três gerações, o mesmo ambiente histórico e cultural, pode ajudar a perceber melhor algumas dessas coordenadas, nem por isso deixamos de nos sentir prisioneiros de uma historicidade que tende a limitar o fôlego de eventuais conclusões e a acentuar o carácter subjectivo de quaisquer comentários.

Ainda assim, procuremos então rastrear algumas origens da ficção narrativa contemporânea em Portugal, sublinhando desde logo que – ao contrário do que sucedeu no domínio da poesia, com o aparecimento da revista *Orpheu* em 1915 –, não é fácil detectar para a prosa um movimento cujo efeito de ruptura ou impacto histórico lhe seja comparável. Seja como for, é dentro do próprio *Orpheu* que encontramos pelo menos dois escritores cuja importância se tornou marcante para lá da poesia – Mário de Sá-Carneiro e José de Almada Negreiros: no primeiro caso, a vertigem do excesso e o delírio sensorial patentes na sua poesia exprimam-se também nos contos de *Céu em Fogo* (1915) ou na novela um pouco mais longa *A Confissão de Lúcio* (1914), obras carregadas de uma alucinante imaginação e cujas figuras por vezes andróginas exibem o drama de uma sexualidade flutuante, narcisista e quase especular, questionada a cada momento e capaz de subverter a mentalidade burguesa dominante na época.

Quanto a Almada Negreiros – também prolífico artista plástico, principal arauto português do futurismo e das vanguardas –, repartiu-se pela poesia, teatro, dança, redigiu inúmeros manifestos, etc., e (para lá de um singularíssimo conto de 1917, *A Engomadeira*) escreveu em 1925 o romance *Nome de Guerra*, só editado 13 anos mais tarde, mas que logo se transformou num dos textos mais emblemáticos de um certo espírito modernista e febril vivido em Lisboa nos loucos anos 20. Rompendo com

alguma tradição rural portuguesa, esta narrativa urbana acompanha as muitas aventuras e desventuras do protagonista, o Antunes, à medida que aprende a viver e a «fazer fotografias com a imaginação», descobrindo no frenesi da grande cidade um erotismo saboreado até à última gota, sempre com a curiosidade e o espanto de quem bebe a vida em largos golos e aproveita cada nova experiência para entender melhor os paradoxos e as contradições do mundo que o rodeia, observando-o com um olhar mordaz e no entanto fiel a uma radical ingenuidade que o leva a acreditar nos seres humanos.

Paralelamente ao grupo do *Orpheu*, podem identificar-se, no entanto, alguns vultos fundamentais para quem queira traçar o panorama literário de um período de certo modo coincidente com a eclosão e o rápido ciclo político da Primeira República (1910-1926), ultrapassando já claramente os ecos do naturalismo de um Abel Botelho ou um Carlos Malheiro Dias, ainda sensíveis na primeira década do Século XX, mas herdados de um período anterior. Durante esses anos avulta, por exemplo, a obra multifacetada de um autor geralmente conotado com um requintado decadentismo de influências nietzschianas, António Patrício, que – além da poesia e sobretudo do teatro – nos deixou uma belíssima recolha de contos – *Serão Inquieto* (1910) –, na qual deve realçar-se o ritmo e a musicalidade de uma prosa dúctil e apta a modelar personagens tão inesquecíveis como a de «Suze», jovem *cocotte* francesa do Porto, para quem todas as desilusões da vida parecem pormenores sem importância («*Ça c'est un détail*») e que protagoniza um dos melhores textos presentes nesse livro.

Também dotado de uma acentuada preocupação estética, Manuel Teixeira Gomes – que foi Presidente da República de 1923 a 1925 – construiu uma obra de prosador repartida entre a crónica, o conto, o teatro, a literatura de viagens ou mesmo o pequeno romance *Maria Adelaide* (1938). Os seus volumes de narrativas, geralmente situadas no seu Algarve natal, mas também na Bélgica e Holanda, que o autor conhecia bem por motivos profissionais, mostram-nos a sua arte para descrever personagens e ambientes por vezes bizarros ou grotescos, sempre observados através do olhar tolerante e cosmopolita de quem procura compreender as motivações que levam os seres humanos a cometer actos aparentemente inexplicáveis. Num estilo desenvolto e às vezes de uma limpidez quase clássica, Teixeira Gomes transmite-nos uma visão do mundo tranquilamente epicurista, valorizando o prazer e a beleza que podemos colher da vida, incluindo o erotismo que percorre subtilmente toda a sua escrita.

Ainda ao longo deste período, impõem-se dois outros nomes absolutamente essenciais para a renovação da novelística portuguesa – Raul Brandão e Aquilino Ribeiro. Em Raul Brandão deparamos com o emocionado retrato de seres humanos à beira dos seus mais inconfessáveis abismos, num estilo que não envelheceu e que, além de uma componente descritiva sobretudo notória em *As Ilhas Desconhecidas* (1926) ou da atenção a certas camadas populares (*Os Pobres*, 1906; *Os Pescadores*, 1923), atinge o seu grau mais lancinante no *Húmus* (1917), ainda hoje muito justamente considerado como um dos mais belos textos de toda a literatura portuguesa, e que consiste numa sequência de fragmentos datados à maneira de um diário, exprimindo tudo isso a que poderia chamar-se a dor humana, o sofrimento humano. Carregada de um *pathos* de tipo expressionista, esta escrita acompanha monólogos interiores próximos do inconsciente e atormentados por grandes questões sem resposta – o bem e o mal, a ausência de Deus, a culpa e o remorso, etc. –, reflectindo a inquietação e o drama de personagens como o Gabiru, para quem «a vida é muito maior pelo sonho do que pela realidade», e descobrindo nesse mundo onírico os supremos instantes de terror, assombro ou sobressalto em que a existência parece revelar-se no seu mistério mais insondável. Ao mergulhar num terreno vizinho da loucura (ou de uma lucidez alucinada), descendo ao «húmus» da alma humana, Raul Brandão mistura o sublime, o patético e o grotesco numa vertigem que ainda hoje nos perturba e nos faz ler os seus textos como dilacerantes gritos de angústia e desespero.

Bem diferente foi o caso de Aquilino Ribeiro, menos sombrio e mais voltado para uma atitude de celebração da vida em todos os seus matices: partindo de uma ligação sempre muito forte à sua região, na Serra da Nave (a nordeste de Viseu), Aquilino pretendeu, acima de tudo, e segundo as suas próprias palavras, «renovar o veio da Língua [...] corrompido pela gíria da urbe», ou seja, criar uma literatura que voltasse às origens e fosse capaz de descrever com o mais palpitante realismo um universo rural de que estaria afastada. O resultado surge em obras tão emblemáticas como *Terras do Demo* (1919) ou *O Malhadinhas* (primeiro inserto em *A Estrada de Santiago*, 1922), escritas numa linguagem muito criativa, quase impressionista, constituindo o vibrante retrato de um mundo que ultrapassa a dimensão do pitoresco regionalista, ao mergulhar-nos vigorosamente na Beira Alta dos princípios do Século XX – mais precisamente nas «Terras do Demo», nas serranias da Lapa ou da Nave – e na sua rústica paisagem natural e humana, onde as personagens ganham força pela exuberância dos seus instintos e impulsos mais pri-

mários, que se integram, afinal, na gesta de uma natureza sempre borbulhante e indomável.

Ao longo da sua carreira, todavia, Aquilino não ficará preso a esse impulso inicial: sem nunca abandonar o seu amplo projecto de um realismo por vezes picaresco, vivendo da força vital das suas figuras populares e glorificando a sua liberdade – por exemplo ao nível da dimensão erótica que atravessa quase toda a sua obra, longe do tradicional peso do pecado cristão –, o autor enveredará por caminhos de maior densidade e deixar-nos-á, já na fase final do seu percurso, romances tão centrais como *A Casa Grande de Romarigães* (1957) – que percorre nove gerações de uma família minhota – e *Quando os Lobos Uivam* (1958), que aborda as relações sociais e comunitárias num ambiente rural em transformação.

Mais enquadrável num desejo de realismo social que viria depois a desembocar no movimento neo-realista é a obra de Ferreira de Castro: com uma infância difícil, órfão de pai muito cedo, o autor emigrou para o Brasil aos 12 anos e aí trabalhou num seringal da Amazónia, recolhendo uma dolorosa experiência de miséria que mais tarde pôde aproveitar e transpor para a escrita. Regressado a Portugal em 1919, publicou *Emigrantes* (1928) e *A Selva* (1930), romance que viria rapidamente a popularizá-lo e a ser divulgado através de numerosas reedições e traduções por todo o mundo. Trata-se de um livro essencialmente autobiográfico, contando-nos as múltiplas peripécias de um jovem emigrante no Brasil, trabalhador na selva amazónica e em navios mercantes, sempre submetido à exploração de engajadores sem escrúpulos. Sem alcançarem o nível literário da prosa de Aquilino nem a penetração psicológica de alguns presencistas, os romances de Ferreira de Castro valem sobretudo pelo ritmo dinâmico que imprimem à acção e pela palpitação vital de uma realidade muito dura que o autor conheceu por dentro.

2

Ora encarada como veículo de um «segundo modernismo», ora como relativo recuo ou «contra-revolução» do vanguardismo do *Orpheu*, a revista *presença* (Coimbra, 1927-1940) influenciou decisivamente a atmosfera literária portuguesa do seu tempo, correspondente à fase de implantação e consolidação do regime do Estado Novo. A sua defesa de uma «literatura viva», próxima das pulsões inconscientes, que exprimisse a personalidade original de cada artista, veio desde logo dar fru-

tos na poesia, mas igualmente em algumas experiências assinaláveis no campo novelístico, aí avultando, por exemplo, *Elói ou Romance numa Cabeça* (1932), de João Gaspar Simões, sem dúvida mais conhecido como crítico literário, mas que com este livro procurou elaborar um romance introspectivo, na linha psicologista geralmente associada aos presencistas, acompanhando 24 horas na vida de um homem ciumento.

No seio do mesmo grupo, salientem-se ainda as narrativas de José Régio e Branquinho da Fonseca: para o primeiro, deve destacar-se, acima de tudo – e sem menosprezar títulos como *O Príncipe com Orelhas de Burro* (1942) ou o extenso ciclo romanesco *A Velha Casa* (1945-1966) –, *O Jogo da Cebra-Cega* (1934), romance confessional ao longo do qual se projectam muitas das obsessões que perseguiram Régio (também visíveis na poesia ou no teatro), ligadas a um agudo conflito interior entre o humano e o divino, o bem e o mal, a carne e o espírito, nesse caso centradas nos irresolúveis dilemas éticos do protagonista, Pedro Serra, numa cidade de província, palco do seu itinerário de descoberta interior pós-adolescente, desdobrando a sua personalidade num *alter ego*, Jaime Franco, espelho como que demoníaco de si mesmo.

No que diz respeito a Branquinho da Fonseca, distinguiu-se sobretudo como um ficcionista não muito prolífico, mas capaz de criar atmosferas únicas e muito sugestivas, sobre as quais fica a pairar uma aura de mistério que o leitor deseja desvendar e que as coloca por vezes à beira do fantástico. É o que sucede na belíssima novela *O Barão* (1942; inicialmente publicada sob o pseudónimo de António Madeira), narrando-nos a viagem de um inspector escolar a uma zona remota da província, onde irá encontrar, na noite da chegada, a figura de um aristocrata excêntrico e decadente, o velho «Barão», que pouco a pouco se vai tornando enigmático, exercendo um fascínio cada vez maior sobre o narrador e adquirindo um estatuto mítico, quer pelo modo como domina o seu estranho microcosmos, quer pela magia dessa noite quase irreal em que ambos irão depor uma rosa no «castelo da Bela-Adormecida».

No âmbito da geração dita da *presença* e com ela partilhando algumas afinidades temáticas, pode referir-se José Marmelo e Silva, cujas narrativas giram sobretudo em torno da problemática da adolescência, sendo obrigatório apontar o seu romance de estreia (*Sedução*, 1937) como um dos mais perturbadores alguma vez escritos sobre esse tema, contando-nos na primeira pessoa a história do jovem Eduardo Forjaz, defensor de uma libertação moral vivida ao nível do corpo e do desejo sexual, princípio aliás posto em prática com as suas namoradas. Apesar de uma aparente irregularidade estilística (ou por causa disso mesmo), este

romance – cuja acção decorre entre Coimbra e uma pequena aldeia serrana – distinguiu-se pela profundidade da sua penetração psicológica e pelo modo como soube abordar os abismos e as contradições da sexualidade humana. Também revelador do aprofundamento dos mesmos tópicos será o romance *Adolescente Agrilhoado* (1948).

Personalidade literariamente mais relevante e completa foi a de Miguel Torga, que no campo novelístico – o que exclusivamente agora nos interessa – desce às suas origens transmontanas para construir numerosos contos (*Bichos*, 1940; *Montanha*, 1941; *Novos Contos da Montanha*, 1944; etc.) preocupados em retratar todo um universo rural carregado de simbolismo e de magia ao nível das ocupações da vida agrícola e da relação com as forças da natureza, num olhar sobre o mundo para o qual se vulgarizou a utilização do adjectivo «telúrico». Quer nessas histórias breves e impregnadas de um profundo significado moral, quer em narrativas mais longas – por exemplo a sua notável autobiografia em cinco volumes, *A Criação do Mundo* (1937-1981) –, deparamos sempre com uma prosa viva, que manifesta uma firme ligação a Portugal e às características da terra portuguesa, além de uma irreduzível fidelidade aos elementos naturais (as pedras, os animais, as plantas, etc.), em paralelo com uma tendência para estabelecer analogias com os eternos símbolos bíblicos ou, mais do que tudo isso, um desejo de integridade moral e de justiça universal que nunca abandonou este autor, embora recortado sobre um fundo por vezes algo pessimista quanto à natureza humana.

Praticamente contemporânea dos presencialistas, Irene Lisboa é uma personalidade difícil de classificar como claramente ficcionista, já que os seus textos de prosa se situam, regra geral, em zonas de intersecção genológica entre a crónica, o diário e a autobiografia, ostentando porém uma dimensão narrativa por vezes mais evidente (*Uma Mão Cheia de Nada, Outra de Coisa Nenhuma*, 1955; *Queres Ouvir? Eu Conto*, 1958), mas em qualquer caso apoiados num estilo intimista e disperso, ao sabor das flutuações quotidianas. Trata-se de uma obra única na nossa literatura, captando a «paisagem íntima», a «paisagem dos sentimentos», com uma grande liberdade, sem restrições temáticas e oferecendo-nos o introspectivo retrato de uma mulher cuja vida interior se amplifica e dilata, quer por acção de uma memória povoada de reminiscências por vezes alusivas a pessoas concretas (às vezes designadas por iniciais), quer em virtude de um pendor reflexivo pronto a divagar a propósito disto ou daquilo, numa permanente inquietação só comparável, entre nós, ao desassossego pessoano, e que vai analisando sentimentos como o da soli-

dão (cf. *Solidão*, 1939), transformando a escrita num sismógrafo emocional que regista as mais ínfimas variações de estados de alma.

À mesma geração pertenceu Vitorino Nemésio, um dos maiores poetas e ensaístas do Século XX, estreado na ficção em 1924 com um volume de contos (*Paço do Milhafre*), cujo universo açoriano haveria de atingir o seu momento mais alto em *Mau Tempo no Canal* (1944), livro que é hoje considerado uma das obras-primas da literatura portuguesa: impregnado pela atmosfera faialense dos anos 20, este romance conta-nos bem mais do que a história de Margarida Clark Dulmo e do seu magoado amor por João Garcia, bem mais do que as tensas relações entre as duas famílias, conseguindo apresentar-nos, mercê de uma estrutura complexa, quase orquestral, mas sempre equilibrada, uma panorâmica da sociedade açoriana, cujas flagrantes imagens transcendem porém qualquer regionalismo e confluem numa visão universal das paixões e dos medos, dos entusiasmos e das angústias que animam os seres humanos. Deve ainda salientar-se a capacidade de fundir com harmonia um agitado ambiente exterior e uma subtil dimensão psicológica, habitando sobretudo essa rapariga enigmática e «com veneta» que é Margarida, espécie de quintessência feminina, interrogada nos seus sonhos, mas também nos dilemas concretos da sua vida.

Ainda enquadráveis neste período são dois escritores que se salientaram sobretudo como excelentes contistas – João de Araújo Correia e Domingos Monteiro –, ambos oriundos de Trás-os-Montes-e-Alto-Douro: cultivando na sua escrita uma linguagem vernácula herdada da melhor tradição literária oitocentista (nomeadamente de Camilo Castelo Branco), João de Araújo Correia aproveitou a sua experiência de médico de província para nos apresentar alguns retratos muito vivos do que era a sociedade rural de Entre Douro e Minho na primeira metade do Século XX, explorando-a através de personagens e tipos populares, burgueses ou aristocráticos, na rudeza das ambições ou das misérias de uma fauna humana dissecada com um grande espírito de observação realista (*Contos Bárbaros*, 1939; *Contos Durienses*, 1941; etc.). Sabendo captar flagrantes instantâneos dessa permanente luta pela vida, os contos de Araújo Correia transcendem todavia o regionalismo ou o pitoresco do cenário duriense graças a um sentido de humanidade que os eleva e lhes confere uma aguda dimensão ética.

Uma apreciação deste género poderia igualmente aplicar-se a Domingos Monteiro, estreado em 1943 com um volume formado por três narrativas – *Enfermaria*, *Prisão* e *Casa Mortuária* – e autor de histórias bem representativas de um ambiente muitas vezes rural, cujas situa-

ções parecem arrastar as personagens para certas atitudes extremas, imbuídas de um dramatismo que em algumas ocasiões extravasa para lá dos habituais limites da verosimilhança e se aventura nos reinos do fantástico ou do sobrenatural (*Contos do Dia e da Noite*, 1952; *Histórias Castelhanas*, 1955; etc.).

Num contexto diverso se situa o percurso narrativo de José Rodrigues Miguéis, inicialmente ligado à revista *Seara Nova*, publicando a sua primeira novela em 1932 (*Páscoa Feliz*) e exilando-se depois por várias décadas nos Estados Unidos da América: retratando como poucas a sociedade do seu tempo, as histórias de Miguéis oferecem-nos uma escrita extremamente fluente e capaz de desenhar com argúcia e nitidez, por vezes em poucas palavras, os traços essenciais das personagens ou dos ambientes onde se movem, aliando à consciência social um olhar terno e simultaneamente irónico sobre realidades que vão da adolescência lisboeta, passada em ambientes de bairro (*Saudades para Dona Genciana*, 1956), à vida nova-iorquina das comunidades imigrantes, passando pela Bélgica, onde decorre a acção da curta novela «Léah», uma das melhores do autor e inserida num conjunto com o mesmo título (1958). Aí se coloca com acuidade o dilema moral do protagonista, um português dividido entre a sedução da jovem Léah e a cobardia que o impede de ser fiel a esse amor, deixando-lhe um amargo travo de arrependimento. Ao longo de toda a sua obra – na qual sobressai ainda o romance *A Escola do Paraíso* (1960) –, a visão de Miguéis exprime sempre a conjugação entre a densidade psicológica das personagens e uma noção das desigualdades e hipocrisias sociais que haveria de abrir caminho ao neo-realismo.

3

A partir dos anos 40 o movimento cuja influência se tornaria rapidamente dominante na paisagem literária portuguesa, tanto na poesia como na novelística, ficou conhecido sob a designação de «neo-realismo»: propondo uma literatura de orientação essencialmente marxista, que se aproximasse das experiências vividas pelos operários e pelos camponeses e que assim pudesse ser capaz de denunciar as injustiças sociais, aliás flagrantes nesse período, os neo-realistas agruparam-se em torno das colecções «Novo Cancioneiro», para a poesia, e «Novos Prosadores», para a ficção narrativa, sendo habitual destacar o mérito do romance *Esteiros* (1941), de Soeiro Pereira Gomes, como uma das primeiras obras em que melhor se fez sentir essa vontade de radiografar o sofrimento dos

explorados, abordando neste caso o desumano trabalho infantil de crianças e adolescentes no Ribatejo.

Dois anos antes, todavia, Alves Redol publicara *Gaibéus*, romance que, servindo sobretudo como diagnóstico ou «documentário humano» e não pretendendo constituir, segundo o próprio autor, uma «obra de arte», consegue descrever a vida dos trabalhadores sazonais que, vindos das Beiras e do Alto Ribatejo, migravam para a região das lezírias, onde ajudavam à colheita do arroz, dando-nos uma imagem da sua luta e do seu sofrimento. Embora conhecendo bem essa realidade (Redol era também ribatejano), o livro peca naturalmente por um certo esquematismo, faltando-lhe a densidade literária que só mais tarde – por exemplo em *Barranco de Cegos* (1962) – o autor atingirá em pleno.

Poeta, ficcionista e desempenhando um importante papel como crítico de artes plásticas, Mário Dionísio destacou-se como um dos principais doutrinadores e teorizadores do movimento neo-realista desde a década de 40. Embora acolhida não com muito entusiasmo no momento da sua publicação, a recolha de contos *O Dia Cinzento* (1944) veio a conhecer, no entanto, uma recepção cada vez mais favorável ao longo do tempo, sobretudo por parte de autores mais recentes, como José Cardoso Pires e outros. Reeditado e aumentado em 1967 sob o título *O Dia Cinzento e Outros Contos*, este livro distingue-se na literatura portuguesa por fugir ao esquematismo típico de muitas obras neo-realistas, afastando-se dos meios rurais e sabendo descobrir na vida urbana lisboeta os ambientes e as situações que tornam verosímeis as suas histórias e as personagens que as vivem, conferindo-lhes uma impregnação humana tanto mais notável quanto se apoia num estilo propositadamente sóbrio e discreto.

Precursor do neo-realismo e também muito ligado a Lisboa – cidade da qual foi um dos mais conhecidos poetas –, José Gomes Ferreira deixou-nos algumas obras assinaláveis no campo novelístico, nas quais avulta um imaginário próximo do da poesia, cujo lirismo se transfunde para os seus contos (*Os Segredos de Lisboa*, 1962) e atinge um dos momentos mais altos nas *Aventuras de João sem Medo* (1963), série de histórias juvenis sempre muito lidas e reeditadas ao longo do tempo.

Tendo chegado a ser por meados do Século XX o prosador português mais divulgado e traduzido em todo o mundo (antes da actual difusão de Saramago e Lobo Antunes), Fernando Namora inscreve-se no quadro de um neo-realismo progressivamente temperado por aspectos menos esquemáticos, que o irão aproximar das preocupações existencialistas. Após num dos seus primeiros romances – *Fogo na Noite*

Escura (1943) – nos dar uma evocação da juventude universitária de Coimbra, publicou um livro de contos de temática alentejana (*Casa da Malta*, 1945) e, ainda nessa fase inicial, *Retalhos da Vida de um Médico* (1949), que obteve um êxito retumbante junto do público e nos descreve a sua experiência de médico de província, na Beira Baixa (Monsanto) e no Alentejo, absorvendo com realismo a rudeza do quotidiano camponês na década de 40 e transpondo para a escrita as múltiplas facetas da sua vida aldeã junto das populações, com as quais partilha as desgraças, tentando, apesar de tudo, minorar-lhes o sofrimento e denunciar certos comportamentos ainda arreigados nessa época – por exemplo, a credence nos curandeiros ou a generalizada falta de higiene. O mesmo sentimento de fraternidade humana irá percorrer muitas das suas obras posteriores (*A Noite e a Madrugada*, 1950; *Cidade Solitária*, 1959; *Domingo à Tarde*, 1962), cada vez mais sensíveis ao progressivo desenraizamento de personagens vítimas de uma certa solidão urbana e de uma angústia existencial que dominará a sua fase mais tardia, cujo melhor romance será *Rio Triste* (1982).

Estreado em 1940 com a recolha de poemas *Rosa dos Ventos*, Manuel da Fonseca destacou-se também como um dos prosadores centrais do neo-realismo, seja no campo do romance (*Cerromaior*, 1943; *Seara de Vento*, 1958), seja no conto (*O Fogo e as Cinzas*, 1951). O mundo que aparece nos seus livros corresponde a um Alentejo certamente mitificado em todo o imaginário neo-realista como lugar da revolta dos camponeses contra os latifundiários, mas transcende essa dimensão da luta de classes pela presença de uma panorâmica social mais vasta, em que avulta a personagem um tanto marginal do maltês ou o universo das pequenas vilas modorrentas, cujos habitantes se reúnem no café ou no largo principal, verdadeiro «centro do mundo» para onde convergem as histórias ora dramáticas, ora quase picarescas, que enriquecem narrativamente o discurso. Com uma escrita apta a descrever as relações sociais, mas também a «solidão agreste dos campos», Manuel da Fonseca deu-nos, assim, um excelente retrato da paisagem natural e humana do Alentejo.

Para lá de outros autores talvez não directamente ligados ao movimento neo-realista, mas em todo o caso associáveis à mesma sensibilidade – por exemplo, Manuel Mendes ou Faure da Rosa –, deve ainda merecer aqui a nossa atenção aquele que é hoje visto como o mais perfeito poeta e escritor neo-realista português, Carlos de Oliveira, cuja obra ficcional – iniciada com *Casa na Duna* em 1943 – consegue interrogar, sempre numa linguagem límpida e sem ceder a quaisquer facilidades, as transformações sociais e a evolução das estruturas familiares

pequeno-burguesas, geralmente situadas na paisagem da Gândara (*Pequenos Burgueses*, 1948; *Uma Abelha na Chuva*, 1953).

O seu último romance (*Finisterra*, 1978) virá a representar o cume natural desse trajecto de obsessivo rigor com as palavras, cuja limpidez as aproxima da realidade, mas conseguindo manter uma notável capacidade transfiguradora: também inserido na zona da Gândara, este livro centra-se numa velha casa abandonada para onde converge um passado quase imemorial de gerações cujos objectos são observados pelo narrador, num jogo de focagem / desfocagem graças ao qual nos apercebemos dos mais ínfimos elementos da percepção do tempo e do espaço – por exemplo, o silêncio da noite, um «grão luminoso» atravessando o vidro, o tilintar das goteiras, o soalho que range, etc. É através dessa «geografia submersa» que a casa parece desdobrar-se em diferentes níveis perceptivos, capazes de descer a descrições quase microscópicas e absolutamente únicas na literatura portuguesa.

Embora numa época basicamente dominada pelo neo-realismo, alguns prosadores afastados dessa corrente haveriam de deixar marcas importantes na nossa cena literária: revelado tardiamente em 1947 com o romance *A Toca do Lobo*, Tomás de Figueiredo construiu uma obra não muito extensa, mas sempre num estilo peculiar, assente numa linguagem intensamente expressiva, num português vernáculo e de sabor regionalista. Tendo crescido em Arcos de Valdevez, o autor regressa à sua infância graças à recriação do ambiente rural e tradicionalista do Alto Minho, centrado num velho solar conhecido como a «Toca do Lobo»: aí encontramos Diogo Coutinho, através de cujo olhar nostálgico vai desfilar um passado capaz de ressurgir da sua longa hibernação e de insuflar nova vida ao presente. A «Toca do Lobo» é, assim, o lugar onde se acumulam inúmeras reminiscências que povoam o discurso do narrador e se entrecruzam num mágico retículo de vozes, em busca do tempo perdido (*Uma Noite na Toca do Lobo*, 1952).

Muito diferente é o contexto geográfico e social em que se desenvolvem as narrativas de Francisco Costa ou Joaquim Paço d'Arcos: do primeiro, de formação católica, deve destacar-se a penetração psicológica em personagens geralmente presas a dilemas morais ou religiosos – *A Garça e a Serpente* (1943); *Cárcere Invisível* (1950); quanto ao segundo, foi alto funcionário do Ministério dos Negócios Estrangeiros durante décadas e um dos escritores mais lidos em Portugal nos anos 40 e 50, avultando na sua obra um ciclo de seis romances que intitulou *Crónica da Vida Lisboaeta*, no qual pretendeu descrever a sociedade do seu tempo, centrando-se sobretudo nas classes altas – *Ana Paula* (1938); *Ansiedade*

(1940); *O Caminho da Culpa* (1944, sendo geralmente considerado o seu melhor livro); *Tons Verdes em Fundo Escuro* (1946); *Espelho de Três Faces* (1950) e *A Corça Prisioneira* (1956). Além de interpelar com argúcia os dramas pessoais e afectivos que alicerçam as intrigas romanescas, os livros de Joaquim Paço d'Arcos fornecem-nos também um elucidativo panorama da vida mundana lisboeta de meados do Século XX, na medida em que conseguem frequentemente ultrapassar a visão estereotipada das crónicas de costumes e penetrar no íntimo das suas personagens.

4

Embora com resultados mais profícuos ao nível da poesia, o surrealismo português legou-nos igualmente obras que acrescentaram força e diversidade à nossa prosa. Ao defenderem uma libertação total da escrita a todos os níveis – que em última análise tenderia a abolir fronteiras entre géneros literários –, os surrealistas desejaram de certa maneira reatar o espírito vanguardista do *Orpheu* e contribuíram decisivamente para a reinvenção da linguagem, facto visível em obras poéticas como as de Mário Cesariny ou Alexandre O'Neill, para citar apenas as mais relevantes. Deve realçar-se, no entanto, o papel aí desempenhado por António Pedro, uma das figuras centrais do teatro português do Século XX (sobretudo como encenador), que esteve também ligado às artes plásticas e foi um dos mentores do Grupo Surrealista de Lisboa nos anos 40. Classificado como «romance» pelo autor e dedicado «ao Senhor Aquilino Ribeiro», *Apenas uma Narrativa* (1942) é habitualmente considerado um dos melhores e raros exemplos de prosa surrealista em Portugal. Esse pequeno livro tem por base uma história passada no Minho, mas cujas personagens se vão dissolvendo numa paisagem quase onírica, onde os lugares concretos – a vila de Caminha, o rio Coura, a Serra d'Arga, etc. – se transfiguram e atingem uma dimensão poética que surpreende o leitor, graças à profusão de imagens insólitas e a uma notável criatividade da linguagem.

Entre outros prosadores de algum modo ligados ao surrealismo ou influenciados pela visão surrealista do mundo cumpre mencionar aqui Natália Correia (decerto mais consagrada na poesia), Mário-Henrique Leiria – cujos *Contos do Gin-Tonic* (1973) se tornaram rapidamente um livro de culto, graças à sua imaginação delirante, ao sentido de humor e à noção de certos absurdos quotidianos – e ainda Luiz Pacheco, escritor assumidamente libertino e marginal, cultivando uma aura de misan-

tropo e um temperamento por vezes muito cáustico, em cujos múltiplos escritos se destaca a narrativa *Comunidade* (1964). Dedicado a Mário Cesariny de Vasconcelos, «poeta do corpo», e tendo conhecido sucessivas reedições por vezes ilustradas, esse pequeno texto logo se tornou célebre pela realidade que evoca: cinco pessoas dormindo na mesma cama – o narrador, acompanhado de Irene, de um bebé recém-nascido e de dois ímiúdos, a Lina e o Zé. Descrevendo a cama e as posições dos que nela se deitam, *Comunidade* mostra-nos uma situação aparentemente promíscua, mas sempre observada com uma terrível lucidez e embebida numa ternura animal que acaba por ligar as personagens através do calor dos seus corpos ou do suor da sua pele.

Qualquer olhar que hoje lancemos sobre as novas correntes dos anos 50 tenderá, todavia, a sublinhar a importância da filosofia existencialista para muitos autores desse período, quando em Portugal se agudizou a descrença no regime de Salazar, cada vez mais esgotado, e, no plano mundial, se exacerbou a Guerra-Fria, com a ameaça nuclear. Condição por tal atmosfera, a literatura dessa época corresponde frequentemente ao reflexo de uma angústia – ora ligada ao absurdo e à irrisão do quotidiano, ora com laivos metafísicos – aliás inerente à condição humana e aos temas postos em jogo em obras existencialistas tão lidas como as de Jean-Paul Sartre ou Albert Camus.

Um dos escritores que melhor soube levar a cabo essa profunda indagação do destino humano e do aparente absurdo da nossa presença no mundo foi sem dúvida Vergílio Ferreira: oriundo de um neo-realismo logo posto em causa a partir do romance *Mudança* (1949) e também de *Manhã Submersa* (1954) – pungente regresso à infância reprimida num seminário da Beira Interior, com aspectos autobiográficos –, Vergílio Ferreira consagrou-se sobretudo com *Aparição* (1959) e desde esse momento os seus romances interrogaram, sempre com um misto de ternura e lucidez, o significado mais amplo e como que espectral da existência humana – aí se destacando, entre outros, *Estrela Polar* (1962), *Alegria Breve* (1965), *Nítido Nulo* (1971), *Para Sempre* (1983, talvez o seu mais belo livro), *Até ao Fim* (1987, emocionada retrospectiva da relação entre um pai e um filho), *Em Nome da Terra* (1990, uma das melhores reflexões sobre a questão do envelhecimento) e finalmente *Na Tua Face* (1994).

Grças a uma escrita magnífica e por vezes de tonalidades líricas, por onde perpassa a «angústia universal e metafísica» de que falava Hermann Broch, as situações-limite das obras de Vergílio Ferreira põem-nos quase sempre diante das encruzilhadas da vida e da morte, perante o monólogo de um homem no limiar dessa transfiguração, no absoluto

dessa evidência, face a face consigo mesmo e com a solidão que lhe permite proceder ao impiedoso balanço da sua vida. Num mundo desertado por Deus (que faz sentir o peso da sua ausência), o mais íntimo e quase inconfessável refúgio dos protagonistas masculinos de Vergílio Ferreira reside na força de um grande amor capaz de resistir a tudo, fora do tempo e do espaço, na eternidade de uma memória quase onírica onde aparecem idealizadas as imagens de certas mulheres sempre um tanto irreais ou inacessíveis, mas por isso mesmo projectadas num horizonte infinito que acaba por resgatar o conjunto da existência.

Revelado em 1952 com *A Porta dos Limites*, Urbano Tavares Rodrigues chegou à maturidade em volumes de contos como *Uma Pedrada no Charco* (1958) ou *As Aves da Madrugada* (1959), enquanto cultivava também o romance (*Bastardos do Sol*, 1959, talvez o seu livro mais marcante; *Os Insubmissos*, 1961; *Violeta e a Noite*, 1991; *O Supremo Interdito*, 2000). Autor muito prolífico e sempre atento à evolução da sociedade portuguesa, Urbano Tavares Rodrigues partilha ainda com o neo-realismo evidentes afinidades ideológicas derivadas da sua formação marxista, mas inscreve-se já no quadro do existencialismo pela atenção que presta à interioridade de cada uma das personagens, por vezes adensada em virtude de uma dimensão claramente erótica que acaba por individualizar o seu universo ficcional.

Menos definíveis do ponto de vista ideológico são os contos e novelas da escritora que acompanhou Urbano ao longo de toda a vida, Maria Judite de Carvalho: situados geralmente em cenários da pequena burguesia urbana, os seus textos transmitem-nos o doloroso sentimento de uma solidão quotidiana quase sempre sentida por mulheres anónimas e sem horizontes para as suas vidas, que todavia as aceitam com resignação e espírito de sacrifício (*Tanta Gente, Mariana...*, 1959; *Paisagem sem Barcos*, 1963; *Os Armários Vazios*, 1966; *A Seta Despedida*, 1995). Impregnadas de uma funda melancolia, as narrativas de Maria Judite de Carvalho oferecem-nos, assim, num estilo sóbrio e subtilmente irónico, os pequenos mundos onde vegetam mulheres solitárias, cansadas e quase alheias a si mesmas, num clima de surda frustração, feito de realidades aparentemente ínfimas e banais, que contribui para sublinhar uma angústia existencial e um sereno desespero em que as personagens parecem ignorar «o porquê de estar neste mundo à espera de coisa nenhuma».

Um fôlego diferente é o que se respira nos inconfundíveis livros daquela que é hoje considerada a mais singular vocação feminina de romancista do Século XX, Agustina Bessa-Luís, consagrada a partir da publicação d' *A Sibila* em 1954 (em que avulta a força de duas personagens

femininas, Quina e a sua herdeira Germa) e desde então fecunda autora de várias dezenas de romances, entre os quais podem destacar-se *Os Incuráveis* (1956), *Ternos Guerreiros* (1958), *As Relações Humanas* (sequência romanesca em três volumes, 1964-1966), *As Fúrias* (1977), *Fanny Owen* (1979, fascinante reconstituição de um funesto triângulo amoroso do ultra-romantismo, em que participou Camilo Castelo Branco); *Os Meninos de Oiro* (1983), *Prazer e Glória* (1988), *Vale Abraão* (1991, dando corpo a uma Ema Bovary portuguesa no ambiente do Alto Douro), *Um Cão que Sonha* (1997), *O Comum dos Mortais* (1998, a partir da figura de Salazar), ou a recente trilogia *O Princípio da Incerteza*, constituída pelos romances *Jóia de Família* (2001), *A Alma dos Ricos* (2002) e *Os Espaços em Branco* (2003).

Detentores de uma extrema clarividência quanto à natureza humana e às forças que a movem, os romances de Agustina são como que atraídos por atmosferas e personagens magistralmente recriadas por uma escrita aberta ao segredo que parece movê-las entre os fios das enigmáticas histórias em que se enredam, presas a um destino misterioso, cuja intensidade mágica se articula com a sabedoria quase perversa de um discurso sempre aberto a um delírio de congeminções, a um permanente retomar de hipóteses, suposições, trabalhos da memória e da imaginação. Desse modo, ecoa em Agustina um sopro irracional, expresso através de uma linguagem que vai tecendo sabiamente a sua teia sem fim, quase sem rumo certo, ao sabor de fulgurações que se desdobram em luminosos aforismos, cheios de um *Witz* muito especial, um espírito que observa o lado trágico mas também irrisório das relações afectivas e das paixões que acabam por comandar os actos mais decisivos das personagens.

Além de Agustina Bessa-Luís ou Maria Judite de Carvalho, a partir de meados do Século XX começou a surgir, pouco a pouco, uma plêiade de autoras cada vez mais importantes no panorama novelístico português: aí se incluem, entre outras, Ilse Losa – alemã refugiada do nazismo, que testemunha a sua atroz experiência no romance autobiográfico *O Mundo em que Vivi* (1949); Isabel da Nóbrega – dotada de uma fina sensibilidade para analisar as relações humanas (*Viver com os Outros*, 1964); Natália Nunes (*Regresso ao Caos*, 1960) e ainda duas escritoras cujas vozes se individualizaram relativamente cedo – Graça Pina de Moraes e Fernanda Botelho: enquanto na obra da primeira avulta, acima de tudo, o romance *A Origem*, publicado em 1958 – excelente pela profundidade de penetração psicológica das personagens, centrado numa velha casa rural e acompanhando ao longo de várias gerações, no seu clima denso, a saga

de uma família cheia de enigmas e de paixões ocultas, quase à maneira d'*O Monte dos Vendavais* –, a escrita de Fernanda Botelho (inicialmente ligada à poesia e ao grupo da revista *Távola Redonda*) sobressai desde logo pela sua notável capacidade para criar uma arquitectura romanesca quase geométrica, sem que tal implique qualquer menosprezo pela espessura das personagens ou para a sua evolução interior (*O Ângulo Raso*, 1957; *A Gata e a Fábula*, 1960; *Xerazade e os Outros*, 1964). Um dos méritos de Fernanda Botelho consiste, pelo contrário, na faculdade de articular habilmente vários planos de desenvolvimento da intriga, mantendo intacta a irredutibilidade psicológica das personalidades nela envolvidas, e mostrando simultaneamente um olhar irónico apto a desmontar o jogo tantas vezes hipócrita ou mesquinho das relações sociais, faceta visível, por exemplo, num dos seus romances da fase mais tardia (*Esta Noite Sonhei com Breughel*, 1987).

Antes de transitarmos para outro período, convirá chamar a atenção para o lugar que dois dos maiores poetas de meados do século – *Sophia de Mello Breyner Andresen* e *Jorge de Sena* – ocuparam também na ficção narrativa: assim, além do sortilégio das suas belíssimas histórias infantis – das mais lidas por múltiplas gerações de jovens –, Sophia publicou em 1962 os seus *Contos Exemplares*, cujo luminoso discurso consegue fazer-nos vibrar no mesmo comprimento de onda das suas personagens e nos transmite sempre uma carga moral assente na denúncia das injustiças e numa ética da inteireza ou integridade humanas, capazes de triunfar sobre os voláteis e passageiros ídolos de cada tempo ou cada sociedade.

Mais complexo é o caso de Jorge de Sena enquanto ficcionista, cujos contos (*Andanças do Demónio*, 1960; *Novas Andanças do Demónio*, 1966; *Os Grão-Capitães*, 1976) reflectem uma intersecção entre um realismo crítico por vezes quase sarcástico e, por outro lado, um pendor onírico de inspiração quase surrealista, que chega mesmo a intrometer-se no fantástico – vejam-se, a título de exemplo, as rocambolescas aventuras d'*O Físico Prodigioso* (novela editada separadamente em 1977). A sua obra de maior fôlego foi, contudo, o romance *Sinais de Fogo* (1979, póstumo), narrativa destinada a iniciar um ciclo intitulado *Monte Cativo*, que deveria cobrir a vida portuguesa entre 1936 e 1959. O período nele abrangido centra-se no Verão de 1936 e no ambiente balnear da Figueira da Foz, invadida por espanhóis acossados pela Guerra Civil, recriando todo o contexto dessa época e desse lugar cuja tranquilidade provinciana é perturbada por factos decisivos para o rápido amadurecimento psicológico do protagonista, um adolescente no qual podem reconhecer-se aspectos

biográficos do próprio Jorge de Sena. Tais factos dizem sobretudo respeito à revelação do amor e à tomada de consciência política, transformando o romance num percurso de descoberta de um jovem que pela primeira vez ganha contacto com os desejos, medos, paixões e angústias de que se forma a vida humana.

5

À medida que entramos na década de 60, abre-se um período em que a literatura portuguesa mais representativa será influenciada pelo pano de fundo de duas situações, legíveis no contexto nacional e internacional: por um lado, temos o ambiente político português, marcado pelo conflito que opõe as novas gerações universitárias ao regime da ditadura, desta vez por causa da guerra nas colónias africanas, facto que irá acelerar a sua decomposição e culminará no 25 de Abril de 1974; por outro lado, avulta a crescente importância das correntes teóricas estruturalistas, que acentuam a componente linguística dos textos literários e prestam atenção à escrita em si mesma (mais do que aos autores que a produzem), concebendo a literatura mais como *pesquisa* do que simplesmente como expressão de sentimentos ou universos individuais.

É neste enquadramento teórico e social que terão de entender-se algumas tendências pouco a pouco reforçadas por um certo declínio da crítica literária mais tradicional – personificada na figura de João Gaspar Simões –, impulsionando a novelística portuguesa rumo a novos caminhos, aliás paralelos ao que sucedia noutras latitudes. Repare-se, como exemplo aliás típico dessa atitude, na tentativa de introdução em Portugal do «*nouveau roman*» francês, já muito em voga, através das propostas de um «novo romance» formuladas por dois escritores dessa época – *Alfredo Margarido* (*No Fundo deste Canal*, 1960; *A Centopeia*, 1961) e *Artur Portela Filho* (*Avenida de Roma*, 1961) –, ambos mais tarde conhecidos pelo seu trabalho respectivamente crítico e jornalístico, mas de qualquer modo sem grandes seguidores no plano da ficção.

Como não terá ocorrido, todavia, uma ruptura estética muito nítida (ou pelo menos tão clara como no campo da poesia), devem aqui referir-se alguns autores vindos já de um período anterior, mas que apenas agora vêm a alcançar a sua plenitude literária e um indiscutível reconhecimento público: comecemos, assim, por *Ruben A.*, que, dedicando-se também à pesquisa historiográfica sob o seu nome civil (*Ruben Alfredo Andresen Leitão*), se afirmou sobretudo na ficção, aplicando cer-

tas inovações estruturais em algumas narrativas e analisando com mentalidade aberta e cosmopolita as idiossincrasias portuguesas. O seu primeiro romance (*Caranguejo*, 1954) apresenta a característica original de um encadeamento invertido, i.e., fazendo com que a história vá recuando cronologicamente à medida que avançam as páginas. Dando-nos igualmente uma dinâmica autobiografia em três volumes (*O Mundo à Minha Procura*, 1964-1968), o autor publicou ainda *Silêncio para 4* (romance de 1973), embora no conjunto das suas obras sobressaia *A Torre da Barbela* (1964), romance estranho e desconcertante, centrado em torno de um velho solar ou castelo minhoto, a «Torre da Barbela», por onde desfilam os oito séculos da História de Portugal através de personagens vivas e mortas que dialogam umas com as outras num ambiente fantasmagórico e de recorte quase surrealista.

O caso mais flagrante de um escritor capaz de aproveitar com êxito a herança do neo-realismo para a renovar de um modo muito pessoal, conseguindo fundi-la com uma nova perspectiva social mais vasta e mais complexa, já urbana e cosmopolita, foi o de José Cardoso Pires: revelado em 1949 com *Os Caminheiros e Outros Contos*, o autor prosseguiu na via das pequenas narrativas (*Histórias de Amor*, 1952; *Jogos de Azar*, 1963), mas veio a consagrar-se através de romances como *O Anjo Anorado* (1958), *O Hóspede de Job* (1964), *Balada da Praia dos Cães* (1981, de enredo policial) ou *Alexandra Alpha* (1987, captando muito bem alguma vida nocturna de Lisboa e as desilusões pós-revolucionárias). Detentor de uma escrita contida e cirúrgica, avessa ao derrame sentimental e à profusão de adjectivos, Cardoso Pires foi influenciado pelo dinamismo de alguma narrativa norte-americana e soube aliar, de modo inédito entre nós, uma técnica desenvolvida da montagem e da elaboração romanesca – com uma boa noção da oralidade e dos diálogos, incorporando habilmente cenas do quotidiano – a uma fulgurante capacidade para retratar fielmente e com um fino sentido de humor certos comportamentos ou mudanças sociais das últimas décadas.

Para lá da especificidade do seu livro derradeiro – *De Profundis, Valsa Lenta* (1997), doloroso relato da semi-inconsciência e progressiva recuperação de um acidente vascular cerebral que vitimou gravemente o próprio autor –, o romance decisivo na obra de José Cardoso Pires é certamente *O Delfim* (1968), fruto da investigação meticulosa e quase jornalística de um crime passionai cuja verdade permanece nebulosa e envolta num mistério por desvendar. Deslocando-se à fictícia aldeia da Gafeira – perto de uma lagoa que esconde o segredo do que realmente aconteceu –, o narrador vai procedendo a conjecturas a partir de teste-

munhos exteriores e da sua própria intuição, escavando e interrogando um passado recente onde avulta a sombra tutelar da família Palma Bravo, projectada nas figuras do criado Domingos, de uma mulher ainda jovem e fascinante, Maria das Mercês, morta em estranhas circunstâncias, e do seu marido, o engenheiro Tomás Palma Bravo, o «delfim» – personagem que adquiriu um estatuto mítico, na medida em que simboliza o marialvismo português, mas para lá da qual se tece em filigrana o destino de uma sociedade tradicional em decomposição.

Outro autor que depressa encontrou o seu timbre de voz pessoal foi Augusto Abelaira, cujo romance de estreia (*A Cidade das Flores*, 1959, descoberta do amor e da consciência individual num ambiente político opressivo) conserva ainda uma frescura e uma inquietação susceptíveis de interpelar o leitor de hoje. O seu percurso singularizou-se ao longo de diversos romances por vezes de estrutura complexa e inovadora (*Os Desertores*, 1960; *As Boas Intenções*, 1963; *Enseada Amena*, 1966; *Bolor*, 1968, romance fragmentário e muito interrogativo, inspirado num título de Carlos de Oliveira; *Sem Tecto Entre Ruínas*, 1978; *O Bosque Harmonioso*, 1982; *Outrora Agora*, 1996, partindo de um verso de Pessoa), graças a uma escrita que, ao iluminar com espontaneidade os conflitos, as hesitações ou as dúvidas das personagens, evolui numa perspectiva crítica, lúdica ou irónica, que a leva a reflectir sobre o mundo contemporâneo, nunca deixando de exhibir um inteligente e por vezes amargo sentido de humor.

Constituindo a revelação excepcionalmente precoce de Almeida Faria, antes de completar 20 anos, *Rumor Branco* (1962) surgiu no ambiente cultural português como um fulgurante meteoro que contribuiu para renovar a narrativa dessa época: estruturado numa sequência de sete fragmentos e escrito numa torrente discursiva próxima do monólogo interior, o livro surpreende-nos pela inovação da sua voz, que foge ao tradicional encadeamento narrativo, mas deixa, apesar disso, entrever certas fases decisivas no percurso biográfico do protagonista, Daniel João, quer no que toca à sua aprendizagem erótica, quer no seu empenhamento numa luta política revolucionária em que parece desdobrar-se noutro Daniel, espécie de reflexo ou projecção do primeiro, num efeito de dupla personalidade. Elogiosamente prefaciado por Vergílio Ferreira, este livro viria depois a dar lugar ao célebre ciclo da *Tetralogia Lusitana*, que acompanharia a saga de uma família alentejana ao longo dos anos 60 e 70 (*Paixão*, 1965; *Cortes*, 1968; *Lusitânia*, 1980; *Cavaleiro Andante*, 1983). Mais recentemente, Almeida Faria dar-nos-ia ainda o retrato satírico das peripécias de um estranho Don Juan português (*O Conquistador*, 1990).

Paralelamente a *Rumor Branco*, é hábito referir a importância inovadora de dois livros também aparecidos logo no dealbar dos anos 60 e curiosamente publicados por poetas: *O Mestre* (1963), de Ana Hatherly – perturbador diálogo entre um «Mestre» e a sua «discípula», numa vertiginosa dialéctica – e *Os Passos em Volta* (também de 1963), famoso volume de pequenas narrativas em que Herberto Helder surpreende o leitor pelos ângulos de visão inesperados com que vemos desfilar diferentes situações de um quotidiano por vezes insólito, numa linguagem radicalmente nova no contexto da prosa portuguesa do seu tempo, aliás depois retomada noutra livro igualmente inclassificável – *Photomaton & Vox* (1979).

Este rumo de risco e descoberta virá a aprofundar-se e a atingir um dos seus pontos mais altos na obra daquela que tem sido considerada como uma das autoras mais irradiantes da literatura portuguesa contemporânea, Maria Velho da Costa – talvez a que mais longe soube levar esses processos de desconstrução da escrita. Revelada em 1966 com um volume de contos (*O Lugar Comum*), a autora veio a destacar-se sobretudo a partir de *Maina Mendes* (1969), livro que marcou uma tendência de ruptura com o encadeamento narrativo tradicional, do qual se afasta decisivamente, optando por um discurso rente ao fluxo do pensamento e às pulsões mais inconscientes. O que se vai desvelando ao longo das suas páginas, num estilo torrencial e fulgurante, consiste na aprendizagem interior de Maina Mendes, personagem feminina que ultrapassa a sua mudez inicial e que, na dolorosa tessitura das suas relações com a mãe ou com os homens, identifica o poder oculto da sua fala balbuciante, por vezes próxima da alucinação ou do delírio, mas indissoluvelmente ligada a um ancestral sentimento de revolta que a leva a libertar-se de todos os constrangimentos sociais burgueses e de alguns dos seus valores morais instituídos.

O percurso de Maria Velho da Costa alargou-se depois com dois livros dificilmente enquadráveis segundo os modelos genológicos tradicionais, entre a crónica e uma escrita quase lírica – *Desescrita* (1973) e *Cravo* (1976) – prosseguindo sempre de um modo surpreendente ao longo das últimas décadas com os romances *Casas Pardas* (1977), *Lúcia-lima* (1983), *Missa in Albis* (1988, exprimindo uma das mais belas e perturbadoras visões do amor), o volume de contos *Dores* (1994), de inserção cabo-verdiana, e o ainda recente *Irene ou o Contrato Social* (2000).

Um dos seus livros mais marcantes (*Novas Cartas Portuguesas*, 1972) foi, todavia, escrito em conjunto com duas outras autoras, Maria Isabel Barreno e Maria Teresa Horta: vinda a lume pela primeira vez em 1972,

nos últimos anos de vigência do Estado Novo, a obra provocou escândalo pela sua atitude assumidamente feminista e ousada para a época, tendo implicado um processo em tribunal (naturalmente anulado após 1974) e a apreensão de muitos exemplares pelas autoridades policiais. Recriando e reinterpretando toda a problemática da mulher a partir da situação de Sórora Mariana Alcoforado e das suas apaixonadas cartas ao Marquês de Chamilly, o livro apresenta-se como uma miscelânea de discursos por vezes muito díspares, mas literariamente conseguidos: fragmentos epistolares, poemas, sequências narrativas ou ainda pequenos ensaios de onde ressaltam sempre, em maior ou menor grau, a injustiça e a opressão sentidas pelas mulheres, assim como um desejo de libertação sexual que impregna estas páginas de uma forte carga erótica.

Quanto às outras duas co-autoras das *Novas Cartas Portuguesas*, Maria Isabel Barreno – estreada em 1968 com o romance *De Noite as Árvores são Negras* – tem delimitado o seu território através de um discurso formalmente inovador e assente quer numa atenta observação sociológica da situação das mulheres na sociedade em que vivemos, desmontando os seus padrões de conduta, quer na ocasional atracção pelos domínios do fantástico (*Inventário de Ana*, 1982; *Célia e Celina*, 1985; *Crónica do Tempo*, 1990; *O Chão Salgado*, 1992; *A Ponte*, 2003). Maria Teresa Horta – mais claramente consagrada na poesia desde a sua participação em *Poesia-61* – enveredou igualmente pela ficção em volumes que exprimem sempre um ângulo feminista no modo como encaram o amor, a sexualidade ou o caleidoscópio das relações sociais dominantes, sendo talvez o mais conseguido *A Paixão Segundo Constança H.* (1994).

Também partindo de pontos de vista essencialmente femininos e nesse sentido renovadores da nossa narrativa, embora talvez menos ousados ou escandalosos, devem aqui referir-se três escritoras cujos universos rapidamente se singularizaram e se mostram, aliás, muito diferentes uns dos outros: Luísa Dacosta – que tem abordado aspectos da vida quotidiana das mulheres, penetrando bem nos seus sentimentos por vezes aparentemente banais, por vezes na linha de uma Irene Lisboa (*Vovó Ana, Bisavó Filomena e Eu*, 1969; *Corpo Recusado*, 1985) –, Yvette K. Centeno – cujo límpido discurso percorre veios mais líricos e portadores de uma sedutora carga simbólica ou esotérica, frequentemente ligada ao amor e à sua alquimia (*Quem, se eu Gritar*, 1962; *Não Só Quem nos Odeia*, 1966; *As Palavras, que Pena*, 1972; *Matriz*, 1988) – e ainda Maria Ondina Braga, autora de obras muito peculiares na nossa novelística, já que se situam geralmente no espaço geográfico do Extremo-Oriente, influenciadas por Macau e pela presença da cultura chinesa, observada através

do olhar de uma mulher ocidental capaz de aderir com alguma empatia à vibração afectiva desse outro mundo onde tenta integrar-se – aí se destacam alguns contos (*A China Fica ao Lado*, 1968; *Amor e Morte*, 1970; *O Homem da Ilha e Outros Contos*, 1982), o romance *A Personagem* (1978), a novela *Aventura em Macau* (1991) ou a autobiografia *Estátua de Sal* (1969).

Outros casos por vezes notáveis de subversão dos códigos narrativos tradicionais foram os de João Palma-Ferreira e Álvaro Guerra: enquanto no primeiro estamos perante obras nas quais se conjugam monólogos interiores, descrições quase oníricas e divagações irónicas, num pano de fundo memorialístico (*Três Semanas em Maio*, 1968; *Na tua Morte*, 1970; *A Viagem*, 1971; *Os Craniocratas*, 1972; *Vida e Obras de D. Gibão*, 1987), em Álvaro Guerra assistimos à evolução do neo-realismo inicial (*Os Mastins*, 1967; *O Disfarce*, 1969; *A Lebre*, 1970; os três reunidos em *Noite de Cães*, 1971) rumo a um estilo mais lúdico e criativo no qual se misturam ecos de diversos géneros literários (*Do General ao Cabo mais Ocidental*, 1976) e, enfim, a uma trilogia de romances que procura acompanhar as mudanças de Portugal durante todo o Século XX, contempladas a partir de um café de uma vila de província – *Café República / 1914-1945* (1982); *Café Central / 1945-1974* (1984) e *Café 25 de Abril* (1987).

Também inovador quanto à estrutura narrativa e muito original no plano da linguagem, que recolhe lições do surrealismo, Nuno Bragança consagrou-se logo a partir do seu primeiro romance (*A Noite e o Riso*, 1969), dividido em três «painéis» que acompanham a evolução psicológica do protagonista e dos seus modos de interpretar o mundo que o rodeia – um universo essencialmente lisboeta e por vezes marginal ou nocturno, em cujas personagens detectamos os sinais de uma sociedade em mudança, condensada numa certa boémia urbana dos anos 60, mas igualmente o agitado percurso interior de alguém que tenta reflectir com lucidez sobre a sua aprendizagem sexual e as suas relações com as mulheres. Dotado de um estilo desenvolvido e de um fino sentido de humor, este livro tornou-se rapidamente célebre quer pelo seu mérito literário, quer por traduzir as experiências da sua geração, aliás retomadas em dois romances igualmente interessantes – *Directa* (1977), em que o narrador na terceira pessoa acaba por incorporar a visão do sujeito, e *Square Tolstoi* (1981), passado numa atmosfera parisiense onde sobressaem os efeitos da libertação sexual típica dessa época.

Iremos deparar com a mesma vontade de questionar alguns valores herdados do catolicismo mais convencional em António Alçada Baptista, aliás oriundo do mesmo grupo de católicos na altura considerados «progressistas». Editor da Moraes e sobejamente conhecido como ensaísta e

cronista do seu tempo, Alçada Baptista é também autor de narrativas que têm iluminado uma aprendizagem interior com vestígios autobiográficos, pondo em causa os poderes conotados com a masculinidade tradicional e substituindo-os por uma ética da liberdade e do despojamento (*Os Nós e os Laços*, 1985; *O Riso de Deus*, 1994; *O Tecido do Outono*, 1999).

Antes de concluir a abordagem deste período, devem mencionar-se alguns escritores cujos itinerários provêm ainda do neo-realismo e que, embora evoluindo e aproveitando já certas aquisições estilísticas mais recentes, podem de certo modo considerar-se como os últimos representantes dessa via: aí se incluem, entre outros, Orlando da Costa – que em *O Signo da Ira* (1961) nos forneceu um belo retrato dos anos derradeiros de Goa sob administração portuguesa, publicando ainda *Podem Chamar-me Eurídice* (1964) e muito recentemente *O Último Olhar de Manú Miranda* (2001) –, Mário Ventura – *A Noite da Vergonha* (1963); *Vida e Morte dos Santiagos* (1985) e outras histórias de cenário alentejano –, Alexandre Pinheiro Torres – *A Nau de Quixibá* (1977); *Espingardas e Música Clássica* (1987) –, Manuel Tiago – pseudónimo do dirigente político Álvaro Cunhal, que testemunha a clandestinidade comunista em *Até Amanhã, Camaradas* (1989) e noutros romances –, António Rebordão Navarro e, finalmente, num plano literário talvez mais elevado que os anteriores, Armando Baptista-Bastos, que desde a sua revelação em 1963 (*O Secreto Adeus*) tem explorado um universo basicamente lisboeta, cujas personagens se recortam num fundo colectivo por onde passa toda a evolução social do país, mas sem deixarem de afirmar a sua singularidade psicológica, sobretudo mediante um olhar sobre a repressão política (*Cão Velho Entre Flores*, 1974) ou de uma intensidade lírica muito emotiva e cada vez mais desiludida com as consequências da revolução (*Viagem de um Pai e de um Filho pelas Ruas da Amargura*, 1981; *Elegia para um Caixão Vazio*, 1983; *A Colina de Cristal*, 1987; *Um Homem Parado no Inverno*, 1991).

6

Chegamos agora a um período que poderíamos situar, *grosso modo*, entre a instauração da democracia em 1974 / 1976 e o aparecimento de uma nova geração que virá a marcar os anos 90, já na viragem do milénio, que deixaremos para o final deste roteiro. Nesta fase, verifica-se que são já bem visíveis os efeitos da herança inovadora dos anos 60, embora cada autor vá naturalmente aproveitá-la e recriá-la à sua maneira.

Dito isto, convirá lembrar que um dos aspectos mais importantes das transformações sofridas pela literatura portuguesa nos últimos 25 anos consiste na relativa perda de importância da ideia de vanguarda e no progressivo desgaste ou desaparecimento dos grupos e movimentos literários que marcaram o Século XX até aos anos 60 / 70 (modernismo, neo-realismo, surrealismo, experimentalismo, etc.). De facto, cada escritor apresenta-se hoje não como o porta-voz de uma mensagem colectiva, mas simplesmente como o detentor de um olhar pessoal, que exprime e dá forma a um universo singular.

Neste contexto (a que geralmente se tem chamado pós-moderno), a atmosfera actual tem sido encarada à luz de um certo cepticismo em face das ideias positivistas do progresso científico e das principais «grandes narrativas» (Lyotard) que desde o Iluminismo se propuseram libertar e emancipar a humanidade da ignorância, da servidão, da pobreza ou da alienação, graças ao uso das faculdades racionais. É da erosão de algumas dessas intenções que recolhemos hoje as consequências, uma das quais consiste num decréscimo de confiança na leitura da História e na ideia de futuro, que agora nos reserva uma incógnita e se mostra aberto a certas pulsões irracionais que voltam à superfície e se condensam infelizmente, ao nível político, em conflitos nacionalistas ou religiosos.

Imbuídos do desejo de encontrar características vinculáveis às tendências literárias ditas pós-modernas, teóricos como o norte-americano Ihab Hassan ou o holandês Douwe Fokkema tentaram sintetizar – de forma por vezes algo simplista, é verdade – aspectos que permitissem identificá-las: aí se incluem, por exemplo, uma certa pluralização ou mesmo indecidibilidade semânticas, desestruturando alguns códigos narrativos; a maior fluidez das fronteiras entre o passado e o presente, acarretando uma noção mais volátil e menos linear da temporalidade; o abandono do desejo de explicações globais para os fenómenos, consideradas potencialmente totalitárias e pouco adaptadas à complexidade do real; uma falta de segurança epistemológica propagada a múltiplos domínios das ciências sociais e humanas; a contaminação omnívora entre diversos géneros e estilos, que podem mesclar-se numa amálgama em que participam um vivo gosto pelo *pastiche*, a paródia, o *remake*, a glosa, a citação ou o mero revivalismo; o reconhecimento de que as obras literárias exibem irresolúveis ambiguidades, levando a leituras que desmontam e desconstroem as redes metafóricas que subjazem a qualquer discurso; e enfim, de um modo geral, a percepção de toda a realidade humana como algo de flutuante ou movediço, que nenhuma apreensão de teor científico logra captar com absoluta eficácia, sejam quais forem os métodos utilizados.

Tudo isto pode acarretar como consequência uma certa fluidez de fronteiras entre géneros literários, mas também uma cada vez menor exclusividade genológica por parte de muitos autores, embora tal não aconteça apenas nesta fase. Na verdade, um dos dados mais curiosos da situação portuguesa corresponde ao número de poetas que se têm deixado seduzir pela ficção, alcançando por vezes excelentes resultados. Desde os já aqui citados (e hoje clássicos) *Mau Tempo no Canal* (1944), de Vitorino Nemésio, *Finisterra* (1978), de Carlos de Oliveira, ou *Sinais de Fogo* (1979, póstumo), de Jorge de Sena, até ao relativamente recente *Um Amor Feliz* (1986), de David Mourão-Ferreira – um dos mais belos e lúcidos romances sobre a sedução amorosa e os labirintos de paixões proibidas ou semi-consentidas pelas regras da sociedade, que funciona como corolário de uma vocação narrativa de David já bem exemplificada nas pequenas mas extremamente fascinantes narrativas incluídas nos volumes *Gaiotas em Terra* (1959) e *Os Amantes e Outros Contos* (1968), em geral voltadas para temas eróticos –, muitos são os casos em que o género lírico se prolongou no narrativo: foi o que sucedeu, por exemplo, com os já referidos casos de Sophia de Mello Breyner Andresen, Herberto Helder, Ana Hatherly ou Yvette K. Centeno, mas também com outros poetas mais novos, que enveredaram num ou noutro momento pela narrativa, podendo citar-se autores tão significativos como Armando Silva Carvalho (*O Alicate*, 1972; *Donamorta*, 1984; *Em Nome da Mãe*, 1994; *O Homem que Sabia a Mar*, 2001; etc.), Manuel Alegre (*Jornada de África*, 1989; *Alma*, 1995; *A Terceira Rosa*, 1998; *Rafael*, 2004, balanço geracional com traços autobiográficos), Nuno Júdice (*Plâncton*, 1981; *Adágio*, 1989; *A Roseira de Espinhos*, 1994; *Vésperas de Sombra*, 1998; etc.), Vasco Graça Moura (*Quatro Últimas Canções*, 1987; *Naufrágio de Sepúlveda*, 1988; *A Morte de Ninguém*, 1998; *Meu Amor, Era de Noite*, 2001; *O Enigma de Zulmira*, 2002), João Miguel Fernandes Jorge (*Nem Vencedor Nem Vencido*, 1988; *Uma Paixão Inocente*, 1989; *Fins-de-Semana*, 1993; etc.), Al Berto (*Lunário*, 1988), Luís Filipe Castro Mendes (*Correspondência Secreta*, 1995) ou Fernando Assis Pacheco, que em 1993 nos deu em *Trabalhos e Paixões de Benito Prada* a picaresca reconstituição da vida de um galego cujas ancestrais raízes familiares se confundem com as do próprio autor. De um modo geral, sobre a prosa destes poetas ficam a pairar climas semelhantes aos que envolvem os seus versos, como se cada conto, novela ou romance correspondesse ao desenvolvimento mais alargado (e até orquestral, digamos assim) de um escrito que não coubesse nos limites por vezes estreitos de um poema.

O problema das separações entre os géneros literários coloca-se, aliás, em alguns textos contemporâneos difíceis de classificar segundo os

modelos tradicionais. Se nos lembrarmos de escritores por vezes menos acessíveis ou mesmo um tanto herméticos, como Rui Nunes ou Maria Gabriela Llansol, verificamos que fazem estilhaçar quaisquer fronteiras entre o que designamos por ficção, ensaio, diário, poesia, memórias, etc. Levando às últimas conseqüências a criação de um universo pessoal que desde os anos 60 não tem paralelo em toda a literatura portuguesa, a obra de Maria Gabriela Llansol – *Os Pregos na Erva* (1962); *O Livro das Comunidades* (1977); *Um Falcão no Punho / Diário-I* (1985); *Contos do Mal Errante* (1986); *Finita / Diário-II* (1987); *Um Beijo Dado Mais Tarde* (1990); *Lisboaleipzig-1: O Encontro Inesperado do Diverso*; *Lisboaleipzig-2: O Ensaio de Música* (ambos de 1994), etc. – coloca-nos perante um magma de vozes que dialogam umas com as outras (Bach, Ana de Peñalosa, Fernando Pessoa, Mestre Eckhart e outros místicos, filósofos, poetas, etc.), todas elas convergindo num caudal cuja beleza progride através de «cenas-fulgor» que irradiam uma força própria e se repercutem por um território onde são capazes de gerar uma nova espécie de harmonia, situada para lá da vontade humana de quem escreve. É como se a escrita adquirisse vida própria e irradiasse uma energia mágica cujos ecos se repercutem e amplificam ao longo de tempos, lugares e personagens, abrindo horizontes sempre novos e surpreendentes.

Quanto a Rui Nunes, o seu percurso tem-se distinguido também por uma escrita fragmentária, cujo modo de composição polifónico, levando a linguagem aos seus limites, nem por isso deixa de exprimir com grande intensidade as emoções humanas, muitas vezes ligadas à dor, à solidão ou ao puro e simples esvaziamento de sentido do mundo (cf., entre outros textos, *O Mensageiro Diferido*, 1981; *Osculatriz*, 1992; *Que Sinos Dobram por Aqueles que Morrem como Gado?*, 1995; *Grito*, 1997; *Cães*, 1999).

Embora por motivos bem diferentes, outro nome extremamente singular é Dinis Machado: aparecido três anos depois do 25 de Abril, *O Que Diz Molero* (1977) surpreendeu o meio literário e atingiu um grande êxito junto do público, revelando o seu autor para lá do género policial onde já assinara romances sob o pseudónimo Dennis McShade. Escrito numa linguagem coloquial e rente à oralidade, evoluindo por associações de ideias que remetem umas para as outras, esta narrativa consiste no relato das múltiplas experiências e memórias do protagonista, desde a infância e adolescência num bairro popular de Lisboa até às suas viagens por lugares remotos do globo terrestre.

Tendo-se revelado já há várias décadas como poeta, dramaturgo e ficcionista – o seu romance de estreia, *Terra do Pecado*, data de 1947 –, José Saramago constitui um caso absolutamente à parte na nossa novelística

contemporânea, culminando com a atribuição do Prémio Nobel da Literatura em 1998. Vendo reconhecido o seu talento narrativo em 1980 (*Levantado do Chão*), foi sobretudo a partir de 1982 (com o célebre *Memorial do Convento*, situado no contexto do reinado de D. João V, aquando da construção do Convento de Mafra, sob o pano de fundo da crónica histórica do século XVIII português, em que avulta a figura do Padre Bartolomeu de Gusmão, um dos pioneiros da aeronáutica) que a sua escrita veio a ganhar um impulso decisivo, espreado-se segundo linhas de fuga e de subversão dos dados históricos, num processo em que certas personagens aparentemente comuns adquirem papéis ou poderes relevantes e em que os pontos de vista do narrador se fundem com os dessas personagens, muitas vezes carregadas de magia ou de um estranho magnetismo.

Os romances de Saramago partem geralmente de ideias originais, bizarras e de grandes potencialidades ficcionais – por exemplo, e entre outros, *O Ano da Morte de Ricardo Reis* (1984), em que o heterónimo pessoano regressa à Lisboa dos anos 30; *A Jangada de Pedra* (1986), em que a Península Ibérica se separa do resto da Europa; *O Evangelho Segundo Jesus Cristo* (1991), versão da vida de um Cristo humanizado, que aliás provocou acesa polémica; ou ainda *Ensaio Sobre a Cegueira* (1995), belíssima e aterradora parábola de um mundo cujos habitantes se tornam progressivamente cegos –, conseguindo criar um ritmo que mistura elementos coloquiais e quase barrocos, muito peculiares à sua escrita. Cultivando um estilo em que a fluência discursiva se conjuga com o vertiginoso rendilhado da linguagem, Saramago toma como ponto de partida os dados históricos para criar situações em que o real, o fantástico e o maravilhoso parecem flutuar e acabam por confundir-se, até se desvanecerem os códigos e os limites da verosimilhança realista, mergulhando por vezes claramente no domínio do fantástico (cf. também os recentes *O Homem Duplicado*, de 2002 e *Ensaio Sobre a Lucidez*, de 2004, este último de evidentes conotações políticas).

Outro autor que tem obtido grande êxito junto de um largo público português e mundial é António Lobo Antunes – aparecido pela primeira vez em 1979 com *Memória de Elefante* –, que se tornou em vinte anos um dos romancistas portugueses mais traduzidos e divulgados por todo o globo. Os seus textos, sobretudo na fase inicial da sua obra, espelham uma variada gama de experiências sexuais, políticas ou simplesmente humanas, colhidas na memória da guerra africana, na prática clínica psiquiátrica ou numa imaginação delirante que se afirma com uma enorme exuberância metafórica, manifestando uma tendên-

cia para o excesso que tanto pode cair em efeitos de caricatura como alcançar uma brilhante penetração psicológica das personagens, geralmente pertencentes a mundos de recorte céliniano, por vezes degradados ou viciosos, mas reflectindo bem um universo português (*Os Cus de Judas*, 1979; *Conhecimento do Inferno*, 1980; *Fado Alexandrino*, 1983; *Auto dos Danados*, 1985; etc.).

Nos últimos anos, adensou-se ainda mais essa penetração no interior das personagens, que adquiriram uma espessura pouco habitual graças à plasticidade de uma escrita muito dialogada, mas simultaneamente próxima de um fluxo inconsciente que tende para a poesia – um dos seus recentes romances (*Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*, 2000) é aliás classificado como «poema». Narrados por diversas vozes e entrecortados por fragmentos de diálogos que afloram ao discurso e se cruzam num ágil caleidoscópio de constantes *flashbacks* subjectivos, recuperando «as coisas absurdas que se fixam na memória», os livros de Lobo Antunes conseguem levar muito longe a confusa percepção dos tempos e a translúcida projecção das lembranças, como se alguns gestos do presente pudessem magicamente transformar-se em experiências vividas no passado (*O Manual dos Inquisidores*, 1996; *O Esplendor de Portugal*, 1997; *Exortação aos Crocodilos*, 1999; *Que Farei Quando Tudo Arde?*, 2001, *Boa Tarde às Coisas Aqui em Baixo*, 2003, etc.).

Talvez na sequência do impacto das *Novas Cartas Portuguesas* e de ficcionistas mais antigas já aqui citadas – que funcionaram como precursoras –, é importante sublinhar o aparecimento de diversas escritoras a partir dos anos 80, mantendo-se activas e intervenientes desde essa altura: aí ressalta, por exemplo, a intensidade do discurso de Lídia Jorge, indo beber parte da sua força a mitos populares. Saudada desde o seu livro de estreia (*O Dia dos Prodígios*, 1980) como uma das grandes voçações literárias das últimas décadas, Lídia Jorge evoluiu desde essa fase inicial, próxima de um realismo mágico em ambientes rurais algarvios (*O Cais das Merendas*, 1982; *Notícia da Cidade Silvestre*, 1984), para histórias mais ligadas aos problemas da sociedade contemporânea (*A Última Dona*, 1992; *O Jardim sem Limites*, 1995), passando por um romance que descreve a Guerra Colonial através do olhar das mulheres dos oficiais portugueses (*A Costa dos Murmúrios*, 1988) e atingindo n' *O Vale da Paixão* (1998) talvez o ponto cimheiro do seu percurso, interrogando as correntes de amor e ódio que alimentam uma família algarvia e reconstruindo os elos que unem um pai e uma filha cada vez mais assombrada pela sua imagem, por esse espectro que a visita numa inesquecível noite de chuva. Mencionem-se ainda *O Vento Assobiando nas*

Gruas (2002), exploração de um universo multiétnico que marca actualmente a sociedade portuguesa, e o recente volume de contos *O Belo Adormecido* (2004).

Importante é também a riqueza simbólica inerente ao ângulo de visão feminino de Teolinda Gersão, ao explorar, por exemplo, o universo das relações humanas e da tensão entre os dois sexos (*O Silêncio*, 1981, livro de estreia que logo a consagrou). Numa escrita feita de reminiscências lacunares pouco a pouco sobrepostas na memória, oscilando entre a 1.ª e a 3.ª pessoas, as suas narrativas compõem um quadro frequentemente melancólico dos afectos humanos, sempre de certa forma desajustados entre homens e mulheres, mostrando-se todavia capazes de um efeito de repercussão interior que vai dilatando a memória das personagens, graças a uma escrita sempre fiel à respiração do seu tempo subjectivo (*Paisagem com Mulher e Mar ao Fundo*, 1982; *Os Guarda-Chuvas Cintilantes*, 1984; *O Cavalo de Sol*, 1989; *A Casa da Cabeça de Cavalo*, 1995; *A Árvore das Palavras*, 1997, num cenário africano; *Os Teclados*, 1999; *Histórias de Ver e Andar*, contos, 2002; etc.).

Revelada também em 1981 com *O Separar das Águas*, Hélia Correia tem conseguido recriar todo um mundo mágico e ritualizado, onde as personagens parecem recuperar as vivências de uma ruralidade misteriosa e por vezes carregadas de uma forte simbologia sexual (*A Fenda Erótica*, 1988). A sua escrita irradia igualmente uma aura estranha e um fascínio por situações insólitas que a têm aproximado quer da poesia, quer da literatura fantástica (*Montedemo*, 1987; *A Casa Eterna*, 1991), quer de uma atmosfera de loucura (*Insânia*, 1996), alcançando um dos seus cumes no recente romance *Lillias Fraser* (2001), aplaudido pela crítica, e que acompanha a vida de uma rapariga escocesa dotada de estranhos poderes de vidência, desde a fuga da terra natal até à sua chegada a Portugal, onde encontrará o terramoto de 1755, descrevendo as suas terríveis consequências.

Duas autoras consideravelmente prolíficas têm sido Clara Pinto Correia e Luísa Costa Gomes: quanto à primeira – revelada em 1984 com *Agrião!* –, tem mantido um ritmo de publicação muito assíduo, entre-meando obras de investigação e divulgação científica (biologia, embriologia), história da ciência, livros infantis, crónicas jornalísticas ou narrativas de ficção, destacando-se sobretudo *Adeus, Princesa* (1986) – um dos romances mais lidos das últimas décadas – nesse caudal discursivo capaz de tomar o pulso a um certo Portugal posterior às alterações do 25 de Abril. De um modo geral, os livros desta autora traçam o retrato fiel de uma sociedade cujos valores tradicionais são abalados pela mudança dos comportamentos da juventude, facto sensível nas suas personagens

e no seu modo desenvolto de se adaptarem às circunstâncias, aliás geralmente encaradas com sentido de humor (*Ponto Pé de Flor*, 1990; *Domingo de Ramos*, 1994; *Mais Marés que Marinheiros*, contos, 1996; *Mensageiros Secundários*, 1999; *A Arma dos Juizes*, 2002; etc.).

No segundo caso, pode dizer-se que, embora os primeiros livros de Luísa Costa Gomes denotassem uma fecunda atracção pelo fantástico (por exemplo, *Treze Contos de Sobressalto*, 1981; *Arnheim e Desirée*, 1983; *O Gémeo Diferente*, 1984), esta autora se individualizou pelo tom céptico, irónico e algo desprendido com que descreve pensamentos e emoções, vividos quase como jogos de linguagem, numa atitude que por vezes parece estar filosoficamente próxima de Wittgenstein e que nos mostra com lucidez alguns paradoxos e contradições dos seres humanos, aqui olhados sob uma inteligente ironia reflexiva cujo estilo evidencia por vezes um toque reconhecidamente camiliano, como sucede no excelente romance epistolar *O Pequeno Mundo* (1988). *Nunca Nada de Ninguém* (1991) é o título de uma sua peça de teatro e pode talvez ser apontado como paradigma da posição de quem já não se ilude com quaisquer soluções para os problemas contemporâneos, preferindo abordá-los (sobretudo nos contos) sob o ângulo da paródia ou de uma sátira já pós-moderna ou pós-teórica (*Vida de Ramón*, 1991; *Olhos Verdes*, 1994; *Educação para a Tristeza*, 1998; *Império do Amor*, contos, 2001; etc.).

No diversificado panorama da narrativa actual deve ainda recordar-se o denso e obsessivo trabalho literário de Mário Cláudio, apostado em conciliar o extremo virtuosismo da escrita e a rigorosa fidelidade aos dados históricos de que se serve. Também poeta e dramaturgo, Mário Cláudio tem publicado com maior regularidade ficção narrativa, construindo uma obra notável, em que se destaca a *Trilogia da Mão*, composta pelos romances biográficos *Amadeo* (1984, original relato de uma pesquisa para a biografia do pintor Amadeo de Souza-Cardoso), *Guilhermina* (1986, alusivo à violoncelista portuense Guilhermina Suggia) e *Rosa* (1988, sobre a ceramista Rosa Ramalho). Após *A Fuga para o Egipto* (1987, de óbvia inspiração bíblica), o autor publicou ainda *A Quinta das Virtudes* (1990), saga que acompanha três gerações de uma família aristocrata do Porto, e evoluiu a partir daí para uma escrita que, sem perder o apurado sentido estético, tem retratado figuras inspiradas na vida real (*Tocata para Dois Clarins*, 1992), deixando-se regularmente seduzir pelo romance histórico (*As Batalhas do Caia*, 1995; *Peregrinação de Barnabé das Índias*, 1998; *Oríon*, 2003) e mais recentemente pela marginalidade do Portugal dos nossos dias (*Ursamaior*, 2000).

Outro percurso extremamente singular é o de Mário de Carvalho, num domínio muito pessoal onde mistura talentosamente a reflexão filosófica, a abertura ao fantástico, a paródia e uma eficaz dimensão satírica face às contradições da sociedade contemporânea. Revelado em 1981 como um exímio contista (*Contos da Sétima Esfera*; e logo depois *Casos do Beco das Sardinheiras*, 1982), Mário de Carvalho tem-se destacado como uma das vozes mais estimulantes da literatura portuguesa contemporânea, explorando uma fértil imaginação, quase sempre aliada à ironia. Embora a sua atracção pelo fantástico tenha prosseguido noutros volumes (*A Inaudita Guerra da Avenida Gago Coutinho*, 1983; *Fabulário*, 1984; etc.), tal dimensão irá de certo modo transcender-se e alargar-se mediante o recurso ao romance histórico – *A Paixão do Conde de Fróis* (1986) ou o magnífico *Um Deus Passeando pela Brisa da Tarde* (1994), recuando à época do Império Romano –, a abordagem do meio militar (*Os Alferes*, 1989) ou ainda uma irónica desconstrução do quotidiano da militância partidária levada a cabo num lúcido e hilariante romance (*Era Bom que Trocássemos umas Ideias Sobre o Assunto*, 1995). Recentemente, *Fantasia para Dois Coronéis e uma Piscina* (2003) analisa com humor subtil e queirosiano algumas contradições da sociedade portuguesa contemporânea.

Noutro registo se situa a prosa de João de Melo, que se tem distinguido pela evocação das memórias da guerra nas ex-colónias africanas, mas também pela emocionada recuperação de uma realidade açoriana entretanto alterada pela emigração rumo à América do Norte (*O Meu Mundo Não é Deste Reino*, 1983; *Autópsia de um Mar de Ruínas*, 1984; *O Homem Suspense*, 1996). É esse o pano de fundo do seu romance mais traduzido e divulgado, *Gente Feliz com Lágrimas* (1988), narrativa em que se descrevem com realismo os laços que, apesar da distância, unem os membros de uma família através da qual vemos desfilar algumas imagens do Portugal das últimas décadas.

Já quase a terminar este período, poderão ainda citar-se, por exemplo, o impulso contestatário radical de Eduarda Dionísio, autora de um interessante percurso ficcional (*Comente o Seguinte Texto*, 1972; *Pouco Tempo Depois / As Tentações*, 1984) e sobretudo de um dos livros mais emblemáticos e inovadores sobre a experiência de libertação vivida antes e depois do 25 de Abril (*Retrato de um Amigo Enquanto Falo*, 1979); a interrogação da identidade nacional e dos fantasmas da «saudade» portuguesa levada a efeito por Fernando Dacosta (*O Viúvo*, 1986; *Os Infiéis*, 1992; *Nascido no Estado Novo*, 2000, reflectindo com frequência algum fascínio pela figura de Salazar); a força do universo regionalista transmon-

tano de Bento da Cruz (*Planalto de Gostofrio*, 1982; etc.); a riqueza dos romances históricos cultivados com rigor e maestria por um autor cuja revelação foi já algo tardia, Fernando Campos, obtendo aliás grande impacto (*A Casa do Pó*, 1986; *O Pesadelo d'Eus*, 1990; *A Sala das Perguntas*, 1998; etc.); o já sólido percurso narrativo de João Aguiar, autor prolífico, detentor de uma escrita bem articulada, sempre imaginativa, escurra e muito lida pelos mais jovens (*A Voz dos Deuses*, 1984; *O Homem sem Nome*, 1986; *O Trono do Altíssimo*, 1988; *A Hora de Sertório*, 1994; *Navegador Solitário*, 1996; *O Dragão de Fumo*, 1998; etc.); a escrita geralmente discreta, mas sempre muito carregada de sentido, com que Teresa Veiga tem sabido criar atmosferas cuja densidade se amplia a cada instante pela força das suas personagens (*Jacobo e outras Histórias*, 1981; *O Último Amante*, 1990; *História da Bela Fria*, contos, 1992; *A Paz Doméstica*, romance, 1999); os romances de aprendizagem ou de costumes de Américo Guerreiro de Sousa (*Os Cornos de Cronos*, 1980; *Onde Cai a Sombra*, 1983; etc.); a sensibilidade assumidamente homossexual do universo de Guilherme de Melo, também de contornos pós-coloniais moçambicanos (*A Sombra dos Dias*, 1981; *O Que Houver de Morrer*; *A Porta ao Lado*, 2001; etc.); o olhar feminino de Olga Gonçalves sobre algumas comunidades portuguesas no estrangeiro (por exemplo *A Floresta de Bremerhaven*, 1975); a visão geracional patente num Álvaro Manuel Machado (*Exílio*, 1978), numa Wanda Ramos (*Percurso*, 1981), num José Viale Moutinho, num Júlio Conrado (*Era a Revolução*, 1977), num Júlio Moreira (*O Insecto Perfeito*, 1971; *A Barragem*, 1993; *Férias de Verão*, 1999; etc.), num José Manuel Mendes (*O Despir da Névoa*, 1984) ou numa Filomena Cabral (*Um Homem de Sonho*, 1986; *Obsidiana*, 1990; *Mar Salgado*, 2002; etc.); a elegância cosmopolita e quase *blasée* de Amadeu Lopes Sabino (*Novelas Imperfeitas*, 1991) ou de António Mega Ferreira, cujo percurso se tem ultimamente destacado como o de um óptimo contista (*O Heliventilador de Resende*, 1985; *As Caixas Chinesas*, 1988; *A Expressão dos Afectos*, 2001; *Amor*, novela curta, 2002); e finalmente alguns textos tão inclassificáveis, excessivos ou situados perto do inconsciente, como os de José Amaro Dionísio (todos reunidos num único volume em 1996, *O Nome do Mundo*), Silvina Rodrigues Lopes (*Tão Simples como Isso*, 1984; *E Se-Pára*, 1988) ou ainda Jaime Rocha (*Tonho e as Almas*, 1984; *A Loucura Branca*, 1990; *Os Dias de um Excursionista*, 1996), que perturbam e desmontam os códigos narrativos mais correntes, mantendo viva uma vontade de questionamento dos limites da própria literatura e mesmo uma certa atitude de vanguarda.

E eis-nos enfim chegados à etapa final desta viagem, a um período em face do qual não podemos dispor de um olhar crítico suficientemente distanciado para averiguar com clareza a relevância da maioria dos autores, quase todos relativamente jovens: estamos perante obras ainda em formação, constituídas por livros cuja recepção, apesar de ter já permitido em certos casos um amplo reconhecimento público, irá definir-se melhor ao longo das próximas décadas – as primeiras do Século XXI.

Seja como for, também nesta fase mais recente se assistiu à revelação de certo modo tardia ou serôdia de autores que entretanto despertaram para a narrativa. Foi o que sucedeu, por exemplo, com Helder Macedo e Paulo Castilho: no primeiro caso, estamos perante um autor radicado numa universidade britânica, já antes claramente consagrado nos domínios do ensaio e da poesia, mas que em 1991 nos deu um romance bem recebido pela crítica (*Partes de África*) e, sete anos mais tarde, uma outra narrativa (*Pedro e Paula*, 1998) cujo discurso interpela os dilemas afectivos de personagens que atravessam a história portuguesa desde as décadas de 60 e 70 (cf. também *Vícios e Virtudes*, 2001). Quanto a Paulo Castilho (*O Outro Lado do Espelho*, 1984; *Fora de Horas*, 1989, o seu romance decisivo; e *Sinais Exteriores*, 1993), trata-se de alguém que se tornou importante pela maneira como rejeitou um certo peso retórico tradicionalmente associado à ideia de literatura, despojando-se dessa ênfase e optando decididamente por um estilo mais linear, de frases curtas e incisivas, contando histórias por vezes ligadas à sua já longa experiência de diplomata e ao seu conhecimento do mundo.

Talvez esta vontade de contar histórias verosímeis e partilháveis com os leitores possa constituir um dos traços mais significativos da nova geração de ficcionistas portugueses, agora que entramos no terceiro milénio: mais cosmopolitas e por isso menos presos às questões ideológicas ou aos grandes temas em torno da identidade nacional que de um modo ou de outro preocuparam a maioria das vozes que os antecederam, estes novos autores encontram-se já decididamente situados – até por motivos geracionais – numa perspectiva histórica segundo a qual as mudanças políticas de 1974 foram já absorvidas e integradas no quotidiano de um país democrático europeu, como é Portugal nos nossos dias, escrevendo, por assim dizer, já descomplexados e por isso em pé de igualdade com os seus congéneres de outros países democráticos europeus.

Estamos, portanto, em face de autores cuja escrita reflecte as influências cada vez maiores de um ambiente cultural muito aberto ao exterior, dialogando com as literaturas estrangeiras mais conhecidas –

sobretudo as anglo-saxónicas hoje dominantes, mas também a espanhola ou hispano-americanas, a francesa, a alemã, a italiana, a brasileira, as africanas, até as orientais, etc. –, integrando tudo isso numa visão do mundo que, sem deixar de se afirmar como portuguesa, passa a inscrever-se no quadro mais amplo de uma vocação universal, de resto acentuada pelo irreversível processo da globalização, que está a marcar o início do terceiro milénio. Tal diálogo estabelece-se igualmente com outras artes e novas formas estéticas às quais a literatura contemporânea se mostra naturalmente permeável – o cinema, a televisão, a banda desenhada, o vídeo, o jornalismo, a publicidade, etc. –, recusando geralmente qualquer conceito sacralizado ou essencialista da literatura.

É nesta atmosfera já claramente pós-moderna que têm florescido algumas das propostas novelísticas mais interessantes dos últimos tempos, podendo citar-se, por exemplo, os casos de Pedro Paixão – cujos textos se apoiam num estilo fragmentário, baseado em múltiplas experiências pessoais, com histórias quase sempre amorosas ou, pelo menos, emocionalmente muito intensas (*A Noiva Judia*, 1992; *Histórias Verdadeiras*, 1994; *Viver Todos os Dias Cansa*, 1995; *Muito Meu Amor*, 1996; *Nos Teus Braços Morreríamos*, 1998; *Girls in Bikinis*, 2002; etc.) –, Inês Pedrosa – que na luminosa escrita dos seus três romances (*A Instrução dos Amantes*, 1992; *Nas Tuas Mãos*, 1997; *Fazes-me Falta*, 2002) tem traçado um mapa dos afectos contemporâneos, revelando uma sabedoria intuitiva e por vezes aforística das relações humanas, sobretudo quanto ao tema da intimidade entre os dois sexos (cf. também *Fica Comigo Esta Noite*, contos, 2003) –, Rui Zink – cujo discurso reflecte com humor e desenvoltura sobre algumas idiossincrasias do Portugal contemporâneo, ultrapassando o gosto provocatório que em geral lhe é apontado (*Hotel Lusitano*, 1987; *A Realidade Agora a Cores*, 1988; *Homens-Aranhas*, 1994; *Apocalipse Nau*, 1996; *O Suplente*, 2000; etc.) – ou, mais jovens e revelados já perto do final do século, Jacinto Lucas Pires – perseguindo fragmentos do quotidiano, mostrando uma boa técnica descritiva, quase cinematográfica (*Para Aveniriguar do seu Grau de Pureza*, contos, 1996; *Azul Turquesa*, romance, 1998; etc.) –, Possidónio Cachapa – que surpreendeu o público e a crítica com o seu romance de estreia (*A Materna Doçura*, 1998), tanto pela linguagem como pela densidade das personagens (também *Viagem ao Coração dos Pássaros*, 1999 e *O Mar por Cima*, 2002) – e outras já menos jovens autoras, como Maria do Rosário Pedreira (*Alguns Homens, Duas Mulheres e Eu*, 1993) ou Julieta Monginho, profissionalmente ligada aos meios judiciais (*Juízo Perfeito*, 1996; *A Paixão Segundo os Infiéis*, 1998; *À Tua Espera*, 2000), geralmente englobáveis numa corrente dita de realismo urbano.

Num pólo quase oposto se tem desenvolvido o itinerário ficcional de José Riço Direitinho, que desde o seu livro inicial (*A Casa do Fim*, 1992) tem procurado reactualizar de um modo pessoal as experiências de uma ruralidade perdida, recuperando saberes ancestrais e transmitidos de geração em geração (*Breviário das Más Inclinações*, 1994; *O Relógio do Cárcere*, 1997). Sem uma tão forte marca rural, mas dentro de um universo talvez com algumas semelhanças, podem situar-se as obras narrativas de Abel Neves (com os romances *Corações Piegas*, 1996; e *Asas Para que vos Quero*, 1997), o romance de estreia de Henrique Monteiro (*Papel Pardo*, 2002, revisitação muito pessoal das «Terras do Demo» onde o protagonista reconstitui toda a história da sua vida), assim como a fulgurante revelação do ainda jovem José Luís Peixoto (*Morreste-me*, 1999; *Nenhum Olhar*, 2000; *A Casa na Escuridão*, 2002; e *Antídoto*, 2003), que rapidamente se notabilizou como detentor de uma escrita afectivamente muito intensa e capaz de se repercutir num terreno muito pessoal, por vezes atingindo um plano quase alucinatorio e pleno de magia.

Igualmente perturbadores são os romances da autora madeirense Ana Teresa Pereira e de Mafalda Ivo Cruz: enquanto a primeira, na linha da britânica Iris Murdoch, delimita um microcosmos carregado de emoções, presságios e segredos que parecem ficar sempre por desvendar, obsessivamente encerrada no labirinto das suas personagens e dos seus múltiplos fantasmas (*Matar a Imagem*, 1989; *A Cidade Fantasma*, 1993; *A Coisa que eu Sou*, 1997; *As Rosas Mortas*, 1998; *O Rosto de Deus*, 1999; *Até que a Morte nos Separe*, 2000; *A Dança dos Fantasmas*, 2001; etc.), em Mafalda Ivo Cruz é o movimento da escrita a desencadear todo um lastro de memórias quase inconfessáveis, cujo caleidoscópio interior se adensa e concentra em certos momentos-chave de narrativas que fogem a um encadeamento linear e vivem dessas reminiscências (*Um Requiem Português*, 1995; *A Casa do Diabo*, 2000; *O Rapaz de Botticelli*, 2002; e *Vermelho*, 2003).

No campo do romance histórico ou similar, podem referir-se dois autores como Francisco Duarte Mangas – que no seu *Diário de Link* (1993) recria com grande vigor narrativo as peripécias de um anarquista fugido ao regime franquista – ou Paulo José Miranda, cuja *Natureza Morta* (1998) se destacou pela força de uma linguagem poderosa e inovadora. Quanto ao género policial, é hoje recuperado por Miguel Miranda (cf. por exemplo *O Estranho Caso do Cadáver Sorridente*, 1998) e sobretudo por Francisco José Viegas, que, após a novela mais lírica *Regresso por um Rio* (1987), tem acompanhado com humor e subtileza a carreira dos investigadores criminais Jaime Ramos e Filipe Castanheira ao longo de romances que

extravassam a faceta estritamente policial e observam com ironia todo o panorama da sociedade portuguesa – *Crime em Ponta Delgada* (1989), *Morte no Estádio* (1991), *As Duas Águas do Mar* (1992), *Um Céu Demasiado Azul* (1995), *Um Crime na Exposição* (1998), *Lourenço Marques* (2002), etc.

Um fenómeno talvez mais sociológico do que estritamente literário dos anos 90 consistiu no aparecimento de uma tendência geralmente conhecida pela designação de literatura *light* ou *pop*: trata-se de romances concebidos para uma leitura mais fácil ou um consumo mais rápido, cujas histórias têm seduzido e captado para a leitura um público muito vasto que nelas procura sobretudo algum entretenimento. Apesar de precursores relativamente recentes como Manuel Arouca (*Os Filhos da Costa do Sol*, 1984), pode dizer-se que a pioneira (e também a voz considerada mais sólida) a afirmar-se nesse campo foi Rita Ferro, autora de uma obra já vasta (*O Nó na Garganta*, 1990; *O Vestido de Lantejoulas*, 1992; *O Vento e a Lua*, 1993; *Uma Mulher não Chora*, 1997, talvez o seu melhor livro; *Os Filhos da Mãe*, 2000; *A Menina Dança?*, 2002; e *És Meu!*, 2003), tendo-se-lhe seguido Margarida Rebelo Pinto – cujo *Sei Lá!* (1999) constituiu desde logo um estrondoso êxito de vendas, depois confirmado em *Não Há Coincidências* (2000), *Alma de Pássaro* (2002) e *I'm in Love With a Popstar* (2003) –, Maria João Lopo de Carvalho (*Virada do Avesso*, 2000; e *Acidentes de Percurso*, 2001), Domingos Amaral (*Amor à Primeira Vista*, 1999) ou ainda, entre muitos outros, Mafalda Belmonte, Rodrigo Moita de Deus, Margarida Faro, etc.

Antes de terminar, convirá não esquecer o justo impacto que tiveram duas notáveis revelações, qualquer delas ainda relativamente recente – a do repórter Pedro Rosa Mendes, que no romance *A Baía dos Tigres* (1999) conseguiu transfigurar literariamente uma viagem / reportagem ao ponto de a tornar capaz de nos fornecer um excelente retrato de uma certa África contemporânea; e a de outra jornalista, Filipa Melo, que no romance *Este É o Meu Corpo* (2001) nos oferece a retrospectiva de uma personagem feminina, reconstruída através da sóbria mas emocionada visão do médico legista que procede à autópsia do seu cadáver –, assim como o surgimento ainda mais recente de um outro jornalista, Miguel Sousa Tavares, no domínio do romance – oferecendo-nos em *Equador* (2003) o relato de uma história bem alicerçada no ambiente dos finais da monarquia –, bem como de Frederico Lourenço, autor que, vindo dos meios universitários ligados às literaturas clássicas (aliás tradutor da *Odisseia*), nos deu também há pouco tempo uma trilogia de romances (*Pode um Desejo Imenso*, *O Curso das Estrelas* e *À Beira do Mundo*, 2002 / 2003) em que retrata o ambiente académico com grande lucidez

e desenvoltura narrativa, abordando-o à luz da progressiva descoberta da homossexualidade de algumas personagens.

Refira-se ainda a escrita segura e narrativamente bem arquitectada de certas vozes femininas tardiamente surgidas na nossa literatura, contando-nos por vezes apaixonantes sagas familiares – o caso mais marcante corresponde ao de Rosa Lobato de Faria, que soube construir uma já assinalável obra romanesca (*O Pranto de Lúcifer*, 1995; *Os Pássaros de Seda*, 1996; *Os Três Casamentos de Camila S.*, 1997; *Romance de Cordélia*, 1998; *O Prenúncio das Águas*, 1999; *A Trança de Inês*, 2001; *O Sétimo Veu*, 2003), mas refira-se também Helena Marques (*O Último Cais*, 1992, que teve alguma repercussão e aborda a história de uma família madeirense; *A Deusa Sentada*, 1995; *Os Íbis Vermelhos da Guiana*, 2002) e Luísa Beltrão, autora de uma vasta tetralogia familiar (*Os Pioneiros*, *Os Impetuosos*, *Os Bem-Aventurados* e *Os Mal-Amados*), reunida em *Uma História Privada* (1998) e também do romance *Todos Vulneráveis* (1999), abordando a história de um jogador compulsivo.

Mencione-se, enfim, o humor corrosivo daquele que foi um lúcido cronista da sociedade portuguesa dos anos 80 e 90, Miguel Esteves Cardoso – com dois intrigantes romances, *O Amor É Fodido* (1994) e *Cemitério de Raparigas* (1996) –, a inspiração subtilmente queirosiana de Fernando Venâncio (*Os Esquemas de Fradique*, 1999), a fértil imaginação romanesca de Catarina Fonseca (*Boi Vermelho*, 1992; *O Amansador*, 1999; *A Guardiã*, 2000), o amplo fôlego discursivo de Leonel Brim (*Magistério e Desgosto*, 1999), o pendor para a rigorosa investigação histórica de Cristina Norton (*O Afinador de Pianos*, 1998; *O Segredo da Bastarda*, 2002) ou ainda muitos outros nomes que têm contribuído para alargar a riqueza e a diversidade da actual literatura portuguesa, por vezes não apenas no domínio da ficção narrativa, como Gonçalo M. Tavares – talvez a maior revelação deste início do Século XXI –, António Cabrita, Fernando Cabral Martins, Maria de Fátima Borges, Ernesto Rodrigues, José Dinis Fidalgo, Laura Gil, Ana Nobre de Gusmão, Alberto Oliveira Pinto, José António Saraiva, Ana Saldanha, Miguel Viqueira, Luís Carmelo, António Vieira, Helena Malheiro, Leonor Xavier, Fernando Fonseca Santos, Isabel Cristina Pires, António Manuel Venda, Miguel Ramalho Santos, Maria João Lehning, Margarida Gonçalves Marques, Rui Miguel Saramago, José Pinto Carneiro, Manuel Jorge Marmelo, Dóris Graça Dias, Manuel Jorge Marmelo, Rodrigo Guedes de Carvalho, João Rosas, etc.

No limiar final deste roteiro, gostaria de sublinhar a vitalidade actual da literatura portuguesa: na multiplicidade das suas vozes, ela

continua a exprimir os desafios, as seduções ou os problemas de uma sociedade que mudou muito nas últimas décadas, embora ainda mostre índices de leitura comparativamente baixos no contexto europeu. Seja como for, é plenamente integrada nesse contexto que ela se abre ao terceiro milénio, com essa espécie de *verdade incerta* que de vez em quando sabe transmitir aos que a lêem e que resulta sempre de um gesto sem retorno, de uma força que necessita daquelas palavras para produzir o seu efeito, mas que vive também de tudo aquilo que nessas palavras somos capazes de projectar, com os nossos desejos, os nossos medos, os nossos sonhos mais recônditos ou as nossas angústias mais inconfessáveis – enfim, todas as emoções que alimentam o mistério de cada leitura e prolongam o texto nesse território desconhecido e sempre novo que é o olhar de cada leitor.

Bibliografia sumária (inclui apenas obras genéricas)

- AA. VV., *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa / São Paulo, Ed. Verbo, 4 vols. já publicados desde 1995.
- AA. VV., *História da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Publicações Alfa, 7 vols. já publicados desde 2001.
- COELHO, Jacinto do Prado (dir.), *Dicionário de Literatura*, Porto, Figueirinhas, 1994 (reimp.), está em curso a publicação da 2.^a ed. actualizada.
- LISBOA, Eugénio, et alii (orgs.), *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*, Lisboa, Instituto Português do Livro e das Bibliotecas / Publicações Europa-América (5 vols. publicados), ainda em curso de publicação.
- REIS, Carlos (org.), *História Crítica da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Ed. Verbo, 9 vols. publicados, em curso de publicação desde 1993.
- ROCHA, Ilídio, *Roteiro da Literatura Portuguesa*, Frankfurt am Main, TFM Verlag, 1995 (edições em Português e Alemão).
- SARAIVA, António José e LOPES, Óscar, *História da Literatura Portuguesa*, Porto, Porto Editora, s/d. (sucessivamente reeditada e actualizada, vai actualmente na 17.^a edição).

3

Dramaturgia

MARIA HELENA SERÓDIO

1.

À maneira de prólogo

Pergunto-me se não haverá uma «razão» dramaturgicamente implícita, como sejam os tradicionais «Prólogos» de peças exortando à benevolência do público, que, por transferência metonímica, impõe aos estudiosos do drama ou teatro em Portugal que iniciem a sua escrita por um questionamento mais ou menos sistemático sobre a existência ou não de teatro no nosso país e sobre a capacidade ou incapacidade de se escrever drama em português. Garrett falou de falta de «tête dramatique»¹; Eça de Queirós de ausência de génio dramático²; Fialho de Almeida de inabilidade para construir enredos³; António José Saraiva viu no teatro português um «descampado»⁴, declarando, de resto, que «pôr o problema do teatro nacional é nada menos que pôr todo o problema da estrutura da sociedade portuguesa»⁵; António Pedro, em 1955, declarou que teatro em Portugal «é, muito infelizmente, uma coisa que não há»⁶; João Gaspar Simões decretou-lhe, em 1982, um idêntico anátema de inexistência⁷ e Jacinto Prado Coelho, em finais dos anos 70, em diagnóstico bem definido, lamentava o nosso «teatro pobre» apontando algumas das razões para essa debilidade: «subjectivismo congénito, incapacidade de erguer figuras-símbolo ou tipos, falta de dons tectónicos e de poder de síntese»⁸.

¹ Almeida Garrett, Prefácio à 1.ª ed. de *Catão*, 1822.

² Eça de Queirós, «Junho 1871», in *Uma campanha alegre* I, 3.ª ed., Lisboa, Livros do Brasil, 1980, pp. 24-25.

³ Fialho de Almeida, «Teatro D. Maria II» (1906), in *Actores e Autores (Impressões de Teatro)*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1925, p. 9.

⁴ Cit. Luiz Francisco Rebello, *Breve História do Teatro Português*, 5.ª ed., Mem Martins, Europa-América, 2000, p. 14.

⁵ Cit. Luiz Francisco Rebello, *O teatro naturalista e neo-romântico, 1870-1910*, Lisboa, ICP, Biblioteca Breve, 1978, p. 9.

⁶ António Pedro, «Falar por falar», publicado no suplemento do *Comércio do Porto*, depois integrado no volume 2.º da *Estrada Larga: Antologia do Suplemento «Cultura e Arte» de O Comércio do Porto* (Org. Costa Barreto), Porto, Porto Editores, s/d, p. 371.

⁷ João Gaspar Simões, «António Pedro: Teatro», *Diário de Notícias*, 18 de Março de 1982, integrado posteriormente no volume *Crítica IV: O teatro contemporâneo (1942-1982)*, Lisboa, IN-CM, 1985, p. 337.

⁸ Jacinto do Prado Coelho, *Originalidade da literatura portuguesa (1977)*, Lisboa, ICLP, Biblioteca Breve, 1983, p. 52.

As razões sustentadas, parecendo exprimir um juízo artístico e evocar um possível atavismo nacional, ultrapassam, porém, esse âmbito e essa alegação identitária, para expor, deliberadamente ou não, motivos de ordem política, cultural e social que nos diversos tempos têm cercado as possibilidades de criação dramática e teatral no nosso país: teve a ver com limites censórios prolongados (a Inquisição durante muito tempo, a censura do final da monarquia⁹ e o exame prévio do fascismo¹⁰), reporta-se a diversos constrangimentos culturais¹¹, mas tem também a ver com «a ausência de vida social intensa, ausência de um vasto público educado, ausência também de uma crítica orientadora»¹².

Podemos ainda apontar outras razões: debilidades de preparação e de profissionalização por parte dos artistas e técnicos de teatro; a irregularidade de escrita (por razões várias, editoriais e de produção); a deficitária educação artística, incapaz de formar um público conhecedor e atento; as difíceis condições de produção e de circulação de espectáculos; ou ainda a complicada manutenção e gestão de teatros que muitas vezes os tornam inacessíveis à prática continuada de apresentação de produções teatrais.

Mas haveria também que ter em conta alguns preconceitos que se intrometem na escrita de quem reflecte sobre a cultura em geral e minimiza, na maior parte dos casos, o papel do teatro, talvez – numa explicação generosa – por o considerar um campo relativamente difícil de equacionar. De facto, por um lado, o teatro não se restringe ao texto escrito – de acesso facilitado, se porventura encontrou editor –, antes visa uma realidade artística e social mais vasta e complexa; por outro lado, o

⁹ Trata-se do decreto de 7 de Abril de 1890. V. Luiz Francisco Rebello em *Fragmentos de uma dramaturgia*, Lisboa, IN-CM, 1994, pp. 28 e 85) uma lista de várias peças censuradas antes da implantação da República.

¹⁰ Referindo-se à censura prévia instituída pelo decreto n.º 13.564, de 6 de Maio de 1927, Luiz Francisco Rebello escreve em «Pascoas e o teatro», *Colóquio/Letras*, n.º 45, Setembro de 1978, posteriormente integrado no volume *Fragmentos de uma dramaturgia*, Lisboa, IN-CM, 1994, p. 162: «De tudo isto resultou uma longa série de obras irrepresentadas (e, em grande parte, irrepresentáveis, ou quase), a redução ao silêncio, voluntário ou imposto, de grande número de escritores, o divórcio cada vez mais profundo, e ainda hoje por anular, entre os autores e o público». Sobre os vários diplomas que foram sendo aprovados e que restringiam cada vez mais a actividade teatral veja-se Luiz Francisco Rebello, «O combate contra a censura», *Combate por um teatro de combate*, Lisboa, Seara Nova, 1977, pp. 25-40.

¹¹ Veja-se Luiz Francisco Rebello, *Breve História do Teatro Português*, 5.ª ed., Mem Martins, Europa-América, 2000, pp. 14 e 15.

¹² Jacinto do Prado Coelho, *op. cit.*, p. 52. Por curiosidade não deixaria de ser pertinente comparar estas afirmações com as produzidas por Henrique Lopes de Mendonça em 1901 na Associação dos Jornalistas em torno do tema «A crise do teatro português», parcialmente transcritas por Luiz Francisco Rebello em *Fragmentos de uma dramaturgia*, Lisboa, IN-CM, 1994, pp. 30-31: «(...) os critérios mercantis dos empresários; (...) a indiferença dos governos não só perante as empresas que “por contrato especial com o Estado tinham obrigação de subordinar aos interesses artísticos os seus interesses materiais”, como ainda no que respeitava à educação estética do público, “completamente abandonada pelas entidades oficiais”, as condições de trabalho e a falta de preparação dos actores, a preferência dada ao repertório estrangeiro, a escassez de encenadores suficientemente hábeis; (...) a decadência da crítica teatral».

seu estudo exige uma competência de leitura de espectáculos que não tem sido praticada de forma intensa e sistemática entre nós. Escasseiam, de facto, as «escolas» críticas; a Universidade só muito recentemente introduziu os Estudos de Teatro¹³ no seu currículo; as companhias de teatro receiam, de um modo geral, arriscar a encenação de novos autores e, relativamente aos mais antigos, quase só revisitam os que constam dos programas escolares; são raríssimas e irregulares as revistas de teatro em Portugal; a crítica ao teatro ou à escrita dramática tem visto reduzir cada vez mais o seu espaço na comunicação social; os estudos que vêm sendo publicados ultimamente sobre «públicos do teatro»¹⁴ têm uma componente exclusivamente sociológica sem atender a especificidades artísticas (por resultarem de investigações que não integram equipas multidisciplinares), e são poucas as editoras que apostam na publicação de peças de teatro¹⁵ ou no incentivo aos estudos sobre teatro.

Mas outra questão maior há que enquadra a problemática do teatro entre nós e que, derivando das reflexões de Garrett, tem tido clara e repetida expressão no pensamento de vários autores e, em particular, na historiografia de Luiz Francisco Rebello: a inevitável convergência entre, por um lado, pensar o drama e teatro em Portugal e, por outro, definir o estatuto e a função de um Teatro Nacional¹⁶. E aí são muitas as expectativas defraudadas, por não ter havido até hoje uma política sustentada para animar uma dramaturgia original, rodeá-la de um efectivo debate crítico e de uma oficina de escrita, confrontá-la com formulações cénicas mais exigentes. O que não significa que pontualmente se não tenham feito esforços nesse sentido, quer por esporádicas revisitações do Teatro Nacional D. Maria II ao nosso repertório dramático, quer pelo trabalho de algumas companhias de teatro que operam dentro e fora de Lisboa, quer por incentivos vários de prémios¹⁷ ou seminários de escrita¹⁸ que algumas estruturas de teatro e literatura vêm promovendo.

¹³ Na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa foi criado um curso de especialização em Estudos de Teatro em 1992, o Mestrado da mesma área em 1998 e o Doutoramento em 2001.

¹⁴ Ver Rui Telmo Gomes (Coord.), *Públicos do Festival de Almada*, Lisboa, Observatório de Actividades Culturais, 2000; Maria de Lourdes Lima dos Santos (Coord.), *Público(s) do Teatro Nacional S. João*, Lisboa, Observatório de Actividades Culturais, 2001.

¹⁵ As excepções honrosas são os Livros Cotovia, a recente Campo das Letras, a Imprensa Nacional / Casa da Moeda (aqui só as obras completas de autores consagrados) e a Dom Quixote em parceria com a SPA.

¹⁶ Cf. Luiz Francisco Rebello, *100 anos de teatro português (1880-1980)*, Porto, Brasília, 1984, p. 11, e *Fragmentos de uma dramaturgia*, Lisboa, IN-CM, 1994, pp. 172-173.

¹⁷ É o caso mais emblemático do prémio Sociedade Portuguesa de Autores / Novo Grupo, o da Associação Portuguesa de Escritores, do INATEL e, mais recentemente, do DRAMAT (Centro de Dramaturgias Contemporâneas, no Porto).

¹⁸ Vários têm sido os seminários oferecidos pelo DRAMAT, uma estrutura ligada ao Teatro Nacional S. João, no Porto, mas também a companhia de teatro Efémere em Aveiro organizou ateliers de escrita.

Estas são algumas das especificidades «nacionais» mais debatidas, mas pressentem-se nelas outras questões nem sempre claramente formuladas e que se prendem quer à necessidade de definição do dramático num sentido mais amplo do que o articulado aristotélico, quer à consideração das matérias e das perspectivas de análise no âmbito do que se tem praticado nos estudos culturais¹⁹. Esse é um programa de estudo que terá de ser feito numa explícita abordagem interdisciplinar, integrando a reflexão sociológica e política, analisando as particulares estéticas teatrais postas em marcha, atendendo a múltiplas formas de teatralidade que operam na vida social e cultural, e ultrapassando a restrita atenção às «grandes obras»²⁰. Sobretudo quando sabemos que muita dessa «grandiosidade» é, como em parte explica a formação do cânone, garantida por uma continuada reflexão crítica e recriação cénica, e disso não tem havido prática constante entre nós por algumas das razões acima expostas. Esse projecto de estudos de teatro no plano mais alargado e exigente dos estudos culturais, que se há-de cumprir um dia, não dispensa, porém, uma análise da dramaturgia enquanto matéria literária de vocacionalidade cénica, embora requeira uma atenção às condições e consequências da sua recriação em palco, bem como ao momento histórico – político, social e cultural – em que ocorre a sua escrita e a sua produção cénica.

2.

A história em drama: as diversas modalizações

A circunstância histórica é, porém, no caso português, não apenas categoria interpelativa do facto artístico, mas também uma persistente matéria dramática, a ponto de Luciana Stegano Picchio ver aí uma das

¹⁹ Ver, entre outros: Marvin Carlson, «Theatre Studies and Cultural Studies», in *Degrés: Revue de synthèse à orientation sémiologique*, n.º 107-108, Outono-Inverno 2001, pp. 1-11; Erika Fischer-Lichte, *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective* (Studies in Theatre History & Culture), Iowa City, University of Iowa Press, 1997; Kathleen S. Berry, *The Dramatic Arts and Cultural Studies: Acting against the Grain*, New York & London, Falmer Press, 2000; Lizbeth Goodman & Jane de Gay (eds.), *The Routledge Reader in Politics and Performance*, London & New York, Routledge, 2000.

²⁰ Com inteira razão José Oliveira Barata escreveu recentemente em *O espaço literário do teatro: Estudos sobre literatura dramática portuguesa I*, Coruña, Baía Ediciones, 2001, p.101: «Defendemos que (...) o estudo de autores que, sistematicamente secundarizados, ajudam a melhor compreender as principais coordenadas evolutivas da nossa dramaturgia. (...) Autores que, tidos quase sempre como marginais às grandes escolas e períodos estético-literários, contribuem para uma melhor compreensão dos modos como se articulam as várias escolas. Além disso, não raro, é neles que se divisa, em fase embrionária, o que só muito mais tarde se assumirá na plenitude da escola».

razões da sua debilidade, quando, em finais dos anos 60, identificava dois tipos de causa para a deficiência de um repertório português de teatro: por um lado, a existência da censura²¹ (só abolida em 1974, com a Revolução dos Cravos), naturalmente referida com eufemismos pela autora²², e, por outro, uma razão de ordem temática: a tendência para «decompor a realidade pelos prismas da história e da lenda», e a persistente nostalgia de um passado heróico²³. Luiz Francisco Rebello fala também dessa fixação no «eco de pretéritas grandezas, a memória de tempos gloriosos»²⁴ e faz remontar essa pecha a uma equívoca compreensão das propostas de Garrett²⁵.

Com efeito, o rigor trágico de *Frei Luís de Sousa* em breve cedeu o lugar a um *ethos* melodramático, que, na opinião do crítico Andrade Ferreira²⁶, tornou o drama histórico oitocentista numa «praga», ou «pesadelo». Assim, artificialismo na evocação do passado, esquematismo na visão do mundo, desenho estereotipado de personagens e declamação retórica foram os traços dominantes de uma dramaturgia que no pós-romantismo se serviu da história para inventar territórios fantasiosos e de fraca consistência humana. E a tendência ressurgiu em força nas duas últimas décadas do Século XIX como resposta a uma situação política que parecia ferir o orgulho nacional (como seria emblematicamente o caso do Ultimatum inglês de 1890), e que favorecia uma visão de heroísmo exaltado e de apologia deslumbrada do passado (mesmo entre os adeptos do republicanismo).

Será o teatro simbolista de António Patrício que, prolongando embora este legado romântico, trará para a evocação histórica o frêmito lírico e a dimensão mítica que a resgatam à banalidade dos enredos complicados. As suas peças *Pedro, o cru* (1918), sobre o mito de Inês, e *Dinís e Isabel* (1919), sobre o milagre das rosas, evocam – no sortilégio de sensibilidades exacerbadas, ambientes lúgubres, actuações extravagantes e a presença obstinada da morte – figuras do nosso passado medieval para

²¹ Trata-se não apenas de referir a censura dos últimos tempos da monarquia e até do início do republicanismo, mas de forma mais explícita a que foi instituída pelo decreto da censura prévia de 6 de Maio de 1927.

²² Luciana Stegano Picchio, *História do teatro português*, Lisboa, Portugália, 1969, p. 344.

²³ *Ibid.*, p. 335.

²⁴ Luiz Francisco Rebello, *O teatro naturalista e neo-romântico: 1870-1910*, Lisboa, ICP, Biblioteca Breve, 1978, p. 49.

²⁵ Luiz Francisco Rebello, «Uma planta exótica de há cem anos», Prefácio para a reedição de *Fígados de tigre*, de Francisco Gomes de Amorim, Lisboa, IN-CM, 1984; posteriormente integrado no volume *Fragmentos de uma dramaturgia*, Lisboa, IN-CM, 1994, pp. 13-22.

²⁶ *Cit. Ibidem*, p. 16.

nelas representar «a saudade do amor que a morte frustrou»²⁷, por aí mitificando a história e engrandecendo a alma de portugueses exemplares.

É, porém, *O fim* (1909) a peça de Patrício que mais claramente dramatiza o decadentismo finissecular, próprio do simbolismo, a que se alia a premonição de um fim, este já claramente abrindo para o Século XX: não apenas o fim da pretensão de recuperar épicas grandezas (embora se fantasie o despertar da «Raça», ou os «remorsos» de um povo que vivera em cobardia muito tempo), mas também o fim da própria monarquia, fortemente ameaçada com o regicídio de 1908 e que cairá no ano seguinte ao da publicação da peça. Por essa razão vê José Oliveira Barata nesta crepuscular história dramática em dois quadros o início de «uma tímida tendência para jogar com a História em sentido metafórico»²⁸.

Todavia, embora destacando-se pela qualidade teatral e pela densidade humana conferida às personagens, o drama de Patrício não deixa de acompanhar a veia saudosista – ainda que sem manifestamente se comprometer com ela – que o movimento da Renascença Portuguesa procurou activar através da revista *Águia*. Partilha, assim, a seu modo, da visão idealista do povo honrado e leal às suas tradições, tal como Teixeira de Pascoaes efusivamente (mas dramática e teatralmente pouco consistente) glosou no drama em verso *D. Carlos* (escrito em 1919, só publicado em 1925), construindo a acção justamente em torno do regicídio de 1908, e por aí afirmando-se, nesta sua episódica intervenção no teatro²⁹, como o mais fiel representante do ideário saudosista.

Outros autores prosseguirão nas primeiras décadas do Século XX a escrita de dramas históricos, por vezes funcionando como reacção contra o regime republicano, como foi o caso de Rui Chianca, com as suas peças versificadas *Aljubarrota* (1912) e *Nun' Álvares* (1918), ou o de Vasco de Mendonça Alves com *A conspiradora* (1913) e *Os Marialvas* (1914). Noutros casos tratava-se de prosseguir um exercício dramatúrgico próprio, como é o caso de Henrique Lopes de Mendonça, com *Afonso de Albuquerque* (1906) e *O crime de Arronches* (1924), Marcelino Mesquita, com *Pedro o Cruel* (1916), Júlio Dantas, com *Santa Inquisição* (1910), Augusto de Lacerda, com *O pasteleiro de Madrigal* (1924). E a tendência historicista por essa altura encontra adeptos mesmo entre os que ao teatro não dedicaram a parte mais importante das suas criações intelectuais, como foi, por exemplo, o caso de Jaime Cortesão, com *O Infante de Sagres* (1916) e *Egas Moniz* (1918).

²⁷ In *Dicionário de Literatura*, vol. III, org. Jacinto do Prado Coelho, Porto, Figueirinhas, 1979, p. 803.

²⁸ José Oliveira Barata, *O espaço literário do teatro*, op. cit., p.152.

²⁹ Assinará apenas mais uma peça, mas em co-autoria com Raul Brandão: *Jesus Cristo em Lisboa* (1927).

Mas no campo da simbolização da história, o que exprime de forma paradigmática a nostalgia por um destino que Portugal falhou é a figura de D. Sebastião e a desventura em Alcácer Quibir³⁰, e vários dramaturgos foram ao longo dos tempos declinando esse *topos* de diversas formas, na maioria dos casos optando por um registo poético e uma exaltação lírica, repassada de uma tragicidade colectiva, como Fernando Pessoa nos fragmentos *Catástrofe* e *O Encoberto*, Carlos Selvagem em *Cavalgada nas nuvens* (1922), o presencista José Régio em *El-Rei Sebastião* (1948) ou Natália Correia com *O Encoberto* (1969: edição apreendida; 2.ª ed. 1978).

Na dramatização da questão sebástica, é, todavia, a tragédia histórica em verso de Jorge de Sena, *O Indesejado, António Rei* (1944-45, só publicada em 1951), que, de forma mais complexa, interroga e comenta o seu inverso, ou seja, a «figura infeliz, estranha e maltratada do Prior do Crato»³¹. «O seu tema principal é a decomposição da personalidade do protagonista», que sofre «as consequências do seu nascimento, da legitimidade duvidosa da sua pretensão, do apoio escasso das classes dominantes, da quase apatia das classes dominadas, (...) da sua natureza donjuanesca e, por cima de tudo, do anti-sebastianismo que a sua pessoa representa»³². Independentemente de eventuais projecções autobiográficas do autor que se possam achar na dramatização desta figura histórica («o capital de amargura, humilhação e privações (...) [com] que se volta para o destino daquele [também] «indesejado» da História»³³), a peça de Sena é, no plano literário e político, a expressão vigorosa de uma atitude de confrontação, de contornos marcadamente individualizados: por um lado, contra um tempo da história (os anos 40 do Século XX) em que se defrontam a forte repressão política do regime e a militância da resistência anti-fascista, e, por outro, contra o filão da dramaturgia histórica em que prevalecia a mitificação romântica e um repassado melodramatismo. Impugnando, com efeito, qualquer componente de esperança na luta política concreta, Sena oferece, em exasperado cepticismo, um sentimento trágico da derrota inevitável, e, refutando o legado sebástico do drama histórico e o estremo lirismo da escrita neo-romântica e simbolista, Sena recupera a austera poesia decassilábica e a estrutura cuidada da tragédia clássica, tal como António Ferreira praticara n' *A Castro* (1558, publicada em 1587). O que, ainda aqui, transgride o «modelo» que parece seguir é o final enigmático – fársico e grotesco – da

³⁰ Cf. José Oliveira Barata, *História do Teatro Português*, Lisboa, Universidade Aberta, 1989, p. 357.

³¹ Jorge de Sena, «Postácio» (1949), in *O Indesejado*, S/1, Livraria Paisagem, 1973, p.166.

³² *Ibid.*, p. 167.

³³ Eugénia Vasques, *Jorge de Sena: Uma ideia de teatro (1938-71)*, Lisboa, Cosmos, 1998, p. 113.

«operação» encenada para arrancar do peito o coração – e examiná-lo detalhadamente – destacando-se, assim, uma vez mais o personalismo de uma posição de escrita que se aventurará, de resto, por outras atitudes vanguardistas mais radicais em drama próximas do surrealismo, como adiante referirei.

Se em momentos importantes de «crise» nacional a peça histórica serviu de bandeira a uma identidade protestada com maior ou menor exaltação de exemplos, os anos 60 do Século XX vão trazer uma outra forma de dramatizar a história, seguindo a «lição» de Brecht nem sempre compreendida na sua exacta configuração dramaturgica, teatral e política, mas intuindo nela a possibilidade de uma contestação ao regime vigente. É assim que, de encontro a uma realidade histórica de asfixia política, vários dramaturgos vão agilizando a inquirição da história, não tanto para a fixar em marcos irrepetíveis e em figuras majestosas, mas para pensar o colectivo, interrogar o presente e ponderar o sentido – político e ético – da acção dos homens.

Foi, por isso, decisivo nessa década não apenas a edição em português dos *Estudos sobre Teatro: Para uma arte dramática não-aristotélica* de Brecht, traduzidos por Fiamma Hasse Pais Brandão (Lisboa, Portugal, 1964) e de algumas das suas peças (com particular destaque para os 5 volumes de peças editadas pela Portugal) ³⁴, mas sobretudo a criação de textos dramáticos – mais tarde ou mais cedo suprimidas pela censura ³⁵ – como *O render dos heróis* (1960), de José Cardoso Pires (sobre a revolta de Maria da Fonte) ³⁶, *Felizmente há luar* (1961), de Luís de Sttau Monteiro (em torno da prisão e condenação à morte – pelo regime de Beresford com o apoio da Inquisição – de Gomes Freire de Andrade ³⁷), *O motim* (1963) ³⁸, de Miguel Franco (sobre o levantamento popular contra a Companhia dos Vinhos do Porto em meados do Século XVIII), ou *O Judeu* (1966), de Bernardo Santareno, sobre a perseguição e morte, às mãos da Inquisição, do dramaturgo António José da Silva, o Judeu, uma peça que é, sem sombra de dúvida a mais expressiva e poderosa reali-

³⁴ V. A listagem cronológica exaustiva das traduções publicadas de Brecht em português in Maria Manuela Gouveia Delile (coord.), *Do Pobre B.B. em Portugal: Aspectos da recepção de Bertolt Brecht antes e depois do 25 de Abril de 1974*, Coimbra, Editora Estante, 1991, pp. 499-510.

³⁵ Cf. Luiz Francisco Rebello, «O combate contra a censura», in *Combate por um teatro de combate*, Lisboa, Seara Nova, 1977, pp. 25-40.

³⁶ Encenado por Fernando Gusmão para o Teatro Moderno de Lisboa em 1965 e logo proibido pela censura.

³⁷ Proibida pela censura de subir à cena, estreou-se em 1978, no Teatro Nacional, com encenação do autor.

³⁸ Subiu à cena no Teatro Avenida, mas foi compulsivamente retirada de cena no quinto dia.

zação teatral portuguesa de uma parábola histórica ³⁹. Focalizando movimentações populares ou destacando figuras de grande coragem e de frontal dignidade (mesmo na adversidade mais injusta), estas peças dramatizavam a história com uma clara intenção alusiva ao tempo político da ditadura de Salazar. E outras peças, na forma manifesta de parábolas políticas, vieram a interpelar dramaticamente este tempo de opressão: de Luís de Sttau Monteiro, *As mãos de Abraão Zacut* (1968), passada num campo de concentração nazi, e a farsa em um acto *A guerra santa* (1966: edição apreendida; 1974), esta seguindo um modelo que de Brecht passava por Peter Weiss. Outras peças vão aliando elementos do teatro épico brechtiano a tons de grotesco e absurdo: *O paraíso* (1949), de Miguel Torga, *Nos jardins de Alto-Maior* (1962-1972), de Jaime Salazar Sampaio, sobre a repressão e a censura, *O homúnculo* (1964), de Natália Correia, sobre o «fantoche lusitano», *Os degraus* (1964), de Augusto Sobral, *A visita de Sua Excelência* (1965), de Luiz Francisco Rebello, *O clube dos antropófagos* (1965), de Manuel de Lima, uma sátira cruel do imperialismo, *Filípulus* (1973) e *O grande cidadão* (1976), de Virgílio Martinho, *Onde está a música?* (1974, publicado em 1992), de Costa Ferreira, *Salinas, ou o homem que não podia ser rei* (1996), de José Sasportes, sobre Salazar.

Em termos de parábola histórica é, porém, *A pécora* (1967, publicada em 1983), de Natália Correia, a peça mais complexa, bem architectada, brilhante na escrita e poderosa na evocação da paixão e do cinismo. Conjugando o realismo da construção das figuras com a violenta capacidade de ritualizar presenças e relações numa vigorosa espectacularidade, a peça esconjura as forças que, no plano do poder político e religioso, inventam o enquadramento sinistro para melhor manipularem o espírito, os afectos e a vontade dos mais crédulos. E, ainda que a autora tenha reivindicado a não alusão à realidade portuguesa, é difícil ignorar a sua acerada visão de um país que viveu «o milagre» do aparecimento da Virgem visando fins manifestamente políticos.

É, de resto, visível que a matéria histórica continuou a ser nos anos 60 e nas três últimas décadas do Século XX um factor importante de escrita dramática, acompanhando quer preocupações e gostos pessoais, quer certas tendências mais colectivamente identificáveis.

Assim, enquanto manifesto gosto pela história que no essencial prossegue a dramatização neo-romântica, com a «formatação» heróica e sentimental do passado sobretudo no recorte de figuras, encontramos as

³⁹ V. José Oliveira Barata, *O Judeu de Bernardo Santareno*, Porto, Afrontamento, 1983.

peças de Miguel Rovisco, autor que se suicidou muito jovem, deixando, porém, um acervo importante de textos sobre a matéria histórica, de que se destaca: *Trilogia Portuguesa: O Bicho, A infância de Leonor de Távora, O tempo feminino*, 1987. São ainda de assinalar as peças históricas de João Osório de Castro (*Leonor Santa Rainha*, 1999; *Viriato Rei, Canto da Lusitânia*, 2000), alguns dos universos de Fonseca Lobo (*Afonso VI*, 1983; *A traição da rainha Mécia de Haro*, 1994), ou de Fernando Augusto (*Príncipe Bão*, 1997).

Todavia, ainda a propósito da história, tem sido praticado um outro procedimento dramaturgico, que recupera alguns elementos (mais exteriores) do modelo épico, sobretudo a estrutura em cenas ou episódios, a presença de um narrador e a integração de canções, para evocar algumas figuras da história num recorte mais ou menos interrogativo. Encontramo-lo em autores tão diversos como: Luzia Maria Martins (*Bocage, alma sem mundo*, 1967), Fernando Luso Soares (*António Vieira*, 1973), Hélder Costa (*D. João VI*, 1979), António Borges Coelho (*O príncipe perfeito*, 1988; *Sobre os rios da Babilónia*, 2001, sobre a Inquisição), José Jorge Letria (*O estreito*, 1992, sobre Fernão de Magalhães); (*Azul de Delft*, 1993, sobre D. António Prior do Crato), ou Romeu Correia (*O andarilho das sete partidas*, 1983; sobre Fernão Mendes Pinto; e *A palmatória*, 1996, sobre Nicolau Tolentino).

A dramaturgia posterior à Revolução do 25 de Abril tem no testemunho histórico sobre o passado recente uma componente importante que urge destacar. Assim, tanto na evocação realista, como na sua formulação mais simbólica ou alegórica, algumas dessas peças são um roteiro indispensável para compreender o que historicamente se passou e de que forma essa vivência – da violência, perseguições, denúncias e tortura – marcou os vínculos no espaço doméstico, nas relações sociais e na subjectividade de cada um. É o caso de Carlos Coutinho (*A última semana antes da festa*, 1974, e várias outras peças reunidas em *Teatro de circunstância: O cartão, A teia, O telefonema, Ritual, Amanhecer*, 1976), de Jaime Gralheiro (*Vieram para morrer*, 1980), de Virgílio Martinho (*O herói chegado da guerra*, 1976, publicado em 1982) ou de Romeu Correia (*Tempos difíceis*, 1982). Numa perspectiva mais alargada, que entretece quadros históricos, teatro documento, visitas a espectáculos da época e uma trama dramática, está a peça-roteiro *Portugal anos 40* (1982), de Luiz Francisco Rebello.

Uma forma de dramatizar a história com intenção manifesta de pensar o presente e mobilizar o público para uma intervenção comprometida foi a teatralização da *Crónica de D. João I*, do cronista medieval

Fernão Lopes, por dramaturgos como Virgílio Martinho e Jaime Gralheiro nas peças, respectivamente, *1383* e *Arraia-miúda*, ambas de 1977. Estas peças mostram a história feita pelo povo, que dá o seu apoio ao Mestre de Aviz contra o partido de Castela ligado ao Conde de Andeiro e à rainha Leonor Telles, e registam a acção colectiva num movimento apaixonado que parece tomar a justiça em mãos e comandar o curso da história. Todavia, se Jaime Gralheiro integra de forma mais visível a tendência alegórica e usa do grotesco para satirizar os adversários do povo miúdo e da pequena burguesia (os «mesterais») que apoiavam o futuro rei D. João I, Virgílio Martinho mantém uma relação mais próxima com a crónica medieval, advogando uma narrativização do tempo histórico, desenhando as figuras populares com a robustez e alegria próprias de quem, com os pés na terra, aparentemente sabe ler, interpretar e fazer a história. Tratava-se também de interpelar o tempo da revolução portuguesa, buscando semelhanças, alertando para perigos, apelando a uma participação activa numa modalidade que se diria de «brechtianismo heróico». Como dizia o autor: «A revolução de 1383 pode constituir uma resposta do passado ao nosso presente».

Sobre o acontecimento político único que foi em 25 de Abril de 1974 o desencadear da «Revolução dos Cravos», citaria duas peças, de grande valor dramático e historicamente marcantes: *A noite* (1979), de José Saramago e *Corpo-delito na sala de espelhos* (1980), de José Cardoso Pires.

No primeiro caso, evoca-se a noite de 24 para 25 de Abril na redacção de um jornal, caracterizando, com grande realismo e algum sentido épico, o comportamento dos diversos grupos sociais em presença, nomeadamente jornalistas e tipógrafos. O peso das relações hierárquicas, a convivência política das chefias com o regime, as opções políticas de esquerda de alguns jornalistas finalmente assumidas, a determinação da classe operária, tudo contribui para a urdidura de um drama que constrói um diálogo realista e resolve a intriga de uma forma politicamente comprometida.

Com Cardoso Pires, a construção é menos linear, implicando uma sequência de cenas que decorrem em pleno período do fascismo e outras que sinalizam as mudanças trazidas pela revolução, focalizando a acção da polícia política, a PIDE. O que de mais relevante e singular tem este texto é a complexidade com que refere a actuação da polícia, apresentando-a na banalidade (obscena) de um quotidiano «normal», numa sequência de actos que operam não apenas na imagem e no corpo dos torturados, mas também a níveis mais profundos das reverberações sonoras (ritualizando as pancadas que se ouvem a marcar a cadência dos con-

frontos). Descarta, porém, quer o aproveitamento naturalista da situação prisional, quer uma forma de exercício simbólico sobre a relação arquétípica de carrasco-vítima, para sugerir a «teatralidade» absoluta da situação, o esvaziamento interno a que conduz. Trata-se de um mundo inquietante este, que talvez seja a revelação mais brutal de uma convivência muito generalizada do país com a situação repressiva e que tanto emergia no silêncio situacionista antes do 25 de Abril, como na euforia da revolução que parecia esquecer (se não até perdoar) a aviltante actuação das «forças da ordem». Como escreve Eduardo Lourenço no prefácio da peça: «Num só dia, a bondade dos nossos costumes apagara os gritos estrangulados de meio século, os cadáveres escamoteados, as noites sem pálpebras, a vergonha de ter um rosto de homem numa paisagem deserta de olhos para aceitar com a naturalidade do nascer do sol e da luz do dia»⁴⁰.

Alguns autores escolheram mostrar também, à semelhança de Cardoso Pires, como foi simultaneamente complexa, contraditória ou grotesca, a reacção dos que foram apeados do poder em 1974: José Gomes Ferreira (*Cinco caprichos teatrais*, 1978, inspirados na Revolução Portuguesa de 1974), Luiz Francisco Rebello (*Lei é lei*, 1977, sobre o julgamento de um agente da PIDE; *O grande mágico*, 1979, sobre Carlucci), Richard Demarcy (*A noite de 28 de Setembro*, 1975, in *Fábulas teatrais sobre a Revolução portuguesa*), Hélder Costa (*O congresso dos PIDES*, 1977, in *Dramaturgia de Abril*, 1994), Almeida Faria (*A reviravolta*, 1999).

Para a evocação do fascismo que durante quase meio século (de 1926 a 1974) marcou o quotidiano triste e limitado de Portugal, destacaria três peças que iluminam momentos ou figuras de forma algo inesperada: *Salazar – Deus Pátria Maria* (1997), de Maria do Céu Ricardo, *A desobediência* (1998), de Luiz Francisco Rebello, e *O magnífico Reitor* (2001), de Freitas do Amaral.

Na peça de Maria do Céu Ricardo, que assim se iniciou na escrita dramática, surge-nos uma figura de condição modesta em monólogo bem orquestrado. Trata-se da governanta de Salazar que é representada como dividida nos seus sentimentos contraditórios de afecto, admiração e ressentimento para com o ditador. Trabalhava para ele há já 33 anos, e não havia maneira de ver as suas expectativas amorosas bem sucedidas, nem a sua velhice assegurada com a prometida (mas não cumprida) casa e horta na aldeia. Dividida em três cenas, esta peça em um acto situa a acção na manhã, tarde e noite do dia a seguir às eleições presidenciais

⁴⁰ Eduardo Lourenço, «Espelho sem reflexo», *Corpo-delito na sala de espelhos*, Lisboa, Moraes Editores, 1980, p. IX.

de 9 de Junho de 1958, quando o General Humberto Delgado se apresentara como candidato ao sufrágio, interrogando-se Maria sobre o que aconteceria se ele de facto ganhasse as eleições e viesse a cumprir a célebre promessa do «obviamente, demito-o» (referindo-se a Salazar). A peça apresenta uma aproximação original à matéria da história não só pelo modo como evoca estas duas figuras históricas vistas no seu viver quotidiano (a *petite histoire*, os ronceiros hábitos caseiros, os pequenos vícios e manhas, os pedidos de amigos e de gente influente), mas também pela maneira como a voz de Maria articula os mais repetidos *topoi* ideológicos do regime e os aforismos populares.

Na peça de Luiz Francisco Rebello – *Desobediência* – está referida uma situação de excepção: a figura e actuação de Aristides Sousa Mendes, o cônsul português que desobedeceu a Salazar para salvar inúmeros judeus em Bordéus. Com uma caracterização fina e cuidada das personagens, a fluência de um diálogo tanto no processo de argumentação como para evocar a conversação social, a justa medida dos traços que descrevem as contradições e enunciam o conflito, a peça apela simultaneamente à força da razão e ao envolvimento dos afectos.

Mais recentemente, em 2001, o político Freitas do Amaral iniciou-se na escrita dramática compondo uma peça que evoca o início dos anos 60 em Portugal, no contexto das movimentações universitárias em torno da celebração do dia do estudante. Trata-se do retrato de um Reitor liberal que apoia algumas das reivindicações dos estudantes, que se apaixona por uma professora progressista, mas que, uma vez nomeado ministro e acreditando numa superior promoção política (como delfim nomeado do ditador), altera o seu comportamento proibindo aos estudantes o que antes consentira. Questionando um argumento ético-político importante – o da ambição pelo poder e a corrupção que este engendra –, a peça é uma alusão velada a Marcelo Caetano, embora o autor repetidamente invocasse o seu carácter ficcional. Um certo revisionismo da história e algumas debilidades na composição dramática – como a dificuldade de criar personagens convincentes e de construir cenas verosímeis – são por vezes compensados por uma curiosa mobilização de estratégias retóricas de argumentação e de confronto verbal que dão testemunho da preparação de jurista do seu autor.

Mas ainda a propósito da história recente de Portugal, e nomeando um tema de difícil abordagem como é a guerra colonial, importa referir duas peças que, em diferentes modalidades, abordam essa problemática: *Um jipe em segunda mão* (1982), de Fernando Dacosta, e *O sentido da epopeia* (1992), de Mário de Carvalho.

A peça de Fernando Dacosta apresenta quatro amigos que fizeram juntos a guerra colonial e que, anos mais tarde em Lisboa, decidem passar um fim-de-semana nos arredores da capital, numa casa de campo degradada que pertence a um deles. As recordações que vão desfiando, as confidências, o álcool que ingerem e a confissão de como é difícil para eles integrarem-se numa sociedade (da pós-revolução) que põe em causa a política colonial, tudo isto irá desencadear um clima de excitação e irracionalismo. É assim que se explica que a certa altura um deles suba para um jipe e aponte a caçadeira a um grupo de ciganos que por ali andavam, numa lógica de guerra contra o «outro» em que os ciganos cá e os negros em África eram o inimigo a abater sem contemplações.

A peça de Mário de Carvalho, *O sentido da epopeia*, confronta uma geração com o desgaste de alguns dos seus ideais e revela o egoísmo e a indiferença que encerram cada um no seu mundo. É assim que duas amigas planeiam passar uns dias numa casa de campo para descansarem. A memória do tempo de estudante (dos finais dos anos 60), a combatividade que testemunharam, a iniciação à política, tudo serve para provar que esse é um passado remoto e que a vida acabou por as tornar indiferentes à luta política dos dias de hoje. Sabem, entretanto, que um amigo, profundamente perturbado pela guerra colonial, em que participou, está perto e várias vezes afirmam que o irão visitar. Tudo se salda num desfecho triste que dá testemunho da quase inevitabilidade da desagregação de qualquer ideia de companheirismo activo e solidário.

Da consequência a médio prazo de um passado colonial fala-nos a peça *Às vezes neva em Abril* (1998), de João Santos Lopes, focalizando a atitude racista de *gangs* num subúrbio de Lisboa. A peça ganhara o prémio do concurso promovido pelo Novo Grupo/SPA, deste modo provando a importância de tais estímulos institucionais, mas também as qualidades artísticas a que pode aceder um autor numa primeira obra. Com uma estrutura dramática forte, um rigoroso desenho de personagens e uma leitura política do envolvimento – de instituições e figuras destacadas – no desenrolar de sentimentos xenófobos e práticas agressivas, a peça encena um rapto e violação de uma africana por um grupo de jovens brancos, insinuando, no final, que existe uma poderosa estrutura que comanda na sombra algumas destas acções aparentemente episódicas, ao mesmo tempo que, no plano da acção dramática, sugere o fim trágico dos que desconheciam que a jovem era, afinal, portadora de SIDA.

Sobre a realidade da pós-revolução escreveu Mário de Carvalho *A rapariga de Varsóvia* (1992), esboçando, numa composição dramática de sentido clássico, o conflito entre um velho militante comunista e os

seus filhos que termina com a desagregação da família. Descrendo de sentimentos como solidariedade ou lealdade, os jovens são descritos como mais atentos à realidade de mal-estar que se vive, mas ao mesmo tempo também surgem motivados em exclusivo por preocupações económicas de sentido puramente individualista.

3.

A verdade da vida

Contra o drama histórico de artificiosa convenção melodramática afirmar-se-á já em finais de oitocentos o credo naturalista, teoricamente formulado por Júlio Lourenço Pinto nas páginas da Revista de *Estudos Livres* (fundada por Teófilo Braga) e reunido posteriormente em volume⁴¹. Seguindo as ideias de Zola, reivindica a atenção à vida contemporânea na sua exacta verdade, exige personagens «de carne e osso em vez de tipos convencionais»⁴² e proclama a necessidade de uma «simplicidade natural, a observação exacta da natureza e o rigor lógico das situações»⁴³. Reconhece, porém, Lourenço Pinto que no teatro haverá a necessidade da «selecção» para evitar a exploração da licenciosidade e do escabroso, o que se fará em nome da «dignidade humana que é também a dignidade das letras e da arte»⁴⁴. Se, para o teórico, o naturalismo entrara já no teatro português nas «artes subsidiárias» do cenário, adereços e dicção, faltava o dramaturgo «de génio» que cumprisse, de facto e em pleno, o ideal naturalista.

Ora, curiosamente, como observa Luiz Francisco Rebello, o drama naturalista estreia-se entre nós por duas curiosas circunstâncias: por um lado, é escrito pelos que se tinham iniciado em teatro escrevendo dramas históricos neo-românticos – D. João da Câmara (o drama naturalista *Os velhos*, de 1893, é saudado por Raul Brandão pela sua simplicidade genuína⁴⁵), Marcelino Mesquita, Henrique Lopes de Mendonça e Júlio Dantas – e, por outro, dificilmente esse novo drama naturalista vai prescindir dos lances melodramáticos que marcavam essa escrita da história.

⁴¹ Júlio Lourenço Pinto, *Estética naturalista*, Porto, Livraria Portuense, 1884; reimpressão - *Estética naturalista: estudos críticos*, Introdução de Guilherme de Castilho, Lisboa, IN-CM, 1996.

⁴² *Ibid.*, p. 153.

⁴³ *Ibid.*, p. 158.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 156.

⁴⁵ Curiosamente, a capacidade de D. João da Câmara em responder aos desafios estéticos do seu tempo fica ainda comprovada com a escrita dos seus dramas simbolistas: *O pântano* (1894) e *Meia noite* (1900).

Por essa razão, considera Rebello que o naturalismo é, entre nós, uma tendência que da prática internacional (referida a Zola, Antoine, Ibsen ou Hauptmann) apenas recupera os aspectos mais exteriores, impondo-lhe quase sempre uma coloração neo-romântica.

Referidos a «episódios» (como «*tranches de vie*») enquanto forma organizativa da matéria dramática, e procurando o verismo de interiores, bem como o desenho de conflitos entre gente humilde ou marginal, esses textos pautavam-se pela exploração de ambientes lúgubres e vidas enjeitadas, raramente ultrapassando o imediatismo de uma situação localizada. Foi assim o pungente drama doméstico *Dor suprema* (1895), de Marcelino Mesquita, sobre o suicídio de um casal da pequena burguesia que perdera a filha ainda criança, protótipo, segundo Luiz Francisco Rebello do drama naturalista entre nós⁴⁶; assim foi também a incursão «escandalosa» no mundo degradado da prostituição («a escória social») a que se associava um tipo de linguagem desbragada e indecorosa (*O azebre*, 1909, de Henrique Lopes de Mendonça).

Implícita nesta abordagem está, porém, de um modo geral, a crítica a uma farisaica moral social que não só compactuava com as condições de miséria que necessariamente arrastam a soluções de degradação moral, mas também recusava o divórcio ou outros direitos sociais. Por essa razão, na escrita de alguns dramaturgos esta tendência surgiu como um teatro de combate pela justiça e pela solidariedade com os mais pobres, uma tribuna política não divorciada dos ideais republicanos e mesmo anarquistas, uma crítica à ordem dominante, um compromisso com a educação cívica e moral.

Foi o caso maior de Manuel Laranjeira que se estreou com a peça *As feras*, levada à cena em 1905⁴⁷ num dos dois teatros que em Lisboa quiseram seguir o exemplo de Antoine⁴⁸: o Teatro Livre (1904-1905)⁴⁹. Considerado um dos expoentes do pessimismo nacional, Manuel Laranjeira (que Unamuno admirava e com quem se correspondeu) leu Ibsen com

⁴⁶ Luiz Francisco Rebello, *O teatro naturalista e neo-romântico (1870-1910)*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1978, p. 64.

⁴⁷ Só publicada na íntegra em 1985.

⁴⁸ Antoine apresentou-se em Lisboa em duas récitas no Teatro D. Amélia: em 1896, dois anos após a extinção do seu Théâtre Libre (na peça de Jules Lemaître *L'Âge Difficile*) e em 1903 (e em três noites representou várias peças do seu repertório, o que lhe valeu um mais caloroso aplauso).

⁴⁹ Apoiado por intelectuais progressistas como Teófilo Braga, Heliodoro Salgado e Ernesto da Silva, o projecto desta cooperativa apontava, entre os objectivos a que se propunham nos seus estatutos, o de «trazer uma nova e forte seiva ao teatro português», contrariando o que consideravam um «rebaixamento e decadência» que se manifestava nas «retrógradas ideias, onde o misticismo e a pornografia alternam em íntima camaradagem», ou no estéril culto da forma». De uma cisão sairá o segundo teatro que se propõe seguir a estética naturalista: o Teatro Moderno (1905).

atenção e no elogio que faz ao «drama de ideias»⁵⁰ não deixou de o relacionar quer com «a revolta consciente (...) contra tudo o que é mentira convencional na família, na sociedade, na religião e na política actuais»⁵¹, quer com o compromisso afectivo do autor pelas causas que dramatiza. Essa cautela em não descarnar as ideias a debater traduz a sua relação com a vida (na compreensão e ternura que dedica aos mais pobres), mas tem também a sua raiz na proposta de uma arte cujo fim seria «comover, criar uma geração nova, com uma alma nova, com sentimentos novos, fecundos»⁵². A peça representa, de forma quase panfletária, um julgamento em que a ré (que fora seduzida e abandonada pelo sobrinho da patroa) é acusada de ter roubado para comer, o que permite não apenas revelar pelas palavras do juiz o carácter classista da justiça, mas também verbalizar o apelo a um sentido de justiça social pela boca da filha do juiz que carinhosamente beija o bebé e absolve a acusada. Idêntica posição militante de solidariedade encontramos na outra peça sua também representada pela mesma companhia: *Amanhã* (1904).

Alfredo Cortez, com uma dramaturgia que se estende por cerca de 20 anos (e doze títulos publicados), inicia-se no naturalismo, revelando preocupação em referir a vida a determinações sociais o que o leva à análise de comportamentos reprováveis entre os antros sórdidos da Mouraria (*O lodo*, 1923), e, bem mais tarde, na futilidade das vidas da burguesia lisboeta (o mundo de *Bâton*, 1939, e de *Lá-Lás*, 1944). A sua primeira peça, *Zilda* (1921), anunciava já a problemática social que opõe a humilde representante da classe trabalhadora (Emília, a abnegada engomadeira) à frívola Zilda que se entregou a um casamento interesseiro para subir na vida. A protagonista anuncia, de resto, os traços de muitas das protagonistas de Cortez: a «mulher fatal», de clara referência romântica e decadentista na qual se cruzam a beleza, o erotismo, o feitiço e um certo prazer sádico na vitimização não só do homem atingido por esse amor fatal, como também da mulher rival (ou porque esta deseja o mesmo homem ou dele se apieda por ser familiar ou amiga). Encontramos, com efeito, essa matriz realizada em Júlia (de *O lodo*), em Lionor (de *Tá-mar*), na Nacinha (de *Bâton*), na Lá-lá (de *Lá-Lás*), e até em Mécia (de *À la fé*), um modelo, portanto, que ultrapassa as diferenças de classe, como que afirmando uma aparente tendência geral da mulher, apostada na perdição do homem. Essa tendência surge normalmente referida ou a condi-

⁵⁰ V. Manuel Laranjeira, «A grande tentativa» no jornal *a Voz pública*, Outubro de 1902.

⁵¹ Cit. por Luiz Francisco Rebello em *Fragments de uma dramaturgia*, Lisboa, IN-CM, 1994, p. 62.

⁵² Apud *Ibidem*, p. 52.

ções sociais degradantes, ou a uma educação errada, ou, num plano ainda mais fatalista, a uma incontável força do «destino» de feição romântica ou mesmo ultra-romântica. E a esse fatalismo não é alheia nem a diabolização que se associa à figura da mulher, nem o modelo do melodrama que é um dos referentes dramaturgicos da obra de Alfredo Cortez. E é-o em primeiro lugar pelo fundo moral e pedagógico de ensinamento de pretensas virtudes e punição de crimes, bem como na codificação maniqueísta das figuras, referidas, por inteiro, ou ao mal ou ao bem, e que não sofrem, as mais das vezes, grande evolução ao longo da acção.

A peça *O lodo*, a mais sólida construção naturalista do seu teatro, representa não apenas o confronto entre duas irmãs (a angélica Maria da Luz e a perversa Júlia), mas sobretudo a sordidez de um conflito entre mãe e filha (Domingas Capelo e Júlia) pela «posse» do mesmo homem e é, sem sombra de dúvida, a perversidade maior que se poderá encontrar na representação da instituição-família a que procede Alfredo Cortez, dando conta da degradação a que chega a vida no submundo da prostituição.

Mas noutras peças, ainda que de menor projecção, de autores diversos deste período não deixamos de perceber um ideário social: em defesa do divórcio: *Nó cego* (1905), de Lopes de Mendonça, e *A lei do divórcio* (1910), de Augusto Lacerda⁵³; na apologia do amor livre contra a instituição burguesa do casamento: *A infelicidade legal* (1911), de Coelho de Carvalho; pela reforma política em nome da justiça social: *Adão e Eva* (1921), de Jaime Cortesão; contra o celibato dos padres: *Novo altar* (1905), ou panfletariamente contra o militarismo que destrói a família e arruína a vida dos jovens, obrigados e alistar-se e seguir para África – *Ordinário...marche!* (1913), ambas de Bento Mântua.

A atenção aos males sociais que enforma grande parte dos dramas naturalistas terá também a sua vertente na análise de uma certa degradação social, económica e moral da burguesia, destacando-se a figura de *dandies* frívolos e mulheres ambiciosas, bem como ligações de conveniência, falências, empréstimos, fraudes, corrupção e uma ausência generalizada de valores. Disso nos dão conta algumas das peças de Alfredo Cortez (*Zilda, Bâton e Lá-Lás*), de Ramada Curto (as sátiras sociais *O caso do dia*, 1926; ou *O homem que se arranjou*, 1928), Vitoriano Braga (*A casaca encarnada*, 1922), Vasco de Mendonça Alves (*Perdida no mundo*, 1946) e

⁵³ Luiz Francisco Rebello em *Fragmentos de uma dramaturgia*, Lisboa, IN-CM, 1994, p. 28 anota que este foi, emblematicamente, o primeiro original português a subir à cena do Teatro Nacional depois da implantação da República, com a presença de Afonso Costa e Bernardino Machado entre o público.

Carlos Selvagem (*O ninho de águias*, 1920). Ao nível de alguma desorientação moral na relação afectiva cite-se *Mar alto* (1924), de António Ferro (uma tímida iconoclastia que precede o período em que veio a dirigir o Secretariado da Propaganda Nacional – SNI – salazarista) e sobre o núcleo da família a crítica emerge também nas peças de Joaquim Paço d'Arcos (*O cúmplice*, 1940; e *O ausente*, 1944).

Outra forma ainda de expor alguns dos aspectos de temática decadentista desta sociedade, quer na vertente de um tédio existencial e exacerbada neurastenia, quer na forma de um certo desregramento de costumes, encontramos-a em peças que acrescentam à descrição dos aspectos sociais uma atenção cuidada ao perfil psicológico e às motivações menos conscientes. Encontramos essa tendência na peça de Vitoriano Braga *Octávio* (1916), que Fernando Pessoa saudou efusivamente, e que, com fina observação psicológica, analisa a homossexualidade latente do protagonista. Mas é ainda a revelação de um tédio de viver e ausência de perspectivas ou valores que encontramos no protagonista hamletiano da peça *O herdeiro* (1923), de Carlos Selvagem.

O naturalismo foi ainda a forma artística que acolheu as peças regionalistas que, à evocação atenta dos lugares distantes da grande cidade, aliavam a verdade das vidas difíceis, de amores desencontrados e de actuações condenáveis. É o caso de *Entre giestas* (1917), de Carlos Selvagem, *Tá-mar* (1936) e *Saias* (1938, em dialecto mirandês), ambas de Alfredo Cortez, ou *O milhafre* (1927), sobre a realidade açoriana, de Armando Côrtes-Rodrigues. É ainda possível, em termos de uma localização excêntrica da acção e de uma temática privilegiada, perceber a emergência de «peças africanistas», sobre as diversas mentalidades dos colonos, mas também sobre as hipóteses de redenção social que a vida em África poderia oferecer, como é o caso de *Degredados* (1930), de Virgínia Vitorino, *Telmo, o aventureiro* (1937), de Carlos Selvagem, e *O velo de oiro* (1936), de Henrique Galvão.

Mas, apesar de o Teatro Nacional, sob a direcção de Amélia Rey Colaço e Robles Monteiro, levar à cena algumas peças de autores portugueses como os atrás citados, a verdade é que condicionalismos vários – sobretudo de ordem censória – impediam o pleno desenvolvimento de uma dramaturgia portuguesa que se exercitasse em palco. Assim, para se afirmar fora dos circuitos comerciais ou dos repertórios consentidos pela censura, o teatro de cariz experimental ou que abordasse uma candente problemática social e política necessitava do contexto de agrupamentos teatrais que se aventurassem de forma mais ousada e que contassem com a cumplicidade e compromisso activo dos seus fundadores,

colaboradores e apoiantes: foi, em 1924, o Teatro Juvénia, de Araújo Pereira, que, todavia, não sobreviverá ao golpe militar de 1926, e, depois da Segunda Guerra Mundial, aproveitando uma breve abertura política, projectos como o Teatro Estúdio do Salitre (em torno de Saviotti, em 1946, defendendo programaticamente um «teatro essencialista»⁵⁴), a Casa da Comédia (em torno de Fernando Amado, 1946), o Pátio das Comédias (com Manuela Porto e Pedro Bom 1948, a que também estiveram associados Costa Ferreira e Jorge de Sena), o Grupo de Teatro da Sociedade Guilherme Cossul (1951) e o Teatro Experimental do Porto (que virá a contar com a direcção de António Pedro, 1953).

Com efeito, o teatro que surge ligado aos escritores da *presença* e do neo-realismo é inicialmente levado à cena no pequeno Teatro Estúdio do Salitre que teve a sua sede no Instituto de Cultura Italiana em torno de Gino Saviotti, mas que integrava um conjunto de intelectuais portugueses de diversa filiação ideológica, como Luiz Francisco Rebello e Vasco Mendonça Alves. É, de facto, na Rua do Salitre em Lisboa que se estreará não apenas uma peça de Almada Negreiros (*Antes de começar*, escrita em 1919 e só em 1949 levada à cena pela primeira vez), o poema dramático *Curva do céu* do presencista Branquinho da Fonseca, a sátira ao casamento desgastado *O saudoso extinto*, do competente crítico da *Seara Nova* João Pedro de Andrade (que em *Continuação da comédia*, 1931, publicada em 1939, segue de perto a dramaturgia pirandelliana), mas também, um ano depois da sua publicação na revista *Vértice*, a peça *Maria Emília* (1945), de Alves Redol, que representa a aproximação do neo-realismo à cena. É certo, porém, que os autores neo-realistas não privilegiaram, em geral, a forma dramática (parcialmente por recearem a censura, que era, de facto, mais diligente no controlo das coisas do teatro), mas é possível identificar algumas peças importantes movidas por este ideário em que se denunciam as difíceis condições de vida dos trabalhadores (o caso de Alves Redol em *Forja*, 1948), ou se faz apelo a um imaginário popular do romanceiro e de fantoches (Romeu Correia em *O vagabundo das mãos de ouro*, 1960). Apesar da escassez de obra dramática de Redol, há, todavia, que acrescentar inéditos ainda por conhecer (entre peças completas e inacabadas a apontamentos vários para posterior desenvolvimento). É, porém, de destacar, no seu percurso teatral, um objecto cénico relativamente singular: a peça *O destino morreu de repente: Sugestão para um divertimento popular* (1967) – que, de resto, só em 1988 subiu à cena (pro-

⁵⁴ AAVV. *Teatro-Estúdio do Salitre: 50 anos* (Nove peças de um acto seguidas do Manifesto do Essencialismo Teatral). Prefácio de Luiz Francisco Rebello, Lisboa, SPA & Dom Quixote, 1996.

fissional) numa produção do Teatro da Comuna. A acompanhar a sua publicação, o autor apresenta uma reflexão teórica «Alguns apontamentos para as pessoas se entenderem um pouco melhor» que dá conta de um vasto conhecimento que o autor teria das tendências do teatro europeu seu contemporâneo, bem como do gosto de seguir algumas das pistas enunciadas por Meyerhold e Piscator. A peça e esta sua deambulação reflexiva exercitam uma possível aliança entre uma posição política e um projecto de divertimento assente em formas mais espectaculares como o circo, a projecção de filmes, a fantasia alegorizante e a celebração festiva com recurso à pirotecnia.

A dificuldade, porém, em localizar um «cânone» – consistentemente assumido – de teatro neo-realista tem levado críticos e historiadores do teatro a preferirem a expressão de «teatro de significação realista»⁵⁵, o que permitiria agrupar um maior número de peças e autores que, não se reconhecendo totalmente nesse importante movimento literário, dele foram verdadeiros *compagnons de route*.

É o caso, por exemplo, de Luiz Francisco Rebello, cuja produção dramática se prolonga até hoje numa constante inquirição a temáticas e formas referidas aos diversos tempos em que vai escrevendo. Nela podemos perceber quatro fases: (1) peças em um acto, de carácter mais experimental: *O mundo começou às 5 e 47* (1947), *O dia seguinte* (1949), *O fim na última página* (1951); (2) peças de intenção realista, em que predomina a preocupação social e a atitude existencial: *Alguém terá de morrer* (1956), *É urgente o amor* (1958), *Os pássaros de asas cortadas* (1959), *Condenados à vida* (1964); (3) sátira política, ou «teatro de combate», que, curiosamente, é escrito antes e depois do 25 de Abril: *A visita de Sua Excelência* (1965), *Prólogo alentejano* (1976), *Lei é lei* (1977), *O grande mágico* (1979); (4) a interpeção concreta e extensiva da história, em torno ou de um período ou de uma figura: *Portugal anos quarenta* (1982), *Todo o amor é amor de perdição* (1990, sobre Camilo e Ana Plácido), *A desobediência* (1999, sobre Aristides de Sousa Mendes), e *As páginas arrancadas* (2002).

No primeiro grupo, encontramos textos breves em que um evidente propósito de intervenção política se conjuga com um experimentalismo cénico, o que vagamente os aproxima da temática e dos processos de composição caros ao expressionismo, ainda que mitigados por um sentido de realismo e por uma argumentação clara e eloquente. Problematicizam e condenam os interesses materialistas, a injustiça social, a repres-

⁵⁵ Cf. José Oliveira Barata, *História do Teatro Português*, Lisboa, Universidade Aberta, 1989, p. 360.

são política, a miséria imposta a tantos, a guerra, a mecanização do trabalho, tudo o que contribui para desumanizar a vida e inviabilizar o amor. A denúncia desta realidade – que se pretende que seja inequívoca e clara – opera por processos de um deliberado esquematismo racional tanto na construção de figuras e suas réplicas, como na linearidade do enredo.

A intenção política, que se manifesta nestas primeiras peças, ganha uma maior consistência dramática, um envolvimento mais afectivo e uma mais segura problematização nas peças que Rebello escreveu na década de 50 e início dos anos 60. As personagens são definidas num claro recorte social e político, reveladas num quotidiano verosímil, expostas na relação familiar. A figura patriarcal assegura um elevado nível de vida, a mulher vive rodeada de conforto e de serviços, os jovens distribuem-se por diversos comportamentos do mais fútil ao mais sentimental. Trata-se de representar, de forma realista, um episódio de vida no seio de uma burguesia média ou alta, dimensionando-o na relação mais vasta com o todo social e com a situação política, detectando nele linhas de fractura e contradição, e enunciando a possibilidade de atitudes que relevam do sentimento opressivo de mal-estar, do tédio de existir, da «condenação» à vida, da exigência de absoluto. É por aqui que se insinua uma problemática de radicação existencialista, mas que se desenvolve de maneira pessoal, não apenas pela questionação muito racional que coloca à acção e às figuras (denunciando abusos por parte de figuras socialmente importantes), mas também pelo envolvimento sentimental que sempre expõe.

Essa identificação política do mal-estar social torna-se mais clara na terceira fase, a da sátira, enquanto a escrita que desenvolve nas décadas de 80 e 90 reajusta o realismo a uma mais modelada interrogação da história.

Outro autor que combina na sua vasta produção dramática o realismo – na caracterização das personagens e na urdidura das situações –, preocupações existenciais – da solidão e incomunicabilidade – e a crítica à sociedade mercantilista e opressiva é Costa Ferreira, encenador, actor e autor de peças bem arquitectadas como *Um dia de vida* (1958) e *Um homem só* (1959). É ainda de salientar a sua comovente autobiografia – *Uma casa com janelas para dentro* (1985) – que dentro do nosso memorialismo é um caso singular de visão lúcida da vida portuguesa e um depoimento importante sobre o teatro em Portugal durante um período extenso do Século XX. Uma conjugação semelhante de preocupação social e análise psicológica de tonalidade existencialista (em que a noção

de culpa busca contornos dostoevskianos) encontramos na única peça de José Rodrigues Miguéis, *O passageiro do expresso* (1960).

Paladino do realismo em teatro, José Saramago compôs quatro peças: *A noite* (1979), *Que farei com este livro?* (1980), *A segunda vida de Francisco de Assis* (1987) e *In Nomine Dei* (1993). Todas surgiram a partir de encomendas ou desafios que lhe foram endereçados por gente de teatro ou por uma instituição cultural (no caso da peça mais recente, um libreto de ópera, encomendado pela cidade de Münster, na Alemanha), e todas conheceram já pelo menos uma primeira realização cénica. De um modo geral, todas centram a acção em torno de um conflito que opõe formas de pensar e agir entre si inconciliáveis e prendem-se a momentos ou personagens históricos conhecidos. É, por ordem cronológica de escrita e publicação: a noite de 24 para 25 de Abril de 1974, o esforço de Luís Vaz de Camões para a publicação d' *Os Lusíadas* entre 1570 e 1572, a figura de Francisco de Assis (imaginando o seu regresso nos dias de hoje à sua «companhia»), e as lutas entre anabaptistas, luteranos e católicos na cidade de Münster entre 1532 e 1535.

Do ponto de vista do modelo dramático que parece convocado nestas peças, predomina um realismo de evocação histórica em que personagens, tempos e lugares surgem caracterizados em pormenor, mas envolvidos num presente cénico que, de forma mais ou menos explícita, interpela o espectador, rompendo com a fórmula naturalista. Esse realismo ganha sobretudo espessura dramática através do diálogo, conduzido com invulgar fluência e brilho em torno de uma questão central perspectivada em função dos diferentes perfis psicológicos e posicionamentos políticos das personagens, o que aproxima estes textos da grande tradição da peça de conversação e do debate de ideias, como é a obra de, entre outros, Henrik Ibsen, George Bernard Shaw ou Jean Paul Sartre. Ausente estará, pelo menos aparentemente, qualquer elemento fantástico ou mágico, embora o trabalho em torno do tempo possa apontar para hipóteses de interpretação ou presentificação cénica menos óbvias, como veremos a seguir.

Em termos da razão temática, as peças de Saramago, tratando assuntos da religião ou da escrita (jornalística e literária), questionam o ofício de quem vive das palavras ou pelas palavras, bem como a relação destas com o poder estabelecido. Nesse sentido, e pensando apenas nas duas primeiras peças, é de imediato visível que a tematização do ofício da escrita integra a questão da censura na dupla forma que vigorou entre nós de forma mais perdurável: a da Inquisição (no Século XVI) e a do «exame prévio» (no tempo rompido pela revolução de 1974). Mas outras

modalidades intervêm e, mais do que o resultado expresso desse confronto entre escrita inicial e crivo do poder, será toda a forma de criar pela palavra – pensamento, fala e escrita –, enquanto específico labor ideológico, o que ocupa a centralidade do seu universo ficcional em drama.

A peça *In Nomine Dei* apresenta-se como uma tragédia coral de acentos eliotianos⁵⁶, e nela, mais do que em qualquer outra de Saramago, há um recurso constante à ritualização e à representação simbólica. Esta dupla «teatralização» decorre não apenas do constante recurso à palavra bíblica e às intervenções corais, mas também a um melhor aproveitamento das virtualidades cénicas (com explícitas referências a efeitos luminotécnicos e outros artifícios de cena, como para representar os «fenómenos meteorológicos» e a queda da neve), bem como às acções encenadas e ao modo como elas se sucedem numa extrema contenção temporal. Com efeito, enquanto nas outras peças, para além de discussões e escrita / leitura de textos, as acções encenadas se resumem a entradas e saídas de cena, e uma só vez a comer ou a rasgar papel, esta peça, sobre a intolerância religiosa em Múnster no Século XVI, projecta em palco uma comunhão segundo os ritos católico e anabaptista, uma cerimónia de baptismo, dois assassinios, o esvaziamento de cofres e arcas na praça pública, uma fogueira para queimar declarações de dívida e dinheiro, uma coroação, uma ceia e uma dança. Para além disso, o trabalho sobre o tempo, ao elidir pormenores e ao apressar a sucessão dos actos, cria uma ideia de concentração que em muito favorece e adensa o trágico, o que, de resto, acompanha o recurso constante aos salmos e à palavra profética.

Aliás, o cuidado posto por Saramago no trabalho sobre a palavra não deriva apenas do pressuposto da citação, nem só da atenção posta na fala e na escrita, nem da necessidade de conduzir um debate mobilizador, antes se explica também pela construção das personagens e pela criação de uma atmosfera específica a que procede em cada peça. Daí que, sendo embora persistente a fluência e o brilho dos diálogos em todas elas, distingamos bem: a conversação contemporânea da primeira peça (onde cabe a piada, a ironia e os maneirismos de fala segundo tipos de comportamento e função hierárquica), o ligeiro arcaísmo que marca o mundo de *Que farei com este livro?*, o fulgor argumentativo de *A segunda vida de Francisco de Assis* e a oratória barroca de muitos passos de *In Nomine Dei*.

⁵⁶ Cf. T. S. Eliot, *Murder in the Cathedral* (1935), London, Faber & Faber, 1971.

Outras formas de vanguarda

É compreensível querer articular o início de um século com alguma alteração de vulto, razão pela qual vários estudiosos, ao abordar o Século XX português no campo das artes, tendam a propor uma outra periodização que não coincide com a data exacta do seu começo. É neste sentido que Luiz Francisco Rebello desloca o calendário teatral português do «Século XX» para quase duas décadas depois de 1901, considerando que o que se representou e publicou nos primeiros anos não era mais do que o prolongamento do Século XIX: «um revalorizado romantismo, um epidérmico naturalismo, um incipiente simbolismo»⁵⁷. Do mesmo modo José Augusto França dirá que são os anos 20 que inauguram o novo século⁵⁸.

É então a geração do *Orpheu* (1915) que Rebello considera ter agendado o Século XX para o plano das artes em geral, incluindo, naturalmente, o teatro⁵⁹. Mesmo admitindo que a peça *O marinheiro* de Fernando Pessoa, escrita em 1913 e publicada no primeiro número da revista, não tenha fugido a algumas das limitações do simbolismo e que entre nós encontrou cultores em D. João da Câmara (*O pântano*, 1894; *Meia-Noite*, 1900) e em Eugénio de Castro (*Belkiss*, 1894). Na sua «Doutrina Estética», Pessoa advogava um teatro que prescindisse da acção, do movimento e do conflito, um teatro verdadeiramente lírico que se tornasse «revelação das almas através das palavras trocadas (...) momentos de almas sem janelas ou portas para a realidade»⁶⁰. Para além do que se poderá considerar o «drama em gente» que construiu através dos seus heterónimos, podemos assinalar a peça *O marinheiro* como exemplo maior do drama estático que o poeta defendia. Num ambiente irreal, de um castelo sobre o mar, três donzelas velam, sentadas, o corpo de uma outra, não ousando o mais pequeno gesto e lançando-se em monólogos que cada vez mais se confundem entre si, como modalizações de uma mesma voz. Sobrepondo tempos, idealizando espaços e inventando um Marinheiro prisioneiro numa ilha, que é referente maior do universo onírico inventado, o texto poético pessoano é exemplo claro do simbolismo

⁵⁷ Luiz Francisco Rebello, «1900-1945: Un siglo que se inicia con retraso», in *Escenarios de dos mundos: Inventario teatral de Iberoamérica*, Vol. IV, Dir. Moisés Pérez Cotterillo, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1988, p. 17.

⁵⁸ José-Augusto França, *Os anos vinte em Portugal*, Lisboa, Presença, 1992, p. 7.

⁵⁹ Luiz Francisco Rebello, *O teatro simbolista e modernista (1890-1939)*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1979, p. 54.

⁶⁰ Fernando Pessoa, *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*, Lisboa, Ática, 1973, p. 112.

no teatro como Maeterlinck o cultivou. De entre outros esboços dramáticos que nos deixou – *A morte do príncipe*, *Salomé*, *Diálogos no jardim do palácio* – destaca-se *Fausto*, peça em que trabalhou de 1908 a 1933.

Das quatro peças que terá escrito o outro poeta do *Orpheu*, Mário de Sá-Carneiro, duas perderam-se e as outras duas têm autoria dupla: *Amizade* (1909-1910) com Tomás Cabreira Junior, e *Alma* (1913, publicada em 1982), com António Ponce de Leão. Enquanto a primeira é devedora da estética naturalista, a última desenvolve de forma inesperada o motivo do triângulo amoroso, representando uma incursão à psicologia profunda do protagonista – Jorge, poeta e dramaturgo – que, no casamento, considera mais grave o pecado da alma do que o amor adúltero realizado sem uma verdadeira entrega espiritual. Define-se, deste modo, não apenas a recusa da ideia convencional do casamento e do adultério, mas também a consciência de que o homem não se limita ao corpo e à vida social, antes integra uma dimensão espiritual bem importante. Com um diálogo fluente e uma resolução dramática eficiente, a peça apresenta um desenlace inesperado mas feliz, dando conta, no seu conjunto, de uma ideia de teatro que, de resto, o autor desenvolveu num artigo sobre «O teatro-arte» que publicou no jornal *O Rebate*, em 1913.

Todavia, na geração do *Orpheu* é o pintor José de Almada Negreiros o verdadeiro espírito inconformista. Foi ele que integrou de forma mais ousada o pensamento modernista nas artes do espectáculo, denunciou o conservadorismo do teatro português e propôs uma fórmula dramática e espectacular que, invocando inicialmente o discurso satírico-futurista de Marinetti, virá, de certo modo, a aproximar-se mais de alguns pontos da estética de Meyerhold (a teatralidade visual, os jogos circenses, a figura do palhaço, etc.). Todavia, Almada, enquanto dramaturgo, permanecerá fundamentalmente, e *malgré lui*, ligado mais a um lirismo pessoal de tonalidade simbolista, evocando nas suas peças uma visão ingénua, de pureza infantil, e iconograficamente representando bonecos ou figuras da *commedia dell'arte*, como é o caso de *Pierrot e Arlequim* (1924) e do «lever de rideau» *Antes de começar* (1912). Recusa vigorosamente a acção e o realismo mimético, atém-se a figurações abstractas ou tipificadas – a noiva, ele, a vampa –, procura a enunciação poética no espaço, rompe, enfim, com um teatro convencional, como é o caso da peça *Deseja-se mulher* (1928), que encena uma sequência de quadros em que se digladiam o princípio abstracto do feminino e do masculino.

Contestando a arte académica – emblematicamente representada pelo profícuo dramaturgo Júlio Dantas, autor de *A ceia dos cardeais* (1902), «obra-prima de futilidade e convencionalismo»⁶¹ e *Sóror Mariana*

(1915) –, Almada Negreiros publicou um agressivo *Manifesto Anti-Dantas e Por Extenso* (1915) onde não apenas ridicularizou, de forma iconoclasta, a peça sobre Mariana Alcoforado, mas também vituperou tudo o que considerava de intolerável complacência com o convencionalismo e os lugares comuns da arte dramática do seu tempo: «as pinoquices de Vasco Mendonça Alves, passadas no tempo da avózinha, as infelicidades de Ramada Curto as gaitadas de Brun e os actores de todos os teatros»⁶².

Um dos pouquíssimos dramaturgos portugueses que poderíamos aproximar da outra vanguarda que é o expressionismo⁶³ é Raul Brandão, que, todavia, se iniciara nas letras participando na redacção do manifesto dos Nefelibatas em 1891. Para a caracterização das suas personagens, Brandão não apenas os recorta de entre os mais humildes e desgraçados, vítimas dos mecanismos iníquos da exploração económica e da injustiça social, como também os apresenta à luz de uma irreprimível piedade e ternura. São figuras próximas dos mundos ficcionais de Dostoiévski e Gorki, que, de resto, povoam a sua obra romanesca também, e nelas o autor desenha vidas habitadas pela dor e pelo sonho, oscilando entre o trágico, o patético e o grotesco.

Da sua incursão pelo teatro, que, em apontamentos vários, parece ter ultrapassado os 20 títulos (correspondendo seguramente a projectos e esboços), chegaram até nós apenas sete peças: dois monólogos (*O rei imaginário*, 1923, *Eu sou um homem de bem*, 1927), a farsa *O doido e a morte* (1923), o «episódio dramático» *O Avejão* (1921, publicado na íntegra só em 1929), a peça em dois actos *O Gebo e a sombra* (1923) e duas peças escritas em colaboração: *Noite de Natal* (1899, com Júlio Brandão) e a tragicomédia *Jesus Cristo em Lisboa* (1927, com Teixeira Gomes). Nelas deparamos com uma construção dramática forte baseada na evocação de ambientes miseráveis, caracterização a traço grosso de personagens dominadas pelo pânico de pecar ou de morrer, e um tecido verbal que, mesmo no monólogo, empreende uma permanente confrontação entre atitudes inconciliáveis (a exigência da verdade absoluta e as regras mesquinhas do quotidiano) ou entre o eu (respeitador da lei) e o seu fantasma (que intui a zona obscura do desejo ou a terrível aprendizagem de que não vale a pena o

⁶¹ Luiz Francisco Rebello, *100 anos de teatro português (1880-1980)*, Porto, Brasília, 1984, p. 17.

⁶² Cit. Luiz Francisco Rebello, *O teatro simbolista e modernista (1890-1939)*, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1979, p. 55.

⁶³ Cf. Luiz Francisco Rebello em *Fragmentos de uma dramaturgia*, Lisboa, IN-CM, 1994, p. 89: o autor cita neste contexto não apenas o estudo introdutório de Vítor Viçoso ao *Pobre de pedir*, mas também uma passagem da *História de um palhaço* que, na sua opinião, descreve com rigor o que se poderia considerar uma verdadeira cenografia expressionista.

sacrifício). Daí falar-se também a propósito do seu teatro de acentos pirandellianos, pela dialéctica do eu e do outro, e se eleger a farsa *O doido e a morte* como «uma obra-prima e o momento mais alto de todo teatro brandoniano»⁶⁴.

Na sua visão da condição humana, tal como no-la apresenta no seu drama, estão elementos vários que lhe afeioam uma tragicidade muito própria em que distinguimos o libelo social de raiz anarquista (contra a injustiça, a falsidade, o sacrifício imposto aos humildes), a revelação psicológica (em que convergem a dor, o espanto, a indignação e o sonho), a inquietação metafísica perante o mistério da vida (breve, paredes meias com «uma coisa sôfrega e imensa» aos gritos) e a misericórdia cristã face à miséria e ao sofrimento.

Outra peça referida a elementos do expressionismo é *Gladiadores*, de Alfredo Cortez, levada à cena no Teatro Nacional em 1934, mas é-o sobretudo pelo lado da fria caricatura e do grotesco. Dez homens e dez mulheres são o ingrediente de uma luta de sexos que tem na Protagonista o símbolo da rapacidade destemperada: uma mulher, de aspecto temível e glutona, que casa pela vigésima vez (depois de 19 vezes enviudar) e dá à luz um filho de 87 quilos. Um dos aspectos aqui visados é o discurso de emancipação das mulheres (que nos surgem representadas em recorte *grand-guignolesco*, quase como figuras satânicas), mas outras questões candentes são ainda abordadas, como a intromissão da publicidade e dos meios de comunicação na vida privada ou a ânsia desregrada pelo dinheiro e pela fama. Independentemente dos exageros fársicos, não é possível, todavia, ignorar o saudável escândalo artístico que a irreverência da peça trouxe ao panorama geral de convencionalismo e «boas» maneiras do teatro português dos anos 30.

De resto, na consideração do panorama teatral dos anos 30, parece menor a atenção a novidades estéticas⁶⁵, o que se deve, na opinião de Luiz Francisco Rebello a «uma censura tão arbitrária como rigorosa [que] mantinha o público cuidadosamente afastado das grandes obras do repertório mundial» e criava as condições para uma «resignada aceitação dos padrões mais conformistas do teatro mais convencional», tudo descrevendo, afinal, a «espessa noite que sobre o nosso teatro descera»⁶⁶.

É contra essa apatia intelectual e moral que se irá afirmar a revista *presença*, que se editou em Coimbra de 1927 a 1940, e cujos colaboradores

⁶⁴ Luiz Francisco Rebello, *Fragments de uma dramaturgia*, Lisboa, IN-CM, 1994, p. 95.

⁶⁵ Cf. *100 anos de teatro português (1880-1980)*, Porto, Brasília, 1984, p. 23.

⁶⁶ Luiz Francisco Rebello, *Fragments de uma dramaturgia*, Lisboa, IN-CM, 1994, p. 193.

mais prestigiados se deixaram entusiasmar pela escrita dramática, como foi o caso de Branquinho da Fonseca, José Régio, Miguel Torga (*Terra firme e Mar*, ambas de 1941), João Gaspar Simões (*Vestido de noiva*, 1952) e António Botto (*Alfama*, 1933). Não se pode, porém, falar de uma dramaturgia específica da *presença*, mas antes de percursos individuais, sendo generalizada a ideia de que o grande protagonista das ideias presenciadas em teatro – até pela consistência e valor da sua escrita –, foi José Régio.

No caso de Branquinho da Fonseca a incursão pela escrita de teatro fez-se mais cedo na sua carreira do que aconteceu com José Régio ou Miguel Torga, tendo publicado no seu n.º 16 o «drama em um acto» *A posição de guerra* (1928), a que se seguiram o diálogo *Os dois* (1929), o «poema em um acto» *Curva do céu* (1930: este já na revista *Sinal*, que fundou com Miguel Torga, depois da cisão havida no grupo presenciada). Em 1939 sairá um volume de *Teatro*, com uma nova versão de *Curva do céu*, «o apólogo em um acto» *Rãs*, uma «parábola em nove quadros» *A grande estrela*, e um «apontamento para uma peça» *Quatro vidas*. Assim, apesar da referência a outros títulos que encontramos no seu espólio, apenas estas seis peças foram publicadas e, no fundamental, estão aquém da sua obra narrativa. Porém, o modo como dramatiza o desdobramento das personagens (um *alter ego* que surpreende a sua face obscura ou revela a contradição que o habita), a *contenção extrema* do diálogo, a capacidade visionária que parece invadir o quadro estreito da evocação do real conferem às suas peças uma qualidade teatral intimista e uma clara ressonância lírica. Como exemplarmente encontramos na *Curva do Céu*, que nos comove pelo lirismo sofrido com que dramatiza a morte de uma criança, inventando, em contraponto com o coro de pescadores que se ouve lá fora, a entrada onírica dos três Reis Magos que em breve se transformam nas três Parcas.

É ainda pela atenção ao indivíduo na dupla relação com o social (que cerceia a sua liberdade) e o espiritual (em que procura um sentido divino que o resgate à vida limitada do corpo) que o outro presenciado – José Régio – irá pautar a sua escrita dramática, que, todavia, surge já mais tarde na sua carreira das letras (quase dez anos depois da publicação dos *Poemas de Deus e do Diabo*). Considerado o verdadeiro dramaturgo da *presença*, a ele se deve o ensaio «Vistas sobre o teatro» – um dos que publicou no posfácio do seu *Primeiro Volume de Teatro* sob o título «Três Ensaios sobre Arte» (1940) –, e nele o autor reivindica a importância da dimensão espectacular do teatro que, a seu ver, não se devia restringir ao campo do literário (apesar de atribuir em muitos outros passos da sua reflexão escrita uma importância decisiva à qualidade literária dos tex-

tos dramáticos). Apesar da sua vontade de ver as peças passarem pela prova do palco, não foi fácil a criação cénica dos seus textos, e teve mesmo de esperar 15 anos sobre a finalização do seu mistério *Jacob e o anjo* (1937) para o ver representado em Paris, no Studio des Champs Élysées, em 1952. Revelando algumas influências do expressionismo são, porém, autores católicos como Claudel ou T.S. Eliot que se revelam os referentes maiores de muito do seu teatro.

Como em Branquinho da Fonseca (ou nos órficos Pessoa e Mário de Sá-Carneiro), a obra de Régio interroga a dualidade do homem, dobrando cada um no seu *alter ego*, ou nos outros vários que o habitam, e analisando, assim, a dupla solicitação a que é exposto o homem. Essa é a razão pela qual o Anjo revela ser a outra face de Jacob (*Jacob e o anjo*), Simões Gomes o reverso de Sebastião (*El-rei Sebastião*, 1949), Jerónimo o «complemento» de Pedro I da Traslândia (na tragicomédia alegórica *A salvação do mundo*, 1954), dedicando-se ainda uma das suas peças – o episódio tragicómico *Mário ou eu próprio o outro* – à problemática que a vida e poesia de Mário de Sá Carneiro emblematizaram. É ainda legível no seu teatro a incomunicabilidade entre os homens que deriva do *ego-centrismo* de cada um, fixado no seu próprio «caso» (a farsa *O meu caso*, 1957). É, porém, com *Benilde ou a Virgem Mãe* (1947) que o seu teatro atinge a mais arrebatadora expressão do conflito entre o terreno e o divino, colocado na própria vivência da protagonista e mostrado na sobreposição do plano natural (que explica a gravidez de Benilde, pela presença do vagabundo idiota) e do plano místico (de a jovem se julgar escolhida por Deus). Um aparente naturalismo está presente na evocação de uma atmosfera (um solar alentejano), no desenho das personagens, na fluência coloquial posta no diálogo. Mas é num frémio espiritual, que percorre o universo da peça e lhe confere um *ethos* trágico, que localizamos a razão perturbadora de uma ambiguidade essencial, que se mantém para lá da «explicação» verosímil, por não se pôr em causa a autenticidade do fervor místico de Benilde.

Ligado à revista *presença*, onde publicou a peça *Continuação da comédia* (1939), de evidente traço pirandelliano, João Pedro de Andrade escreveu cerca de 15 peças, foi crítico de teatro na *Seara Nova*, e relativamente à sua escrita dramática José Régio elogiou «a naturalidade e qualidade literária do diálogo, a finura da observação psicológica, a segurança dos recursos técnicos, o interesse dos motivos»⁶⁷.

⁶⁷ José Régio, «Duas peças de João Pedro de Andrade», in João Pedro de Andrade, *Teatro (I – Transviados; II – Uma só vez na vida)*, Lisboa, 1941, p. 261.

É ainda na década de 30 que Jorge de Sena inicia a sua aproximação ao teatro (com a comédia *Luto*, 1938), assumindo, de resto, nas três décadas subsequentes, um compromisso completo com a arte no seu todo: traduz peças (*Longa jornada para a noite* e *Desejo sob os ulmeiros*, de Eugene O'Neill), adapta narrativas ao teatro radiofónico (13 ao todo, no ano de 1948), escreve peças de teatro (oito completas, várias outras em esboço ou incompletas), faz crítica a espectáculos (a partir de 1947 na *Seara Nova*, na *Vértice* e na *Gazeta Musical*)⁶⁸, publica recensões a peças e dramaturgos (nos jornais *O Primeiro de Janeiro*, *Jornal de Notícias*, *O Comércio do Porto* e *O Estado de S. Paulo*, bem como na revista *O Tempo e o Modo*), escreve ensaios sobre teatro, envolve-se, enfim, na fundação de uma companhia de teatro – os Companheiros do Pátio das Comédias – juntamente com António Pedro e Costa Ferreira.

Se n' *O Indesejado* (1944-1945, publicada em 1951) Sena escolhe a austeridade do decassílabo, o rigor de uma tragédia estruturada em 4 actos, o brilho de um estilo gongórico, reclamando a seriedade do assunto e da sua candente significação «exemplar», as restantes peças, todas bem curtas, apresentam traços mais ligeiros, iconoclásticos, devedores de uma irreverência deliberada, embora não destituída de sentido mais profundo, que Luiz Francisco Rebello refere à matriz surrealista. A farsa ferocíssima *Amparo de mãe* (1948), a mais conhecida e representada, inventa um velório de uma jovem para evocar não apenas o ambiente de uma pequena burguesia convencional e mesquinha, mas sobretudo para fazer explodir na bofetada, que a mãe dá na filha defunta, a raiva de ver ali terminar o seu «amparo», revelando por aí a rapacidade e egoísmo que marcam em Sena a figura da mulher e «mãe». E ainda que o autor por vezes reporte o seu teatro ao de Raul Brandão, e, em jeito de parábola, até se possa cotejar a situação de um velório que *O Avejão* também evoca, a verdade é que há na peça de Sena uma visão mais cínica e amarga da humanidade, e no realismo subvertido, em vez do sonho e do visionarismo brandoniano, explora-se o gesto brutal como uma «realidade» não convencional, por isso «surreal», mas traduzindo um instinto «verdadeiro». As outras farsas – *Ulisseia adúltera* (1948), *A morte do Papa* (1964), *O império do Oriente* (1964), e a fantasia mitológica *O banquete de Díónisos* (1969) – são incursões sarcásticas, em jeito de parábola, a aspectos do regime, quer na sua vertente pretensamente épica, quer a formas de repressão e imposições ideológicas, quer ainda a tendências

⁶⁸ Reunidas no volume *Do teatro em Portugal*, Lisboa, Edições 70, 1988.

culturais e artísticas de que o autor desconfia (como no caso do *Banquete*, reportável a alguns espectáculos americanos de vanguarda). Para o fazer, recorre parodisticamente à citação de vários géneros teatrais (como o melodrama, o circo ou, revista, o *happening*, etc.), usa um tom de *grand-guignol* na caracterização das figuras – tornadas títeres caricatos –, inventa situações absurdas, tudo elementos que confirmam a aproximação do seu teatro à dramaturgia surrealista, evocadora de Jarry ou Apollinaire.

A sua última peça – a tragédia satírica em um acto *Epimeteu, ou o homem que pensava depois* (1971) – é uma complexa meditação em torno do que julga ser o fim do legado cultural do Ocidente – de racionalidade e humanismo – que detecta nos traços mais evidentes do novo mundo: a geração *hippy*, o endeusamento da cibernética e da tecnologia, a excessiva cedência ao imediato, ao instinto e à incapacidade de pensar criticamente. Ao fazê-lo o autor usa de uma extrema liberdade de citação – literária e intelectual em geral, e do espectáculo em particular – o que confere a esta fantasia uma característica de *patchwork* de carácter fortemente experimentalista e de exigente realização performativa, espécie de paródia em forma de delírio maneirista.

Dois outros dramaturgos serão referidos ao surrealismo: o dramaturgo e encenador António Pedro (embora a sua participação nesse movimento seja mais relativa à sua poesia e à sua pintura) e Natália Correia, de *O homúnculo* (1964) e *Sucubina ou a teoria do chapéu* (1952), esta escrita em colaboração com Manuel de Lima. No início dos anos 60, uma curiosa colectânea de peças – *Novíssimo teatro português* (1962) – procurava lançar, em paralelo com iniciativas semelhantes na poesia e no romance, alguns trabalhos dramaturgicos referidos a experimentalismos vários de jovens autores como Fiama Hasse Pais Brandão, Augusto Sobral ou Maria Teresa Horta. Todavia, alguns aspectos quer do delírio de enredo, quer do grotesco das figuras e gestos caros ao surrealismo são visíveis ainda nos dramas de tonalidade existencialista (Augusto Abelaira, *A palavra é de ouro*, 1961; Urbano Tavares Rodrigues, *As torres milenárias*, 1971), mas estão mais claramente presentes no teatro do absurdo que entre nós se firmou nos dramas de Jaime Salazar Sampaio, Hélder Prista Monteiro e, parcialmente, no de Augusto Sobral.

Prista Monteiro deixou-nos textos em que revela alguma influência absurdista (*A rabeça*, 1961, e *O meio da ponte*, 1966), embora, a meu ver, o aspecto mais interessante da sua obra tenha sido a análise de comportamentos sociais vistos, ora com alguma compaixão e assombro (*O fio*, 1980, e *A vila*, 1985), ora com um forte rigor sarcástico (*A caixa*, 1980).

Jaime Salazar Sampaio, iniciando-se numa escrita de tónica existencialista e absurdista, mantém como centro da sua composição a figura individual, marcada pela solidão, desencanto e, por vezes mesmo, desespero (*Junto do poço*, 1964; *Conceição ou o crime perfeito*, 1979; *O desconcerto*, 1980). Experimentou também um registo crítico de alguma comicidade (*Os preços*, 1976) e, mais recentemente, criou em *Adieu* e *Magdalena* (1992), bem como em *A escolha acertada* (2000), exercícios hábeis de uma curiosa indecisão de personalidades e situações, de modo a confundirem-se verdade e sonho, passado e presente, comédia e drama. Nesse sentido, justifica-se amplamente que o seu teatro seja referido a aspectos do absurdo ou da dramaturgia pirandelliana, pela visão algo inquietante que nos revela e que deriva da indecidibilidade a propósito da caracterização das personagens ou da definição do tempo e espaço. Assim, entre os elementos do cenário, pelo menos um parecerá inadequado ao lugar ou à circunstância, lançando a dúvida sobre a consistência do conjunto; as personagens surgem com uma caracterização relativamente vaga e incerta, e nem os seus actos, nem as suas intenções são completamente compreensíveis; por último, a acção no seu todo aparece rodeada de hesitações, sobrepondo-se constantemente passado e presente, realidade e ficção, num jogo em que se cruza o estigma da solidão e uma vaga ironia nostálgica com a ideia da imprevisibilidade da vida.

Augusto Sobral, com uma escrita tensa e económica, trabalha uma zona entre o realismo e o simbólico, indagando algumas das razões que determinam as relações sociais num mundo em que a violência é muitas vezes subliminar. Assim, as contradições, os conflitos, a luta pelo poder, a oposição entre fracos e fortes são elementos decisivos do universo ficcional de peças tão interessantes como *O Borrão* (1962), *Memórias de uma mulher fatal* (1982), ou *Abel Abel* (1992), esta explorando de uma forma original a situação arquetípica do episódio bíblico num registo aparentemente naturalista, mas com uma depurada construção dramaturgica que se encaminha para um final ambíguo.

Um caso singular no panorama português, pela persistência e pessoalidade da sua escrita, é Vicente Sanches. Abordando, de forma singular, aspectos da comédia de costumes e integrando alguma reflexão sobre a teatralidade, Vicente Sanches tem uma vasta produção dramática, de onde se destacam peças como *Uma impossível inocência ou a possível loucura* (1958); *A birra do morto* (1973); *Grupo de vanguarda* (1989); *Liturgia polémica* (1992) e *A casa do ser* (1995). Compondo comédias e farsas de tom desconcertante e por vezes absurdo, a sua escrita opera geralmente sobre o modelo da comédia de costumes, reelaborando sem ces-

sar as aventuras e desventuras de casais, não faltando pormenores de algum realismo sórdido do viver quotidiano. As suas personagens, desligadas de contextos sociais precisos, deambulam por casas onde não faltam criados solícitos e vivem situações de conflito em que amores, infidelidades e ódios (que decorrem de uma visão misógina) se desencaixam com grande ligeireza, num contexto de repetidos casamentos, divórcios e tentativas de suicídios ou assassinios. É assim, de facto, que se cruzam no seu universo, em registos muito variados, amor e morte, quer desenvolvendo a temática da morte por amor (*Gilberto e Mónica*, 1993), quer cultivando formas de humor negro em que doenças incuráveis, caixões, enterros e cemitérios são motivos de exasperação grotesca (sendo aqui *A birra do morto* a sua mais notável composição). Não faltam na sua dramaturgia casos estranhos, como loucura, neuroses e superstições populares, e em muitos acontecimentos bizarros parece visível a mão interventora do diabo (o que decorre de uma obsessiva religiosidade, embora esta possa aparecer de forma paródica). A sua dramaturgia ensaiou também a sátira política (*O mágico*; *Fábula das fábulas*; etc.), num recorte de extravagância absurdista, e inclui ainda formas de envolvimento do público, quer programando a intervenção de actores situados entre os espectadores, quer através do que veio a propor como «teatro de aforismos» que, prescindindo da acção, é feito de curtos diálogos aforísticos, trocadilhos e jogos de palavras, apelando a possíveis reacções da plateia.

Outro percurso individual, menos afeito a escolas ou tendências mais generalizadas, é o de Norberto Ávila. Conhecedor dos processos dramaturgicoss da literatura clássica, Ávila interpela a tradição teatral (do teatro vicentino à *commedia dell'arte*, de Molière à moderna comédia de costumes) e confabula histórias fantasiosas. São assim *As histórias de Hakim* (1968) na tradição do contador de histórias, mas percebemos em grande parte das suas peças uma igual tendência para refazer (com algum engenho e saber) enredos e personagens de outros universos dramáticos e culturais, geralmente em forma de comédias, e, ainda que referidos a uma realidade contemporânea, desligados de qualquer problemática social ou política, como exercícios competentes de alguma superficialidade humana. É o caso de *D. João no Jardim das Delícias* (1987); *Arlequim nas ruínas de Lisboa* (1992); *Uma nuvem sobre a cama* (1997), sobre Anfitrião; *O marido ausente* (1968), sobre Ulisses; ou *Salomé ou a cabeça do profeta* (2001).

5. Visões críticas do quotidiano

A VÁRIAS VOZES, NA COMÉDIA

Na escrita para um teatro de divertimento, que aliasse a palavra à música e a elementos de forte visualidade, foi o teatro de revista não apenas a moldura cénica mais popular e persistente, mas também o desafio a várias parcerias autorais de relativa fidelidade, sem que, todavia, essa autoria reclamasse a publicação das peças, mesmo as que encontraram o maior favor do público. E críticos há que reconhecem na revista uma fonte importante de estudos sociológicos que permitiriam conhecer não apenas aspectos interessantes da linguagem e do imaginário populares, mas também um roteiro de questões candentes do ponto de vista político, social e cultural⁶⁹.

Independentemente das filiações canónicas com que se tem pretendido prestigiar ou nacionalizar o género revisteiro – reportando-o à comédia de Aristóphanes ou aos autos de Gil Vicente⁷⁰ –, a verdade é que esse tipo de teatro parece derivar do modelo francês da revista do ano que terá tido a sua primeira apresentação entre nós em meados do Século XIX, mas a que Sousa Bastos, dramaturgo e empresário, imprimiu uma fisionomia própria (a partir de *Coisas e coisas*, 1869) que faria passar para segundo plano o comentário crítico aos acontecimentos do ano, para privilegiar antes a fantasia, a espectacularidade plástica e o erotismo. Interpelando de modos diversos a realidade política (umas vezes num sentido mais conservador, noutras ensaiando posições mais progressistas⁷¹) e usando, com alguma flexibilidade, uma determinada estrutura dramaturgicoss e cénica, o teatro de revista foi conjugando elementos diversos: comentários políticos em rábulas ou pela voz do *compère*; quadros satíricos (de «maus» costumes); caricaturas de personagens da vida política e cultural; canções (ficando algumas delas no repertório popular muito para além do tempo do espectáculo); cenas coreografadas ou danças; o final das suas duas partes (depois de um primeiro modelo que ainda decorria em três actos) com quadros de apoteose. Nestes finais verificava-se um acréscimo de plumas, lantejoulas, sedas, cores (em cenários e figurinos), luzes, música e vozes que conduziam a momentos de vibrante espectacularidade.

⁶⁹ Arnaldo Saraiva, «Revista (à) Portuguesa» in *Literatura marginalizada*, Porto, Edições Árvore, 1980, pp. 37-62.

⁷⁰ Cf. Luiz Francisco Rebello, *História do Teatro de Revista em Portugal*, 2 vols, Lisboa, Dom Quixote, 1984.

⁷¹ Luiz Francisco Rebello, *Op. cit.*, vol. I, pp. 28-30.

No que diz respeito ao texto, é de assinalar a «Parceria» em Lisboa de Ernesto Rodrigues, Félix Bermudes e João Bastos que, entre 1912 e 1927, assinou êxitos reconhecidos como as comédias *O Conde-Barão* (1918), *O amigo de Peniche* (1920) e *O Leão da Estrela* (1925), para além de várias revistas de êxito como a *De capote e lenço* (1925), tendo usado a certa altura o pseudónimo de Fulano, Cicrano e Beltrano. Juntou-se a esta uma outra parceria – de Luís Galhardo, Alberto Barbosa, Xavier de Magalhães e Lourenço Rodrigues – para criarem, sob o pseudónimo de Gregos e Troianos duas revistas de grande popularidade – *Rataplan!* e *Foot-Ball* –, que assinalaram em 1925 a importância do Parque Mayer como novo centro de divertimentos de Lisboa, depois da inauguração em 1922 do Teatro Maria Vitória⁷². É ainda Luís Galhardo, em parceria com Alberto Barbosa e Pereira Coelho, que assina uma das revistas de maior longevidade – *O 31* – estreada em 1917 e que se manteve – ainda que intermitentemente – quatro anos em cartaz.

Também na cidade do Porto se pode registar uma parceria de longa duração de Arnaldo Leite e Carvalho Barbosa a quem o teatro ficou a dever operetas de costumes tripeiros – *O garoto da Ribeira* (1927) e *A catraia do Bolhão* (1936) –, mais de vinte revistas e a farsa muito popularizada *Cama, mesa e roupa lavada* (1922).

Dois outros autores que se repartiram pela revista e pela comédia foram Eduardo Schwalbach e André Brun. O primeiro iniciara-se com grande êxito na revista com *Retalhos de Lisboa* (1896), assinara depois muitas outras criações do mesmo género com talvez menor originalidade, mas veio a assegurar uma invejável produção dramática (mais de 50 peças) que passou ainda pela opereta e pelas comédias brilhantes *A Senhora Ministra* e *A bisbilhoteira* (1900).

André Brun cuidou de passar para o teatro de revista o melodrama de Júlio Dantas *A Severa*, em 1909, em parceria com Filipe Duarte, prosseguindo depois a sua carreira dramática em 1911 com a revista *Pó de Perlímpimpim* (em parceria com Ernesto Rodrigues), e dando à comédia portuguesa dois textos que merecidamente se tornaram êxitos de indiscutível popularidade: *A vizinha do lado* (1913) e *A maluquinha de Arroios* (1916).

A par do teatro de revista, cada vez mais centrado nos teatros do Parque Mayer, outros pólos de celebração da comédia surgem em Lisboa, como o Teatro Monumental (do empresário Vasco Morgado) no iní-

⁷² Em 1926 é inaugurado o Teatro Variedades, em 1931 o Capitólio e em 1956 o ABC.

cio dos anos 50 e em meados de 60, o Teatro de Villaret em torno de Raul Solnado, mas em ambos os casos é, com raríssimas excepções, fundamentalmente um repertório estrangeiro que aí tomará assento.

O início da década de 70 verá uma certa renovação do Parque Mayer com a contribuição de novos autores como César de Oliveira, Rogério Bracinha, José Viana, Gonsalves Preto e Francisco Nicholson, entre outros, mas a radicalização política a que se assistiu depois de 1974 levou à criação de uma cooperativa – o Adóque – que funcionará num teatro desmontável no largo do Martim Moniz. Abriu a sua produção com *Pides na grelha* (1974) e terá um ponto alto do seu repertório na revista *A Paródia* (1977), celebrando o centenário de Rafael Bordalo Pinheiro (que se perfizera um ano e meio antes), ao mesmo tempo que nos teatros do Parque Mayer se assistia, sobretudo a partir de finais de 75, a uma acentuada viragem à direita do seu repertório. Para o Adóque escreverão, para além dos que no Parque tinham assegurado uma renovação de escrita e de processos do cómico no início de 70, poetas como Ary dos Santos e Joaquim Pessoa. De um modo geral, a dramaturgia do Adóque representará a visão mais progressista do ponto de vista político, sem, porém, perder de vista a estrutura, a música e os modos espectaculares da tradição revisteira. Alguns dos autores que aqui se juntavam em parcerias provisórias irão assinar comédias musicais, de cariz fortemente político, que subirão à cena no Teatro Aberto – *Os macacões* (1977) e *O caso da mãozinha misteriosa* (1978) – como é o caso de Ary dos Santos e Augusto Sobral, entre outros. Curiosamente é no ano em que o Adóque fecha as suas portas por imperativos urbanísticos da zona – em 1982 – que no Porto uma companhia independente de teatro – a Seiva Trupe – inaugura um novo tipo de teatro musicado que procura renovar o teatro de revista numa interessantíssima solução de café-teatro. Trata-se de *Um cálice de Porto*, de autoria de Norberto Barroca, Manuel Dias e B. Veludo, e, para além de ter sido, merecidamente, um êxito extraordinário nos dois anos em que se manteve em cena, criou uma nova «tradição» de teatro a que aderiram muitos grupos. Tratava-se de experimentar formas de divertimento em que a relação directa de actores e público, a música e o cómico revisteiro – de tipos sociais, comentários políticos e paródia a outros textos – se redimensionava a pequenas salas, de meios cénicos mais modestos, com o público agrupado em mesas, e apelando a uma mais viva participação. Este tipo de café-teatro atrai, para a sua escrita, actores de teatro como Carlos Paulo e Fernando Gomes, e será uma das alternativas a um teatro de revista que ia progressivamente perdendo, ao longo da última década do século, os seus actores (que se pas-

savam para a televisão) e o seu público (geograficamente empurrado para as periferias das cidades).

Na mais recente dramatização do quotidiano, encontramos o domínio de uma visão cómica sinalizando os modos de viver contemporâneo sobretudo nas grandes cidades. Assim se abordam medos, obsessões, manias, fragilidades várias no modo de relação com os outros, consigo mesmo e com a vida em geral. Em jeito de comédia, estas peças são aproximações curiosas a cenas da vida contemporânea, registando temáticas amorosas (geralmente para falar de desencontros e incompatibilidades) ou formas de actuação reveladoras de uma mentalidade reprovável.

Luísa Costa Gomes estreou-se na escrita dramática com *Nunca nada de ninguém* (1991), convencendo de imediato pela sua capacidade de captar, com fina observação, cenas do quotidiano e construir, com grande fluência e humor subtil, fragmentos de conversas que nos reenviam para temáticas contemporâneas, fazendo um exame quase exaustivo das obsessões de hoje. É sobretudo a mulher com os seus problemas, medos, frustrações e desejos que povoa este universo, oscilando o diálogo entre a confissão ou desabafo monologado e os acertos e desacertos das relações cruzadas que vive em casa e na sociedade. Ainda em registo de comédia são: *A vingança de Antero, ou a boda deslumbrante* (1996), uma curiosa dança de roda para um solista que se desdobra em vários papéis para compor uma comitiva de casamento, e *Arte da conversação* (1999) que parece visitar ambientes e personagens do Século XVIII. De sentido e intenção diferentes são as peças *Clamor* (1994), que evoca a figura e os escritos de Padre António Vieira, bem como *O céu de Sacadura* (1998), que relembra a façanha da primeira travessia aérea do Atlântico por portugueses.

Teresa Rita Lopes, que se iniciara no teatro com *Três fósforos* (1962), escreveu ainda para o palco *Sopinhas de mel* (1981) e *Rimance da mal-mariada* (1994). Mais recentemente, com *Esse tal alguém* (2001), a autora desenha uma composição dramática que desafia, como diz na introdução, «os géneros puro-sangue», optando por elementos que têm a ver com poesia, narrativa, teatro. A peça apresenta uma sequência de monólogos – de um Ele e uma Ela – (que poderão ser figurados por uma simples dupla de actores multiplicados por vários personagens), bem como um coro, com uma apresentação física e função próximas do da tragédia grega, embora esteja repartido por um semi-coro masculino e um semi-coro feminino. A sequência de vozes que monologam – ou encenam mesmo diálogos imaginários – contam histórias ou descrevem situações captadas do quotidiano e nelas as figuras revelam-se frágeis, alucinadas,

contraditórias, incompetentes, provocadoras, sonhadoras, enfim humanas. São histórias inventadas com um brilho invulgar, de uma concisão e eficiência discursiva notáveis, e que nos devolvem – com uma ironia cúmplice, serena, quase amorosa – uma visão das fraquezas humanas num projecto teatral de rara criatividade.

Ainda no registo crítico do quotidiano assinalaria a comédia de costumes de António Torrado em *Conte comigo* (1996), urdida, com grande verve, em torno de um apresentador de um *talk-show* de televisão, bom como a peça de Mário de Carvalho *Se perguntarem por mim não estou* (1999), uma comédia inteligente e bem arquitectada sobre as reacções de alguns vizinhos perante um perigo no prédio – talvez um tigre à solta –, símbolo do eventual espectro de um estado repressivo.

Mas na aproximação ao nosso quotidiano tem havido também uma tentativa para centrar os universos dramáticos em torno de figuras jovens, o que por vezes coincide, mas nem sempre, com autores que podemos considerar jovens.

As peças *Pentateuco: Manual de sobrevivência para o ano 2000* (1998), de Carlos J. Pessoa, *Universos e frigoríficos* (1998), de Jacinto Lucas Pires, e *Contos do ócio* (1997), de Mário Botequilha, exercitam uma escrita que poderíamos *grosso modo* referir como pós-moderna. Trata-se de uma escrita fragmentária, escandida em quadros sem grande articulação de tempo, espaço ou acção, e em cujo universo de personagens se confundem figuras mais ou menos individualizadas, estereótipos (sociais, culturais ou outros), além de seres fantasiosos de recorte fílmico ou da banda desenhada. São exercícios verbais que repousam numa certa friabilidade, embora possam permitir alguma liberdade de interpretação aos actores e possam ainda consentir alguns efeitos cénicos e visuais mais ou menos interessantes.

Neste conjunto de escrita mais ágil (mas talvez mais dispersa e desequilibrada) é de anotar a consistência da *dramaturgia de Abel Neves*. Com uma obra já considerável, sublinharia a sua capacidade de iluminar cenas do quotidiano numa estratégia de aleatoriedade. Assim, em *Além as estrelas são a nossa casa* (1999) Abel Neves dá-nos um conjunto de 30 cenas, apelando a que cada encenador escolha aleatoriamente (como num jogo de dados) um conjunto de 7 ou 8 cenas, para o que precisará apenas de 3 actrizes e 2 actores. Explora, assim, o jogo do quotidiano em quadros breves que exercitam um esquema próximo do conto: descrição de uma situação na qual se vem introduzir um elemento imprevisível – que pode ser romântico ou absurdo –, e do qual decorre um final inesperado. Da irreconciliação, entre a situação do quotidiano

e esse elemento, advém uma crítica em jeito de ironia fantasiosa a que não faltam transformações delirantes ou a confirmação de uma suspeita, tudo conducente a um desenlace repentino.

NOVAS DECLINAÇÕES DO TRÁGICO

Muitos foram, como vimos, os autores que ao longo da primeira metade do Século XX se aproximaram do género trágico, quer falando do passado (em visões neo-românticas ou em efusivas expressões simbolistas), quer olhando a realidade sofrida de bairros populares (em enredos a que não faltam elementos declaradamente melodramáticos), quer ainda veiculando uma visão pessimista que parece negar qualquer traço de esperança à vida em sociedade (por razões morais ou religiosas). Desiguais foram essas declinações do trágico, sendo, todavia, visível em muitas delas um recurso mais ou menos continuado ao *pathos*.

Nos anos 50 e 60, é Bernardo Santareno indubitavelmente o dramaturgo mais importante pela espessura trágica dos seus universos, pela força com que desenhou as suas figuras – em conflito agónico com um mundo injusto ou opressor –, pelo exasperado processo de culpa que faz dos seus protagonistas anjos feridos⁷³ de morte. A riqueza poética dos seus diálogos, criando um tecido rico de metáforas e aforismos, conjuga uma força telúrica popular com um preciosismo estilístico de cuidada elaboração literária, o que, por vezes, pode dificultar a sua transposição cénica se referida a um quadro realista.

Próximo da dramaturgia de Arthur Miller, Tennessee Williams e Federico García Lorca, Bernardo Santareno articula a sua voz trágica de forma veemente e sofrida, revelando uma compaixão pelos fracos e excluídos, vítimas em geral de preconceitos sociais e de fanatismos vários. Uma forte componente psicologista no esboço das personagens e uma localização da acção em pequenas comunidades fechadas (rurais, pesqueiras ou urbanas) são dois dos elementos usados no que parece ser a sua «procura sistemática de psicanalisar o «*pathos* português», segundo a expressão de José Oliveira Barata⁷⁴. Algumas das suas obras marcaram profundamente o nosso imaginário teatral e são hoje referentes importantes de uma dramaturgia do trágico em português. É o caso de *O crime da aldeia velha* (1959), sobre uma acusação de bruxaria, *António Marinheiro: O Édipo de Alfama* (1960), sobre um amor incestuoso, *O Pecado de João Agonia* (1961), sobre a homossexualidade, e, já depois de 1974, quatro curtas

⁷³ José Oliveira Barata, *História do Teatro Português*, Lisboa, Universidade Aberta, 1989, p. 386.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 385.

peças sob o título genérico *Os marginais e a Revolução* (1979) e *O punho*, esta sobre a Reforma Agrária, publicada já postumamente em 1987.

Outras formas têm sido usadas para figurar o trágico, como é o caso de Jaime Rocha que se iniciou na escrita dramática com peças de recorte grotesco e absurdo como *Deuscão* (1985), uma alegoria tragicómica para criticar a falsa democracia e os seus cínicos jogos de poder, prosseguindo depois com a trilogia *O construtor* (1994), *Quinze minutos de glória* (1996) e *O terceiro andar* (1997), onde alia uma crua análise psicológica aos sinais mais visíveis da disfunção política e social do mundo contemporâneo. É, porém, em *Casa de pássaros* (1999, publicado em 2001) que o autor melhor realiza o plano da tragédia aliando uma intriga forte, de pendor quase policial, a um conflito psicológico de fundo freudiano (entre mãe e filha), ao mesmo tempo que explora de uma forma obsessiva um simbolismo ominoso dos pássaros, de clara referência hitchcockiana.

É ainda a interpelar o trágico nos seus mais reconhecíveis ícones que Hélia Correia e Eduarda Dionísio exercitam a forma da tragédia. Hélia Correia, que pôde ver a sua narrativa *Montedemo* vivificada em teatro num inspirado trabalho do Bando (1990), escreveu para teatro *Perdição, exercício sobre Antígona* (1991) e, sobre Helena de Tróia, a peça *Rancor* (2000) em ambas interrogando o lugar do feminino no mundo violento dos homens. Eduarda Dionísio, que se iniciou no teatro como actriz no Grupo de Teatro da Faculdade de Letras, tem colaborado dramaturgicamente tanto para o Teatro O Bando (*Noivos velhos, novos noivos*), como para o Teatro da Cornucópia (*Dou-che-lo vivo, Dou-che-lo morto*, (1981), em torno de Camões, e *Primavera Negra* (1994, sobre textos de Raul Brandão). Publicou em 1992 *Antes que a noite chegue*, um conjunto de monólogos poéticos pensados para um espectáculo que, em princípio, pareceria desconstruir a expressa interpelação de quatro canónicas tragédias. Com efeito, partindo, embora, das figuras de Julieta, Antígona, [Inês de] Castro e Medeia, seria num contexto contemporâneo e envolvendo «prostitutas» que o espectáculo presentificaria o lamento destas mulheres, desenhando, nas diferentes idades e distintas expiações por amor, a dor de viver e morrer mulher num mundo em que o poder se define pelo masculino. Parece-me, todavia, que a moldura ficará, porventura, como um jogo estranho às falas belíssimas que a peça coloca na voz das quatro heroínas trágicas (três monólogos para cada uma) e poderá ser dispensada noutros projectos cénicos.

A dramaturgia de Jorge Silva Melo é provavelmente a que, nos anos 90, mais inovou em termos temáticos, estruturais e de construção teatral. Devedora da lição de Brecht e de Heiner Müller, mas também de Tchekov,

e Jourdeuil, a sua dramaturgia interpela ou usa outros textos (numa assumida intertextualidade), visando um teatro que seja a voz da cidade e interrogue a realidade próxima e de hoje. A sua gramática composicional mistura diálogos com narração, discurso directo com indirecto (até no interior de uma só réplica); transita da fala monologada ou dialogada para a voz que canta ou recita (canções em voga ou passos de textos «célebres»); sobrepõe os planos temporais de passado, presente e futuro (na conjugação verbal e na construção «caótica» de cada cena e das cenas entre si, num esquisso de pluriperspectivação); repete frases, gestos ou incidentes num processo de construção anafórica ou de refrão; desenha personagens cuja consciência «ingénua» ou, mais rigorosamente, cuja «falta de consciência de si»⁷⁵ provoca o «descentramento» das suas peças (isentas, portanto, de um sentido «moral»); assume, como eixo do fazer teatral, a palavra na sua contraditória solicitação: «funcional e lírica, evocativa e eficaz, colorida e pertinente e trivial»⁷⁶, por aí criando o que se poderá considerar justamente uma poética do quotidiano e do «trivial» (numa clara evocação tchekoviana), que é também, de resto, uma poética do político.

Com efeito, no plano da sua funcionalidade estética, o teatro de Jorge Silva Melo aspira a ser um teatro político, ou seja, próximo do que foi em tempos: «o próprio corpo do pensamento e vivência concreta da Cidadania – da História e da Política»⁷⁷. Isso implica, entre outros pressupostos, a defesa do valor da palavra contra o «espectáculo»⁷⁸, o do tempo presente contra a contemplação do passado, o dos lugares próximos (a nós) contra a evocação de outros lugares distantes ou inexistentes, o da linguagem do quotidiano contra a da elaboração literária. Tudo a configurar um teatro que possa ser a voz da cidade, registando as expectativas, medos, contradições, problemas, alegrias e fracassos que assaltam e modulam a vida no mundo de hoje.

Trata-se, por isso, de um teatro que procura representar «os gestos com que vivemos», «um texto de hoje com palavras de hoje» onde se possa falar «das pessoas que sobrevivem e se esganam por sobreviver» sem que sejam olhadas com desprezo⁷⁹. Só que na convocação desse

⁷⁵ V. a leitura do teatro de Brecht feita por Louis Althusser em «Le Piccolo, Bertolazzi et Brecht: Notes sur un théâtre matérialiste», *Pour Max*, Paris, Maspero, 1974, pp. 129-152.

⁷⁶ Jorge Silva Melo, Introdução a *António, um rapaz de Lisboa*, Lisboa, Cotovia, 1995, p. 13.

⁷⁷ *Id.*, «O que ficou depois de quê?», *Prometeu: rascunhos*, Lisboa, & etc., 1997, p. 181.

⁷⁸ Não se trata de recusar a necessária vocação teatral do texto, mas sim de pôr em causa a dominância no teatro do paradigma visual e espectacular que implica a opulência por vezes «operática» dos recursos cénicos, a predilecção pela magia do palco, a concessão ao divertimento e, enfim, a supremacia do encenador sobre o autor.

⁷⁹ *Id.*, Introdução a *António, um rapaz de Lisboa*, *op. cit.*, *passim*.

fresco social, onde claramente predominam os jovens, não opera o «regular» (e regulador) registo naturalista, antes se exercita a construção e montagem de cenas que, partindo de estilhaços do real e da confrontação de processos discursivos (a linguagem do quotidiano de encontro aos referentes culturais e literários citados na sua literalidade) compõem uma representação realista que é consequência de um olhar crítico sobre o mundo e a vida.

Por um lado, nesse universo dramático entram figuras sociais que, no geral, andam arredadas da (ou distorcidas na) dramaturgia contemporânea, como o operário, a mulher da limpeza, o arrumador de carros, a camponesa, o funcionário público, os jovens que procuram um primeiro emprego, o polícia, o toxicodependente, o soldado, entre muitos outros. E, por outro lado, mais do que explicar (racionalizando ou moralizando) personagens e situações, o esforço é para se apresentarem os «dados do problema» numa verificação «materialista» e histórica, o que abre a uma zona de hesitação (e fascínio) por onde passa não só a exigência de posicionamento do espectador, mas também, e claramente a meu ver, a possibilidade do trágico. É assim na representação de conflitos e temas que obsessivamente vão marcar este mundo: a difícil relação entre filhos e pais, os desencontros afectivos, a degradação inexorável das relações e dos ideais, o envelhecimento do corpo, a dificuldade de arranjar emprego, a emigração (e imigração), a toxicodependência, e, em parte ligada a esta problemática, a morte.

Pelo lado da visão crítica do quotidiano estão as peças *António, um rapaz de Lisboa* (1995) e *O fim ou tende misericórdia de nós* (1997). Esta última parte de um caso real ocorrido na Sicília (em 1993) e relatado no jornal *La Republica*, a que o autor vai, porém, conferir uma identidade portuguesa, ao mesmo tempo que reenvia para um outro universo dramático – o de *Woyzeck*, de Büchner⁸⁰ – quer na evocação de um quartel e das atmosferas que a ele se prendem, quer em alguns traços do protagonista.

Mas, enquanto estas obras experimentam a representação do quotidiano – a dramatização do trivial –, o projecto que iniciou em 1996 em torno de Prometeu promove uma outra forma estrutural e visa um procedimento mais abertamente político. Reunidos posteriormente em *Prometeu: rascunhos* (1997), são um conjunto de quadros que visam a inter-

⁸⁰ Jorge Silva Melo., *O fim, ou tende misericórdia de nós*, Lisboa, Cotovia, 1997, p. 4 (encima a lista de textos indicados como obras consultadas); p. 9 (lembrando a sua visita teatral ao texto de Büchner em 1978, quando o co-traduziu e co-encenou para a Cornucópia, escreve: «...o que Bergman dizia: nunca se faz essa peça inacabada uma só vez. Hoje, arranjei esta maneira de voltar ao Woyzeck...»).

rogação e avaliação da acção política, questionando o papel de pensadores e dirigentes revolucionários que têm em Prometeu o seu referente maior. A tragédia grega é assim ampliada e posta em confronto com outros lugares, tempos, figuras e textos, ao mesmo tempo que o protagonista (na sua variedade proteica) é visto como simbolizando uma atitude e uma acção que, sendo positivas, não podem deixar de ser questionadas. Em primeiro lugar porque estarão eivadas de um individualismo paternalista, em segundo lugar porque eventualmente não eram desejadas pelos «homens» e, por último, porque terá havido, na prática de alguns, a traição, o silêncio cúmplice ou a deformação do ideal.

A peça não deixa, apesar de tudo, de retomar uma das traves importantes do projecto teatral que Jorge Silva Melo defende: a de representar «os gestos com que vivemos», falando de pessoas simples num quotidiano vulgar. Neste caso, porém, a convocação do modelo grego apelou, por um lado, a um discurso mais claramente marcado pela poeticidade e pelo aspecto coral (vários Prometeus que falam e são interpelados da mesma maneira) e, pelo outro, a uma referência explícita ao pensamento político, com o que isso implica de opinativo e polémico. Neste sentido, ainda que invocando o trivial neste ou naquele ponto, haverá um adensamento dessa experiência, na medida em que ela é confrontada e avaliada de encontro a referentes históricos e políticos precisos.

Por outro lado, e comparando com as outras três peças anteriores atrás referidas, este Prometeu desenvolveu de forma diferente a sua articulação com o universo da tragédia: quer porque reporta várias figuras e diferentes histórias ao (mesmo) «protagonista», quer porque reflecte sobre a experiência passada mas não a presentifica cenicamente, quer porque ensaia uma outra relação com o público ao torná-lo mais claramente o seu real interlocutor. Neste sentido, os dois textos em torno de Prometeu, prosseguindo em muitos aspectos (mas superando artisticamente, a meu ver) uma experiência dramaturgical e teatral iniciada três anos antes, ganha uma outra dimensão, talvez mais claramente comprometida com um teatro verdadeiramente político, o teatro que quer ser uma meditação sobre a cidade.

Bibliografia primária

A IN-CM vem publicando a obra completa de vários autores do Século XX:

AMADO, Fernando, *Peças de Teatro*, Org. Teresa Amado e Vítor Silva Tavares, Prefácio de Augusto Sobral, Lisboa, IN-CM, 2000.

- BRAGA, Vitoriano, *Teatro Completo, com peças inéditas*, Introdução, pesquisa e fixação de textos de Duarte Ivo Cruz, Lisboa, IN-CM, 1998.
- CORTEZ, Alfredo, *Teatro Completo*, Introdução, pesquisa e fixação de textos de Duarte Ivo Cruz, Lisboa, IN-CM, 1992.
- NEGREIROS, Almada, *Obras Completas*, vol. VII, *Teatro*, Lisboa, IN-CM, 1993.
- PAÇO D'ARCOS, Joaquim, *Teatro Completo*, Introdução, pesquisa e análise crítica de Duarte Ivo Cruz, Lisboa, IN-CM, 2003.
- REBELLO; Luiz Francisco, *Todo o Teatro*, Introdução de José de Oliveira Barata, Lisboa, IN-CM, 1999.
- SAMPAIO, Jaime Salazar, *Teatro Completo*, Prefácio de Sebastiana Fadda, 3 vols. Lisboa, IN-CM, 1997 – 2002.
- SELVAGEM, Carlos, *Teatro Completo com peças inéditas*, Introdução, pesquisa e análise crítica de Duarte Ivo Cruz, Lisboa, IN-CM, 1997.
- SOBRAL, Augusto, *Teatro*, Prefácio de Sebastiana Fadda, Lisboa, IN-CM, 2001.

Bibliografia crítica seleccionada

- BARATA, José Oliveira
1991: *História do Teatro Português*, Lisboa, Universidade Aberta.
2001: *O espaço literário do teatro: Estudos sobre literatura dramática portuguesa*, Coruña, Baía Edicións.
- FADDA, Sebastiana
1998: *O Teatro do Absurdo em Portugal*, Tradução de José Colaço Barreiros, Lisboa, Cosmos.
- PICCHIO, Luciana Stegano
1969: *História do teatro português*, Lisboa, Portugália.
- REBELLO, Luiz Francisco
1978: *O teatro naturalista e neo-romântico: 1870-1910*, Lisboa, ICP, Biblioteca Breve.
1984: *100 anos de teatro português (1880-1980)*, Porto, Brasília Editora.
1985: *História do teatro de revista*, 2 vols, Lisboa, Publicações Dom Quixote.
1994: *Fragmentos de uma dramaturgia*, Lisboa, IN-CM.
2000: *Breve História do Teatro Português*, 5.^a ed., Mem Martins, Europa-América.
- PORTO, Carlos & MENEZES, Salvato Teles de, *10 anos de teatro e cinema em Portugal: 1974-1984*, Lisboa, Caminho, 1985.
- PORTO, Carlos, *Em busca do teatro perdido* (2 vols.), Lisboa, 1973.

4

Ensaio Literário

SERAFINA MARTINS

Antes de se iniciar o balanço da actividade ensaística em Portugal no Século XX, é necessário fazer algumas considerações prévias ou, digamos realisticamente, um levantamento de dificuldades. O universo a que respeita este balanço começa por ser problemático desde logo porque para o ensaio, enquanto forma escrita específica, não dispomos de uma definição que circunscreva liminarmente a matéria contemplada. Isso mesmo é reconhecido em textos que, seja de um ponto de vista teórico, seja de um ponto de vista crítico, levam o assunto a juízo, textos onde se afirma a abertura do conceito e, portanto, a abrangência inerente. Embora se reconheça que o ensaio é resultado de uma tradição cujas origens se encontram na literatura clássica, existe algum consenso na ideia de que se trata de um género que ganha corpo plenamente com os *Essais*, de Montaigne, escritos ao longo de mais de vinte anos e publicados em 1580. Sílvio Lima, autor do celebrado *Ensaio sobre a Essência do Ensaio* (1.ª ed.: 1944), mostra-nos neste texto em que medida os *Essais* como obra e o ensaio enquanto tipo de discurso são algo propiciado pela mentalidade do Renascimento, pelas «novidades» que neste período são trazidas ao saber, pelo desenvolvimento e assunção de um espírito crítico que colide com aquilo a que chama o «sono dogmático» da época medieva. Dispensamo-nos aqui de fazer a síntese do trabalho de Sílvio Lima, porque não se fará um aprofundamento da questão «o que é o ensaio?», nem do ponto de vista teórico, nem do ponto de vista histórico. Retenha-se, contudo, a afirmação, feita ao longo de toda a obra, de que o ensaio implica a inscrição de um ponto de vista crítico e de um sentido individual nos assuntos tratados, os quais podem ser os que se quiserem imaginar. Pedro Aullón de Haro, em *Los Géneros Ensayísticos en el Siglo XX* (1987), chama a atenção, justamente, para o facto de uma definição de ensaio em sentido restrito não poder ser feita segundo critérios temáticos. Aliás, di-lo a teoria e dizem-no os factos, o ensaio parece implicar uma espécie de dispersão organizada, uma não sistematização, uma «errância», como afirma Rosa Goulart em «Vitorino Nemésio: o ensaio do escritor» (1998), escrevendo sobre um autor que, no Século XX português, parece justamente

encarnar a figura do ensaísta, que faz da variedade temática uma prática de escrita; Nemésio tal como Luís António de Verney, no *Verdadeiro Método de Estudar* (1746) ou como António Sérgio nos seus *Ensaísta* (1920, 1.º vol.).

Eduardo Prado Coelho, num trabalho a que chamou «O ensaio em geral» (*O Cálculo das Sombras*, 1997), classifica a visão do texto ensaístico enquanto afirmação de um saber e de uma razão individual, do «exame ponderado de todas as ideias» que encontramos ainda em Sílvio Lima, como sendo uma «concepção humanista» deste género discursivo, divergente da concepção moderna, que evolui a partir do pensamento romântico, de acordo com a qual o ensaio é, digamos, uma consagração em texto de um cepticismo que vê no conhecimento e na sua afirmação não mais do que uma utopia, embora encarada distintamente por diferentes autores. O mesmo trabalho ajuda-nos a perceber o contributo do romantismo e das expressões sequentes (e consequentes) da modernidade para a consideração do ensaio não simplesmente como género discursivo, mas como género literário multifacetado e cujo grande traço distintivo será precisamente uma considerável indistinção.

As palavras anteriores são necessárias para nos conduzirem a duas ordens de considerações. Antes de mais, o adjectivo «literário» que aqui qualifica o ensaio pode ter mais do que um sentido. Poderá dizer respeito à sua «literariedade», ou seja, aos atributos que o fazem aproximar-se da literatura entendida enquanto processo artístico. Pensemos no facto de muitos escritores, de poesia ou de prosa ficcional, serem também grandes ensaístas (poderíamos voltar a Nemésio), no facto de o tom ensaístico surgir em géneros convencionalmente literários, como o romance, ou, em contrapartida, no facto de inúmeros textos que se pressupõem ensaísticos terem um recorte poético ou mesmo até ficcional (pense-se, no campo do ensaio filosófico, em *Assim Falava Zaratustra*).

No entanto, quando se fala ou se escreve sobre «ensaio literário», por entre, não raro, uma razoável e decerto inevitável ambiguidade, parte-se do princípio de que se trata não uma forma literária, mas de um discurso tendo como matéria a literatura enquanto área de conhecimento. Esta circunstância leva-nos a uma segunda ordem de considerações, neste caso sobre o que, no campo do conhecimento da literatura, pode ou não ser considerado ensaio. Ao que se pôde saber, uma averiguação sistemática em torno deste problema não foi ainda levada a cabo, nomeadamente para a literatura portuguesa, nem é possível fazê-la neste balanço. Assim, sobre muitos dos trabalhos que aqui comparecem paira a dúvida sobre a sua natureza, ensaística ou não. Faltando

a definição não só de ensaio em sentido geral, mas de ensaio literário em sentido particular, optou-se por um entendimento abrangente do conceito, admitido teoricamente pelos autores que aceitam a abertura do género e até mesmo confirmado pelo uso – quantos textos, de diversa natureza, não conhecemos nomeados sob essa designação? Eduardo Prado Coelho escreveu que o ensaio é «um género que se enreda nas suas próprias contradições» (op. cit., p. 23), um quase aforismo que podemos confirmar, por exemplo, nas dúvidas ou reservas que suscitam algumas tentativas de definir ensaio em sentido restrito, quase sempre cautelosamente acompanhadas de um levantamento de afinidades com outras formas escritas. Assim, por exemplo, Aullón de Haro, autor de uma definição desse tipo, salvaguarda, no entanto, que o ensaio confina, em maior ou menor grau, com o artigo, ou com o tratado, Helena Buescu («Ensaio», 1997) chama a atenção para o teor ensaístico de alguma produção cronística, Rosa Goulart explica que ensaio pode ser uma «breve dissertação sobre um tema, um assunto, um autor» (op. cit., p. 618), ou um «trabalho académico de considerável extensão e ancorado numa precisa e aturada pesquisa teórico-crítica, etc.» (*id. ibid.*).

Este balanço será, portanto, orientado pelo princípio, aceite pelas «autoridades», da abrangência do género. Impossível será, contudo, realizar o desejo de exaustividade, o qual, a ser viável, sanaria as lacunas que se irão decerto encontrar e faria maior justiça ao século e aos nomes que neste domínio o preencheram. Houve que delinear critérios e realizar uma selecção. Que critérios? Antes de mais, a especificidade da matéria contemplada – a literatura –, vista sob um ângulo histórico, crítico, teórico, cultural; mais precisamente, a literatura portuguesa, pois assim pareceu razoável tendo em atenção o objectivo do conjunto do qual este texto faz parte. Um segundo critério foi a representatividade. Fazer o balanço de um século implica, ainda que com imensos limites, fazer história e seguir os trilhos da temporalidade. Como se verá, a ordem temporal constituiu um princípio para organizar a exposição, a par de um outro, porventura mais esclarecedor, o das tendências que desde cerca de 1900 até mais ou menos 2000 se foram desenvolvendo no ensaísmo literário português. Assim, a selecção realizada foi-o tendo em conta os diferentes modos de pensar a literatura e de proceder ao seu conhecimento, apontando escolas, autores, textos que pareceram exemplares, na expectativa tanto de dar um sentido, uma razão de ser, às menções, como de salvaguardar as obviamente lamentáveis omissões.

O saber literário no Século XX desponta ainda sob a égide do racionalismo oitocentista. Embora as orientações do Século XIX tenham sido,

sob muitos pontos de vista, sujeitas a crítica e a revisão, o facto é que algumas figuras tutelares das primeiras décadas tinham consolidado o seu magistério ainda na centúria anterior. É o que sucede com Carolina Michaëlis de Vasconcelos, a investigadora alemã tornada portuguesa pelo casamento e cuja obra representa em larga medida as grandes tendências dos estudos literários em Portugal nos primeiros anos do século. Com um saber conseguido a expensas de um esforço de autodidacta, Carolina Michaëlis desenvolve uma obra de orientação filológica de grande importância quer para o património literário português, quer para a própria constituição da filologia enquanto disciplina e modelo de conhecimento, como podemos ver nas suas *Lições de Filologia Portuguesa* (1944). Aí podemos encontrar explicitada a posição da investigadora relativamente ao que devem ser os estudos filológicos, sustentando, em dissonância com contemporâneos seus, o primado do estudo da literatura e não da língua (ou da literatura como mera ilustração da língua ou da história). Esse primado do literário consagrou-o na prática a autora, por exemplo, nos seus «Estudos Camonianos», na edição crítica do *Cancioneiro da Ajuda* (1904), na edição também das *Poesias de Francisco de Sá de Miranda* (1885) ou nas monumentais *Notas Vicentinas* (1912-1922). Privilegiando o estudo de erudição, o trabalho de recolha, a síntese didáctica, dedicou-se também ao estudo biográfico, com sintomáticas notas sobre a «psique» dos biografados. Como seu contemporâneo e estando irmanado num mesmo trabalho de orientação filológica, refira-se José Leite de Vasconcelos, o qual, como é sabido, marcou lugar fundamentalmente na área de etnografia, mas cujas *Lições de Filologia Portuguesa* (1926; 2.^a ed., melhorada) ilustram uma perspectiva da filologia distinta da da romanista alemã (precisamente a que ela critica), orientada sobretudo para a linguística e mais subsidiariamente para o texto literário. Discípulo efectivo de Carolina Michaëlis, e declarando-se como tal, é José Joaquim Nunes, cujo trabalho de compendiação e edição de textos da literatura medieval portuguesa nos mostra também o pendor, que marca o princípio do Século XX, para a organização bibliográfica, para o estabelecimento do texto e para a informação de cariz histórico. Por ser da mesma geração e por estar congado com o «espírito da época», lembramos José Maria Rodrigues, que, com Afonso Lopes Vieira, preparou uma edição d'*Os Lusíadas* com «Notas filológicas e históricas» (1931) e uma edição crítica da obra lírica do poeta (1932). Atento, tal como os seus contemporâneos, ao que se considerava ser a génese directa e identificável dos textos (apoiado no determinismo positivista), publicou em 1905 umas *Fontes d'Os Lusíadas* e, entre outros textos polémicos sobre

Camões e a sua obra, um trabalho de cariz biografista – *Camões e a Infanta D. Maria*, 1910 –, no qual se percebe a sujeição da leitura de uma obra às peripécias da vida de quem a escreveu; mais não faz do que prosseguir uma tendência que encontramos a esmo no princípio do século e que vemos em exercício, por exemplo, em muitos dos títulos de uma iniciativa editorial denominada «Os escritores: sua vida e sua obra», coordenada por Albino Forjaz de Sampaio. Deste bibliófilo e escritor de veia polemista, que também coordenou a *História da Literatura Portuguesa Ilustrada* (1929-1942), destaque-se o ensaio *António Nobre* (1918), atravessado por avaliações psicológicas deduzidas a partir da obra e por uma crítica de teor moralista relativa ao trabalho do poeta.

Estreitíssimo laço entre vida e obra encontramos também nos textos de Alberto Pimentel, amigo pessoal e biógrafo de Camilo Castelo Branco. A sua abundante «matéria camiliana» tem um muito interessante cunho memorialista, pois fala de factos que viveu e de pessoas com quem privou, mas tem os equívocos resultantes de assentar no princípio arriscado de que a obra de Camilo é a sua vida – e de confundir a memória com a fantasia pessoal, como notou Alexandre Cabral.

Por esta época, outros estudiosos estabelecem nexos entre vida e obra, mas com processos e intuítos diferentes dos que podemos depreender em Alberto Pimentel. Se este faz do homem Camilo Castelo Branco uma figura/personagem romanesca, Anselmo Braamcamp Freire interessa-se pelo escritor enquanto figura histórica e de um tempo histórico que os textos literários factualmente documentam. É dele o ensaio *Vida e Obras de Gil Vicente: trovador e mestre da balança* (1919), um estudo erudito, de natureza historiográfica, uma pesquisa paciente de dados circunstanciais (o mais discutido de entre esses factos ter sido Gil Vicente o ourives escultor da custódia de Belém). Braamcamp Freire explicitamente não pretende fazer «apreciações literárias», como ele próprio escreveu. Em sentido diferente, por ter também um alcance crítico, vai um outro ensaio de natureza histórica-biográfica, o monumental *Francisco Rodrigues Lobo: estudo biográfico e crítico* (1920). O seu autor, Ricardo Jorge, celebrado em seu tempo e ainda hoje pelo trabalho de higienista e epidemiologista, deixou outros estudos de cariz biográfico, como *Ramalho Ortigão* (1915), sobretudo memórias do seu contacto pessoal com o escritor, de quem foi aluno.

Nos autores até aqui referidos, independentemente das características do seu trabalho, podemos observar uma continuidade no trânsito do Século XIX para o Século XX. Daí o especial merecimento do trabalho de Fidelino de Figueiredo, parte do qual, embora continuando o

paradigma histórico de Oitocentos, sujeita a revisão quer as metodologias, quer um saber tido como adquirido. O seu trabalho como historiador da literatura foi realizado na observância de princípios expostos em *A Crítica Literária como Ciência* (1913), que o próprio considera ser um ensaio teórico e no qual preconiza a necessidade de uma ligação entre teoria e «exercício prático». A sua revisão dos estudos literários do Século XIX traz, entre outros contributos, uma crítica às pesquisas sobre a «psique» dos escritores, uma crítica, conseqüente, às analogias entre a crítica literária e as ciências naturais, a exposição de um método histórico-literário inovador, a valorização da literatura comparada, a defesa de um saber eclético em oposição ao fechamento científico do positivismo e a valorização do texto literário como «produto estético», uma ideia que atravessa o conjunto da sua obra e que será tão importante na sua edificação como o rigor que defendeu e praticou e verificável, por exemplo, nas sucessivas refundições e ampliações de *A Épica Portuguesa no Século XVI* (1950, última edição).

A influência do magistério de Fidelino de Figueiredo será assemelhável à de Hernâni Cidade, cujo trabalho começa a vir a público na década de 20. A sua actividade ensaística, centrada sobretudo nos Séculos XVI, XVII e XVIII, funda-se na certeza da «íntima união da história e da cultura», cuja mútua implicação mostrou quer em obras abrangentes, como *Portugal Histórico-Cultural* (1958) ou nas *Lições de Cultura e Literatura Portuguesa* (1933, 1.º vol.), quer em estudos de fundo, como o importante conjunto que dedicou a Luís de Camões e nos quais se combina o comentário literário, a pesquisa filológica e indagações sobre a génese dos textos. Convém dizer que a perspectiva histórico-cultural, na qual poderemos ver um aprofundamento ou uma especialização dos estudos filológicos, define uma das grandes tendências do ensaio em Portugal, podendo-se dizer que atravessa todo o século pela mão de figuras gradas do saber literário. Aos nomes antes indicados, juntemos, para já, Álvaro Júlio da Costa Pimpão (que estudou e editou, entre outros, Gil Vicente, Camões, Fernão Mendes Pinto), ou M. Rodrigues Lapa, com um vasto legado como editor literário de clássicos portugueses e autor, entre outras obras, de umas indispensáveis e sucessivamente reeditadas *Lições de Literatura Portuguesa. Época medieval* (1934). Estreando-se ainda na década de 20, temos Joaquim de Carvalho, que estuda numa perspectiva histórico-filosófica autores como Pedro Nunes, Luís António Verney, Francisco Sanches, mas também nomes da literatura com vocação especulativa, de entre eles, sobretudo, Antero de Quental e Teixeira de Pascoaes, sempre correlacionando o pensamento

dos escritores com o magma cultural que os envolve e acompanhando a sua evolução.

Num outro quadrante, os fiéis do movimento da Renascença Portuguesa e por diversas formas colaboradores da revista *A Águia*, contemporâneos de Joaquim de Carvalho, enlaçam literatura e filosofia não tanto para exercícios de exegese interdisciplinar e metodologicamente orientados, mas, dir-se-ia, para ensaios marcados por uma forte ruptura com as convenções dos estudos no âmbito do literário. Essa ruptura não é tão perceptível, por exemplo, no ensaísmo literário de um Teixeira Rego, com alguns textos de sistematização didáctica e revelando um interesse particular pela narrativa mítica, mas é-o num Teixeira de Pascoaes ou num Leonardo Coimbra. Nos ensaios literários deste filósofo (reunidos em *Dispensos I – Poesia portuguesa*, 1984), encontramos, por um lado, textos que constituem uma poética não só da poesia, mas de toda a arte de cariz idealista, vistas como realizações estéticas, como formas de conhecimento não-racional, como forma de se criar um traço de união cindindo religião, poesia e filosofia; por outro lado, análises críticas iluminadas por essa poética, num tom propriamente mais divagativo do que crítico, mas também exortativo – «Vinde ao Poeta, vinde a nós que vos amamos, e sereis os apóstolos do Deus Infante, redentor do Universo e alma de Portugal» – e valorizando a poesia como expressão de inquietações metafísicas. No tom de exortação ou no engrandecimento da figura do escritor, como realidade e como ideia, comunga com Teixeira de Pascoaes, no qual não escasseia a exaltação do génio criador, visível, por exemplo, em textos de *A Saudade e o Saudosismo* (compilação, 1988). Das quatro biografias que escreveu, aquela que dedicou a um escritor, Camilo Castelo Branco (*O Penitente*, 1942), não resistiria talvez a uma prova fiduciária, mas é uma obra muito bela, onde se retrata não o homem no seu traço circunstancial, mas uma ideia de homem e de escritor que é inteligida além da obra e do facto contingente. Pascoaes é um dos muitíssimos poetas do Século XX que são também ensaístas (como também o são inúmeros escritores de prosa ficcional) e podemos juntá-lo, nesta medida, a Fernando Pessoa, que precisamente n' *A Águia* publicou um conjunto de vários artigos sobre «A nova poesia portuguesa». O ensaísmo de Pessoa saiu pela primeira vez em conjunto em *Páginas de Doutrina Estética* (1946), coligidas por Jorge de Sena, e, relativamente a inéditos, foi reunido em *Páginas de Estética e de Teoria e Crítica Literárias* por Georg Rudolf Lind e Jacinto do Prado Coelho, chamando este último a atenção para «as flutuações e até contradições» no pensamento do poeta,

para a sua vocação mais teórica do que crítica, mas insistindo na defesa de uma crítica objectiva e não intuitiva.

Curiosamente, o problema de a crítica ser ou não ser intuitiva vai constituir um dos motivos geradores de polémica em torno de uma geração que ficou na história da literatura portuguesa tanto pela sua produção literária como pela sua produção ensaística: a geração da *presença*. O trabalho de José Régio, figura de proa do presencismo, é bem ilustrativo de que terá havido alguma estreiteza de vistas no ajuizar sobre as figuras deste movimento. Régio, embora validando a importância da intuição para apreender o distintivo artístico da obra literária, está também ciente de que a crítica é um trabalho de cuidado, atenção, dos quais, tanto como das intuições, igualmente depende a imprescindível capacidade de julgar. A novidade do ensaísmo crítico da *presença*, tal como o podemos encontrar exemplarmente em Régio ou em Adolfo Casais Monteiro, está na constante afirmação de que a obra de arte literária deve ser apreciada em função de valores que lhe são imanentes e não de princípios apriorísticos, sejam eles de natureza moral, social, política. Régio acusa a crítica sua contemporânea de «superficial, arbitrária e em grande parte estéril» e contrapõe-lhe um modelo crítico a que chamou «crítica compreensiva», exigindo cultura, inteligência, objectividade e sobretudo uma atenção ao fenómeno artístico enquanto tal. Podemos encontrar uma idêntica exigência em Vitorino Nemésio, também colaborador da *presença*, que deixou um ensaísmo multifacetado, onde cindiu o estudo biográfico com o crítico e ambos com a sua verve tão marcante de poeta e romancista. Nunca deixando de ser rigoroso, Nemésio claramente não apreciava a leitura distanciada das obras, ou o relato desprendido das biografias e favorecia quer a manifestação do gosto, quer a empatia com os seus biografados e, embora sem ser assistemático, praticava um tom dileitante que faz dos seus textos um agradável discorrer pleno de associações e conjecturas, uma verdadeira «conversação», como lhe chamou Eduardo Lourenço.

Outra figura grada da *presença*, Adolfo Casais Monteiro procurou demonstrar o simplismo de binómios arte pela arte / arte social, que discutiu com a geração neo-realista, ou subjectividade / objectividade na crítica literária, uma «frente de batalha» com os racionalistas da *Seara Nova*, dos quais se falará posteriormente. Em termos mais sistematizantes do que os de José Régio e mostrando uma permanente actualização teórica, este ensaísta reflectiu sobre a necessidade de a arte literária ser discutida não no plano de uma estética geral, mas no plano de uma teoria literária que desse conta do «carácter orgânico da literatura» e valo-

rizando a obra em si. Desta valorização decorre uma separação das águas que autonomiza a obra em relação ao autor, ou em relação à história factual – «as grandes obras do passado são um eterno presente», escreveu em *Clareza e Mistério da Crítica* (1961). Convém ter presente que Adolfo Casais Monteiro deixou um importantíssimo legado como crítico literário, destacando-se o que publicou sobre Fernando Pessoa, sobre a narrativa romanesca e sobre a literatura do Brasil, país onde se acolheu e fixou por força das circunstâncias políticas portuguesas.

A obra, mais escassa, de Albano Nogueira, um outro ensaísta que também escreveu para a *presença*, permitir-nos-ia, em trabalho mais ambicioso, voltar às grandes questões que separaram as gerações literárias das décadas de 30 e 40; registre-se apenas, do prefácio que escreveu para *Imagens em Espelho Côncavo* (1940), a assunção de «um critério impressivo», sobrepondo-se a «um critério puramente exegético ou objectivo» e também o pressuposto da separação entre a arte / a criação e a vida, uma matéria que trata explicitamente voltando ao problema de a arte ser ou não social. Saído igualmente das «fileiras da *presença*», usando palavras de David Mourão-Ferreira, temos o nome de Guilherme de Castilho, cujo trabalho crítico se publicou postumamente em *presença do Espírito* (1989) e do qual se celebram particularmente as biografias de Raul Brandão (*Vida e Obra de Raul Brandão*, 1979), e de António Nobre (*Vida e Obra de António Nobre*, 1950), esta última interessante não apenas para conhecer a vida do poeta (naturalmente, um ponto de vista), mas também para acompanhar episódios do itinerário simbolista. O nível dos seus estudos biográficos ainda mais se destaca se os compararmos com os inúmeros «perfis» vindos da mão de Cruz Malpique, que deixou um vastíssimo trabalho editado em livro e disperso por inúmeros jornais e revistas, mas que por vezes enveredou por um didactismo algo simplista (veja-se *Arte de Escrever*, 1949) e pelos caminhos já gastos do positivismo.

Muito haveria dizer sobre o papel da revista *presença* como ponto de charneira para gerações e figuras do ensaísmo literário em Portugal na primeira metade do século e a apreciação a fazer teria passagem indispensável pelo trabalho historicamente exemplar de João Gaspar Simões. Crítico influente desde a década de 40 até inícios da década de 80 a partir sobretudo das páginas do *Diário de Notícias* e do *Diário de Lisboa* (textos reunidos em *Crítica*, 1942-1985, 6 vols.), foi um dos doutrinadores da escola presencista e deixou obra importante, nomeadamente no respeitante à divulgação de Fernando Pessoa, no respeitante também a Eça de Queirós e à Geração de 70, ao movimento da *presença*, à história da literatura portuguesa, prosa e poesia, etc. Espírito polémico, verteu em

todos os quadrantes da sua produção os princípios doutrinários da geração a que se orgulhava de pertencer, defendendo uma história da literatura que não se limitasse ao estudo das fontes, mas que se orientasse para o exame psicológico dos fenómenos, obras, escritores, uma história que inculcasse sobre os factos passados um ponto de vista do presente; defendendo, além disso, uma crítica que fosse ao mesmo tempo judicativa e interpretativa e virada «para a essência da obra».

Quando João Gaspar Simões se emprega a ponderar argumentos sobre a oposição crítica intuitiva / crítica racionalista ou quando Adolfo Casais Monteiro discute a oposição subjectividade / objectividade na crítica literária estão a pôr o dedo numa querela que teve, do lado da posição racionalista, António Sérgio como figura dominante. Considerado por Jorge de Sena como o maior crítico português da primeira metade do século, considerado também como uma verdadeira figura de ensaísta, pelo espírito crítico e autonomia reflexiva, visível mesmo no tom coloquial dos seus *Ensaio*s, António Sérgio deixou bem claras algumas das suas orientações relativamente ao particular dos seus ensaios literários, orientações nas quais transparece o seu ideário de republicano e pedagogo, base da edificação da *Seara Nova*, movimento e revista que construiu e dirigiu com outros nomes grados da intelectualidade portuguesa da Primeira República. Assim, esclarece que não pretendia fazer «crítica de carácter literário», mas «crítica de carácter pedagógico-social», norteadada pela «reação do público perante a obra». Nestes ensaios, a matéria literária e a crítica sobre ela exercida estão ao serviço de uma pedagogia social e política do público, e António Sérgio distingue claramente deste ponto de vista aquilo a que chama a «crítica estética» e / ou filosófica, tratando, como diz, «da obra considerada em si», da crítica biografista, que desvaloriza

Defensor, no saber humanístico em geral, do exame crítico, da análise, contra o «o eruditismo arquivístico», os «palavreados e devaneios ocios», e em favor do «verdadeiro exercício da inteligência», António Sérgio pode ser tomado como uma figura tutelar de um determinado tipo de ensaísmo que, embora não tendo resolvido o dissídio (muito cordato e até cooperante) entre crítica intuitiva e crítica racionalista, superou os vícios das leituras biografistas e elevou o ensaio literário acima, precisamente, dos ditos «palavreados» e das hipóteses fantasiosas, que se podem testemunhar até mesmo em obras da mais rigorosa pesquisa histórica ou, sobremaneira, nalguma crítica literária de jornais, muitas vezes palavrosa, vã e dada ao elogio fácil e ao lugar-comum. A este título, e pelo contraste, é de referência obrigatória o nome de Castelo

Branco Chaves, colaborador da *Seara Nova*, com ensaios que se destacam por uma grande atenção à complexidade das obras, lucidez analítica, clareza verbal e temeridade judicativa (veja-se *Crítica Inactual*) e, dir-se-ia, por uma certa capacidade de antecipação ao interessar-se precocemente por áreas que a crítica virá a privilegiar, como a da literatura de viagens, tendo publicado em 1977 *Os Livros de Viagens em Portugal no Século XVIII e a Sua Projecção Europeia*.

De lembrar também o nome de outros «seareiros», como Raul Rego, ensaísta político acima de tudo, mas que deixou valiosos textos sobre literatura em páginas de jornais e que publicou em 1981 *Aquilino Ribeiro*, ensaio de maior fôlego; como João Pedro de Andrade, em cujo *Raul Brandão* (1963), da excelente colecção da Arcádia «A obra e o homem», se reafirma a ideia problemática de que a vida se projecta na obra, mas onde se faz uma análise percuciente das obras do autor de *Húmus*; como Manuel Mendes, que se dividiu entre o ensaio literário e o ensaio na área das artes plásticas – propendendo, não raro, para a biografia, nota-se, aqui e ali, tendência para uma visão um pouco romanesca e épica dos biografados; nomes ainda como o de Álvaro Salema, sobre quem David Mourão-Ferreira publicou na *Colóquio/Letras* (123-124, 1992) um sentido *In Memoriam*, lembrando o seu interesse duradouro por Antero de Quental e a sua relação de discipulato com António Sérgio e Castelo Branco Chaves. Seareiro desde a primeira hora foi também Aquilino Ribeiro, que nos seus ensaios literários, de natureza vária, nunca temeu o teor polémico das suas propostas (que deu origem a polémicas como as suscitadas pelas suas biografias de Camilo Castelo Branco e Luís de Camões, respectivamente em *O Romance de Camilo*, 1957, e *Luís de Camões Fabuloso, Verdadeiro*, 1950, ou pela sua interpretação da *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro), nem o *parti pris* das suas pessoalíssimas preferências (sendo um fervoroso admirador de Camilo, por vezes parece quase tomar as dores do escritor romântico em relação a Eça de Queirós).

Tal como a revista *presença* é sempre um ponto de regresso para se compreender parte do ensaísmo literário português do Século XX, também a *Seara Nova* e António Sérgio constituem um núcleo irradiante cuja influência se faz sentir em movimentos literários e críticos autónomos, como é o caso do movimento neo-realista. Mário Sacramento, que sobre o neo-realismo publicou uma obra de referência, de notável orientação teórica e abstractizante – *Há uma Estética Neo-realista?* (1968) –, diz-se reconhecido discípulo de António Sérgio no terceiro volume dos seus *Ensaio*s de Domingo (1990, póstumo), no qual, como nos dois anteriores, se reúnem textos dispersamente publicados revelando o ensaísta exi-

gente, que dispensa o apriorismo e defende a investigação, a problematização e, como afirma no volume de 1990, o «engagement» desde que se processe «em termos estritamente literários». É necessário sublinhar que o ensaísmo vindo de neo-realistas da primeira geração (para usar as coordenadas de Alexandre Pinheiro Torres) não tem a rigidez que, no fundo preconceituosamente, se poderia esperar. Um bom exemplo será o trabalho de Mário Dionísio, que, além de ensaio de crítica e doutrina que deixou em jornais e revistas, publicou os três volumes de *A Paleta e o Mundo* (1956-1962), onde reconhece as relações entre arte e sociedade, mas recusando «reflexos mecânicos, directos, da estrutura social» no feito artístico, sobrelevando a individualidade do artista e reconhecendo uma causalidade não determinista e, sobretudo, não evidente na criação. Mário Dionísio é de, qualquer forma, uma voz politizada do ensaísmo, como um Óscar Lopes e um António José Saraiva, de quem falaremos, e ao contrário de um contemporâneo, que também marcou a crítica ensaística das décadas de 50 e de 60, mas sublinhando a condição apolítica do seu trabalho. Referimo-nos a Taborde de Vasconcelos, que nestes decênios publicou, entre outros títulos, *Tempo Dividido. Temas literários* (1958) e *Regresso à Inteligência. Temas literários* (1962), colectâneas de ensaios marcados por uma orientação judicativa valorizando a «afectividade» e a «fidelidade ao sentido das obras e às intenções dos autores». Ainda na década de 60 publicou aquela que será porventura a obra mais significativa da sua bibliografia, *Aquilino Ribeiro*, um estudo de referência sobre este autor, abrangendo questões temáticas, estilísticas, genológicas e uma antologia.

Mencionados de passagem António José Saraiva e Óscar Lopes, impõe-se um retorno a estas duas figuras, marcantes por incontáveis motivos: porque a sua obra é obrigatória para quem pretenda conhecer a literatura e a cultura portuguesas – indique-se, neste limiar, a *História da Literatura Portuguesa* (1954), em co-autoria –, porque o seu ensaísmo constitui um exercício constante de saber erudito, de inteligência crítica e de elegância expressiva, porque levaram longe o auto-exame do trabalho próprio e se empenharam em consequentes revisões, porque, em suma, têm o alcance simbólico de sábios. Não é este o lugar para indicar a extensa bibliografia de ambos e será muito difícil sintetizar as linhas-mestras de um ensaísmo, que, à medida que se vai fazendo, vai evoluindo e se vai transformando. No prólogo da 1.^a edição de *Para a História da Cultura em Portugal* (1946), António José Saraiva estabelece as suas premissas de ensaísta colocando-se, também ele, sob a tutela de António Sérgio e da *Seara Nova*, mostrando o seu favor pelas elites culturais que

se ligariam «capilarmente» às massas educando-as e a sua confiança num saber guiado, como escreverá posteriormente, pela «dialéctica da razão», que revelaria «a dialéctica das coisas», na qual acredita em 1946, mas da qual se desiludirá. A interacção dialéctica entre o meio e o indivíduo e, para o que aqui mais importa, entre o meio e a arte (a ver, também, *As Ideias de Eça de Queirós*, 1947) é um princípio que António José Saraiva porá em causa em edições posteriores da obra antes referida; do mesmo modo questionará a ideia, igualmente de cariz marxista, de uma evolução escatológica das formas artísticas, do menos perfeito para o mais perfeito, como pretendeu no seu *Gil Vicente e o Fim do Teatro Medieval* (1942), que sujeitou incisivamente a exame. Historiador da cultura, historiador da literatura, crítico literário (com estudos, entre outros, sobre Gil Vicente, Camões, Bernardim Ribeiro, António Vieira), nesta sua última faceta vê-se uma deslocação das preocupações com a historicidade dos fenómenos e um centramento na sua natureza verbal e estética, como se pode constatar em *O Discurso Engenhoso* (1980).

No trabalho de Óscar Lopes (do mais puro ensaísmo, como tem sido considerado), reencontramos a união do historiador com o crítico, do saber plurifacetado com a hermenêutica minuciosa. Alongando-se para além dos textos que estuda, para «lançar pontes» (metáfora particularmente feliz de um admirador, Vasco Graça Moura), entre épocas, autores, saberes e artes (da ciência à filosofia, da pintura à música), Óscar Lopes preenche os seus textos com um conhecimento fundamentalmente cultural, em extensão e em profundidade, quer da literatura portuguesa, quer das margens internacionais com que a nossa literatura se liga. Embora se possa dizer que não é o tipo de ensaísta que tende para a especialização limitativa, mas antes para aquilo a que poderíamos chamar uma «dispersão totalizante», a verdade é que, relativamente a muitos autores, Óscar Lopes é uma voz de percuciência e capaz de visões panorâmicas aprofundadas porque partem de um conhecimento apurado das obras. Os seus vários volumes de ensaios são o espelho de um saber plural que visa um conhecimento plural também, com o estabelecimento de nexos, enlaces, que vão desde o particular de um livro, ao global da obra de um autor, ao macrocosmo literário-histórico-cultural, um conhecimento que não dispensa as marcas do «afecto» estético, da admiração, por exemplo, por um Aquilino Ribeiro, um Vitorino Nemésio, um Eugénio de Andrade, para nomear só uns poucos.

António José Saraiva e Óscar Lopes, embora situando-se, numa fase inicial da sua produção, adentro da perspectiva marxista do estudo da literatura, têm o seu lugar no ensaísmo literário português do Século XX

menos por essa inscrição ideológica e histórica e mais pela grandeza, originalidade e excepcionalidade da sua obra. Não indo embora a contracorrente no tempo em que começam a construir o seu magistério, na década de 50, vão de facto muito além do seu tempo. Esta última afirmação terá igualmente cabimento em relação a outra figura ímpar, que se estreia ainda na década de 40 e que vem agitar as águas do ensaísmo de «franco-atiradores», como o próprio escreveu. Trata-se de Jorge de Sena. Parafrazeando Jorge Fazenda Lourenço, o trabalho seniano é, pela dimensão, variedade, abrangência, inadjectivável. Situando-se contra o impressionismo, o historicismo de erudição acrítica, desenvolveu um ensaísmo que se reparte, simplificando, pela crítica e história literária, pela matéria histórico-cultural, pela teorização metodológica. Se nos seus três volumes de *Estudos de Literatura Portuguesa* (1982, 1988, 1988) o encontramos a escrever sobre autores que vão da Idade Média à contemporaneidade, a traçar panoramas da crítica ou da história literária em Portugal, noutros trabalhos vê-se o aprofundamento e quase que o exaspero de ir até ao limite do possível no estudo hermenêutico. Tal característica perceber-se-á nos estudos sobre os dois grandes a que dedicou parte considerável da sua obra – Pessoa e Camões –, mas sobretudo nos que versam sobre este último poeta. A teorização metodológica de Jorge de Sena, concretizada em estudos críticos, é particularmente reveladora de um espírito avesso ao sistema ou à rigidez das orientações doutrinárias, mas predisposto para a integração de saberes. É tendo estes princípios como horizonte que podemos captar o sentido do anti-didactismo almejado por Jorge de Sena, a entender, cremos, como proscrição do método ou da doutrina singular, predicado que criticou na intelectualidade portuguesa, muita da qual não poupou à sua verve crítica e à sua ironia, vendo-a por dentro ou pelo seu óculo de expatriado. Nisto e sobretudo na busca de uma ruptura com a crítica encartada o vemos afim de um homem da sua geração quer de crítico, quer de poeta; trata-se de José Blanc de Portugal, que em 1960 publicou um *Anticrítico* (reunião de ensaios), polémico, irónico, assumidamente contraditório, pretendendo que a crítica deve promover a discussão e juntando num nó cognitivo interpretação e poesia (como, aliás, faz Jorge de Sena e, pode-se dizer, pretende a geração literária dos *Cadernos de Poesia*, de que ambos fazem parte): «E como poder é ser, apenas diremos que poesia é interpretação e interpretação conhecimento. A Poesia fará dos leitores poetas, pois deles fará intérpretes». Um nó semelhante encontramos-lo na voz também polémica de Vergílio Ferreira, que nos cinco volumes de *Espaço do Invisível* (onde se vai desde o ensaio literário até a uma escrita de pura

meditação) promove, com o rasgo de quem sabe, a «contaminação» entre ensaio e romance: «E se, como é o meu caso, se pratica o romance e o ensaio, naturalmente que um e outro se contaminam».

Em 1949, é publicado o primeiro volume de *Heterodoxia*, uma obra que traz a público a voz de um ensaísta que terá um papel e um lugar únicos no ensaísmo português: Eduardo Lourenço. Neste trabalho inaugural, embora sem o distanciamento e a ironia cortante de um Jorge de Sena, Eduardo Lourenço aparta-se ideologicamente das ortodoxias que dominavam a intelectualidade portuguesa da época, de recorte conservador, por um lado, de orientação marxista, por outro. «O meu problema era romper essa muralha da China constituída pelas ortodoxias circulantes», afirmou em 1988 em entrevista ao *Expresso*. Este rompimento, que acaba por colocá-lo em «lado nenhum», (diz nessa entrevista) tem como motivo, para além de uma reflectida atitude de ruptura, a vontade de «imaginar» e produzir um discurso de questionamento, céptico quanto às possibilidades de chegar a qualquer forma de verdade absoluta, seja sobre a arte, seja sobre a política, seja sobre o seu país, sobre o qual tem escrito como poucos. Embora dividindo o seu pensamento por inúmeras matérias, a literatura constitui um núcleo fundamental dos seus escritos, abordando-a numa perspectiva que integra, entre outros saberes, a filosofia, a poética, o pensamento religioso, etc. Eduardo Lourenço, do «não-lugar» que sabiamente escolheu, tem sempre mostrado reservas relativamente a um conhecimento enquadrado em sistemas, o que faz dele uma figura modelar de ensaísta. Daí que ao longo da sua obra o vejamos tão distanciado de perspectivas críticas de base linguística, que fecham o texto ao imaginário, àquilo a que chama a «suspensão indefinida do sentido», à compreensão da literatura como jogo, «o mais eficaz dos jogos que soubemos inventar para vencer dentro da vida aquilo que no seu coração a esboroa: o tempo», como escreve num dos textos publicados em *O Canto do Signo* (1994), que reúne ensaios literários publicados entre 1957 e 1993.

O sentido didáctico que atravessa a obra de um grande ensaísta cuja obra se começa a publicar também no final da década de 40 não é equiparável ao didactismo que antes vimos ser criticado por Jorge de Sena ou José Blanc de Portugal. A tendência didáctica de Jacinto do Prado Coelho, esse ensaísta, tem a ver com a vontade mais fina de divulgar, ensinando, um conhecimento da literatura que sempre entendeu numa perspectiva comunicacional, de diálogo ou encontro entre o texto e leitor, entidade central no seu pensamento e cuja importância se patenteia no título de uma das suas obras, *A Letra e o Leitor* (1969). Emérito pro-

fessor da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, presidente da Sociedade Portuguesa de Escritores, manteve sempre, ao longo de um produtiva vida de ensaísta, uma visão humanista da literatura, exaltando o poder evocativo da palavra literária e acentuando a importância do leitor para «despertar» o que tal palavra evoca. Este procedimento de esteta, que não pretende fugir à subjectividade no conhecimento do texto literário – «A palavra vive e morre no rio subjectivo» –, nunca o incompatibilizou com a objectividade, mais, com a pretendida cientificidade das teorias literárias, que acompanhou com sentido crítico e das quais aproveitou sem extremismos pondo em prática aquilo a que chamava a «incessante mobilidade do crítico», em necessária adequação ao carácter multifacetado do fenómeno literário. Grande parte da sua obra diz respeito a autores dos Séculos XIX e XX (Camilo, Garrett, Eça de Queirós, Cesário, Teixeira de Pascoaes, Fialho, Raul Brandão, Fernando Pessoa).

Se Jacinto do Prado Coelho traça uma linha de referência fundamental no ensaísmo que tem a sua origem no meio universitário (tal como um António Quadros fora da academia), menos não se poderá dizer de Maria de Lourdes Belchior, outra figura de uma geração que desenvolveu uma fraternidade intelectual (mencione-se também o nome de Luís Filipe Lindley Cintra) e uma «escola» de recorte humanista, combinando valores como a erudição criticamente produtiva, a precisão e um idealismo na busca da forma mais adequada de revelar as obras literárias no seu «significado não fugaz», como escreveu a ensaísta em causa no seu *Itinerário Poético de Rodrigues Lobo* (1959). Este como outros trabalhos de fundo realizou-os à luz do projecto analítico e interpretativo da estilística, escola que modelou parte dos seus estudos e que divulgou em trabalho crítico.

O interesse pela estilística marca inicialmente a perspectiva crítica de um grande poeta, ficcionista e também ensaísta, David Mourão-Ferreira, mas o que de mais interessante caracteriza o seu ensaio é a variedade de abordagens, que acontece por força da variedade dos objectos literários. Dando a ver a sua «generalizada ausência de espírito de sistema», como escreveu em *Hospital das Letras* (1966), afirma como necessárias as «metamorfoses do crítico». O seu ensaísmo, no qual confluem questões de natureza teórica, é ao mesmo tempo rigoroso e diletante, fluido e encantatório e, na variedade de autores que abrange (dos clássicos aos contemporâneos), revela o curioso e, sobretudo, o epicurismo de leitor. De notar igualmente que David Mourão-Ferreira, tendo embora atravessado, como crítico, o «grande cisma» das escolas teórico-críticas a que chamaremos formalistas e que foram decisivas nas déca-

das de 60, 70 e 80, com a «morte» dos sujeitos autor, leitor, o abandono da historicidade, etc., nunca deixou, nos seus ensaios literários, de contemplar questões epocais, biográficas, a abjurada intenção do autor, ou de juntar a inflexão laudatória, a afectividade que, como fica claro, o ligava amorosamente às obras literárias.

Embora não seja do mais próprio estabelecer proximidades autorais em função de tópicos como o agora referido, a verdade é que também em Urbano Tavares Rodrigues podemos encontrar um ensaísmo onde é patente uma simpatia intelectual que supera o indispensável do trabalho crítico. Também este escritor favoreceu a variedade e o pluralismo da visão interdisciplinar, como explica em *Tradição e Ruptura* (1994), um volume onde colige ensaios nos quais comparecem, por um lado, autores de primeiro plano nos seus interesses – António Patrício, Manuel Teixeira-Gomes, mencionando só os portugueses –, e, por outro lado, temas a que deu sempre grande favor e que constituem os pontos triunfantes da literatura – o erotismo, o amor, a morte. E porque se tem falado de simpatias intelectuais e de um tipo de ensaísmo que não se abisma numa certa convencionalidade académica, que não se coíbe na manifestação de efusões estéticas e de profunda familiaridade, como sugere David Mourão-Ferreira, caberia aqui referir, por exemplo, o trabalho de João Bigotte Chorão, que parte de investigações minuciosas no plano histórico para um conhecimento simultâneo do autor e da obra, como se vê na sua bibliografia camiliana ou também, por exemplo, em *Carlos Malheiro Dias na Ficção e na História* (1992). De empatia e devoção se poderia falar igualmente no que respeita ao valioso trabalho que Eugénio Lisboa desenvolveu em torno da obra de José Régio, quer como crítico e biógrafo, quer como director da edição da sua obra pelo Círculo de Leitores. Menos não se poderia dizer da dedicação de Alexandre Cabral a Camilo e à sua obra, editando e prefaciando textos, mas, sobretudo, elaborando o monumental *Dicionário de Camilo Castelo Branco* (1989).

Uma das conclusões a que se pode chegar quando se avança num balanço como o presente é que, sendo possível compreender o correr das tendências, será possível também perceber que tais tendências não se fecham em períodos estanques; passado, presente e futuro cruzam-se sem dificuldade seja na revitalização, sempre transformadora, do passado, seja na novidade. Mais longinquamente, estas afirmações prendem-se com as perspectivas do ensaio literário português das décadas de 80-90 e, no mais imediato, com o trabalho de um ensaísta acima de tudo poeta, António Ramos Rosa. Do muito que há de interessante no seu trabalho, registre-se em especial a clareza com que tem dilucidado a

distinção entre poesia clássica e poesia moderna, a especificidade do discurso poético moderno e a singularidade da relação da poesia com o real (*Poesia Liberdade Livre*, 1962; *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real*, 1979-1980). No que respeita ao texto poético, António Ramos Rosa leva a cabo uma curiosa síntese (daí o preâmbulo anterior) entre as visões intuicionistas que se manifestam no princípio do século e que se prolongam nalgumas tendências da estilística, valorizando a leitura imediata e pré-racional e a análise minuciosa, indo além da «leitura criadora».

Permita-se concluir que será sob a égide do racionalismo que se desenha a feição do ensaísmo literário em Portugal nas décadas de 70 e também ainda na década de 80. A pretensão e vontade de fazer do estudo da literatura uma ciência foi o dado, sempre mantido sob discussão, que esteve na base das preocupações teóricas do formalismo russo, da estilística, do estruturalismo, da semiótica, estas entre outras correntes que deslocaram o eixo dos estudos literários: do autor e da obra para o texto, da superfície histórico-literária ou histórico-cultural para a imanência da estrutura ou do sistema, etc. A obra do poeta e também ensaísta E. M. de Melo e Castro *Essa Crítica Louca* (1981) mostra bem quer a perplexidade motivada por uma viragem tão consequente no campo da própria concepção da literatura e da leitura, quer as possibilidades críticas das novas metodologias. Aliás, e falando de viragem, convém lembrar a importância que teve na difusão do estruturalismo em Portugal a obra *Estruturalismo. Antologia de textos teóricos* (1978) com selecção de Eduardo Prado Coelho, que lhe junta uma extensa e muito informada introdução, explanando as grandes linhas de força da referida corrente teórica. Diga-se aqui que Eduardo Prado Coelho tem lugar cimeiro no ensaísmo português do Século XX, realizando um trabalho multifacetado no qual se manifesta um acompanhamento da contemporaneidade, e não apenas no campo do saber literário. É de sua autoria também um estudo de referência no âmbito da teoria literária do Século XX, *Os Universos da Crítica* (1982). No que respeita ao saber teórico, em 1967 Vítor Manuel de Aguiar e Silva publica uma obra que constitui, para além de uma súpula de saber, um avanço de propostas e problematizações. Essa obra, *Teoria da Literatura*, será, na área teórica, a mais representativa do trabalho de um estudioso que sempre revelou uma aprofundada actualização (o texto antes mencionado será no início da década de 80 profundamente refundido) e que tem dividido o seu ensaísmo por questões de índole histórico-literária, filológica e hermenêutica.

Nos ensaios de fundo que resultaram de uma abordagem da literatura a partir de uma metodologia definida, está sempre pressuposto

ou explicitado «que o método não cria o objecto», como escreveu Maria de Lourdes A. Ferraz no prefácio de um desses ensaios – *A Ironia Romântica. Estudo de um processo comunicativo*, 1987 –, o que quer dizer que a literatura como arte não fica ou não deverá ficar obscurecida pelo aparato metodológico. Isso mesmo se verifica no texto agora referido de Maria de Lourdes A. Ferraz, que tem prosseguido um trabalho no campo da teoria literária e da poética da narrativa, com incidência em autores do Século XIX (Almeida Garrett, Camilo, Eça de Queirós). Uma mesma valorização da literatura pelo método (e não o indesejável contrário) encontramos num ensaio de Maria Vitalina Leal de Matos realizado segundo a perspectiva da semiologia de Greimas e obra maior no domínio dos estudos camonianos – *O Canto na Poesia Épica e Lírica de Camões. Estudo da isotopia enunciativa* (1981); mostrando ao mesmo tempo a pertinência e eficácia do método adoptado, mostra também as capacidades analíticas da autora e uma vocação teorizante que se patenteia nalguns ensaios de *Ler e Escrever* (1987) e que prosseguirá em várias vertentes do seu trabalho. As possibilidades de uma leitura realizada seguindo uma metodologia definida podemos verificá-las igualmente na obra de Maria Lucília Gonçalves Pires *Para uma Leitura Intertextual de Exercícios Espirituais do Padre Manuel Bernardes* (1980), que, numa abordagem de fundo histórico, mostra a produtividade de um «exercício» de erudição teoricamente orientado. Esta autora tem-se dedicado fundamentalmente à literatura renascentista e barroca. Um estudo a considerar, não só pelo saber que fornece, mas igualmente pela natureza do estudo em si, é o trabalho de João David Pinto-Correia *Os Romances Carolíngios da Tradição Oral Portuguesa* (1993-1994), no qual encontramos cindidas uma investigação de cariz histórico-cultural, análise filológica e uma abordagem semiótico-narrativa. A literatura oral e tradicional tem sido o principal campo de interesse deste ensaísta e nisto podemos juntá-lo a Pere Ferré ou Maria Aliete Galhoz, esta última com um lugar fundamental também no estudo e divulgação da obra pessoana. Sob um enquadramento estruturalista, escreveu João Camilo dos Santos *Carlos de Oliveira et le Roman* (Paris, 1987), um longo ensaio cujo cerne diz respeito à questão puramente intratextual da construção narrativa, mas que se alarga a dados de natureza histórico-literária. Crítico excelente, tem produzido, num ensaísmo breve, estudos de uma natureza difícil de classificar, mas que se mostram muito atentos aos textos e que se desobrigam sensatamente de ideias feitas, o que é ainda mais evidente quando trata de autores de grande estatura, como Camilo Castelo Branco ou Aquilino Ribeiro.

Também o trabalho de Carlos Reis nos dá uma visão do interesse pelo estruturalismo (e não apenas) e das possibilidades da teoria como instrumento para a abordagem dos textos. Começando por publicar ensaios onde se ilustram diferentes abordagens teórico-críticas dos textos literários, em trabalhos posteriores faz a sua auto-crítica, mostrando a necessidade de um recuo na hegemonia teórica e na rigidez das metodologias. «É preciso, pois, recuperar, um equilíbrio aparentemente perdido», escreve em *Q Conhecimento da Literatura. Introdução aos estudos literários* (1995). De qualquer modo, o interesse pela área da teoria tem sido estável na sua obra, a qual, no que respeita à literatura portuguesa, se tem centrado principalmente no neo-realismo e no realismo, sendo hoje um dos grandes conhecedores da obra de Eça de Queirós.

Considerando uma outra vertente do ensaísmo das décadas de 70 e 80 (lembrando que as fronteiras temporais são sempre fugidias...), podemos dizer que as circunstâncias políticas – o pós-25 de Abril – propiciam a continuação e o desenvolvimento de um ensaísmo de raiz marxista, como, é, por exemplo, o de Álvaro Pina. No trabalho deste autor, em estudos críticos e em estudos teóricos (alguns de feição programática), encontramos um entendimento da literatura na sua articulação dialéctica com a sociedade e o acento no princípio de que o texto literário é / deve ser antes de mais comunicação veiculando conteúdos da consciência social orientada para «o desenvolvimento humano ou desenvolvimento histórico», como escreve em *Realismo e Comunicação. Ensaios de teoria e crítica literária* (1980). Em idêntica perspectiva podemos enquadrar algum do trabalho de João Ferreira Duarte, que em 1989 publica *O Espelho Diabólico. Construção do objecto da teoria literária*, conjunto de ensaios teoricamente densos, onde «se pretende construir o conceito de literário [...] pensado a partir de uma teoria, um 'ponto de vista', o marxismo» e nos quais encontramos também uma atitude de distanciamento relativamente a uma posição que se vai afirmando nas últimas três décadas do século: um cepticismo extremo no que respeita à necessidade e pertinência da teoria da literatura. João Ferreira Duarte trabalha igualmente na área da literatura comparada. A mencionar também, é claro, o vasto trabalho de Alexandre Pinheiro Torres, um daqueles autores que deixaram inscrita em páginas de jornais uma crítica regular e de qualidade. Doutrinador e crítico do neo-realismo, defensor do primado das relações da arte com o social, percebe-se nos seus ensaios críticos uma recondução dos textos a processos e a uma estética de cariz socialmente interventivo mesmo quando isso não cabe na linha programática dos autores, trazendo à superfície algo que acaba por se configurar como um

sistema simbólico dos textos e não necessariamente como observância de teses doutrinárias.

Os anos 70-80 viram surgir no ensaísmo literário uma variedade de abordagens inovadoras que vale a pena mencionar. Comece-se por Yvette K. Centeno; trabalhando na área da tradição hermética e de uma simbologia difundida nos textos religiosos e filosóficos, tem dado particular atenção à obra de Fernando Pessoa e de Luís de Camões. Seguindo uma abordagem análoga, Helder Macedo publicou *Do Significado Oculto da Menina e Moça* (1977) e *Camões e a Viagem Iniciática* (1980). Helder Godinho, por seu lado, trabalha no domínio da mitocrítica na senda das propostas de Gilbert Durand, problematizando a questão do imaginário universal na sua articulação com o estudo da literatura e analisando o modo como os mitos gerados por esse imaginário se realizam em obras singulares, sendo de destacar os seus estudos sobre Vergílio Ferreira. Estudos de fundo sobre os mitos, não já na perspectiva da construção imaginária, mas considerando uma realidade histórico-cultural, encontramos-os no trabalho de Maria Leonor Machado de Sousa, que se interessou em especial pelo mito de D. Inês de Castro e a sua repercussão dentro e fora de Portugal. Ainda sobre os mitos, mas associando uma análise de cariz teológico, histórico e simbólico, temos o trabalho de Dalila Pereira da Costa, onde se desenvolve uma indagação em torno da «espiritualidade nacional». Um outro ensaísta, Filipe Furtado, trabalhou em profundidade o género da literatura fantástica.

Arnaldo Saraiva, para além de uma especialização no modernismo português e brasileiro, para além também de trabalhos de edição de autores modernistas, publicou dois volumes sobre *Literatura Marginalizada* (1975 e 1980), nos quais contempla materiais tão pouco canónicos como os hinos nacionais, o anúncio, a canção, a literatura de cordel, ou as gralhas (estas num texto além do mais divertido). De referir também a sua actividade em torno da obra de Fernando Pessoa, podendo aqui juntar-se os nomes de ensaístas como Maria da Glória Padrão, Teresa Rita Lopes e José Augusto Seabra. Maria Lúcia Lepecki, que tem um importante papel na crítica de autores da literatura portuguesa moderna e contemporânea, como Camilo, Júlio Dinis, Nemésio, Vergílio Ferreira, Saramago, Lídia Jorge, Abelaira, Maria Judite de Carvalho, Maria Gabriela Llansol, José Cardoso Pires, Maria Lúcia Lepecki, dizia-se, é uma ensaísta que revela uma curiosidade intelectual variadíssima, da história do pensamento, às religiões, à antropologia, às ciências naturais, e praticante de uma interdisciplinaridade que, obviamente, ultrapassa o campo dos estudos literários e que lhe permite não só estabelecer nexos

intertextuais particulares, mas também fazer uso de uma metalinguagem inovadora. Maria Leonor Buescu, que dedicou grande parte da sua obra aos clássicos portugueses, destacando-se o seu trabalho sobre os gramáticos do Século XVI, tem igualmente um ensaísmo que se superioriza pelo grande saber, pela actualização teórica e pela prática da «pluridisciplinaridade» e «prurimetodologia», usando palavras suas.

O facto de os estudos literários se terem encaminhado para vinculações a determinadas metodologias foi motivo, esperadamente, de polémica, dissensão, crítica e também auto-crítica. Não cabe aqui fazer a retrospectiva desses acontecimentos, mas apenas sublinhar que, ou veementemente contra ou em paralelo com o ensaio norteado por uma base metodológica, se continuou a produzir um ensaísmo que se propõe ser, diga-se com cautela, mais auto-suficiente. É o que sucede com o trabalho de José Martins Garcia, este um dos autores que se «levantaram» contra os métodos, nomeadamente de cariz formalista e marxista. Acentuando a individualidade das obras, o seu ensaísmo mostra que os textos literários são um todo compósito onde se inscrevem o autor, o tempo, as circunstâncias, pretendendo aliar, como escreveu no intróito a *Exercício da Crítica* (1995), «o rigor analítico possível com a avaliação desse algo indefinível que numa obra nos seduz». Trabalhando no domínio da literatura portuguesa contemporânea, o mais preponderante na sua obra serão os estudos que dedica a Vitorino Nemésio, num diálogo de açoriano para açoriano. Outro autor a quem seria de mencionar desde logo pela dita «auto-suficiência» é Vasco Graça Moura, uma figura marcante das letras portuguesas, como poeta, como tradutor, como crítico e, genericamente, como homem de cultura ao qual não falta o rasgo interventivo. No seu trabalho domina o estudo da obra camoniana, em ensaios que têm sido louvados pela originalidade – uma originalidade que o próprio, aliás, procura enfatizando sempre a sua (dúplice) condição de amator. Fazendo uso de uma linguagem muito clássica, os seus textos são temperados não raro pelo humor ou até pelo sarcasmo, um tom que também passa nas crónicas que desde há muito publica na imprensa periódica, muitas das quais já reunidas em livro. Defensor dos valores da língua e da literatura portuguesa, tem-se empenhado em polémicas (às vezes, «homem a homem») interessantes de acompanhar.

No que respeita ao «grande cisma» de que se falava anteriormente e que pôs em causa a pertinência de um entendimento da literatura na sua relação com a história e suas variadíssimas manifestações, podemos dizer que nos anos 80 e 90 temos plenamente um «regresso de Clio», glossando o título de um ensaio de João Barrento, introdutório de uma anto-

logia de textos sobre história literária (*História Literária. Problemas e perspectivas*, 1982). Na obra deste autor, que se tem dedicado sobretudo à literatura alemã e à literatura comparada, podemos ver uma forma de ir ao encontro da história no seu interesse pelo recorte do pensamento epocal cruzando a literatura com a filosofia. Numa mesma linha de regresso à história, será de mencionar o nome de Maria de Fátima Marinho, que se tem dedicado ao estudo da poesia portuguesa contemporânea e que é autora de um trabalho de grande fôlego sobre o surrealismo português – *O Surrealismo em Portugal*, 1987 –, pelo panorama que traça não só da história do movimento, mas também das suas manifestações aquém e além desse movimento. Caberá também aqui falar da obra de Isabel Pires de Lima, uma grande conhecedora da obra de Eça de Queirós, sobre quem publicou, entre outros títulos, *As Máscaras do Desengano. Para uma abordagem sociológica de Os Maias de Eça de Queirós*, 1987, onde a autora leva a cabo o seu pessoal «regresso a Clio» por via da sociologia da literatura, como o título do trabalho indica.

Problemas de cariz histórico-cultural e histórico-literário estão também no centro do trabalho de José Carlos Seabra Pereira, que já vem da década de 70 (*Decadentismo e Simbolismo na Poesia Portuguesa*, 1975) e que tem sido sobretudo dirigido para a literatura finissecular (*Do Fim-de-Século ao Tempo do Orfeu*, 1979) e para a configuração metódica, literária e culturalmente muito informada de um período histórico-literário, ou, como escreve o autor, de uma «categoria estilístico-periodológica»: a do neo-romantismo. Este trabalho, que tem na sua cúpula *O Neo-Romantismo na Poesia Portuguesa* (1999), revela um conhecimento profundíssimo das componentes culturais de uma época e uma visão da obra literária como labor verbal (patente no estudo dos dados de natureza estilística), como labor congeminativo reflectindo não só o tempo da sua criação, e também um lastro cultural de milhares de anos. José Carlos Seabra Pereira tem também um importante trabalho de edição literária de autores do período finissecular. Tarefa idêntica tem sido levada a cabo por Fernando Cabral Martins no respeitante a obras de Fernando Pessoa e de Mário de Sá-Carneiro; sobre este escreveu um ensaio monográfico contemplando igualmente matéria histórico-literária – *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*, 1994 – e no qual se debruça sobre assuntos tão oportunos como, por exemplo, as peculiaridades da recepção crítica do poeta. No que respeita à primeira metade do século, fundamentalmente sobre poesia, tem vindo a público o trabalho de Fernando Guimarães, indispensável pela leitura crítica dos textos, pela explicitação das poéticas dos movimentos literários (*Poética do Saudosismo*, 1988; *Poética do Simbolismo*

em Portugal, 1990; *O Modernismo Português e a Sua Poética*, 1999), ou ainda pelo enlace do conhecimento literário com a reflexão filosófica, como sucede em *Os Problemas da Modernidade* (1994).

Preocupações de cariz periodológico, que vimos nortear algumas das obras antes referidas, estão também no horizonte do trabalho de Isabel Almeida (uma ensaísta que segue o rumo do aprofundamento histórico-literário no domínio da literatura portuguesa clássica) ou em parte da obra de Fernando J.B. Martinho, que estudou, com grau apuradíssimo de informação, as *Tendências Dominantes da Poesia Portuguesa da Década de 50* (1991, 2.^a ed.) e que é um nome fundamental na crítica da poesia portuguesa moderna – destacando-se na sua obra os títulos sobre Fernando Pessoa –, tal como Joaquim Manuel Magalhães ou Nuno Júdice. Na ensaística do primeiro percebe-se o seu «lugar de poeta», em particular por uma consciência reiterada de que a poesia é linguagem que segue um curso autónomo e de que «é supérfluo o que se possa dizer acerca dela» – frase de abertura do conjunto de ensaios *Rima Pobre* (1999), assim intitulado para enfatizar o que distingue e separa crítica e poesia. Nuno Júdice valoriza uma leitura de contextualização histórica e de recuperação da biografia, escrevendo com sarcasmo, num estudo sobre Antero de Quental, que aceita correr o «risco de recuperar o Autor, vítima de uma impiedosa eutanásia por correntes críticas que hipervalorizam o Texto convertendo-o numa entidade absoluta que, como Deus, se cria a si própria». Talvez sem sarcasmo, mas seguramente com ironia, Helena Buescu intitulou um volume de reunião de ensaios *Em Busca do Autor Perdido. Histórias, concepções, teorias* (1998), conjunto de reflexões teóricas e de «análise de casos» que nos permitem perceber, tal como outras obras da autora, que a visão pós-formalista ou pós-estruturalista da literatura, recobrando as décadas de 80 e de 90, consiste num fenómeno de manifestações muito variadas no campo do ensaísmo literário. Tendo feito um doutoramento em literatura comparada, sobre a descrição na paisagem romântica (*Incidências do Olhar. Recepção e representação*, 1990), uma parte considerável do seu trabalho situa-se nesta área, privilegiando as literaturas portuguesa e francesa dos Séculos XVIII, XIX e XX. O romantismo, também numa perspectiva comparatista, tem sido a principal área de investigação de Álvaro Manuel Machado, que estudou em profundidade as «metamorfoses» do modelo romântico até à contemporaneidade, nomeadamente até ao romance de Agustina Bessa-Luís. Ainda tendo em conta a recuperação do autor, deve lembrar-se o trabalho de Luís Mourão sobre a diarística de Vergílio Ferreira ou de Clara Rocha sobre literatura autobiográfica. Do primeiro, destaca-se também

um trabalho de grande qualidade no qual se faz o questionamento dos efeitos nalguma narrativa portuguesa do anunciado «fim da história» – *Um Romance de Impoder: a paragem da história na ficção portuguesa contemporânea* (1997). De Clara Rocha, refira-se o precioso levantamento e estudo crítico das *Revistas Literárias do Século XX em Portugal* (1985).

«A preocupação com os textos, e menos com modelos teóricos, não representa, no entanto, qualquer menosprezo pela pluralidade das teorias literárias», afirmou Jorge Fazenda Lourenço em *A Poesia de Jorge de Sena. Testemunho, metamorfose, peregrinação* (1998) – uma obra de «impecável *scholarship*», como escreveu Vasco Graça Moura –, dando voz a um sensato eclectismo que se testemunha noutros autores. Um eclectismo semelhante, no que respeita aos apetrechos teóricos, podemos encontrá-lo no trabalho de Rosa Goulart, por exemplo no seu *Romance Lírico. O percurso de Vergílio Ferreira* (1990), ensaio cujo valor está não apenas no estudo da obra do escritor, mas também naquilo que nos dá a conhecer sobre as coordenadas do romance moderno: a mistura de géneros e de modos, a ruptura com a organização realista do tempo e do espaço, a incidência do discurso metanarrativo, a hiper-subjectivização, etc. Aos autores que partem de uma visão crítica do exclusivismo e rigidez metodológicos (em particular de orientação estruturalista) podemos juntar o nome de F. J. Vieira Pimentel, que realizou, entre outros trabalhos sobre literatura portuguesa dos Séculos XIX e XX, um estudo de fundo sobre a lírica da presença – *A Poesia da presença (1927-1940). Tradição e modernidade* (1989). Por idênticas razões, lembre-se o ensaísmo, por mais de uma vez premiado, de Paula Morão, que tem dedicado muito do seu trabalho à edição e estudo da obra de Irene Lisboa, num regresso, amplamente renovado, à questão do autor e da biografia (*Irene Lisboa. Vida e escrita*, 1989), e que, mais recentemente, se tem dedicado à problemática da representação do feminino nos textos literários. O problema do feminino, questionado agora enquanto especificidade autoral, predomina no ensaísmo de Isabel Allegro Magalhães.

Autores como os que temos estado a referir acentuam a individualidade dos textos enquanto actualização particular das possibilidades da linguagem e da tradição literária, do mundo circundante, da História, *lato sensu*. É esta atenção à história que, diríamos, decide a especificidade do ensaísmo de Manuel Gusmão, um ensaísmo marcante e denso, atento à importância da construção dos sujeitos nos textos, ao seu «processo de individuação», mas sempre considerando que essa construção resulta de um encontro dos sujeitos com a história, um encontro fundador na sua constituição. Manuel Gusmão tem publicado um tra-

balho crítico inovador em torno da poesia e da narrativa contemporâneas (Alberto Caeiro, Fernando Pessoa, Carlos de Oliveira, Nuno Bragança, Maria Velho da Costa).

O percurso, cauteloso e sempre hesitante, que temos estado a seguir neste panorama do ensaísmo literário em Portugal mostra que o conhecimento, neste particular o conhecimento da literatura, não avança em linha recta de transformação em transformação (de paradigma em paradigma), mas numa espiral que pressupõe um encontro, mais ou menos efectivo, mais ou menos pacífico, mais ou menos recalitrante, entre os vários modos de saber. Na colectânea *Outros Erros. Ensaios de literatura* (2001), Maria Alzira Seixo reitera a ideia do conhecimento da literatura como errância, quer no sentido de deambulação, quer no sentido de erro significando «processo de busca e indagação». Estas «busca e indagação» designarão convenientemente o trabalho desta ensaísta, que tem levado a cabo a sua pesquisa em estudos de literatura comparada, em estudos teóricos ou em inúmeros e fundamentais estudos sobre a narrativa portuguesa contemporânea. Fazendo apelo a um saber muito variado, da música, às artes plásticas, ao colorido (e polémico) da cultura de massas, poder-se-á dizer que no horizonte do seu trabalho está o entendimento e a valorização da literatura enquanto fenómeno estético e enquanto manifestação que move de forma extraordinária os afectos; daí ser um ensaísmo «eufórico» e crente nas possibilidades da literatura enquanto arte e enquanto matéria de conhecimento, uma crença, aliás, partilhada por muitos dos nomes que aqui referimos. A esses poderemos juntar aqui o de dois autores que publicam sobre Raul Brandão, já na década de 90, dois trabalhos de índole muito distinta, mas cativantes na interpretação, na argumentação e na escrita: de Vítor Viçoso, *A Máscara e o Sonho. Vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão* (1999) e de Maria João Reynaud *Metamorfoses da Escrita. Húmus, de Raul Brandão* (2000).

No entanto, na criação literária, no estudo da literatura e no seu ensino tem-se vivido um certo mal-estar, uma consciência de crise que fez tombar os alicerces de uma primeira desejada e depois não raro abominada abordagem teórico-científica dos textos. O exorcismo (assim lhe chamou Carlos Drummond de Andrade num poema muito conhecido) das orientações pretensamente científicas e, antes de mais, as próprias orientações trouxeram à linha de água uma renovação do pensamento teórico sobre a natureza do literário, já sem a ambição de decidir de uma vez por todas o que a literatura é. Lembre-se, neste âmbito, o nome de Manuel Frias Martins, que tem publicado trabalhos na área da poesia

portuguesa contemporânea e que publicou igualmente o ensaio *Matéria Negra. Uma teoria da literatura e da crítica literária* (1995; 2.ª ed., revista), em cuja introdução faz um veemente pronunciamento dirigido a quem afirma a «não necessidade» da teoria da literatura e defende a articulação desta disciplina com a crítica, o que tem sido um caminho central da sua obra. O geral do estudo agora mencionado centra-se em torno de uma questão que Manuel Frias Martins sintetiza na metáfora «matéria negra»: o «mistério» da literatura, o «lado obscuro da comunicação literária que, decorrendo de uma vertente não racional da comunicação, nunca pode ser formalizada». Este estudo leva a conclusões que, não sendo risonhas, não são desanimadoras. Embora verifique com amável desespere as crises (anunciadas e / ou efectivas) da literatura e dos estudos literários, adianta também: «Apesar dos perigos que a instituição literária corre nos nossos dias, a literatura continua a conter em si as possibilidades intemporais de um conhecimento insubstituível ou «difícilmente substituível» do homem e do mundo.»

Pode-se dizer que o traço definidor de uma linha ensaística dos anos 80-90 e a que se tem chamado pós-moderna é justamente a problematização da crise do literário, não como resultante de condições externas, mas como algo que se inscreve no mais fundo da literatura. Genericamente (e pesando o risco das generalizações), o ensaísmo da pós-modernidade questiona tanto a perspectiva humanista do conhecimento da literatura, que parte, assim se tem admitido, do princípio de que é possível reconhecer um sentido nas obras literárias, como as perspectivas que teoricamente pretendem configurar um estatuto da literatura definindo-a, estabelecendo-lhe os limites e alinhando critérios de interpretação. Toda esta problemática é ampla e excepcionalmente tratada na obra de Silvina Rodrigues Lopes *A Legitimação em Literatura* (1994), onde se conclui, depois de uma densa ponderação sobre as propostas «legitimadoras» da literatura, que «[n]enhum critério permite designar uma obra como literária» e se defende «uma concepção da experiência literária que tenha em conta a impossibilidade de definir os limites da experiência e a impossibilidade de definir a literatura». Este ponto de vista, alicerçado sobretudo no pensamento desconstrucionista, tem, ainda no trabalho de Silvina Rodrigues Lopes, um prolongamento consequente nos seus textos de crítica literária, nos quais se reconhece a contingência da interpretação e se estabelece entre esta e o exercício ensaístico um *continuum* criativo. Uma densa reflexão teórica sobre os problemas e paradoxos da interpretação encontramos-la no trabalho de Miguel Tamen, nomeadamente *Hermenêutica e Mal-Estar* (1987) e *Maneiras de interpretação. Os fins dos argumentos nos estudos literários* (1993).

O cepticismo ou relativismo do ensaio pós-moderno (como tem sido caracterizado, neutral ou acusatoriamente) vemo-lo igualmente no trabalho de Abel Barros Baptista, mostrando, dir-se-ia, a falência do domínio do ensaísta sobre aquilo que escreve, a impossibilidade da sistematização e da racionalidade, a «dúvida radical», como escreveu George Steiner em *Presenças Reais*, a desconstrução não só do texto alheio, mas também do texto próprio, a auto-ironia, uma ideia de crítica literária como jogo e como fracasso inevitável e necessário. Uma compreensão do pós-modernismo surge, por exemplo, no livro de Carlos Ceia *O que É Afinal o Pós-Modernismo?* (1998); este ensaísta, a par de um trabalho sobre literatura portuguesa contemporânea, tem-se pronunciado também, por vezes num tom crítico muito forte, sobre os estudos literários e sobre o ensino da literatura em Portugal. A estes nomes podemos juntar os de Osvaldo Silvestre, de Américo Lindeza Diogo com um trabalho periodologicamente abrangente, marcado pelo desconstrucionismo, ou de Fernando Pinto do Amaral, um ensaísta que se afirma na década de 90, tendo a seu modo desenvolvido algum trabalho em torno das questões da pós-modernidade, mas sem a virulência crítica ou o cepticismo que por vezes vêm à boca de cena. Embora a sua produção seja variada, o principal dos seus estudos centra-se na poesia portuguesa contemporânea.

Aproximando-se este pequeno (e infelizmente incompleto) balanço do seu fim, voltamos a esclarecer que as tendências que aqui se foram sintetizando apontam para certas dominantes que o tempo e as circunstâncias foram favorecendo e nunca para hegemónias ou rasuras do conhecimento herdado. De facto, no ensaísmo português, a actualidade sempre conviveu e até se combinou saudavelmente com a tradição, e, de certo modo fechando o círculo, podemos hoje beneficiar do saber de estudiosos que desenvolveram a área dos estudos filológicos, como Ivo de Castro, ou Elsa Gonçalves, eminente investigadora da lírica medieval galego-portuguesa. O ensaísmo de orientação histórico-cultural ou histórico-literária inscreveu ao longo do século uma linha contínua, e aos nomes já aqui referidos podemos juntar o de José Vitorino de Pina Martins, com uma obra de grande saber centrada em particular no legado do Renascimento português visto no seu cruzamento com o Humanismo europeu, ou o de José-Augusto França, o qual, a par de grande historiador da arte portuguesa, tem também um trabalho original na área da história da literatura, compulsando e interpretando factos de natureza política, artística, da vida social, biográficos. De referência indispensável também o nome de Aníbal Pinto de Castro, seja pelo extraordinário trabalho de erudito que se pode testemunhar, por exemplo, numa obra

sobre uma área à qual nem sempre se dá a merecida importância nos estudos da literatura portuguesa – *Retórica e Teorização Literária em Portugal. Do humanismo ao neoclassicismo* (1973) –, seja pela variedade do seu campo de interesses, não impedindo, essa variedade, o rigor e o aprofundamento, como sucede no seu trabalho sobre Luís de Camões ou sobre Camilo Castelo Branco. Joel Serrão, que tem um trabalho fundamental, em co-autoria, na edição de textos de Fernando Pessoa, dedicou-se também à edição e estudo da obra de Cesário Verde e publicou, em dois volumes (1959 e 1962) *Temas Oitocentistas. Para a história de Portugal no século passado*, uma obra de referência conduzida segundo uma perspectiva histórico-cultural. Um saber rigorosíssimo da retórica clássica, uma síntese interdisciplinar sustentam uma obra de excelência sobre *A Oratória Barroca de Vieira* (1989), de Margarida Vieira Mendes. Precozmente desaparecida, deixou, para além de um importante trabalho como editora literária, uma reflexão promissora sobre o ensino do português e da literatura, dispersamente publicada. Continuando ainda no classicismo, mencione-se igualmente o trabalho de José Augusto Cardoso Bernardes, quer em torno de questões genológicas – *O Bucolismo Português. A écloa do Renascimento e do Maneirismo* (1988) –, quer sobre nomes grandes do período clássico, como Camões e Gil Vicente. Vindo a lume mais recentemente, temos o estudo de Rita Marnoto *O Petrarquismo Português do Renascimento e do Maneirismo* (1997). Ainda numa perspectiva histórico-literário e / ou histórico-cultural, o Século XIX tem sido atentamente estudado por autores como Ofélia Paiva Monteiro, que publicou, entre outros títulos, *A Formação de Almeida Garrett. Experiência e criação*, como António Machado Pires (*A Ideia da Decadência na Geração de 70*, 1980) ou Ernesto Rodrigues, este último tendo dedicado parte do seu extenso e variado percurso como investigador a áreas de grande interesse até para uma compreensão sociológica da época, como o folhetim e, genericamente, a imprensa oitocentista. Pela mão de historiadores têm vindo a público trabalhos fundamentais sobre escritores do Século XIX e do Século XX, como os que João Medina tem regularmente publicado sobre Eça de Queirós, ou os que Luís Vidigal tem realizado sobre Aquilino, combinando uma visão histórica e antropológica. Olhando os textos como «testemunho cultural» (palavras de António Machado Pires), Maria das Graças Moreira de Sá publicou, sobre um autor de transição, *Estética da Saudade em Teixeira de Pascoaes* (1992). Num plano histórico particular, o da recepção, podemos mencionar Maria Fernanda de Abreu com *Cervantes no Romantismo Português* (1994) ou Henrique Almeida com *Aquilino Ribeiro e a Crítica* (1993).

O século foi também percorrido por um interesse assinalável na área da dramaturgia. Bastaria pensar que foi um campo de trabalho, porventura menos conhecido, de um Jorge de Sena, mas também de Paulo Quintela, a quem se devem estudos importantes sobre o teatro vicentino, tal como a Osório Mateus ou Maria Idalina Resina Rodrigues. Ainda na área do teatro, outros ensaístas há que obrigatoriamente ter em consideração, como Andréa Crabée Rocha, José Oliveira Barata, Helena Serôdio, Duarte Ivo Cruz e, naturalmente, Luiz Francisco Rebello, com textos de referência no domínio da historiografia do teatro português.

Todo o saber é naturalmente composto, e porventura a maior perda num trabalho, digamos, de inventário é não se dar conta não tanto da quantidade, mas sobretudo da variedade. O recorte do ensaísmo literário português do Século XX ficaria ainda mais incompleto sem uma referência a uma forma que se divide de um modo artisticamente híbrido entre a prosa poética e o ensaio propriamente dito (um Alberto Ferreira no seu *Diário de Édipo*, 1965; António Vieira em *Metamorfose e Jogo em Mário de Sá-Carneiro*, 1997). As relações da literatura com outras artes constituem outro campo de grande interesse, onde se sente o pulsar da inovação – as artes plásticas, a que se tem dedicado Rui Mário Gonçalves ou mais pontualmente Ana Hatherly, uma das nossas grandes especialistas da literatura barroca; a música, em trabalhos de Rita Iriarte ou Mário Vieira de Carvalho. O estudo do livro e da leitura tem interessado Fernando Guedes e José Afonso Furtado; o último publicou, entre outros títulos, justamente *Os Livros e a Leitura. Novas ecologias da informação* (2000). Para (quase) rematar com uma matéria senão vanguardista, pelo menos absolutamente contemporânea, lembremos a ligação da literatura com as novas tecnologias, área a que se tem dedicado Pedro Barbosa, autor de *A Ciberliteratura. Criação literária e computador* (1996). De igual modo, a literatura vista por outros ângulos disciplinares, como a filosofia, tem tido um caminho frutuoso, como podemos comprovar no trabalho de José Gil sobre a obra de Pessoa, de Luís Adriano Carlos sobre Jorge de Sena, ou até mesmo de António Guerreiro, que é conhecido sobretudo como crítico literário do jornal *Expresso* e que publicou em 2000 *O Acento Agudo do Presente*, conjunto de ensaios levantando, sobre a literatura, problemas de natureza ética, estética e histórica. Diga-se, finalmente, que o século fechou com chave de ouro voltando a um género ensaístico que brilhava no dealbar da centúria de Novecentos: a biografia. Maria Filomena Mónica publicou *Eça de Queirós*, dando continuidade a uma linhagem onde aparecem autores distintíssimos, alguns já mencionados, mas aos quais não se poderia deixar de acrescentar

Agustina Bessa-Luís, com as suas romanescas biografias de Florbela Espanca ou de Camilo Castelo Branco. Esta escritora e todos os nomes aqui mencionados fazem jus à ideia, bastante pacífica, de que o ensaio é uma forma de escrita que implica autonomia, liberdade, espírito reflexivo e que tem prosseguido acompanhando / determinando as variações epocais. Assim o verificámos, procurando explicitar, no que foi possível, algo do recorte e dos matizes do ensaio literário português no Século XX.

Bibliografia

- AULLÓN de HARO, Pedro, *Los Géneros Ensayísticos en el Siglo XX*, Madrid, Taurus Ediciones, 1987.
- BERNARDES, José Augusto Cardoso, «História literária. II - Em Portugal», in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 2, Lisboa-São Paulo, Verbo, 1997.
- BUESCU, Helena Carvalhão, «Ensaio», in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 2, Lisboa-São Paulo, Verbo, 1997.
- COELHO, Eduardo do Prado, «Dez anos de literatura portuguesa (1974-1984). Ensaio», in *Colóquio/Letras*, n.º 78, Março de 1984, pp. 43-54; n.º 79, Maio de 1984, p. 37.
- COELHO, Eduardo do Prado, «A 'nouvelle critique' em Portugal», in *L'Enseignement et l'Expansion de la Littérature Française au Portugal (actes du colloque)*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian-Centre Culturel Portugais, 1984, pp. 223-236.
- COELHO, Eduardo do Prado, «O ensaio em geral», *O Cálculo das Sombras*, Lisboa, Edições Asa, 1997, pp. 18-49.
- FERREIRA, João Palma, «Ensaio», in COELHO, Jacinto do Prado (dir.), *Dicionário de Literatura*, vol. 1, 3.ª ed., Porto, Figueirinhas, 1983.
- FIGUEIREDO, Fidelino de, *A Crítica Literária como Ciência*, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1913 (várias edições, revistas e ampliadas).
- GOULART, Rosa, «Vitorino Nemésio: o ensaio do escritor», in *Nemésio Vinte Anos Depois*, Lisboa-Ponta Delgada, Edições Cosmos-Seminário Internacional de Estudos Nemesianos, 1998, pp. 617-624.
- LIMA, Sílvio, *Ensaio sobre a Essência do Ensaio*, 2.ª ed., Coimbra, Arménio Amado Editor, 1964.
- LOPES, Silvina Rodrigues, «Do ensaio como pensamento experimental», *Literatura, Defesa do Atrito*, s.l., Vendaval, 2003.
- SARAIVA, Arnaldo, «Para uma teoria da crítica portuguesa», *Literatura Marginalizada*, Porto, s.n., 1975, pp. 67-100.
- SENA, Jorge de, «Ensaísmo crítico em Portugal» e «A crítica portuguesa no século XX»; *Estudos de Literatura Portuguesa - III*, Lisboa, Edições 70, 1988, pp. 45-49 e 95-106.
- SÉRGIO, António, «Prefácio», *Ensaios*, vol. 1, 2.ª ed., Coimbra, Atlântida, 1949, pp. 11-67.
- SILVESTRE, Osvaldo, «Crítica Literária. II - Em Portugal», in *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 1, Lisboa-São Paulo, Verbo, 1995.
- SIMÕES, João Gaspar, *Críticos e Ensaístas Contemporâneos (1942-1979)*, Lisboa, IN-CM, 1983.

A., Ruben (1920-1975)
ABELAIRA, Augusto (1926-2003)
ABREU, Maria Fernanda de (1948)
AGUIAR, João (1944)
AL BERTO (1948-1997)
ALEGRE, Manuel (1936)
ALEXANDRE, António Franco (1944)
ALMEIDA, Bernardo Pinto de (1954)
ALMEIDA, Henrique (1960)
ALMEIDA, Isabel (1963)
ALVES, Vasco de Mendonça (1883-1962)
AMADO, Fernando (1899-1968)
AMARAL, Ana Luísa (1956)
AMARAL, Domingos (1967)
AMARAL, Fernando Pinto do (1960)
AMARAL, Freitas do (1941)
AMARO, Luís (1923)
ANDRADE, Eugénio de (1923)
ANDRADE, João Pedro de (1902-1974)
ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner (1919)
ANTUNES, António Lobo (1942)
AROUCA, Manuel (1955)
AUGUSTO, Fernando (1947-2003)
ÁVILA, Norberto (1936)
BAPTISTA, Abel Barros (1955)
BAPTISTA, Amadeu (1953)
BAPTISTA, António Alçada (1927)
BAPTISTA, José Agostinho (1948)
BAPTISTA-BASTOS, Armando (1934)
BARATA, José Oliveira (1948)
BARBOSA, Carvalho (1884-1936)
BARBOSA, Pedro (1948)
BARRENO, Maria Isabel (1939)
BARRENTO, João (1940)
BASTOS, João (1883-1957)
BASTOS, Sousa (1844-1911)
BELCHIOR, Maria de Lourdes (1923-1998)

BELMONTE, Mafalda*
 BELO, Ruy (1934-1978)
 BELTRÃO, Luísa (1943)
 BENTO, José (1932)
 BERMUDES, Félix (1874-1960)
 BERNARDES, José Augusto Cardoso (1958)
 BESSA, Carlos Luís (1967)
 BESSA-LUÍS, Agustina (1922)
 BORGES, Maria de Fátima (1943)
 BOTELHO, Abel (1855-1917)
 BOTELHO, Fernanda (1926)
 BOTEQUILHA, Mário (1969)
 BOTTO, António (1897-1959)
 BRAGA, Jorge de Sousa (1957)
 BRAGA, Maria Ondina (1932)
 BRAGA, Vitoriano (1888-1940)
 BRAGANÇA, Nuno (1929-1985)
 BRANCO, Rosa Alice (1950)
 BRANDÃO, Fiamma Hasse Pais (1938)
 BRANDÃO, Júlio (1869-1947)
 BRANDÃO, Raul (1867-1930)
 BRIM, Leonel (1939)
 BRITO, Casimiro de (1938)
 BRUN, André (1881-1926)
 BUESCU, Helena (1956)
 BUESCU, Maria Leonor (1932-1998)
 BUGALHO, Francisco (1905-1949)
 CABRAL, Alexandre (1917-1996)
 CABRAL, Filomena (1944)
 CABRAL, A. M. Pires (1941)
 CABRAL, Rui Pires (1967)
 CABREIRA JÚNIOR, Tomás (1892-1911)
 CABRITA, António (1959)
 CACHAPA, Possidónio (1965)
 CÂMARA, D. João da (1852-1908)
 CAMILO, João (1943)
 CAMPOS, Fernando (1924)
 CARDOSO, Miguel Esteves (1955)
 CARLOS, Luís Adriano (1959)
 CARMELO, Luís (1954)
 CARNEIRO, Eduardo Guerra (1942-2004)
 CARNEIRO, José Pinto (1967)
 CARVALHO, Armando Silva (1939)
 CARVALHO, Coelho de (1855-1934)

CARVALHO, Gil de (1954)
 CARVALHO, Joaquim de (1892-1958)
 CARVALHO, Maria João Lopo de (1962)
 CARVALHO, Maria Judite de (1921-1998)
 CARVALHO, Mário de (1944)
 CARVALHO, Mário Vieira de (1943)
 CARVALHO, Raul de (1920-1984)
 CARVALHO, Rodrigo Guedes de (1963)
 CASTILHO, Guilherme de (1912-1987)
 CASTILHO, Paulo (1944)
 CASTRO, Aníbal Pinto de (1938)
 CASTRO, E.M. de Melo e (1932)
 CASTRO, Eugénio de (1869-1944)
 CASTRO, Ferreira de (1898-1974)
 CASTRO, Ivo de (1945)
 CASTRO, João Osório de (1926)
 CASTRO, Manuel de (1934-1971)
 CEIA, Carlos (1961)
 CENTENO, Yvette K. (1940)
 CESARINY, Mário (1923)
 CHAVES, Castelo Branco (1900-1992)
 CHIANCA, Rui (1891-1931)
 CHORÃO, João Bigotte (1933)
 CIDADE, Hernâni (1887-1975)
 CINATTI, Ruy (1915-1986)
 CINTRA, Luís Filipe Lindley (1925-1991)
 CLÁUDIO, Mário (1941)
 COCHOFEL, João José (1919-1982)
 COELHO, António Borges (1928)
 COELHO, Eduardo Prado (1944)
 COELHO, Jacinto do Prado (1920-1984)
 COIMBRA, Leonardo (1883-1936)
 CONRADO, Júlio (1936)
 CORREIA, Clara Pinto (1960)
 CORREIA, Hélia (1949)
 CORREIA, João de Araújo (1899-1985)
 CORREIA, Natália (1923-1993)
 CORREIA, Romeu (1917-1996)
 CORTESÃO, Jaime (1884-1960)
 CÔRTEZ-RODRIGUES, Armando (1891-1971)
 CORTEZ, Alfredo (1880-1946)
 COSTA, Dalila Pereira da (1918-1999)
 COSTA, Francisco (1900-1988)
 COSTA, Hélder (1939)

COSTA, Maria Velho da (1938)
 COSTA, Orlando da (1929)
 COUTINHO, Carlos (1943)
 CRUZ, Bento da (1925)
 CRUZ, Duarte Ivo (1945)
 CRUZ, Gastão (1941)
 CRUZ, Liberto (1935)
 CRUZ, Mafalda Ivo (1957)
 CURTO, Ramada (1886-1961)
 DACOSTA, Fernando (1945)
 DACOSTA, Luísa (1927)
 DANTAS, Júlio (1876-1962)
 DEUS, Rodrigo Moita de (1977)
 DIAS, Carlos Malheiro (1875-1941)
 DIAS, Dóris Graça (1963)
 DIOGO, Américo Lindeza (1952)
 DIONÍSIO, Eduarda (1946)
 DIONÍSIO, José Amaro (1947)
 DIONÍSIO, Mário (1916-1993)
 DIREITINHO, José Riço (1965)
 DUARTE, Afonso (1884-1958)
 DUARTE, João Ferreira (1947)
 ECHEVARRÍA, Fernando (1929)
 ESPANCA, Florbela (1894-1930)
 FALCÃO, Carlos Poças (1951)
 FARIA, Almeida (1943)
 FARIA, Daniel (1971-1999)
 FARIA, Rosa Lobato de (1932)
 FARO, Margarida (1954)
 FEIJÓ, Álvaro (1916-1941)
 FÉLIX, Emanuel (1936-2004)
 FERRAZ, Maria de Lourdes A. (1942)
 FERRÉ, Pere (1953)
 FERREIRA, Alberto (1920-2001)
 FERREIRA, António Mega (1949)
 FERREIRA, Costa (1918-1997)
 FERREIRA, José Gomes (1900-1985)
 FERREIRA, Reinaldo (1922-1959)
 FERREIRA, Vergílio (1916-1996)
 FERRO, António (1895-1961)
 FERRO, Rita (1955)
 FIDALGO, José Dinis (1959)
 FIGUEIREDO, Fidelino de (1888-1967)
 FIGUEIREDO, Tomás de (1902-1970)

FILHO, Artur Portela (1937)
 FONSECA, Branquinho da (1905-1974)
 FONSECA, Catarina (1970)
 FONSECA, Manuel da (1911-1993)
 FORTE, António José (1931-1988)
 FRANÇA, José-Augusto (1922)
 FRANCISCO, José do Carmo (1951)
 FRANCO, Miguel (1918)
 FREIRE, Anselmo Braancamp (1849-1929)
 FREITAS, Manuel de (1972)
 FURTADO, Filipe*
 FURTADO, José Afonso (1953)
 GALHOZ, Maria Aliete (1929)
 GALVÃO, Henrique (1895-1970)
 Garcia, José Martins (1941)
 GASTÃO, Ana Marques (1962)
 GEDEÃO, António (1906-1997)
 GERSÃO, Teolinda (1940)
 GIL, José (1939)
 GIL, Laura*
 GODINHO, Helder (1947)
 GOMES, Luísa Costa (1954)
 GOMES, Soeiro Pereira (1909-1949)
 GONÇALVES, Egito (1920-2001)
 GONÇALVES, Elsa (1930)
 GONÇALVES, Manuel Fernando (1951)
 GONÇALVES, Olga (1929-2004)
 GONÇALVES, Rui Mário (1934)
 GOULART, Rosa (1946)
 GRALHEIRO, Jaime (1930)
 GUEDES, Fernando (1928)
 GUERRA, Álvaro (1936-2002)
 GUERREIRO, António (1951)
 GUERREIRO, Fernando (1950)
 GUIMARÃES, Fernando (1928)
 GUIMARÃES, João Luís Barreto (1967)
 GUISTADO, Alfredo (1891-1975)
 GUSMÃO, Ana Nobre de (1952)
 GUSMÃO, Manuel (1945)
 HATHERLY, Ana (1929)
 HELDER, Herberto (1930)
 HORTA, Maria Teresa (1937)
 INÁCIO, Ana Paula (1966)
 IRIARTE, Rita (1934)

JORGE, João Miguel Fernandes (1943)
 JORGE, Lídia (1946)
 JORGE, Luiza Neto (1939-1989)
 JORGE, Ricardo (1858-1939)
 JÚDICE, Nuno (1949)
 KIM, Tomaz (1915-1967)
 KNOPFLI, Rui (1932-1997)
 LACERDA, Alberto de (1928)
 LACERDA, Augusto de (1864-1926)
 LAPA, M. Rodrigues (1897-1989)
 LARANJEIRA, Manuel (1877-1912)
 LEÃO, António Ponce de (1891-1918)
 LEHNING, Maria João*
 LEIRIA, Mário-Henrique (1923-1980)
 LEITÃO, Luís Veiga (1915-1987)
 LEITE, Arnaldo (1886-1968)
 LEPECKI, Maria Lúcia (1940)
 LETRIA, José Jorge (1951)
 LIMA, Isabel Pires de (1952)
 LIMA, Manuel de (1915-1976)
 LISBOA, António Maria (1928-1953)
 LISBOA, Eugénio (1930)
 LISBOA, Irene (1892-1958)
 LLANSOL, Maria Gabriela (1931)
 LOBO, Fonseca (1919)
 LOPES, Adília (1960)
 LOPES, João Santos*
 LOPES, Óscar (1917)
 LOPES, Silvina Rodrigues (1950)
 LOPES, Teresa Rita (1937)
 LOSA, Ilse (1913)
 LOURENÇO, Eduardo (1923)
 LOURENÇO, Frederico (1963)
 LOURENÇO, Jorge Fazenda (1955)
 LOURENÇO, M.S. (1936)
 MACEDO, Helder (1935)
 MACHADO, Álvaro Manuel (1940)
 MACHADO, Dinis (1930)
 MÃE, Valter Hugo (1971)
 MAGALHÃES, Isabel Allegro (1942)
 MAGALHÃES, Joaquim Manuel (1945)
 MALDONADO, Fátima (1941)
 MALPIQUE, Cruz (1902-1992)
 MANGAS, Francisco Duarte (1960)

MÂNTUA, Bento (1878-1932)
 MARGARIDO, Alfredo (1928)
 MARINHO, Maria de Fátima (1954)
 MARMELO, Manuel Jorge (1971)
 MARNOTO, Rita (1957)
 MARQUES, Helena (1935)
 MARQUES, Margarida Gonçalves
 MARTINHO, Fernando J.B. (1938)
 MARTINHO, Virgílio (1929-1994)
 MARTINS, Albano (1930)
 MARTINS, Fernando Cabral (1950)
 MARTINS, José Vitorino de Pina (1920)
 MARTINS, Luzia Maria (1926-2000)
 MARTINS, Manuel Frias (1949)
 MATEUS, Osório (1940-1996)
 MATOS, Maria Vitalina Leal de (1939)
 MEDINA, João (1939)
 MELLO, Pedro Homem de (1904-1984)
 MELO, Filipa (1972)
 MELO, Guilherme de (1931)
 MELO, João de (1949)
 MELO, Jorge Silva (1948)
 MENDES, José Manuel (1948)
 MENDES, Luís Filipe Castro (1950)
 MENDES, Manuel (1906-1969)
 MENDES, Margarida Vieira (1949-1997)
 MENDES, Pedro Rosa (1968)
 MENDONÇA, Henrique Lopes de (1856-1931)
 MENDONÇA, José Tolentino (1965)
 MESQUITA, Marcelino (1856-1919)
 MEXIA, Pedro (1972)
 MIGUÉIS, José Rodrigues (1901-1981)
 MIRANDA, Jorge Gomes (1965)
 MIRANDA, Miguel (1956)
 MIRANDA, Paulo José (1965)
 MONGINHO, Julieta (1958)
 MÓNICA, Maria Filomena (1943)
 MONTALVOR, Luís de (1891-1947)
 MONTEIRO, Adolfo Casais (1908-1972)
 MONTEIRO, Domingos (1903-1980)
 MONTEIRO, Hélder Prista (1922-1994)
 MONTEIRO, Henrique (1956)
 MONTEIRO, Luís de Sttau (1926-1993)
 MONTEIRO, Ofélia Paiva (1935)

MORAIS, Graça Pina de (1927-1992)
 MORÃO, Paula (1951)
 MOREIRA, Helga (1950)
 MOREIRA, Júlio (1930)
 MOURA, Vasco Graça (1942)
 MOURÃO, Luís (1960)
 MOURÃO-FERREIRA, David (1927-1996)
 MOUTINHO, José Viale (1945)
 NAMORA, Fernando (1919-1989)
 NAVA, Luís Miguel (1957-1995)
 NAVARRO, António Rebordão (1933)
 NEGREIROS, José de Almada (1893-1970)
 NELSON, José-Emílio (1948)
 NEMÉSIO, Vitorino (1901-1978)
 NEVES, Abel (1956)
 NÓBREGA, Isabel da (1925)
 NOGUEIRA, Albano (1911)
 NORTON, Cristina (1948)
 NUNES, José Joaquim (1859-1932)
 NUNES, José Ricardo (1964)
 NUNES, Natália (1921)
 NUNES, Rui (1946)
 O'NEILL, Alexandre (1924-1986)
 OLIVEIRA, Carlos de (1921-1981)
 OSÓRIO, António (1933)
 PACHECO, Fernando Assis (1936-1995)
 PACHECO, Luiz (1925)
 PAÇO D' ARCOS, Joaquim (1908-1979)
 PADRÃO, Maria da Glória (1941)
 PAIXÃO, Pedro (1956)
 PALMA-FERREIRA, João
 PASCOAES, Teixeira de (1877-1952)
 PATRÍCIO, António (1878-1930)
 PAVIA, Cristovam (1933-1968)
 PEDREIRA, Maria do Rosário (1959)
 PEDRO, António (1909-1966)
 PEDROSA, Inês (1962)
 PEIXOTO, José Luís (1974)
 PEREIRA, Ana Teresa (1958)
 PEREIRA, Helder Moura (1949)
 PEREIRA, José Carlos Seabra (1949)
 PEREIRA, Miguel Serras (1949)
 PESSANHA, Camilo (1867-1926)
 PESSOA, Carlos Jorge (1966)

PESSOA, Fernando (1888-1935)
 PIMENTA, Alberto (1937)
 PIMENTEL, Alberto (1849-1925)
 PIMENTEL, F. J. Vieira (1945)
 PIMPÃO, Álvaro Júlio da Costa (1902-1984)
 PINA, Álvaro (1942)
 PINA, Manuel António (1943)
 PINTO, Alberto Oliveira (1962)
 PINTO, Margarida Rebelo (1965)
 PINTO-CORREIA, João David (1939)
 PIRES, António Machado (1942)
 PIRES, Isabel Cristina (1953)
 PIRES, Jacinto Lucas (1974)
 PIRES, José Cardoso (1925-1998)
 PIRES, Maria Lucília Gonçalves (1939)
 PITTA, Eduardo (1949)
 PORTUGAL, José Blanc de (1914-1999)
 QUADROS, António (1923-1993)
 QUEIRÓS, João Miguel (1969)
 QUEIROZ, Carlos (1907-1949)
 QUINTAIS, Luís (1968)
 QUINTELA, Paulo (1905-1987)
 RAMOS, Wanda (1948)
 REBELLO, Luiz Francisco (1924)
 REDOL, Alves (1911-1969)
 RÉGIO, José (1901-1969)
 REGO, Raul (1913-2002)
 REGO, Teixeira (1881-1934)
 REIS, António (1925-1991)
 REIS, Carlos (1950)
 REYNAUD, Maria João (1945)
 RIBEIRO, Aquilino (1885-1963)
 RICARDO, Maria do Céu (1941)
 ROCHA, Andrée Crabée (1917-2003)
 ROCHA, Clara (1955)
 ROCHA, Jaime (1949)
 RODRIGUES, Armindo (1904-1993)
 RODRIGUES, Ernesto (1875-1926)
 RODRIGUES, Ernesto (1956)
 RODRIGUES, José Maria (1857-1942)
 RODRIGUES, Maria Idalina Resina (1933)
 RODRIGUES, Urbano Tavares (1923)
 ROSA, António Ramos (1924)
 ROSA, Faure da (1912-1985)

ROSAS, João (1981)
 ROVISCO, Miguel (1953-1987)
 SÁ, Isabel de (1951)
 SÁ, Maria das Graças Moreira de (1956)
 SÁ, Vítor Matos e (1927-1975)
 SAA, Mário (1894-1971)
 SABINO, Amadeu Lopes (1943)
 SÁ-CARNEIRO, Mário de (1890-1916)
 SACRAMENTO, Mário (1920-1969)
 SALDANHA, Ana (1959)
 SALEMA, Álvaro (1914-1991)
 SAMPAIO, Albino Forjaz de (1884-1949)
 SAMPAIO, Ernesto (1935-2001)
 SAMPAIO, Fernando Luís (1960)
 SAMPAIO, Jaime Salazar (1925)
 SANCHES, Vicente (1936)
 SANTARENO, Bernardo (1920-1980)
 SANTOS, Fernando Fonseca*
 SANTOS, João Camilo dos (1943)
 SANTOS, José Carlos Ary dos (1937-1984)
 SANTOS, Miguel Ramalho (1972)
 SANTOS, Políbio Gomes dos (1911-1939)
 SARAIVA, António José (1917-1993)
 SARAIVA, Arnaldo (1939)
 SARAIVA, José António (1948)
 SARAMAGO, José (1922)
 SARAMAGO, Rui Miguel (1969)
 SASPORTES, José (1937)
 SCHWALBACH, Eduardo (1860-1946)
 SEABRA, José Augusto (1937-2004)
 SEIXO, Maria Alzira (1941)
 SELVAGEM, Carlos (1890-1973)
 SENA, Jorge de (1919-1978)
 SÉRGIO, António (1883-1969)
 SERÓDIO, Helena (1948)
 SERPA, Alberto de (1906-1992)
 SERRÃO, Joel (1919)
 SILVA, José Marmelo e (1913-1991)
 SILVA, José Miguel (1969)
 SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1939)
 SILVESTRE, Osvaldo (1961)
 SIMÕES, João Gaspar (1903-1983)
 SIMÕES, Manuel (1933)
 SOARES, Fernando Luso (1924)

SOBRAL, Augusto (1933)
 SOUSA, Américo Guerreiro de (1942)
 SOUSA, António de (1898-1981)
 SOUSA, João Rui de (1928)
 SOUSA, Maria Leonor Machado de (1932)
 TAMEN, Miguel (1960)
 TAMEN, Pedro (1934)
 TAVARES, Gonçalo M. (1970)
 TAVARES, Miguel Sousa (1952)
 TEIXEIRA, Paulo (1962)
 TEIXEIRA-GOMES, Manuel (1860-1941)
 TERRA, José (1928)
 TIAGO, Manuel (1913)
 TORGA, Miguel (1907-1995)
 TORRADO, António (1939)
 TORRES, Alexandre Pinheiro (1921-1999)
 VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de (1851-1925)
 VASCONCELOS, José Leite de (1858-1941)
 VASCONCELOS, Taborda de (1924)
 VEIGA, Teresa (1945)
 VENÂNCIO, Fernando (1944)
 VENDA, António Manuel (1968)
 VENTURA, Mário (1936)
 VIANA, António Manuel Couto (1923)
 VIÇOSO, Vítor (1943)
 VIDIGAL, Luís (1957)
 VIEGAS, Francisco José (1962)
 VIEIRA, Afonso Lopes (1878-1946)
 VIEIRA, António (1941)
 VIEIRA, Vergílio Alberto (1950)
 VIQUEIRA, Miguel (1952)
 VITORINO, Virgínia (1898-1967)
 XAVIER, Leonor (1943)
 ZINK, Rui (1961)

* N.A. – Não foi possível conseguir os dados relativos a estes autores