

José Oliveira Barata (Coimbra)

**A emergência da história
na literatura dramática portuguesa***

1 A pertinência de um tema

Não raro os pressupostos de qualquer escolha surgem-nos, num primeiro instante, em função de dados empiricamente acumulados que, só mais tarde, acabamos por organizar em sistema coeso.

Ultrapassados os exageros inconsequentes dos que postulavam um estatuto autotélico para (e na) explicação da obra literária, assistiu-se à progressiva revalorização da contextualização histórica de toda a obra de arte, independentemente da sua concretização material.

Parece óbvio que assim tenha que se proceder — independentemente das «modas» e dos modelos operatórios que se oferecem —, pois, a convergência do real e do ficcional que a literatura acolhe realiza-se, sempre, em função de um tempo e espaço históricos cuja concreção se actualiza em personagens. É, pois, através delas que os elementos da história se reorganizam, não em função de uma qualquer verdade histórica, mas antes como específicos procedimentos de representação narrati-

* Leider sandte uns Herr Barata die Korrekturfahnen nicht rechtzeitig zurück. Darauf ist es zurückzuführen, daß einige bibliographische Angaben und Zitate im Text nicht restlos überprüft und ergänzt werden konnten. Die Herausgeber und ihre Mitarbeiter haben alles ihnen Mögliche versucht, ausstehende Daten zu ergänzen, was aber leider nicht in allen Fällen gelungen ist. Wir bitten um Nachsicht (Anmerkung der Herausgeber).

Eliana de Simone / Henry Thorau (Hrsg.):
*Kulturelle Identität im Zeitalter der Mobilität:
zum portugiesischsprachigen Theater der Gegenwart
und zur Präsenz zeitgenössischer brasilianischer und portugiesischer Kunst
in Deutschland,*

Frankfurt am Main: TFM, 2000, ISBN 3-925203-77-X, págs. 13-40

vo-ficcional que podemos articular com géneros específicos que, no entanto, nunca nos afastam do problema fulcral da representação da realidade através do universo ficcional.

Este valor 'cronotópico' da literatura — tal como o define Bachtin¹ essencialmente em função do romance — julgamo-lo válido para outros géneros literários e, nomeadamente para o domínio da literatura dramática, onde a personagem se constrói não em função da narração, mas antes da acção que, desde Aristóteles, pressupõe que ela seja intérprete no sentido exacto de «tradutor» de emoções e situações só possíveis de contextualizar num presente único, efémero, mas também igualmente histórico na sua irrepetibilidade: o da representação.

O fenómeno da presença continuada de formas de contaminação entre história e literatura — que justifica muitas das actuais reflexões — não é, no entanto, um fenómeno novo ou especificamente datável do romantismo, no seu empenho em revalorizar as «várias» histórias nacionais. Julgamos, pois, poder-se afirmar que é uma constante nas várias literaturas e reflexo da criação literária enquanto portadora de ingredientes valorativo-emocionais, assim reafirmando o princípio bachtiniano do *cronotopos* como instrumento crítico que «determina l'unità artistica dell'opera letteraria nel suo rapporto con la realtà.»²

Deixando, por momentos, de lado a incidência específica que procurámos dar à emergência da história na literatura dramática portuguesa, verificamos que este é um vector que particularmente nos surpreende pelo vigor com que aflora ao longo da nossa história literária, comprovando, em nossa

¹ Veja-se Bachtin (1979: 231-232): «[...] Nel cronotopo letterario ha luogo la fusione dei connotati spaziali e temporali in un tutto dotato di senso e di concretezza. Il tempo qui si fa denso e compatto e diventa artisticamente visibile; lo spazio si intensifica e si immette nel movimento del tempo, dell'intreccio, della storia. I connotati del tempo si manifestano nello spazio, al quale il tempo dà senso e misura. Questo intersecarsi di piani e questa fusione di connotati caratterizza il cronotopo artistico.»

² Bachtin (1979: 390).

opinião, como o literário entre nós viveu e participou das cíclicas crises de identidade nacional tão características de uma cultura periférica.

A forma como a literatura 'diz' Portugal, e como a nossa história 'se deixa dizer' pela literatura, expressa-se, no fundo, no «carácter conflitual do nosso ser *connosco*»,³ utilizando as palavras de António Quadros que, conjuntamente com Eduardo Lourenço Álvaro Ribeiro, Borges Macedo, Natália Correia, Agostinho da Silva ou Cunha Leão têm reflectido, de formas diversas e perspectivas ideológicas bem diferenciadas, uma questão que, em última análise, procura articular a imagem de Portugal com a sua representação estético-literária.

Dissemos atrás que este é um vector persistente, o que facilmente se comprova se percorrermos a nossa história literária com a minúcia que, no entanto, não nos parece caber no âmbito deste relatório.

Porém, e excluindo o dramático, facilmente verificamos que das crónicas ao romance, passando pelas desiguais experiências épicas. A nossa literatura sedimenta os pilares da sua criação mais autêntica em diversificados momentos da história pátria.

É sintomático que em momentos de crise — como o da ocupação castelhana — epopeias como *O Condestabre de Portugal* de Rodrigues Lobo tenham procurado recuperar o passado mítico-histórico da Nação Portuguesa, corporizado nos seus heróis mais representativos, ou que, de forma mais subtil, mas com intenções de reforço da identidade nacional, Francisco Manuel de Melo se entregue a uma reflexão sobre a *saudade* na *Epanáfora amorosa terceira*.

O parêntesis setecentista, em parte por razões que derivam do próprio conceito que se fazia da história, em parte pela permeabilidade a múltiplas influências estrangeiras, afora afloramentos épicos de menor valor, confrontou-se com a história portuguesa, procurando fixá-la na historicidade dos acontecimentos, deixando ao literário outros percursos luso-

³ Quadros (1989: 21).

gongorizantes, que na sua postulação estética se afastavam deliberadamente do quotidiano historiável. Bem curioso, em nossa opinião, é o facto de, em momentos como o que referimos, o confronto com a história, nas suas lendas ou míticas formulações, acabar por operar-se através da impropriamente chamada literatura marginal que continuará, em versões *remaniées*, pelo acumular da tradição (ou pela usura da mesma), a oferecer-nos um legado histórico-lendário que remonta às crónicas medievais ou aos romanceiros que acolheram tradições peninsulares comuns.

Porém o confronto mais directo, enriquecedor, polémico e comprometido dar-se-á com o Romantismo. Conhecemos as razões de turbulência política que fizeram com que uma geração vivendo tanto em tão pouco tempo, estivesse particularmente posicionada para reflectir sobre o país que tinha e o que desejava, quer no plano interno quer numa conjuntura europeia, que leva Garrett a ver Portugal na balança da Europa. Com efeito, não são apenas os contactos que, por vicissitudes várias, levam os nossos escritores a serem simultaneamente «bravos do Mindelo». Fundamentalmente é a ideia global de regeneração no que ela contém, seminalmente, de revisão histórica na busca de um reencontro com a perdida identidade nacional.

Esta mesma incompletude e igual desejo de a superar — ainda que filosoficamente mais estruturada — preocupará a geração de 70, desde o angustiado olhar de Antero, ao irónico compromisso de Eça, não esquecendo o novo olhar sobre a história de Portugal do Oliveira Martins do *Portugal contemporâneo*.

Preocupações constantes que levaram a intelectualidade portuguesa, e a tradução literária dessas reflexões, a prolongarem-se até à crise do ultimatum, sempre na senda de um aprofundado saudosismo nacionalista que da Renascença Portuguesa, passando pela *Arte de ser português* de Pascoaes até ao *Finis patriae* de Junqueiro e à *Mensagem* pessoana, procuram legitimar uma «simbólica» da pátria ideal, diluída no

simbolismo e temperada por uma filosofia da saudade, aqui e além percorrida pelo constante filão sebástico.

O diálogo com a nossa história — nomeadamente através de evocações que o teatro acolherá de forma mais evidente — continuará a preencher o imaginário mitopoético de movimentos como a *Presença* em que a ideia de Portugal-pátria eleita, recuperando filões anteriores do primeiro modernismo, coexistem com a pátria telúrica e angustiadamente sombria do não assumido presencista Torga, quando escreve:

Foste um mundo no mundo,
E és agora
o resto que de ti
Já não posso perder:
a terra, o mar e o céu
Que todo eu
Sei conhecer.⁴

Sempre o mesmo obsessivo repensar o país, como fará o seareiro Sérgio, e quando, numa fase de crescente nacionalismo ditatorial, se ouvem os ecos críticos através de poetas como O'Neill que, contrapontisticamente a Torga, vê Portugal como 'feira cabisbaixa', uma

questão que eu tenho comigo mesmo
golpe até ao osso, fome sem entretém,
perdigueiro marrado e sem narizes, sem perdizes
rochim engraxado,
feira cabisbaixa,
meu remorso,
meu remorso de todos nós [...] ⁵

Paralelamente, da voz emigrada dos que escolheram o exílio, chegavam-nos ecos de nostálgico acento camoneano como em Manuel Alegre da *Praça da canção* mais uma vez e

⁴ Torga (1977: 183).

⁵ O'Neill (1982: 228).

sempre, numa tentativa de recuperação dos mitos que a oficialidade instituída remotivara de acordo com as suas perspectivas ideológicas.

A ruptura institucional e política que o 25 de Abril trouxe não afastou os criadores portugueses desse permanente confronto com o passado e presente de uma pátria que, para alguns, fora lugar de exílio, como se ouvia nas canções de resistência. Porém, agora relêem a nossa história mais recente ou recuperam a história numa dupla emergência: a de uma recuperação a nível de cenários e personagens históricos para, simultaneamente, os rever à luz de princípios ideológicos de hoje. Casos como o de Saramago (com *O memorial do convento*, que Carlos Reis já analisou sob este mesmo prisma,⁶ ou a *História do cerco de Lisboa*), de Nuno Bragança, Maria Velho da Costa, Baptista Bastos, José Cardoso Pires, o Almeida Faria da tetralogia *Lusitânia*, a revisão da guerra de que alguns títulos de autores como João de Melo, Lobo Antunes, Fernando Dacosta ou José Manuel Mendes nos comprovam como a questionação do passado se faz através de uma impiedosa desconstrução de tudo o que foi por alguns alimentado como destino mítico e fatalista do modo de viver lusitano. De igual modo, e na peregrinação que em torno dos personagens históricos se regista, não se poderão excluir nomes como os de Agustina Bessa Luís (*Sebastião José*, por exemplo), ou ainda na busca de relacionar o estético com a vivência *neste* país, obras de Mário Claudio como *Amadeu* (sobre o pintor Amadeo de Souza Cardoso), ou *Rosa* (sobre a artesã popular Rosa Ramalho). Múltiplos temas, da emigração açoreana nos Estados Unidos da América (João de Melo ou Cristóvão de Aguiar), até à emigração europeia com Olga Gonçalves para, neste breve itinerário, verificarmos como também as grandes manifestações colectivas, as revoltas populares (relembrando algum do nosso melhor romance histórico como o *Arco de Sant'Ana*), estão bem presentes no último romance de Mário Ventura, *Évora e os Dias da Guerra* reela-

⁶ Reis (1986: 91-103).

boração ficcional sobre os factos «verídicos» da revolta do Manuelinho.

No entanto, o maior quinhão com que poderíamos completar este não exaustivo percurso pertence, essencialmente, ao domínio da produção dramática.

Por tudo isto, julgámos oportuno e eficaz, do ponto de vista científico-pedagógico, isolar o núcleo dramático para o percorrer na sua vitalidade ao longo de vários momentos da nossa história literária.

Para mais, pensamos que se torna perfeitamente possível encontrar, ao longo do tratamento temático deste tópico, articulações várias quer com a narrativa, quer com a épica.

Por fim, e não é de menor peso, vemos o estudo do fenómeno curioso da emergência da história na *literatura dramática portuguesa* (mas não isolado das outras literaturas, sobretudo pelo que respeita ao teatro), pelo prisma da nossa contemporaneidade. Pensamos exactamente no indiscutível interesse que o estudo deste tema pode sugerir a uma geração que, a seu modo, se confronta também ela com novas encruzilhadas históricas que a obriga a repensar Portugal, inserindo-o num percurso histórico desconhecido de uma maioria que, nascida pós-25 de Abril e moldada por novas linguagens da comunicação, acriticamente aceita o saber universitário com passiva tranquilidade, como que ignorando que esse saber situado constitui razão de sobra para que sobre ele medite e elabore um necessário λόγος crítico. A projecção dramática e as inevitáveis articulações para que remete e solicita julgamos serem motivos suficientemente fortes para justificar o empenho e investigação de quem ensina e a atenção crítica de quem aprende.

2 História e literatura: perspectivas de abordagem; imagologia e mitopoética na dramaturgia portuguesa

O caminho paralelo percorrido pela história e literatura desde a antiguidade até ao século XVIII, período de afirmação de uma nova concepção de história e de um modo novo de enca-

rar a «contaminação» da literatura por aquela, tem colocado problemas que, retomados nos último meio século, contribuíram decisivamente para revalorizar o estudo da interpenetração do narrativo no histórico ou, contrariamente, a simples afirmação da pura narratividade da história.

Reflexos directos desta aproximação e o esbater de contornos específicos, mostram-no-lo os crescentes trabalhos sobre o romance histórico neles procurando detectar como narratividade e historicidade se articulam ao serviço de um plano literário enformado por bem concretos pressupostos ideológicos e estéticos.

O actual diálogo que preconiza, e chega a teorizar, a narrativa como género literário e, simultaneamente, como modelo historiográfico, como sucede com Hayden White,⁷ reflecte o desnorte perante a afirmação do fim da história natural, questionando no essencial uma visão de história como repositório daquilo que verdadeiramente aconteceu, para valorizar a narratividade que a aproxima da literatura, considerados aspectos dicotómicos como factos e ficção, conceito e metáfora, seriedade e ironia narrativa ou, como refere António Manuel Hespanha, «a separação entre descrição e invenção, a distinção entre 'ciência' e 'ideologia'».⁸

A presente querela pode (e é por vezes assim apresentada) sugerir que nos encontramos face a posições irreductíveis. Porém, se considerarmos os que mais directamente tem tido voz neste diálogo particularmente frutuoso para a literatura, facilmente se verifica que se uns valorizam o carácter literário da história (como White), outros (como Jameson) acentuam o carácter histórico da literatura.

Facilmente se verifica que ambos os vectores de análise merecem ser contemplados e que, apesar de se situarem em plena contemporaneidade, relevam da primeira e original

⁷ White (sem ano) (em especial o capítulo «The Question of Narrative in Contemporary Historical Theory», págs. 26-57).

⁸ Hespanha (1991: 11); de igual modo, compare-se Gerhart (1987).

definição aristotélica. A distinção entre o historiador e o poeta, não se consubstanciando em aspectos formais (escrever verso ou prosa),

[...] diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular.»⁹

Apesar da bem expressa antítese aristotélica, a história foi, até ao século XVIII, considerada, quase sempre, como um ramo da literatura, aqui e além contaminada por assomos épicos, apesar da teorização aristotélica assinalar que

[...] é manifesto que a estrutura da poesia épica não pode ser igual à das narrativas históricas, as quais têm de expor, não uma acção única, mas um tempo único, com todos os eventos que sucederam nesses período a uma ou várias personagens, eventos cada um dos quais está para os outros em relação meramente causal.¹⁰

Aquilo que já ao tempo parecia enfermar de uma falsa dicotomia esbate-se com efeito, perante os exemplos de narradores e historiadores como Voltaire ou Diderot (relembre-se *Jacques le fataliste!*), que solicitam, pela voz do narrador, a cumplicidade do espectador da cena ou dos quadros evocados.

Processo que o romantismo vai acentuar nas constantes interpolações da voz autoral apelando para um diálogo com o destinatário (exemplos que podemos colher em Garrett ou Herculano). A relação história / literatura para os românticos esbate assim artificiais pólos dicotómicos como sujeito / objecto, passado / presente, narrativa / comentário perfilhando uma

⁹ Aristóteles, *Poética*, 1451 b.

¹⁰ Aristóteles, *Poética*, 1459 a 148.

continuidade onde o narrador se dissolve por contraponto aos comentários dos *philosophes* setecentistas.¹¹

Do romance histórico ao romance moderno de temática histórica (como *Mário* de Silva Gaio), tudo acentuava como a interpenetração entre acontecimentos históricos e potencialidades narrativas que eles ofereciam era um facto indesmentível, ao serviço, na maior parte das vezes, da exaltação e recuperação de um passado histórico como projecção mítica de uma identidade nacional.

A valorização de uma narratividade própria da história só pôde ajudar a uma maior aproximação do literário, pois, por esta via, se confirmava como a narrativa, enquanto potencial «organizadora de sentido» dos acontecimentos históricos, era, simultaneamente, uma hermenêutica do passado — na reconstituição de sentidos que propõe —, e uma heurística pela sugestão de sentidos futuros.

A transição para o domínio do dramático opera-se através do conceito de fábula, de um *mythos* que Aristóteles tão exaustivamente procura definir. Assim, porque o mito «é imitação de acções», e esta é por definição a essência do dramático, logo, «o mito é o princípio e como que a alma da tragédia».¹²

Assim, ganham nova luz as palavras de Heiner Müller quando, referindo-se à interferência da história no teatro, diz:

No teatro, a história só se pode representar como coexistência no tempo do passado, do presente e do futuro, e é assim que ela se torna compreensível.

No fundo, o importante dramaturgo alemão expressa, contemporaneamente, a experiência de uma longa tradição de teatro histórico que desde Ésquilo a Brecht, passando por Shakespeare, Racine, Büchner, Schiller, Goethe, Kleist ou Sartre (a lista é interminável), se preocuparam com a releitura mítica

¹¹ Veja-se Gossman (1990; em especial: «History and Literature: Reproduction or Signification», págs. 227-256).

¹² Aristóteles, *Poética*, 1450 b 35.

do passado histórico nacional ou universal, repondo novas leituras remotivadas à luz de princípios histórico-ideológicos bem determinados.

Esta sempre difícil operação de mergulhar na história para a devolver numa transposição dramático-cénica pressupõe que, perante o momento histórico que se procura captar, se reforcem os sentidos desse mesmo momento, não sem que, simultaneamente, se tenha plena consciência de que a peça é um mundo fechado de referências próprias, razão pela qual nem sempre a eficácia do teatro histórico é ainda hoje plenamente atingível. Com efeito, nem sempre sucedeu o que assegurava o perfeito conhecimento das histórias de Shakespeare. Neste caso, o trabalho do dramaturgo era contemporâneo do conhecimento da plateia sobre esses mesmos acontecimentos, facto que justifica como *tragedy* e *history* no teatro isabelino tinham sentidos próximos, mergulhando e repousando numa visão do mundo e numa filosofia da história amplamente dividida.

Mas mesmo quando a transposição a que se oferece o dramaturgo, colide com o desconhecimento do destinatário, acabando por dificultar a apreensão do sentido (ou sentidos) que se procuram recolocar à reflexão pública, a essência da recuperação e incorporação da emergência da história no dramático visa sempre, como bem refere Lindenberger, «the continuity between past and present» enquanto «a central assertion in history plays of all times and styles».¹³

Uma continuidade que não é ditada pelo acaso ou mera apreensão oportunística. Quase sempre a recuperação da história para enriquecimento da dramaturgia corresponde a momentos de profunda consciência nacional ou do alcance e significado da sua crise.¹⁴

¹³ Lindenberger (1975: 6).

¹⁴ Lindenberger (1975: 7): «Indeed, literary historians have generally attributed the 'inspiration' for these plays to moments of intense national consciousness».

Como no-lo comprovam os exemplos da nossa dramaturgia, nomeadamente do Romantismo até à actualidade, a recuperação da história de Portugal para a literatura dramática processa-se em torno de grandes núcleos míticos que, em nossa opinião, podemos reactualizar no sentido que Ricœur atribui ao mito como «mise en intrigue». Simultaneamente, pela *mimesis*, propõe «referências cruzadas» espaço-temporais cuja narração atinge a sua plena significação quando se torna uma condição da existência de um «temps vécu», sujeito ao princípio da *véridicté*, como o propõe A. Halsall.¹⁵

As operações fundamentais a que o dramaturgo recorre nessa transposição da história para o drama poder-se-ão designar como transformadoras e transcodificadoras. Com efeito, e sempre ao nível da fábula, a busca da construção de uma parábola dramática opera-se a nível actancial, onde e quando, deliberadamente, se deixam perder os nomes da história para, essencialmente, valorizar a função dessa mesma história. Paralelamente, a transcodificação implica uma mudança genológica com todos os problemas de tempo e espaço que tal procedimento implica, como, por exemplo, aquele que leva a que de um espaço narrado unidimensionalmente se passe para um espaço representado, representante e multidimensional.

Porém, e comprovada que está a vinculação mítica no seu sentido predominantemente narrativo, julgamos que a abordagem de uma dramaturgia que recupera a história com objectivos estéticos, é certo, mas igualmente ideológicos e éticos, nos remete para um duplo vector de análise: por um lado, o que percorre a investigação da literatura, e por outro, o que não pode perder de vista a transmutação poética que remete para a sociedade sua contemporânea.

¹⁵ Embora mais importante para o domínio da narrativa, são pertinentes as reflexões esparsas ao longo dos três volumes de *Temps et Récit* (Halsall 1983-1984); veja-se em especial no terceiro volume o capítulo 5 («L'entrecroisement de l'histoire et de la fiction»), págs. 329-348. Também, esclarecedoramente, Halsall (1988), em especial o capítulo 7 («Historicité, Véridiction, Fiction»), págs. 269-310.

Interrogar esta dominante, particularmente representada na literatura portuguesa, contribui para uma autognose colectiva, ou se quisermos, para uma 'imagologia', como a define Eduardo Lourenço: «[...] quer dizer, um discurso crítico sobre as imagens que de nós mesmo temos forjado» e, de forma mais especial, procurando «as múltiplas perspectivas, inumeráveis *retratos* que consciente ou inconscientemente todos aqueles que por natureza são vocacionados para a autognose colectiva (artistas, historiadores, romancistas, poetas) vão criando e impondo na consciência comum.»¹⁶

É, pois, esta «mitanálise», complementada com uma «mitocrítica», como a preconiza Gilbert Durand,¹⁷ que, temperada por uma permanente historicização, pois a história é o lugar por excelência da concreção da narrativa¹⁸ e, de forma ainda mais evidente, o dramático, pelo que este expõe, apelando para o social, num contexto de comunicabilidade pública em que o espectáculo se insere.¹⁹

Mais uma vez, estamos certos de que os vínculos entre história e literatura, e em especial a nossa literatura dramática, enquanto espelho de uma *imagologia portuguesa*, confirmam as palavras do grande dramaturgo Georg Büchner, escritas a propósito da sua *Morte de Danton*, releitura crítica dos acontecimentos da Revolução Francesa:

Para mim o autor dramático mais não é do que um historiador; mas está muito acima deste, pois ele recria a história, segunda vez, para nós, em vez de nos fornecer uma narração seca e despojada, introduz-nos imediatamente na vida de uma época, apresentando-nos caracteres, em vez de característicos; personagens em vez de descrições.

¹⁶ Lourenço (1978: 14).

¹⁷ Veja-se Durand (1979).

¹⁸ Ablamowicz (1984b: 203-213).

¹⁹ Para o estabelecimento de um ponto crítico, veja-se o recente estudo de Brunel (1992).

As íntimas relações que a abordagem do teatro sob esta perspectiva estabelece quer com a literatura, quer com a história das ideias são por demais evidentes. A literatura dramática, embora pensada em última análise em função da sua exposição cénica, não exclui, antes solicita, um cuidado enquadramento histórico-literário, que mais se justifica quando o nosso objectivo é «ver» o teatro como representação das «imagens históricas de Portugal», em estreita relação com o quadro social e ideológico para que nos remetem e do qual são igualmente reflexo.

3 A «parábola histórica» no teatro português contemporâneo

Sou português, escritor e tenho quarenta e cinco anos de idade. [...] Assim tenho vivido, assim temos vivido em Portugal. Tenho quarenta e cinco anos e ... estou farto, cansado, já não acredito em nada. Esta será a minha última peça. Estou desesperado, a vida dói-me horivelmente. Sim, esta representação é, gostaria que fosse, uma despedida. Uma despedida sem amor. Perdi tudo. O que lhes possa acontecer a vocês, espectadores, mesmo aos mais jovens, já não me interessa. Esperança, progresso, luta, futuro, beleza, camaradagem, povo, juventude ... são papéis rasgados para mim. Tiraram-me tudo. Já não posso mais. Esta, repito, será a minha última peça. Uma peça autobiográfica. Escrevi-a na prisão.²⁰

As palavras de Bernardo Santareno, escritas numa peça que fora concluída em Março de 1974, são particularmente expressivas. O seu desabafo, expressando o desespero pessoal, traduzia, simultaneamente, o surdo protesto dos muitos homens de teatro (dramaturgos, encenadores, actores), que progressivamente assistiam ao asfíxiar da liberdade de criação poeticamente interventora.

Representada logo de imediato — em Julho de 1974 — facilmente se adivinha como a obra de um dos nossos mais representativos dramaturgos contemporâneos deixou de valer pelos seus exclusivos méritos dramáticos para, de imediato,

²⁰ Santareno (1974: 42).

se transformar na homenagem necessária a todo o teatro português que sofrera os rigores da censura.²¹

Pode compreender-se a breve, mas intensa euforia que sempre causam momentos de ruptura político-institucional e só assim se explicará como, logo após o 25 de Abril, se assistiu a uma revisão e reposição de tudo o que até então fora proibido. Relembre-se o *boom* brechtiano, as múltiplas encenações de textos que anteriormente não tinham podido subir ao palco e as intermináveis discussões sobre as relações entre o teatro e o poder.

Porém, e distanciados no tempo, desde logo podemos verificar que, se é verdade que muitos foram os originais impedidos de subir à cena, vítimas de uma dupla censura (aos textos e posteriormente aos espectáculos), não é menos verdade que a dramaturgia portuguesa prosseguia um filão histórico-pedagógico que elegera para contornar os mecanismos censórios com que se confrontava e que agora, em plena liberdade, continuava a visitar, procurando reler a história à luz de novos pressupostos.

A insuficiência crítica a que tem estado votado o estudo do teatro em Portugal, torna-se mais gritante quando se aborda a mais recente produção dramática. Sendo mais preciso, bastará referir que quando se procuram estudos críticos sobre os nomes mais representativos da moderna dramaturgia portuguesa,

²¹ A crítica, feita por Carlos Porto, dá bem conta das debilidades com que se confrontou a transposição cénica da peça. No entanto, igualmente transparece um certo sentido «desculpabilizante» atendendo ao momento que se vivia: «[...] Parece-nos mais importante sublinhar o facto de 'Português, Escritor, 45 anos de idade' ser já um espectáculo digno do novo tempo português, que agora começa ainda embrulhado, como aquele, em condições, fraquezas e indecisões. É, pois, um espectáculo para ser visto e revisto, para ser discutido e, se se entender, para ser recusado. Mas um espectáculo que não pode deixar de atrair e de interessar aqueles que acreditam ao mesmo tempo no teatro e na liberdade.» (em: Porto 1974).

deparamos com uma irregular e dispersa bibliografia quase sempre parcelar e, não raro, de carácter acentuadamente jornalístico.

Uma prévia e necessária reflexão sobre a censura ao teatro, nomeadamente quando ela visa impedir a sua realização espectacular, comprova-nos, desde logo, como os seus principais responsáveis tinham perfeita consciência do poder de intervenção social que o espectáculo em si continha.

Desde 1926, e logo após o golpe militar do 28 de Maio, se cuidou em restabelecer e alargar o âmbito da censura, cujo alcance não se ficava exclusivamente por uma incidência na vida cultural, mas antes se alargava a um conjunto de manifestações cívicas que podiam pôr em causa os postulados de um então nascente Estado Novo.

Porém, o marco decisivo é, indubitavelmente, a Constituição de 1933. A par da proibição de sindicatos e partidos políticos, a criação do *Secretariado de Propaganda Nacional* onde pontificava António Ferro (figura a merecer um estudo mais global para o melhor conhecimento daquele que foi indiscutivelmente um vulto da *intelligentia* nacional), em estreita ligação com outros aparelhos repressivos oportunamente criados, vinha accionar os mecanismos necessários para que se evitasse «o risco muito real [do país sofrer] de uma infecção no seu tecido orgânico, que pode levá-lo à doença e à morte», como, do seu ponto de vista, assinala António Quadros.²²

De um modo geral, podemos afirmar que os anos de 1933 e 1934 denunciam já um relativo declínio do teatro nacional. Com efeito, as novas correntes estéticas europeias e movimentos programáticos que até aí, com maior ou menor profundidade, vinham influenciando a nossa produção dramática, tornam-se cada vez mais distantes.

Se se percorrermos os oportunos «Balanços Teatrais» que o *Diário de Notícias* nos oferece no final de cada ano, chegaremos a curiosas conclusões, nomeadamente para os anos de 1934 e 1935. Assim, e de forma forçosamente genérica, facilmente se

²² Quadros (1989: 93).

conclui que é a revista à portuguesa a grande dominadora, quer nos teatros de Lisboa, quer do Porto, estendendo-se a sua voga a todo o país, graças a um salutar hábito de itinerância das principais companhias, hábito esse infelizmente completamente abandonado nos nossos dias.

O triunfo dos géneros «ligeiros» (da *revista* à *opereta*, passando pela ambiguidade da *comédia*), demonstrava a protecção dispensada a um certo tipo de teatro, assente, essencialmente, na tipologia cômica de costumes e situações, como no-lo atesta o sucesso de *A bisbilhoteira* de Eduardo Schwalbach eternizado através de sucessivas reposições desde 1900 ...

Este parecia ser o caminho mais pacífico e harmonicamente sintonizado com o plano previsto para o teatro enquanto entretenimento. Tal plano merecia mesmo artigos de opinião bem reveladores, como o que se pode ler da autoria de um crítico «S. T.» quando escreve nas páginas do *Diário de Notícias* preferir a *comédia-farsa*

[...] de entrecho inverosímil [...] dado que do teatro, o nosso espírito cansado exige apenas, sem pesquisar-lhe os fundamentos de verdade, de arte ou de beleza, que nos provoque sorrisos com o seu imprevisto ocasional, e nos faça esquecer, por momentos que seja, aqueles dissabores recolhidos nas doze longas horas dum longo dia de tédio e de canseiras.»²³

Progressivamente acentuava-se a anemia do repertório nacional que não regista grandes novidades. Sem grande dificuldade verificamos como, apesar dos sobressaltos estéticos de escolas e movimentos como o *Orfeu*, a *Presença* ou o *Neo-*

²³ *Diário de Notícias*, 1 de Janeiro de 1934.

Realismo,²⁴ os reflexos na nossa produção dramática eram quase nulos.

O fundamental do repertório nacional — exceptuando a fomentada vitalidade da revista à portuguesa (também ela mais tarde objecto privilegiado da censura!) — era bebido nas fundas raízes da nossa herança romântica e finesse secular. Os autores «clássicos» surgem-nos a par de nomes como D. João da Câmara, Raúl Brandão, Carlos Selvagem, Ramada Curto, Vitoriano Braga ou Alfredo Cortez, cuja precoce audácia em *O lodo* (1923), levará à censura da peça logo após as primeiras representações, pois o tratamento do tema da prostituição escandalizou uma burguesia lisboeta conformista e ferozmente normativa na defesa de valores muito tradicionais.

Porém, e excepção feita a nomes como o de Alfredo Cortez (que Joaquim Madureira, nas suas *Impressões de teatro*, define como personalidade situada

[...] a meio da campina nacional em que a jumência contemporânea, ovante e triunfálica retoíça e espolinha, o Sr. Dr. Alfredo Cortez é, por direito próprio [...] uma cabeça a dominar, do alto, toda a estercaria rodeante, envolvente, de seis milhões de redenhos.»²⁵

os sintomas de que o teatro português entrava numa penosa e longa agonia eram por de mais evidentes.

Fechados às principais linhas estéticas que por toda a Europa se faziam sentir, isolados sobre uma prática teatral muito própria e seguidora de padrões ultrapassados, os princi-

²⁴ As razões por que os neo-realistas não privilegiaram o teatro encontram-se, em nossa opinião, já analisadas por Carlos Reis: «(...) o que é inegável é que, ao contrário do que acontece com a narrativa, largamente privilegiada, o Neo-Realismo não parece cativado pelas potencialidades ideológico-culturais do teatro. E nem as excepções de um Redol ou de um Romeu Correia chegam para neutralizar lacunas que não podiam deixar de se reflectir negativamente também ao nível da reflexão teórica.» In: *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*. Coimbra, Almedina, 1983, p. 226.

²⁵ Madureira (1924: 22).

país teatros do país acolhiam, maioritariamente, produções traduzidas ou dos autores da nossa dramaturgia que a tradição consagrara como «clássicos». Aliás, o pouco vigor da nossa dramaturgia, em nosso entender, fica-se prioritariamente a dever ao isolamento estético em que se encontravam os nossos dramaturgos. Um dos casos mais flagrantes é o de Joaquim Paço D'Arcos que, apesar de ver alguns dos seus textos subirem à cena, nunca chegou a dominar uma técnica dramática que verdadeiramente rompesse com os cânones do teatro do início do século.

O drama histórico ou o teatro de actualidade continuaram a ser representados (muitas vezes em apropriações «nacionalistas»), e, mais importante, continuaram a ditar uma tipologia dramática romântico-naturalista-simbolista que faz com que, descontado o parêntesis iconoclasta do Almada futurista, possamos afirmar que até ao contacto com a lição brechteana, nos anos sessenta, os vectores essenciais da nossa dramaturgia repousavam sob os fortes esteios de uma sólida (mas desigual) tradição dramática.

A viragem dos anos sessenta, se por um lado nos comprova o estado de cansaço que os próprios dramaturgos sentiam e com o qual queriam romper, por outro mostra-nos como a literatura dramática portuguesa aguardava ansiosamente os contactos com novas gramáticas estéticas para poder dar continuidade ao processo de renovação da nossa dramaturgia. Não surpreende pois, que se retomem experiências anteriores que, sob o signo da resistência cultural, tinham trazido até nós o pirandellismo, algum absurdo e ainda alguma dramaturgia norte-americana.

Os autores portugueses, não poucas vezes confrontados com um doloroso processo de auto-censura, cedo se deram conta de que estavam bem longe de pugnar por um teatro directo, expressão pública das principais inquietudes cívicas que a arte poderia expressar.

Influenciados pelas lições estéticas bebidas no exílio europeu — ininterrupta emigração que as guerras do ultramar mais apressaram, nomeadamente a partir de 1961, ano do início da

guerra em Angola — encontraram no contacto com o teatro de Brecht, largamente difundido por toda a Europa, alguns espedientes técnico-literários que, postulando o teatro como forma de ajudar a transformar o mundo, se harmonizavam de forma perfeita com o que se julgava urgente e de segura eficácia para intervir pelo e com o teatro na sociedade portuguesa. E mais uma vez o terreno escolhido para nele procurar levantar uma nova dramaturgia é a história.

Sintomaticamente em 1964 surge entre nós — numa tradução de Fiama Hasse Pais Brandão — um conjunto de *Estudos sobre Teatro*²⁶ que muito contribuiu para revelar uma poética inovadora que, centrando-se na «fábula», inscrevia todo o devir humano na história como campo de tradição que deve ser assimilada, mas igualmente recreada. Assim, e as peças de Brecht aí estavam a confirmá-lo, o trabalho dramático inseria o homem no seu compromisso histórico, procurando prescrutar-lhe todos os vínculos que o mostram como ser transformado e transformador da realidade histórica. Daí que a escolha de grandes motivos históricos, ou a reescrita de clássicos, seja sempre um confronto com a história, servindo, não raro, o passado para interferir no curso dos acontecimentos presentes. A fábula histórica ou — como alguns preferem — a parábola histórica — assume-se, na maior parte das vezes, como uma forma (disfarçada é certo!), de recuperar as raízes populares historicamente documentadas.

Assim, a releitura da nossa história permitia apresentá-la não como passado intocável e institucionalizado, que os ideólogos da ditadura erigiam como epopeia permanente em torno dos grandes mitos nacionais, expostos através de conhecida retórica nacionalista. Pelo contrário, mergulhar no passado era, antes de mais, fornecer o exemplo (ou exemplos) para, através da reflexão crítica, apelar à acção, tomando consciência de que, apesar da história não se repetir, o passado assume um enorme peso na interpretação do presente ...

²⁶ Brecht (1964).

Assim entra a história no teatro, não se podendo confundir com teatro histórico cuja tradição, entre nós, se encontrava sobejamente documentada, desde o século XIX.

Tratava-se antes de um novo olhar; preconizava-se uma nova *praxis* teatral. Era evidente a lição de Brecht.

Como refere Maria Manuela Gouveia Delille, a propósito da entrada e utilização pelos dramaturgos portugueses do magistério de Brecht apreendido pelos principais dramaturgos portugueses:

Como se sabe, o teatro histórico de raiz brechteana é, não um teatro histórico no sentido tradicional, mas um teatro da história sobre a história, que recorrentemente toma nítida feição parábólica. A principal preocupação do dramaturgo consiste em explorar na matéria histórica apresentada a sua tipicidade e actualidade. Num duplo efeito de historização, isto é, de estranhamento («*Verfremdung*»), mostra-se o entrecruzar da face passada com a face presente do processo histórico. Procura-se levar o leitor / espectador a reflectir sobre o evento histórico passado porque se considera essa reflexão importante, indispensável mesmo, para a compreensão e esclarecimento do presente vivido pelo próprio autor e pelos seus leitores / espectadores imediatos.²⁷

A novidade parecia dar resposta a algumas das perplexidades dos dramaturgos portugueses.

Para comprovar a importância da influência de Brecht, bastará pensar que, mesmo após o 25 de Abril, muitos foram os que continuaram a procurar na história portuguesa «histórias» e situações, agora relidas, no momento em que se julgava que o teatro podia ser mais uma arma de *agit prop* ...

Defrontando-se com os condicionalismos que sumariamente enumerámos, mas que são sobejamente conhecidos por todos, o dramaturgo português vê a parábola histórica teatral de nova forma. Não se trata de reconstituir um passado irreversível e povoado de fantasmáticos ecos e colorações, como sucedia no drama histórico. Mergulhar no passado era, na esteira da proposta brechteana, revisitar o fluir da história e do homem

²⁷ Delille (1984: 57).

nela inserido, com um *olhar novo*. Tratava-se, essencialmente, de procurar no passado um exemplo, ou exemplos, para, através da reflexão crítica, apelar à acção, tomando consciência de que apesar de a história não se repetir, momentos há em que o passado assume um decisivo peso na interpretação do presente, por analogia ou metaforicamente.

Este teatro sobre a história, que se articula com uma inevitável epicização da história, pretende assumir, plenamente, os principais processos técnico-dramáticos da teoria brechteana. Porém, o teatro de Brecht é indissociável de uma *praxis* que o dramaturgo alemão sempre procurou aliar a uma forte componente teórica.

Desde logo se comprova que, tendo em conta as dificuldades em levar à cena os textos mais contundentes para o Estado Novo, as produções de indiscutível matriz brechteana acabaram por ficar apenas no livro, sem poderem em tempo oportuno ser testadas nas tábuas do palco. Mais uma vez — e será oportuno lembrar que a maioria desta produção só subiu à cena após o 25 de Abril de 1974 —, a dramaturgia portuguesa ficava-se pelos textos. Ainda neste caso, a história da literatura dramática se justifica, tanto mais que estamos hoje em condições de isolar núcleos temáticos de proveniência histórica que mais sensibilizaram os criadores dramáticos durante a vigência do Estado Novo e, igualmente analisar como os mesmos temas foram reutilizados ao serviço de novos ideários agora democraticamente vividos.

Sem a pretensão de ser exaustivo, será oportuno fornecer os principais motivos a que estas novas propostas dramáticas acabaram por recorrer.

De todos eles destacaríamos o sebastianismo, assumido como «mito» literariamente glosado, e com larga tradição na história da cultura portuguesa. Não surpreende pois que, em momentos de crise nacional, D. Sebastião e a lenda sebástica tenham evidentes aproveitamentos dramáticos, mesmo em tempos contemporâneos.

«Aproveitada» para múltiplas leituras ideológicas e de fidelidade a várias escolas literárias, a figura de D. Sebastião surge ora como protagonista de uma nova Restauração, ora como «fantasma providencial» que urge desmistificar. Relembrem-se, para nos situarmos apenas neste século, o *D. Sebastião* de Thomaz Ribeiro Colaço (1934), José Régio, com *El-Rei D. Sebastião* (1948), o complexo *O indesejado* de Jorge de Sena (1951) e, em 1969, *O encoberto* de Natália Correia.

Porém, se o mito sebástico evocava em cena a «falsa» ideia do homem providencial, salvador de homens e pátria, outro dos núcleos centrava-se em torno dos valores «revolucionários» que o «povo» — quase sempre miticamente desenhado em cena — continha em si, através da indefectível resistência popular perante todas as adversidades, nacionais ou impostas por domínio estrangeiro.

São muitas as obras que procuraram nas revoluções liberais, nas revoltas populares, e, por vezes, inclusive, nos pequenos «levantamentos», matéria importante para se oferecer no palco uma «didáctica» reflexão aos espectadores.

Assim, procurava-se surpreender a dinâmica das revoltas populares, tentando apreender o mecanismo que desencadeou esses «processos históricos» assinalando — pela distanciação — os erros cometidos.

Procurava-se evidenciar o épico e o trágico do voluntarismo «populista», quase sempre vítima de classes sociais que, rapidamente, sabiam «recuperar» em seu favor, as conquistas adquiridas. Assim acontece com *O render dos heróis* (1960) de Cardoso Pires, tal como com *Felizmente há luar!* (1961) de Sttau Monteiro ou ainda com *O motim* (1963) de Miguel Franco, também autor de *A legenda do cidadão Miguel Lino* (1973). Também no pós-25 de Abril, as insurreições populares serviram o teatro agora essencialmente com objectivos de revisão da nossa história, num momento de crise em que se julgava importante rever os factos, a fim de contrapor à verdade oficial, bebida desde os bancos da escola, uma nova legitimação histórica. Tal atitude servia, simultaneamente, para reflectir

sobre os erros históricos cometidos para que o insucesso não se repetisse. Assim acontece com *Arraia miúda* (1976) de Jaime Gralheiro, ou ainda sobre o mesmo tema, com *1383* (1977) de Virgílio Martinho.

Por oposição à história distorcida e veiculada pela óptica do poder, assiste-se ao reescrever de pequenas histórias onde se procura desmitizar algumas das figuras «entronizadas».

Noutros casos, ainda, assiste-se à recuperação dos anti-heróis, quantas vezes anónimos agentes do verdadeiro progresso.

Reverso da história oficial — ou simplesmente um novo olhar sobre os dados que a historiografia nos revela —, o tratamento dessas figuras obedeceu quase sempre a uma estratégia desconstrutiva das «verdades feitas», e por vários processos inculcadas numa pedagogia da «história pátria». Este por certo é um dos filões mais frutuoso. Desde 1965, com o *Bocage* de Romeu Correia, ao marco que é a narrativa histórica de Bernardo Santareno, *O judeu*, publicado em 1966 (e visto como referência fundamental da nossa dramaturgia contemporânea), são muitos os exemplos que, mesmo sucintamente, podemos enunciar: António Lopes Ribeiro, *Leonor Teles* (1960), *Bocage alma sem mundo* (1967) de Luzia Maria Martins, *D. Leonor, rainha maravilhosamente* (1968) de Alice Sampaio, *A outra morte de Inês* (1968) de Fernando Luso Soares, também autor de *António Vieira* (1973), tendo ainda que se considerar como exemplos relevantes os contributos de Hélder Costa com *Zé do Telhado* e *Um homem é um homem. Damião de Góis* (1978) ou, em 1981, a peça de Jaime Gralheiro, *Onde Vaz Luíz?*.

Aliás o centenário de Camões, para além deste texto desigual, motivou várias tentativas de rever e situar o nosso épico nas suas mais variadas vertentes. Hélder Costa publica *A viagem* (1981), José Saramago, *Que farei com este livro* (1980), Luzia Maria Martins, *O homem que se julgava Camões* (1980) e

Natália Correia evoca o lírico em *Erros meus, má fortuna, amor ardente* (1981).²⁸

Contraponto aos grandes mitos nacionais, que o Estado Novo erigira em símbolos de uma portugalidade assentes na ideia de *raça*, procuram alguns dramaturgos rever os heróis anónimos, procurando detectar-lhes o verdadeiro heroísmo de homens comuns que, também eles, ajudaram a construir a história. Desde a *desmitização / remitização* de figuras como a de Fernão Mendes Pinto, herói ao contrário de viver pícaro, como o concebeu, em 1982, Helder Costa em *Fernão Mentos?*, ou Romeu Correia em *O andarilho das sete partidas*, passando pela figura de Bocage, o poeta, o homem, também o cidadão na sua luta, fortalecida pela razão, contra o obscurantismo como já sucedera na peça de Luzia Maria Martins e agora, de igual modo, com *Bocage* de Sinde Filipe.

Este reexame da nossa história parece obedecer a um plano sistemático. Com efeito não só personagens ou momentos especiais da nossa história, mas também os principais episódios de ruptura histórica vividos pelas sucessivas dinastias são recuperados. Assim se poderá explicar um *D. João VI* de Helder Costa ou, ousaríamos dizer, quase todo o teatro de Miguel Rovisco, autor prematuramente desaparecido e que também ele não escapou ao fascínio de visitar criticamente o nosso legado histórico. Fá-lo com uma linguagem dramática que, nada tendo a ver com o brechtianismo, bem patente na maioria das obras que indicámos, patenteia bem claramente como o filão histórico continuou (e continua) a ser dos de mais segura rentabilidade.

Miguel Rovisco, nomeadamente com *Trilogia portuguesa* (1987), construída em torno do Marquês de Pombal e dos Távoras, com algumas outras peças inéditas (*O arco de Sant'Ana*, adaptação romance homónimo de Garrett), ou ainda com *O Homem dentro do armário* (sobre os conjurados de 1640), comprova-nos a persistência de um constante aproveita-

²⁸ Veja-se Ribeiro (1989).

mento da nossa história, tendência que não é exclusiva do teatro, antes se alarga ao domínio mais lato da nossa literatura.

A «parábola histórica» significava, na sua estreita vinculação à história nacional, a reflexão possível, não apenas com o objectivo de evocar ou testemunhar uma *verdade moral* ou *experiência sociológica*. Ajudava a pensar o mundo para melhor o transformar, significado que se procurava na história que, porém, nas palavras do próprio Sttau Monteiro, pouco significava como «perspectiva para o futuro»:

A História não é apenas uma perspectiva, é mais do que isso: é o próprio presente visto pelo prisma dos seus elementos constitutivos.²⁹

4 Bibliografia

4.1 Obras

- O'Neill, Alexandre (1982): *Poesias completas*, Lisboa: INCM.
 Santareno, Bernardo (1974): *Português, escritor, quarenta e cinco anos de idade*, Lisboa: Ática.
 Torga, Miguel (1977): *Diário XII*, Coimbra: Edição do autor.

4.2 Estudos

- Ablamowicz, Aleksander (1984a): *Récit et histoire*, Paris: Presses Universitaires de France.
 Ablamowicz, Aleksander (1984b): «Réalité historique, création romanesque et identité nationale: Pologne et Québec», em: Ablamowicz (1984a: 203-213).
 Bachtin, Michail (1979): *Estetica e romanzo*, Torino: Einaudi.
 Brecht, Bertolt (1964): *Estudos sobre teatro: para uma arte dramática não-aristotélica*, Lisboa: Portugalíia.

²⁹ «Entrevista com Luís de Sttau Monteiro», em: *Seara Nova* 134 (1961), págs. 179.

- Brunel, Pierre (1992): *Mythocritique: théorie et parcours*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Delille, Maria Manuela Gouveia (1984): «'O Judeu' de Bernardo Santareno: suas relações com o teatro épico de Bertolt Brecht e com o teatro de Peter Weiss», em: *Runa* 2.
- Durand, Gilbert (1979): *Figures mythiques et visages de l'Œuvre*, Paris: Berg International.
- Gerhart, Suzanne (1987): «History as Criticism: The Dialogue of History and Literature», em: *Diacritics* 17/3, págs. 56-65.
- Gossman, Lionel (1990): *Between History and Literature*, Cambridge: Harvard University Press.
- Halsall, Albert W. (1983-1984): *Temps et récit*, 3 vols., Paris: Seuil.
- Halsall, Albert W. (1988): *L'Art de convaincre: le récit pragmatique: rhétorique, idéologie, propagande*, Toronto: Les Éditions Paratexte.
- Hespanha, António Manuel (1991): «A emergência da história», em: *Penélope* 5 (Lisboa: Cosmos), pág. 11.
- Lindenberger, Herbert (1975): *Historical Drama: The Relation of Literature and Reality*, London: The University of Chicago Press.
- Lourenço, Eduardo (1978): *O labirinto da saudade: psicanálise mítica do destino português*, Lisboa: Dom Quixote.
- Madureira, Joaquim (1924): *Impressões de teatro*.
- Porto, Carlos (1974): «Viagem ao fim do desespero» [Crítica de Teatro], em: *Diário de Lisboa*, 9 de Julho de 1974.
- Quadros, António (1989): *A ideia de Portugal na literatura portuguesa dos últimos 100 anos*, Lisboa: Fundação Lusíada.
- Reis, Carlos (1986): «Memorial do Convento ou a emergência da História», em: *Revista Crítica de Ciências Sociais* 18-20, págs. 91-103.
- Ribeiro, Maria Aparecida (1989): «Erros meus, má fortuna, amor ardente ou erros lusos / luso amor», em: *Revista Camoniana* 8 (Centro de Estudos Portugueses da Universidade de São Paulo; 2ª série), págs. 49-60.

White, Hayden (sem ano): *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore: The John Hopkins University Press.

Observação final: Artigos de jornais só são citados nalgumas anotações.