

---

# Diálogos e confrontos na poesia portuguesa pós-60

Ida Maria Ferreira Alvès

## Resumo

*Este artigo apresenta um panorama da poesia portuguesa contemporânea, considerando as décadas de 60 a 90, com a reflexão sobre confrontos e diálogos que relacionam diferentes poetas e diversos projetos poéticos. Discute-se a importância de determinadas opções temáticas e críticas em torno do sujeito lírico e da intertextualidade.*

*Palavras-chave: poesia portuguesa contemporânea, subjetividade, intertextualidade.*

Do ponto de vista crítico da História das Idéias, a década de 60 foi um tempo-limite (HUTCHEON, 1991, p. 25), “fim da modernidade” – dizem alguns, e a crítica literária portuguesa aponta também no ano de 1961 o aparecimento de autores novos que mudaram os caminhos da produção poética contemporânea<sup>1</sup>. Nesse ano, Herberto Helder<sup>2</sup> publicou sua primeira recolha, *A Colher na Boca*, incluindo o poema “O Amor em Visita” e Ruy Belo, seu primeiro livro de poesia, *Aquele Grande Rio Eufrates*. Essas publicações significaram a concretização de práticas poéticas que já se tinham anunciado em 50: uma linguagem poética do cotidiano, assumindo a discursividade em tom prosaico, pondo em debate a aura poética, mas rigorosa no domínio do verso, como defendia criticamente Ruy Belo; de outro lado, explorando a liberdade imagética, redefinindo o jogo com a metáfora, descentrando a linguagem e os sentidos instituídos, retornando a uma *magia* da palavra num eco bem prolongado e transformado da escrita surrealista, como nos mostrava Herberto Helder.

Em Portugal, nos anos 60, não mais se registra a formação de “movimentos” literários<sup>3</sup>; não há a importância crítica de uma determinada revista literária, divulgando um ideário estético; não há lançamento de manifestos e nem mesmo a defesa pública, acadêmica ou artística, de uma teoria de “poesia pós-60”. Havia, sim, forte diversidade poética, a qual, concordando com Gastão Cruz, será fecunda para os novos caminhos da poesia portuguesa da década de 70. Citemos:

A fisionomia da poesia portuguesa apresenta, nos primeiros anos da década de 60, uma diversificação, ou mesmo uma sobreposição de tendências que deve ser assinalada. No ano de 1961 temos, por um lado, a poesia altamente retórica e barroca de Herberto Helder, com *A Colher na Boca*, e a poesia de propensão narrativa e descritiva de Ruy Belo em *Aquele Grande Rio Eufrates*, modalidades da tradição discursiva referida, que se prolongará até 1963, pelo menos, num livro como *Metamorfoses* de Jorge de Sena, e, por outro lado, a radical contestação, particularmente visível na colaboração de Maria Teresa Horta em *Poesia 61*, dessa mesma linha evolutiva - e sensível também, embora mais atenuadamente, em outras obras de 1960 e de 1961, como *Cantata* de Carlos de Oliveira, *Voz Inicial* de António Ramos Rosa e *Mar de Setembro* de Eugénio de Andrade (CRUZ, 1999, p. 159).

Em direção aos anos 70 / 90, não podemos mais ignorar que falar de poesia é falar de individualidades, de obras singulares com algumas perplexidades comuns frente ao trabalho poético e à inserção da poesia no movimento da vida portuguesa e ocidental. Nesse tempo a arte mais declaradamente instituiu práticas desconstrutoras dos discursos oficiais, corroendo mais intensamente as relações com as instituições sociais, como facilmente se comprova mundialmente, com os movimentos contraculturais e antimodernistas, ou seja, uma reação à própria modernidade, vista agora como mais um elo da tradição, um espaço já “clássico” para o olhar de 90.<sup>4</sup> Negam-se também os projetos da História moderna, rejeitando-se “a crença no progresso linear, nas verdades absolutas e no planejamento racional de

<sup>1</sup> Manuel Gusmão utiliza uma interessante expressão para reunir as diversas individualidades poéticas que surgem e dominam nos anos 60, contribuindo para um outro contorno da poesia portuguesa contemporânea: *tempo constelado*. Realmente a década de 60, principalmente no seu início é um momento altamente importante para a compreensão do que vai tornar-se a poesia portuguesa a partir de 70. A diversidade de trabalhos é muito forte, assim como a qualidade particular de cada um. É um “tempo constelado”, sem dúvida. Ler Gusmão (1997, p. 189-197).

<sup>2</sup> Para maior precisão, registre-se que Herberto Helder publicou pela primeira vez em 1958; tratava-se de um folheto com o longo poema *O Amor em Visita*.

<sup>3</sup> Observemos que a tão citada *Poesia 61* não era um movimento com manifestos, mas uma publicação conjunta de *plaquettes* de cinco poetas (Gastão Cruz, Fíama Hasse Pais Brandão, Maria Teresa Horta, Casimiro de Brito e Luiza Neto Jorge), cujos trabalhos a partir de então marcariam de forma conseqüente a poesia portuguesa das décadas seguintes.

<sup>4</sup> Fernando Pinto do Amaral em “encontro com escritores portugueses” realizado em 22 de abril de 1999, na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em conversa informal com o auditório, comentou que, em Portugal, estava saindo uma publicação em série de autores portugueses sob a rubrica de “Literatura Clássica Portuguesa”. Estavam aí não só os clássicos (séc. XVI-XVII), como poetas das décadas de 40, 50 e 60.

ordens sociais ideais' sob condições padronizadas de conhecimento e de produção" (HARVEY, 1992, p. 42), o que irá constituir o discurso pós-moderno a partir da década de 70 com todas as suas ambigüidades e indefinições categoriais.

Joaquim Manuel Magalhães, poeta, crítico, professor, que vem realizando uma leitura constante da poesia portuguesa mais recente, assim como Gastão Cruz o fez em relação à poesia das décadas de 60 e 70, fala de uma "geração dessatisfeita, [...] culturalmente, nenhum lado faz sentido, ou fez um sentido novo. Politicamente, nada esteve interessado na criação cultural fosse do que fosse, cobrando uma nova geração de poetas para quem o futuro se chame a denúncia deste presente." (MAGALHÃES, 1981, p. 365-369). Talvez, como é comum nas considerações desse crítico, o tom pessimista e radical nas generalizações venha pela descrença em soluções de problemas crônicos da sociedade portuguesa, mas é uma voz importante a avaliar uma época, o final do século XX, que chegou e partiu em crise.

A década de 70, em Portugal, será o momento de repensar o legado do Modernismo, de reavaliar, sob outros pressupostos, a tradição lírica e a tradição cultural, não para escolha de paradigmas, mas para compreensão e discussão do lugar da arte num tempo marcadamente em crise de valores e de fundamentos, com destacáveis momentos de impasses sociais, políticos, econômicos e culturais. Nessa década ocorre a "Revolução dos Cravos" (1974), que liberta o país do atraso e cerceamento salazarista, mas trará também a responsabilidade de enfrentar criticamente as velhas questões portuguesas: a identidade cultural, a inserção do país na Europa, a relação com as ex-colônias, o redimensionamento da própria sociedade portuguesa e nela o lugar ocupado pelos artistas e intelectuais.<sup>5</sup>

Nesse momento, temos a estréia de novos poetas que já constituem, hoje, nomes reconhecidos pela crítica, com obras indispensáveis para compreensão de qualquer panorama da poesia portuguesa mais recente. Há que se concordar com Fernando J.B. Martinho (apud AMARAL, 1991, p. 49) quando afirma que "no princípio da década de 70 começa a definir-se uma nova sensibilidade na poesia portuguesa". Começam a publicar: João Miguel Fernandes Jorge (*Sob Sobre Voz*, 1971), Nuno Júdice (*A Noção de Poema*, 1972), Joaquim Manuel Magalhães (*Consequências do Lugar*, 1974), António Franco Alexandre (*Sem Palavras Nem Coisas*, 1974, embora já tivesse publicado um livro em 1969, *A Distância*, desconsiderado pelo autor), Al Berto (*A Procura do Vento num Jardim d'Agosto*, 1977), Helder Moura Pereira (*Cartucho*<sup>6</sup>, em colaboração, 1976; *Entre o Deserto e a Vertigem*, 1979) e Luís Miguel Nava (*Películas*, 1979). A esses poderíamos acrescentar mais nomes que estão referenciados no estudo de Fernando Pinto do Amaral sobre a poesia portuguesa das décadas de 70 e 80, *O Mosaico Fluido - Modernidade e Pós-Modernidade na Poesia Portuguesa Mais Recente*, no qual são arrolados alguns traços comuns (AMARAL, 1991, p. 49-52) a esse tempo: a) a falência de uma literatura *representativa* da realidade, a consciência de crise da *mimesis*; b) um resgate da linguagem e do sentido; c) o caráter vincadamente lírico; d) uma persistente melancolia, gerando uma escrita da *ausência*.

O contato direto com as obras poéticas desses autores nos mostra escritas que reagem ao antidiscursivismo, continuando o caminho aberto

<sup>5</sup> Sobre isso, é proveitosa a leitura de Ribeiro (1993).

<sup>6</sup> *Cartucho* foi uma publicação-objeto, isto é, os poemas ficavam enrolados e amarrados no interior de um cartucho que se abria desatando um cordel. Os poemas eram da autoria de António Franco Alexandre, Helder Moura Pereira, João Miguel Fernandes Jorge e Joaquim Manuel Magalhães. Lisboa, 1976.

por um Ruy Belo e o seu gosto da frase, do narrativo, do poema mais longo, num jogo de memórias e histórias, mas também uma atenção à construção do poema, à contenção do sentido, renovando a relação com a referencialidade em poesia. Um exemplo de João Miguel F. Jorge (1982, p. 53):

Tenho vinte e muitos anos estou a meio da minha vida  
e nada sei sobre o Guadalquivir.  
Nada sei das inundações arruinando searas  
dos seus rápidos do infundável tráfego  
que vai remando para jusante.  
Histórico traiçoeiro rio  
(será do Guadalquivir que falo?) muito dele tenho a aprender.  
Uma manhã acordei sob estreita mão no meu ombro.  
Que me queres? Queria conversar.  
Que espécie de vida levas? Faço o que tenho a fazer.  
Então fala-me do Guadalquivir.

Olhei apenas para as águas do rio (porque  
me sentia tão só assim o cão de Francis Bacon  
entre uma esquadria vermelha).  
Tenho muitos muitos anos e nunca estarei a meio da minha  
vida.

Por outro lado, Eduardo Prado Coelho (1988, p. 128) nota que “esta geração dos anos 70 escreve com/ contra Herberto Helder”, reconhecendo graus diferentes para essa aproximação entre os poetas novos. Realmente, a *magia* da palavra de Herberto Helder motivou em alguns desses poetas um corpo a corpo com a escrita em busca de um lugar outro na poesia portuguesa pós-70, rejeitando a metáfora e optando pelos “fragmentos de um real inacessível a qualquer projecto de totalização.” (COELHO, 1988, p. 131). Com outra perspectiva, Nuno Júdice (1997, p. 83, 93-96), escrevendo sobre a produção poética desse período, refere-se à “linguagem desinibida”, à “urbanização” dessa poesia, abrindo-se para a marginalidade, a cultura pop e o rock em alguns momentos; em outros, restaurando a “dignidade do retórico e do discurso, não se confundindo essa recuperação porém com qualquer forma de regresso ao romantismo.”

Nas décadas de 80 e 90, outros nomes surgiram, principalmente uma produção feminina de ruptura que está por estudar, como, por exemplo, Adília Lopes, Fátima Maldonado, Ana Luísa Amaral, Rosa Alice Branco e Inês Lourenço. De qualquer forma, é de salientar a escrita tensa de uma cultura ocidental que se examina no texto literário, confrontando-se com a própria cultura em língua portuguesa, a consciência da temporalidade e o desencontro na / com a História. Há um tom melancólico ainda pela descrença de futuro, pela impossibilidade de utopias, um realismo do cotidiano sem matiz de denúncia, uma abertura para a diferença principalmente em relação a uma escrita homoerótica (Luís Miguel Nava e Al Berto, por exemplo), um “culto do negativo”, em expressão de Manuel Frias Martins em *10 Anos de Poesia em Portugal - 1974 - 1984 - leitura de uma década*.

Frente à diversidade e por entre muitas obras em processo, o panorama da poesia mais recente só pode ser esboçado com traço leve. É preciso que, progressivamente, se vá estudando as obras de cada poeta, para que, pelo

contraste, se especifiquem as marcas de diferença e os espaços de encontro. No entanto, podem ser já delineadas algumas linhas.

### Território móvel da poesia

Em que limites começa o meu limite?  
Entre que marcos de fronteira alguma se marcam  
os extremos por onde passo ou não passo?  
Nuno Júdice, *A Fonte da Vida*

O mapa que traçamos anteriormente pretendeu indicar a diversidade de caminhos que recortam o "território" da poesia portuguesa contemporânea nas últimas décadas do século XX. Se cada poeta situa-se nesse panorama pelas relações entretecidas com outros poetas e suas obras, ao nos aproximarmos de um, estamos, na verdade, aproximando-nos de mais poetas que estão em diálogo frente ao seu tempo e à literatura. Porém, quando nos referimos a "diálogo", isto não significa a busca apenas de semelhanças, o que tornaria a conversa mais fácil, porém menos interessante. É principalmente pelas diferenças que os poetas revelam sua escrita e configuram um território móvel de leituras.

Em cada década verificou-se uma contribuição determinante para a continuidade da forte presença da poesia no contexto da cultura portuguesa. Há entre os poetas mais velhos e os mais novos uma rede complexa de encontros e desencontros que, afinal, caracteriza a diversidade do poético na segunda metade do século XX. Se a poesia mais recente de 60 a 90 não pode ser adjetivada na univocidade de uma prática, é possível, ainda que provisoriamente, demarcar algumas direções em que se encontram, por vezes, os poetas mais diversos.

Ao considerarmos a poesia portuguesa dos anos 60, percebemos que ocorreu nesse período um balanço da situação da poesia portuguesa do século XX. Usamos a expressão "tempo-limite" e, realmente, essa produção poética<sup>7</sup> é um marco em relação ao que já havia sido feito e um aviso ao futuro que se construía. Na escrita da *Poesia 61* e, depois, nas obras fortes de Gastão Cruz, Fiana H.P. Brandão e Luiza Neto Jorge, nas construções visuais e críticas da PO-EX (Poesia Experimental), nas presenças reveladoras de Herberto Helder e Ruy Belo, na transformação calculada da obra de Carlos de Oliveira, na continuidade de produção de poetas como Jorge de Sena, Eugénio de Andrade, Sophia de M. Breyner e António Ramos Rosa, está um tempo verdadeiramente inovador da poesia portuguesa contemporânea. Nele, afinal, se radicaliza o corpo a corpo com a linguagem e se confronta o sujeito com a escrita e o mundo. A poesia das décadas seguintes configura-se nesse momento, exercitando ou reagindo a determinadas opções que se instituíram: *a poética do ser*, *a narratividade* e o intenso e crítico *dialogismo*.

Como *poética do ser* entendemos, no âmbito dessa produção, uma escrita das percepções do indivíduo contemporâneo e urbano que *está* no mundo, pertence a uma cultura e sofre quotidianamente os efeitos de um sociedade tecnológica e globalizada com alterações irreversíveis na vivência do tempo e do espaço. Numa época dita pós-moderna, o *ser* acaba por se tornar uma impossibilidade, mas a *negação do ser* é ainda uma forma de dizer a sua

<sup>7</sup> Lembremos mais algumas datas e obras: em 1961, Vitorino Nemésio publica *Poesia (1935-1940)*, Jorge de Sena, *Poesia I*, Eugénio de Andrade, a antologia *Mar de Setembro*; em 1962, Carlos de Oliveira publica *Poesias* (já em processo de reescrita) e António Ramos Rosa publica um volume de crítica intitulado *Poesia, Liberdade Livre*; em 1963, *Metamorfoses* de J. de Sena e *Os Passos em Volta* de Herberto Helder; em 1966, *Arte de Música* de Jorge de Sena; em 1968, *Sobre o Lado Esquerdo e Micropaisagem* de Carlos de Oliveira; em 1969, *Peregrinatio ad Loca Infecta* de Jorge de Sena e, de Luiza Neto Jorge, *Dezanove Recantos*.

existência, mesmo que fragmentada. Discutem-se, portanto, a noção de sujeito, a transformação da emotividade, a despersonalização e a identidade.

Como *narratividade*, entendemos a motivação desses poetas para permanecer no discurso, contando histórias não apenas do cotidiano individual (ainda que fingido), mas deste tempo finissecular tão marcado por perdas, por mal-estar, por crises e ausências, um tempo de melancolia, sentimento, aliás, que Fernando Pinto do Amaral (*Na Órbita de Saturno*, 1982) e João Barrento (*A Palavra Transversal*, 1996) julgam ser dominante nos poetas de 70 a 90. O gosto da frase, o poema longo com dicção prosaica e o tom narrativo constante falam do desejo de reformulação da própria poesia para sobreviver num mundo sem euforia<sup>8</sup>.

Como *dialogismo*, claramente reportando-nos à intertextualidade, interessa-nos discutir a importância crítica que essa poesia dá à citação, à paródia, à alusão e outros processos de cruzamentos textuais numa rigorosa avaliação dos limites da cultura num tempo de massificação e indiferenciação. Por agora, destaquemos a discussão em torno do sujeito e de sua necessidade dialógica.

### Em direção ao sujeito

Nos umbrais desta página recebo o poema que chegou de longe, duma memória escura, voluntária, atravessando lama, sono, olvido. Desvendo-lhe as feições, sílaba a sílaba. Quando grito por fim "eis uma cara nova", penso logo "afinal, eras tu". Reconheci apenas outro rosto esquecido na aridez do mundo, recolhi-o da sombra donde veio, e aqui lho deixo, adoradora de estátuas muito antigas, petrificado no papel.

Carlos de Oliveira, *Sobre o Lado Esquerdo*

Luís Costa Lima (1984, p. 110) em *O Controle do Imaginário* (1984) mostra que "ao colapso da época clássica, fundada no princípio da semelhança entre a ordem humana e a ordem natural, correspondeu um novo surto de interesse pela subjetividade." Perdida a idéia de totalidade, o sujeito tornou-se um núcleo aglutinador da dispersão, o que lhe deu no Romantismo uma importância por vezes desmedida. O mundo se reflete num *eu* carregado de emotividade a construir uma imagem heroizante ou, no mínimo, idealista de sua presença na realidade.

Ora, a crise do final do século XIX e princípio do XX atinge também o sujeito, atacando sua pseudo-unicidade. Em Portugal, a obra pessoana demonstra plenamente essa fragmentação do sujeito, a impossibilidade de unidade, por meio dessa ficção que é a heteronímia. A escrita de Pessoa definitivamente pôs "em suspeita" o sujeito e a emotividade, instituindo na poética portuguesa uma mudança irreversível: do sujeito, *causa* do texto, ao sujeito como *efeito* do texto. A divulgação da obra pessoana na década de 40 pôs às claras esse jogo de uma "poética do fingimento" e a relatividade do *eu* que se afirma no poema.

Ao contrário, nas páginas da revista *Presença*, nos anos 30, José Régio havia defendido a individualidade criadora e assumira um sujeito en-redado em sua psicologia e buscas interiores, uma experiência de uma subjetividade

<sup>8</sup> Sobre isso, desenvolvemos artigo (ALVES, 2001).

narcísica, contra a qual reagiria a poesia neo-realista, rasurando o *eu*, para que se tornasse um *nós* combativo, com adoção de uma estratégia de aproximação do *outro* e incentivo à experiência de uma “sinceridade” emotiva de caráter coletivo. A situação do sujeito, no contexto neo-realista, é um eco da heroicização do *eu* romântico, expurgado, porém, do direito à solidão e egoísmo, formulando-se uma “poética de testemunho”<sup>9</sup>, ou seja, a imposição de uma função social para o sujeito poético que está no mundo e precisa falar sobre ele.

Sabemos que, correndo os anos 50 e 60, com a leitura mais extensiva da obra pessoana, aumentará a tensão entre a “poética de fingimento” e “de testemunho”, constituindo-se o adensamento da problemática da subjetividade na poesia contemporânea portuguesa. Vozes como as de Jorge de Sena, Sophia de M. B. Andresen, Eugénio de Andrade não abdicarão do *eu*, controlando, porém, a emotividade, por meio da ironia crítica (Sena): “Roubam-me Deus,/outros o Diabo/- quem cantarei?// roubam-me a Pátria;/e a humanidade/outros me roubam - quem cantarei” (SENA, 1988, p. 17); pela visão do sagrado, do mito (Sophia): “Noutra varanda assim num setembro de outrora/ Que em mil estátuas e roxo azul se prolongava/ Amei a vida como coisa sagrada/E a juventude me foi eternidade.” (ANDRESEN, 1997); e pela concretude do real (Eugénio de Andrade): “Tudo me prende à terra onde me dei:/o rio subitamente adolescente,/a luz tropeçando nas esquinas,/as areias onde ardi impaciente.” (ANDRADE, 1990, p. 43). Em sintonia com esse diálogo, a obra de outro poeta, Carlos de Oliveira, é fundamental para compreensão do confronto que se estabeleceu em meados do século XX: a escrita do mundo e a escrita do sujeito. Para dar conta desse impasse, o escritor realizará um complexo processo de reescrita de toda a sua obra, redefinindo-se o lugar do sujeito e a construção textual da emotividade, tensionando a escrita de testemunho.

De poeta preocupado com o mundo a poeta preocupado com a realidade do poema, Carlos de Oliveira exemplifica no panorama da poesia portuguesa um confronto inevitável para a escrita poética pós-60. Como exemplo, leia-se o texto *Árvores de Terra de Harmonia* (1ª edição 1950, com 2ª em 1962) que é a transformação textual de uma crônica intitulada “O Pomar” publicada originalmente em *Seara Nova*. Rosa Martelo Pereira (1996, p. 334-338), em tese minuciosa sobre variantes textuais, confronta e analisa a transformação: a “decantação da subjetividade”. Aqui, apenas destacamos que um texto onde dominava a primeira pessoa, com explícita manifestação da emotividade, principalmente por meio da pontuação e da adjetivação, com referências diretas à realidade biográfica do sujeito, é depurado até atingir a idéia básica, com rasura do eu, da referência biográfica e da emotividade direta, num movimento de despersonalização. O último parágrafo da crônica original é:

Passei o resto da tarde a invejar o meu avô! Esse, sim, imaginação tinha-a ele! Que força formidável de poesia não é precisa realmente para conceber todas estas laranjeiras, limoeiros e macieiras, todas estas folhas e flores e frutos - no tamanho duma semente mais pequena que o coração das aves!

<sup>9</sup> Falando de “poética de testemunho” e de “poética de fingimento”, utilizamos classificação de Gusmão (1997).

Pela reescrita, temos a versão com a rasura do *eu*:

Camponês, que plantaste estas árvores reais como pássaros vivos na verdura autêntica das ramagens, sabias bem que nada valem as asas fulvas e imaginárias nas florestas do tempo.

Tu sim, que concebeste todas estas folhas, flores e frutos, toda esta terra de harmonia – no tamanho duma semente mais pequena que o coração das aves.

(OLIVEIRA, 1992, p. 132)

É idéia corrente que a *Poesia 61* se caracterizou pela despersonalização, pelo antidiscursivismo, pelo controle da emotividade, lições aprendidas (principalmente no caso de Gastão Cruz e de Fiama H. P. Brandão) com Carlos de Oliveira. Se, de uma perspectiva geral, essas características lá estão, de outra, mais restrita, há que se pensar o que significa essa “des-personalização”, ou seja, não ausência do sujeito emissor, mas a transformação da subjetividade em torno de uma “persona” textualizada, deslocando-se o sujeito referencial para dar voz a um sujeito que tem sua referência no interior do próprio texto, por meio da estruturação discursiva.

A observação do uso de pronomes pessoais<sup>10</sup> pode, por exemplo, demonstrar com objetividade essa “despersonalização” comum a Carlos de Oliveira e Gastão Cruz. A primeira pessoa do singular ocorre menos vezes, variando com a segunda pessoa, e predominando a terceira do singular.<sup>11</sup> No processo de reescrita de Carlos de Oliveira, o uso do infinitivo impessoal aponta a indiferenciação pronominal como estratégia discursiva útil para marcar a presença de um personagem sem rosto, *o poeta*, uma “não-pessoa”, sem marcas, sem limites, que existe na linguagem como construção textual. Comparem-se um poema de Carlos de Oliveira e um de Gastão Cruz, em que a atenção discursiva está fora da 1ª ou 2ª pessoa:

Imaginar  
o som do orvalho,  
a lenta contracção  
das pétalas,  
o peso da água  
a tal distância,  
registar  
nessa memória  
ao contrário  
o ritmo da pedra  
dissolvida  
quando poisa  
gota a gota  
nas flores antecipadas.

(OLIVEIRA, 1992, p. 236)

O dorso sob a luz o ar os dedos  
a pele intensa de suor e fogo  
o mar a primavera rompe o dorso  
nocturno sob o fogo a lama o sol

O dorso sob  
um beijo a electricidade fria da noite  
lábios subindo a encontrar o corpo

<sup>10</sup> Temos em mente reflexões de Benveniste (1988), sobre “a natureza dos pronomes”.

<sup>11</sup> “É preciso ter no espírito que a ‘terceira pessoa’ é a forma do paradigma verbal (ou pronominal) que não remete a nenhuma pessoa, porque se refere a um objeto colocado fora da alocação. Entretanto existe e só se caracteriza por oposição à pessoa *eu* do locutor que, enunciando-a, situa-a como ‘não-pessoa’.” Ibid., p. 292.



suor e água pó montanhas altas

humedecendo o dorso  
o sentido da carne o frio  
o rio aberto

vector

o dorso o olhar o fogo  
o dorso todo humedecendo o beijo

(CRUZ, 1990, p. 33)

Ora, frente a esse despojamento da "pessoa", que tem realmente a sua mais violenta prática no Experimentalismo (pois acaba despojando-se da própria linguagem verbal), reage a poesia de 70 a 90 com a recuperação da subjetividade, sua presença como pessoa no texto e na história. É o que ocorre, por exemplo, na poética de Ruy Belo, sem que isso signifique qualquer traço de inocência sobre a relação poeta e autor, sujeito no texto e sujeito real. "Escrevo como vivo, como amo, destruindo-me. Suicido-me nas palavras. Violento-me. [...] Ao escrever, mato-me e mato." (BELO, 1990, p. 11).

Desses confrontos se forma a poesia mais recente, bastante envolvida criticamente com o lugar do sujeito no texto literário, bastante marcada por um tempo dito "pós-moderno" de fragmentação, homogeneização artificial e massificante da individualidade. Para reagir a isso há que se garantir voz ao sujeito, sem a ilusão de totalidade do *eu*. Na escrita dos poetas de 70 a 90, domina um sujeito reflexivo que, sem ilusões ou utopias, vai vivendo o cotidiano e habitando o poema como um refúgio, na tradição de um Ruy Belo principalmente. Voltam assim estratégias discursivas da personalização: a confissão, o comentário, a narração, a avaliação, o desabafo, a escrita como conversa, um eu dominante que se reflete no tu. Benveniste afirma: "É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de *ego*" (BENVENISTE, 1988, p. 286). E parece-nos que nessa poesia a linguagem é realmente considerada como espaço que resta para encontrar a individualidade. Exemplifiquemos com dois poemas em que o sujeito se confronta com o mundo exterior, apontando suas ruínas ou contradições: o primeiro, de António Franco Alexandre; o segundo, de João Miguel Fernandes Jorge:

aqui estou eu entre demónios e paredes lisas  
solicitando certificados bulas para viver melhor à sexta-feira  
vale-me não ser ninguém: faziam-me a vida negra  
assim basta o cinzento fato completo silencioso com lugar para  
[os olhos

levantar cedo ver passar os carros  
estar certo que o que digo já foi dito e selado  
agora não me resta poesia alguns dias mais oscilando a cabeça  
fazendo que sim

dá vontade de fugir vomitando tudo em volta mas o preço é  
[preciso

se ao menos inventasse a cura do ar podia secar tranquilamente  
agora espero pelo meio do escuro para gritar erre! erre!  
[desmanchando o cabelo

nada disto é a minha vida!

[...]

(ALEXANDRE, 1996, p. 267)

Na praia sob um chapéu à Hockney  
eu vi uma história da guerra  
o sol que me caía no corpo também caía  
no vosso corpo

sobre a praia sob o chapéu de listas  
verdes e azuis mal se distinguindo a luz  
do verde e do azul sendo sempre aos que  
passavam só azul, apenas verde como

vós, perfeitos corpos imperfeita coisa  
de dizer. Um,  
era a própria corrida que lançava sobre  
a Costa a leve penugem negra como só

aos trinta anos ainda têm os portugueses  
ah! oh! o outro não era tão bonito  
era bonito, lembrando a cada um a guerra  
a guerra a guerra puta que pariu  
e mais às áfricas, com menos uma perna era

levado sob a areia  
que ventos levemente erguiam  
com um braço sobre o outro entrando o  
mar

Ainda havia uma criança, algumas bichas  
e um moinho de papel que depois comprei.

(JORGE, 1982, p. 130-131)

No poema de João M. F. Jorge, o sujeito lírico confronta no cotidiano a história coletiva e o *tu* que a mantém, revirando o discurso do poder. No poema de A. F. Alexandre, o sujeito nega-se a compactuar com uma imagem exterior de si ("nada disto é a minha vida"), buscando-se na escrita ("aqui estou eu"), na formulação de uma voz que grita, rompendo com um falso *eu* ("errei!, errei!"). Mas toda essa presença do *eu* é reconhecida como ficção, configuração textual sob a qual se mascaram os sujeitos reais, escritor e leitor. Depois de Pessoa, é impossível na poesia portuguesa confiar na primeira pessoa, pois sua presença no texto é, afinal, uma interrogação sobre a sua própria existência.

### Em direção ao dialogismo

Não há nada morto de maneira absoluta. Todo sentido festejará um dia seu renascimento.

Mikhail Bakhtin, *Estética da Criação Verbal*

Falar de intertextualidade hoje é cada vez mais um lugar-comum em estudos literários, pois é impensável falar-se do texto sem observar o processo dialógico que o informa, na medida em que a escrita é, por natureza, o resultado de um diálogo com outros textos e sistemas de significação. Nesse sentido, podemos dizer que sempre houve a ação intertextual, como, por exemplo, no Renascimento, quando era uma prática estética

comum a retomada de textos alheios como modelos a serem seguidos e valorizados. Em língua portuguesa, virão logo à lembrança os sonetos camonianos tão próximos dos de Petrarca. Entretanto, foi a modernidade teórica, no século XX, que nomeou essa ação e vem discutindo sua especificidade. Mikhail Bakhtin foi o primeiro a enunciar teses sobre o dialogismo textual em seu *Problemi Poetik Dostoievskovo*, 1ª ed. 1929, e 2ª ed. revista e ampliada de 1963, tendo seu trabalho sido divulgado por Julia Kristeva que, ao final da década de 60, sistematizou o conceito de *intertextualidade*. Desde então, não cessaram os estudos nessa área, ampliando abordagens e definindo estratégias, como entre outros fizeram Laurent Jenny, Gérard Genette e Antoine Compagnon<sup>12</sup> e também tornou-se um tema produtivo na análise de diversas obras.

A poesia portuguesa contemporânea tem, no trabalho intertextual, uma estratégia recorrente de pensar a literatura, a cultura e o mundo. Os poetas portugueses, principalmente a partir da década de 60, vão mais declaradamente demonstrar que a escrita se faz com leituras, em busca de encontros e contrastes. Note-se, por exemplo, como Fiama Hasse P. Brandão lê Pessoa, em *Hora Obscura (Era, 1974)*, instalando-se num lugar de diferença capaz de reavaliar os discursos que a escrita pessoana suscitou no contexto da sociedade portuguesa sob regime ditatorial.

Por muito que a minha escrita decalque as páginas de  
[fernando pessoa  
eu digo numa fissura do versos uma outra coisa. Que  
[nas comemorações  
de sua morte me apercebi do que ele não regressaria  
[aonde estivera presente:  
a calecute.

Aí, perante as flâmulas, afastando-se começara a escrever  
a mensagem com incidências subtis como a da duplicidade  
de pedro o regente ou a das duas batalhas.  
A bibliografia de um verso é-me, na vigília, essencial.  
O poeta não subira, pois, à coberta das naus, lera as oitavas.

Depois, na sua própria longínqua ortografia dos símbolos  
inscrevera novo desígnio filosófico ou desenho. Leio-o  
com a avareza de quem herda os antigos e os contemporâneos.  
Apercebo-me de que apenas no fim do texto, no último poema,  
o País onde o leio tem na hora absurda o historiógrafo,

[cujso nome  
como o de um leitor antecede esta ambígua e ubíqua biografia.  
(BRANDÃO, 1986, p. 30)

Voltemos, de forma breve, a Bakhtin e Kristeva. O primeiro defendeu que Dostoievski é o criador do romance polifônico, onde, "há uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis e a polifonia de vozes plenivalentes" (BAKHTIN, 1981, p. 2), constituindo-se relações dialógicas

entre todos os elementos da estrutura romanesca, ou seja, eles estão contrapontisticamente em oposição. As relações

<sup>12</sup> Cf. Jenny (1979), Genette (1982) e Compagnon (1979). Em relação a este último, a edição brasileira (1996) não apresenta o texto integral.

dialógicas – fenômeno bem mais amplo do que as relações entre as réplicas do diálogo expresso composicionalmente – são um fenômeno quase universal, que penetra toda a linguagem humana e todas as relações e manifestações da vida humana, em suma, tudo o que tem sentido e importância. (BAKHTIN, 1981, p. 34)

O dialogismo bakhtiniano se apresenta como uma técnica de contraposição e de abertura à palavra do outro, para que se torne possível “a comunicação dialogada entre as consciências.” (BAKHTIN, 1981, p. 73). Kristeva, apresentando sua leitura do teórico russo, direciona as teses de polifonia e dialogismo para a estruturação semântica do texto literário, definindo algumas idéias fundamentais: a) “a “palavra literária” não é um ponto (um sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior”; b) “Todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla.”; c) “num discurso dialógico, a escritura lê uma outra escritura, lê-se a si mesma e se constrói numa gênese destruidora.” (KRISTEVA, 1974, p. 60, 64, 76).

Assim, destacando a intertextualidade na poesia portuguesa, estamos nos referindo ao modo como as diversas escritas poéticas contemporâneas dão conta das leituras feitas, revelando no encontro de textos diferenças temporais, críticas e ideológicas. Os processos intertextuais são muitos, como já demonstraram Laurent Jenny e Gérard Genette, entretanto o que nos interessa, tendo alguma poesia portuguesa contemporânea como nosso *corpus* de reflexão, é pensar a função da intertextualidade, concordando com a afirmação de Jenny de que “a pura repetição não existe” e que toda retomada textual significa uma ação crítica e avaliadora de uma tradição, de uma cultura, de uma sociedade. “A intertextualidade é, pois, máquina perturbadora.” (JENNY, 1979, p. 44-46).

Ao examinarmos diversas obras poéticas portuguesas, produzidas no espaço das décadas de 60 a 90, sem nenhuma ingenuidade de enunciar um juízo totalizador, observamos que a prática da intertextualidade é um ponto comum entre diferentes poetas e uma estratégia por meio da qual esses poetas questionam a escrita e a leitura, confrontando igualmente os lugares do poeta e do leitor. Há duas grandes direções intertextuais nessa poesia: a) o diálogo direto (por citação, alusão, paródia, pastiche) ou indireto (epígrafes, nomeação apenas de títulos, de autores), convocando uma cultura literária específica e uma história da própria poesia; b) o diálogo entre o poema e outros textos não verbais, como a pintura e a música, ou verbais não literários, como o discurso histórico e filosófico.

Em relação à primeira direção, constatamos que os poetas se debruçam sobre a literatura, indagando sobre os limites de sua ação, revelando suas influências, contrastando formas de escrita, buscando semelhanças e diferenças no tempo e no espaço. Dessa forma, é recorrente que os poemas se ponham em diálogo com a poesia clássica, com a poesia francesa do final do século XIX, com a poesia anglo-saxônica e,

principalmente, com a própria poesia portuguesa de todos os séculos, embora haja o predomínio das duas grandes textualidades: a camoniana e a pessoana. Retomam formas, temas, contrastam visões estéticas, confrontam relações da poesia com o mundo. Há uma preocupação entre os poetas mais recentes de avaliar a tradição lírica na qual sua escrita poética se inscreve ou não e de questionar conceitos como tradição e modernidade / pós-modernidade. Além disso, o diálogo textual indica a necessidade de romper um certo enclausuramento da cultura portuguesa, buscando-se a universalidade para acompanhar o movimento do mundo, o que significa pensar individualidade e nacionalidade por meio do texto literário.

Em relação à segunda direção, o poema dialoga com textos não verbais como a pintura e a música, discutindo a questão de representação, os limites de significação, o próprio pensamento estético que permite a produção de objetos artísticos. Ao dialogar com textos verbais não-literários, percebe-se que a poesia volta-se para a Filosofia e a História, absorvendo linguagens, pondo em crise discursos, avaliando a validade de conceitos e valores. Nesse sentido, compreende-se que realmente houve, para a poesia contemporânea, "um alargamento da base referencial" (JÚDICE, 1997, p. 84).

Podemos dizer que essa poesia difere da produção anterior por ser extremamente conceitual e dialógica, exigindo um tipo de leitor culturalmente ativo capaz de partilhar o diálogo e a reflexão, pensando a cultura ocidental e, em relação a ela, o lugar da cultura portuguesa.

É idéia de Boaventura de Sousa Santos (1996, p. 152-155) que poderíamos aplicar à cultura portuguesa a idéia da antropofagia oswaldiana e, se realmente consideramos a intertextualidade como prática antropofágica, compreenderemos que a poesia portuguesa contemporânea assumiu essa necessidade de absorção e digestão da produção alheia para definir uma identidade própria que se revela tanto nas diferenças quanto no encontro de semelhanças. É preciso notar que esse "projeto" é de largo alcance, significando uma reação à massificação cultural, à des-cultura, que o mundo moderno globalizado impõe. Temos em mente agora reflexões de Leyla Perrone-Moisés (1990, p. 98) sobre o valor da antropofagia oswaldiana, quando diz que ela "nos permite superar essa 'ansiedade', acabar com todo complexo de inferioridade por ter vindo depois, resolver os problemas de má consciência patriótica que nos levam a oscilar entre a admiração beata da cultura européia e as reivindicações estreitas e xenófobas pelo "autenticamente nacional" (1990, p. 98). Leyla Perrone pensa no caso brasileiro, mas nós podemos transferir suas palavras para o caso português, porque há também esse "complexo de inferioridade", essa "má consciência patriótica" que exige dos poetas uma reação crítica, avaliativa e construtora de uma cultura autônoma, consciente de seus próprios discursos, apta a receber e a transformar o de fora, o alheio, em legitimamente seu.

Sobre a opção da intertextualidade na poesia portuguesa contemporânea, podemos situar como exemplo a escrita poética de Nuno Júdice, que se constrói pela leitura crítica do discurso poético que fundamentou a "retórica" da modernidade. Assim, utiliza-se de

um léxico literário marcado pelo Romantismo e Simbolismo; apropriase de estruturas, versos e temas de alguns mitos da poesia francesa (Mallarmé, Baudelaire, Rimbaud, Verlaine), da alemã (Hölderlin, Rilke) e da própria modernidade portuguesa (principalmente a figura/ficção pessoana) numa ostensiva apropriação que indica não só o gesto admirativo, o olhar solidário à aventura difícil da poesia, como também um provocativo descentramento da palavra alheia, revendo pela ironia a cultura literária ocidental, os paradigmas poéticos e as imagens-típicas de poeta sem lugar no presente. No Colóquio Interdisciplinar Friedrich Hölderlin, realizado em 2 e 3 de dezembro de 1993, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Nuno Júdice, como poeta convidado, explicou o seu encontro com o poeta alemão:

É evidente que não se fala de um poeta, ou se escreve sobre ele, se não tivermos pontos de contacto com a sua linguagem. Para mim, o que é decisivo na poesia de Hölderlin é a concepção do mundo como forma de uma outra coisa, significado ou imagem, que está para além dele mas à qual não se chega porque há o obstáculo da linguagem, a "dificuldade" de ter de dizer o que não pode ser dito, ou ainda a exigência de manter o silêncio dentro do poema. Através dele chegamos a zonas da literatura que, de outro modo, continuariam a colocar obstáculos a quem vive no mundo contemporâneo, em que não é possível já manter a atitude ingénua e confiante perante os elementos e a natureza; e encontramos uma respiração da palavra que transporta o passado clássico, com o seu ritmo natural, ainda não subvertido por certos artifícios modernos que transformaram o poema num objecto de imagens articuladas mecanicamente por exigência da metáfora, desligando-se progressivamente de um sentido final e configurante do que é dito. (JÚDICE, 1994, p. 287).

Se a poesia de Nuno Júdice exemplifica os ecos do Romantismo na literatura portuguesa moderna, como afirma Joaquim Manuel Magalhães (1989, p. 248), essa volta, obviamente, não é inocente, pois o acompanhar de sua produção literária revela um leitor atento, crítico, que confronta tempos e modos de escrita. O poeta impõe aos seus próprios leitores a obrigatoriedade de conhecer um determinado panorama literário sem o qual parte de sua poesia parece ficar reduzida à manifestação neo-romântica de um eu narcísico e solitário. Outra forma de ironia fatal para o leitor. Solicita, portanto, um tipo de leitor também literário, realizando o que Umberto Eco (1989, p. 118) expôs em *Sobre os Espelhos*: "[...] Quando um texto cita um texto anterior, este impõe ao receptor uma inspeção na própria competência intertextual e no próprio conhecimento do mundo. [...] É necessário, para entender a obra, ir para fora da obra e explorar o que vem antes da obra."

A obra de Nuno Júdice realmente constrói uma teoria da leitura que vai problematizar a relação entre escritores e a relação entre autor e leitor, os problemas da recepção estética. Igualmente discute os limites das diversas áreas de conhecimento e tanto torna o poema uma reflexão filosófico-estética como o transforma num discurso comum, do dia-a-dia, parodisticamente cotidiano. Embora nos seus primeiros livros isso seja mais dominante, a preocupação com a leitura do mundo, da obra, da

literatura e da cultura percorre toda a sua produção, seja em poesia, seja em narrativa. A intertextualidade ganha assim uma função específica: estratégia crítica (ação separadora), um momento de interrogação sobre a validade do discurso literário e a avaliação da possibilidade ou não da fundação de trajetórias novas na arte atual.

Essa ação de leitura também recai sobre o leitor de sua obra, que precisará recompor seus próprios modelos literários para atravessar a textualidade de Júdice e não se enredar por entre os personagens literários e a fingida memória de um mundo de ficção. Nesse caso é preciso ser o "leitor desconfiado" de que fala Ricoeur (1997, p. 282, grifo do autor):

[...] A função da literatura mais corrosiva pode ser contribuir para fazer aparecer um leitor de novo tipo, um leitor ele próprio **desconfiado**, porque a leitura cessa de ser uma viagem confiante feita em companhia de um narrador digno de confiança, e torna-se um combate com o autor implicado, um combate que o reconduz a si mesmo.

O trabalho poético de Nuno Júdice defende, assim, a literatura como uma partilha de escritas e leituras, uma atividade exigente de reflexão crítica no tempo e sobre tempos diversos da linguagem, pondo em questão o próprio lugar da poesia em nosso presente de *incertezas*.

Porém, é com a certeza de ausências e silêncios que delineamos esta *apresentação* da poesia portuguesa pós-60, percorrendo esse território de extrema mobilidade, ao encontro de algumas direções comuns. Se a relativização de nosso olhar é um fato, operando com o inconcluso e o fragmentário, por outro lado, acreditamos que qualquer abordagem sobre a configuração do discurso poético português mais recente terá que refletir sobre essa diversidade e suas implicações, questionando os diálogos e confrontos que seus poetas impõem em torno do sujeito, do poético e da cultura, na contemporaneidade.

### *Abstract*

*This article presents an overview of the modern Portuguese poetry from the 60's to the 90's, including reflections of confrontations and dialogues which relate different poets, as well as different poetical projects. The importance of certain thematical and critical choices of the lyrical subject and the intertextuality is discussed.*

*Keywords: modern portuguese poetry, subjectivity, intertextuality.*

## Referências

- ALEXANDRE, António Franco. *Poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.
- ALVES, Ida M. S. F. *Carlos de Oliveira e Nuno Júdice, poetas: personagens da linguagem*. 2000. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa)–Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.
- \_\_\_\_\_. Poesia portuguesa contemporânea e a opção pela narratividade. *Alea – Estudos Neolatinos*, Local, v. 3, n. 2, jul./dez. 2001.
- AMARAL, Fernando Pinto do. *O mosaico fluido: modernidade e pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1991.
- ANDRADE, Eugénio de. *Poesia e prosa*. 4. ed. aum. Lisboa: O Jornal/Limiar, 1990. v. 2.
- ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *O búzio de cós*. Lisboa: Caminho, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.
- BELO, Ruy. *Obra poética*. Organização e posfácio de Joaquim Manuel Magalhães. 2. ed. Lisboa: Presença, 1990. 3 v.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral I-II*. 2. ed. São Paulo: Pontes: Unicamp, 1991.
- BRANDÃO, Fiamá Hasse Pais. *F de Fiamá*. Lisboa: Teorema, 1986.
- COELHO, Eduardo Prado. *A noite do mundo*. Lisboa: Instituto Nacional: Casa da Moeda, 1988.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1996.
- CRUZ, Gastão. *Órgão de luzes: poesia reunida*. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1990.
- \_\_\_\_\_. *A poesia portuguesa hoje*. 2. ed. corr. e aum. Lisboa: Relógio d'Água, 1999.
- ECO, Umberto. *Sobre os espelhos*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: la littérature au seconde degré*. Paris: Seuil, 1982.
- GUSMÃO, Manuel. Transformações da poesia portuguesa no princípio dos anos 60. Cascais: Câmara Municipal de Cascais, 1997. v. 4, p.189-198. Separata de *Actas dos 3º Cursos Internacionais de Verão de Cascais* (8 a 13 jul.1996).
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. 7. ed. São Paulo: Loyola, 1992.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JENNY, Laurent et al. *Intertextualidades. Poétique*, Coimbra, 27, p., 1979.
- JORGE, João Miguel Fernandes. *Poemas escolhidos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1982.



- JÚDICE, Nuno. Hölderlin e a reflexão poética. *Runa*, Coimbra, 22, p. 65-70, fev. 1994. Revista Portuguesa de Estudos Germanísticos, Colóquio Interdisciplinar Friedrich Hölderlin.
- \_\_\_\_\_. *O processo poético*. Lisboa: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Viagem por um século de literatura portuguesa*. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.
- KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974
- LIMA, Luís Costa. *O controle do imaginário: razão e imaginação no Ocidente*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel. *Os dois crepúsculos - sobre poesia portuguesa actual e outras crónicas*. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Dylan Thomas - consequência da literatura e do real na sua poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Um pouco da morte*. Lisboa: Presença, 1989.
- OLIVEIRA, Carlos de. *Obras de*. Lisboa: Caminho, 1992.
- PAZ, Otávio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- PEREIRA, Miguel Baptista. *Modernidade e tempo: para uma leitura do discurso moderno*. Coimbra: Minerva, 1990.
- PEREIRA, Rosa Maria Martelo Fernandes. *A construção do mundo na poesia de Carlos de Oliveira*. 1996. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 1996.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivãzinha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- RIBEIRO, António Sousa. *Configurações do campo intelectual português no pós-25 de abril - o campo literário*. In: SANTOS, Boaventura de Sousa (Org.). *Portugal, um retrato singular*. Porto: Afrontamento, 1993.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. Campinas, SP: Papirus, 1997. v. 3.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1996.
- SENA, Jorge de. *Obra poética I, II e III*. Lisboa: Edições 70, 1988-1989.