

# O Trabalho Poético de Carlos de Oliveira

*The Trabalho Poético by Carlos de Oliveira*

Letícia Valandro

UFRGS



**Resumo:** O presente trabalho visa analisar a poesia de Carlos de Oliveira, escritor neorrealista português, ressaltando, sobretudo, a presença da realidade e de sua consciência da realização poética como trabalho oficial. Como poeta neorrealista, primeiramente se apresenta uma reflexão sobre o período histórico, suas características e implicações. A seguir, realiza-se uma apresentação da poética de Carlos de Oliveira, poeta e romancista que parte da realidade para compor suas obras. Através da análise de alguns poemas de *Trabalho Poético*, antologia de poemas escolhidos e reescritos por ele mesmo, pode-se perceber claramente como o real e a consciência sobre o fazer poético aparecem e têm relevância em sua obra.

**Palavras-chave:** Poesia; Carlos de Oliveira; Neorrealismo; Portugal

**Abstract:** The present work aims at to analyze the Carlos de Oliveira's poetry, neo-realist portuguese writer, standing out, over all, the presence of the reality and its conscience of the poetical accomplishment as artian work. As neo-realist poet, first a reflection on the historical period, its characteristics and implications is presented. To follow, a presentation of poetical of Carlos de Oliveira is made, a poet and novelist that has left of the reality to compose its workmanships. Through the analysis of some poems of Poetical Work, an anthology chosen and rewritten by himself, it can be perceived clearly how reality and the conscience of poetical working appears and has relevance in its workmanship.

**Keywords:** Poetry; Carlos de Oliveira; Neorealism; Portugal

## 1 Pós-modernidade: transitividade histórica

A contemporaneidade caracteriza-se como um período de mudanças, incertezas, transição histórica. Conturbado e específico, esse período gera divergências até mesmo em relação a sua denominação. Featherstone esclarece e diferencia três nomenclaturas muito usadas e, ao mesmo tempo, divergentes para o período atual: pós-modernidade, pós-modernização e pós-modernismo.

Como pós-modernidade pode-se entender, segundo Featherstone, a mudança de uma época para outra, o período seguinte ao da modernidade e que “envolve a emergência de uma nova totalidade social, com seus princípios organizadores próprios e distintos” (FEATHERSTONE, 1995: 20). Por sua vez, o termo pós-modernização, que também se relaciona a um novo contexto, está ligado às alterações e consequências do desenvolvimento econômico e social decorrente e posterior

ao período moderno. Já o pós-modernismo, conceito que mais interessa no presente ensaio, “indica os estilos que associamos aos movimentos artísticos originados na virada do século e que até recentemente predominam nas várias artes” (FEATHERSTONE, 1995: 24).

Essa situação, que caracteriza as artes, a economia, a política, a sociedade em sua totalidade, constitui, para Boaventura Santos (2008), um período de transição. Transição entre a modernidade e a situação que a sucederá. Por marcar essa mudança, por conciliar aquilo que Boaventura chama de promessas cumpridas em excesso com aquelas deixadas por cumprir pela modernidade, a situação atual é de desregulação, de crise. O autor apresenta, ainda, a ideia de que a fragmentação, que tão bem caracteriza a pós-modernidade, não seria consequência dela mesma, mas da modernidade. Isso porque, como período intermediário, a pós-modernidade herdou essa fragmentação das mudanças que caracterizaram a antecessora, cabendo ao período atual superá-las.

Linda Hutcheon (1988) também percebe e defende a transitividade histórica como a principal característica do período pós-moderno. Em relação ao pós-modernismo, Hutcheon, seguindo essa percepção de mudança, não acredita que ele possa ser considerado um novo paradigma. Para ela, o pós-modernismo não substitui o humanismo liberal que o antecedeu. Como cultura de ruptura, defende que o pós-modernismo possa “[...] servir como marco da luta para o surgimento de algo novo” (HUTCHEON, 1988: 21). O conhecimento proveniente das indagações, dos questionamentos, das contestações típicas do pós-modernismo seria a única condição possível para a mudança.

O pós-modernismo, a partir dessa noção de arte da transição e, por isso mesmo, preocupada e centrada na mudança, tem em suas características, em sua poética, realizações bem específicas e que refletem fortemente as incertezas do homem pós-moderno. Featherstone enumera algumas dessas características, como a aproximação da arte com a realidade cotidiana, a “[...] promiscuidade estilística” (FEATHERSTONE, 1995: 25), ou seja, a mistura de códigos, intertextualidade e, logo, o uso do pastiche, da paródia, da ironia. O fim da ideia de genialidade e originalidade na criação artística, que corresponde na literatura à recusa pós-modernista “[...] a propor qualquer estrutura ou, como denomina Lyotard (1984 a), qualquer narrativa-mestra” (HUTCHEON, 1988: 23). Featherstone aponta, ainda nesse sentido, a falta de distinção hierárquica entre a chamada alta-cultura e a cultura de massa ou popular.

Nesse ponto, aparece a questão da reprodutibilidade das obras artísticas, daquilo que Walter Benjamin (1985) denominou de “destruição da aura”, de sua autenticidade e unicidade. A massificação da cultura, através da reprodução em grande escala das obras de arte, “[...] substitui a existência única da obra por uma existência serial” (BENJAMIN, 1985: 168). As obras artísticas, diante dessas transformações, passam a ter seu valor subordinado e determinado pelo mercado, tornando-se uma mercadoria a ser adquirida ou, até mesmo, um meio de convencimento, um recurso publicitário ligado à venda dos mais diversos tipos de produtos e serviços, como contas em banco, refrigerantes, calçados. A arte, a mercê das regras do mercado, adquire, ainda, um caráter de massificação, de uniformização. Segundo Linda Hutcheon, essa “[...] crescente uniformização da cultura de massa é uma das forças totalizantes que o pós-modernismo existe para desafiar. Desafiar, mas não negar” (HUTCHEON, 1988: 22).

Essas mudanças sociais, políticas, econômicas, que se refletem em alterações artísticas, também são mencionadas por Célia Pedrosa. Ela aponta para o “[...] significativo abalo no pensamento hegemonicamente moderno sobre o indivíduo, a vida coletiva e a temporalidade” (PEDROSA,

2005: 41). A perda da importância da inovação, da genialidade e da originalidade nas obras artísticas, a arte como artigo de consumo, bem como a globalização e as múltiplas influências e trocas culturais culminam naquilo que Pedrosa chama de *pluralidade e mediania*.

Essas, segundo a autora, podem ser vistas de forma contraditória: como sintomas de uma democratização da cultura no período ou, em oposição a isso, como efeitos da barbárie pós-moderna, marcada pela ausência de grandes obras e autores. Essa visão da pluralidade e mediania como decorrentes de uma democratização cultural também revela uma problemática e tensão interna. Isso porque, por estar ligada e susceptível às demandas do mercado, adquiriria um caráter de uniformidade. Além disso, a noção de pluralidade, mediania e democratização cultural, segundo Pedrosa, em outro viés, também traria a ideia e potencializaria uma reivindicação de valores identitários contra-hegemônicos, colocando esse mesmo liberalismo econômico do qual se vale sob suspeita. A visão negativa da pluralidade e mediania como barbárie pós-moderna, por sua vez, levaria a um saudosismo, o qual poderia culminar em uma produção artística original e normativa, ou em uma relação entre o social e o estético bem ao gosto contemporâneo, o que seria um anacronismo.

Nessas duas visões surge a ideia de *diferença*. Na perspectiva democrática, essa diferença, segundo Pedrosa, revestir-se-ia de um caráter de *catalogação*, em que, de acordo com a necessidade do mercado, as realizações artísticas consolidariam sua forma e garantiriam seu espaço frente aos demais. Seria, portanto, uma diferença normalizada a partir dos critérios de pluralidade e mediania. Por outro lado, quando esses são compreendidos como efeitos da crise contemporânea e do saudosismo, passam a ser referidos como não possuidores de uma diferença modelar, cujo modelo é o passado.

Esse retorno ao passado, como característica pós-moderna, também é apresentado por Linda Hutcheon. Contudo, para essa, ele não é nostálgico, “[...] é uma reavaliação crítica, um diálogo irônico com o passado da arte e da sociedade” (HUTCHEON, 1988: 20). A partir desse retorno consciente e crítico ao passado, da noção da autoconsciência teórica sobre a história e as formas artísticas como criações humanas, torna-se possível repensar e reelaborar os modelos e os conteúdos anteriores, abrindo caminho para o surgimento daquilo que Hutcheon chama de “algo novo”, que nada mais é do que o devir da modernidade, intermediado pela pós-modernidade.

## 2 A escrita neorrealista

O início do século XX, em Portugal, é marcado pelo chamado Estado Novo. Segundo Benjamin Abdala Junior,

sua ação correspondeu às expectativas de grupos socioeconômicos ansiosos por um Estado ordenado internamente, sem a eminência de greves ou questionamentos políticos. Em meio à ditadura salazarista, Portugal começa a viver mais intensamente as características da modernidade. Ela influencia uma das principais correntes estéticas literárias, associada à resistência antifascista no final da década de 30, o neorrealismo português.

Esse surge como reação ao “descompromisso” que caracterizava o Presencismo, movimento literário dominante até então. Política por excelência, essa falta de comprometimento deveria ser combatida através da literatura, a qual seria capaz, de acordo com os neorrealistas, de promover “[...] a conscientização do público-leitor e [...] caracterizar os problemas da estrutura política, econômica e social da sociedade portuguesa” (ABDALA JUNIOR e PASCHOALIN, 1982: 157).

Essa inquietação foi levada tão a sério que algumas obras iniciais do movimento, preocupadas somente com o conteúdo veiculado, fizeram com que as denúncias perdessem o seu rigor, uma vez que a importância da forma estética para a literatura foi desconsiderada. Contudo, essa maior ênfase conteudística tinha pertinência, pois possibilitava a veiculação de informações normalmente censuradas na imprensa, servindo, assim, como forma de resistência e conscientização sobre as reais implicações do Salazarismo.

Abdala Junior e Paschoalin creditam ao neorrealismo a função de vanguarda em todos os campos da cultura portuguesa. Depois dessa fase, de cunho mais ideológico e político e de pouca preocupação estética, a ideia de inovação artística, relacionada mais propriamente aos aspectos formais, é repensada, retomada e realizada na década de 50.

O neorrealismo, portanto, marca um momento de descontentamento e ação cultural no Portugal Salazarista. Como movimento literário voltado e preocupado com a realidade do país, influenciou todos os campos do pensamento, de forma direta ou indireta. Daí sua elevada importância para a cultura moderna e, conseqüentemente, pós-moderna em Portugal.

### 3 Carlos de Oliveira: um dos mais relevantes nomes do neorrealismo português

Como movimento de vanguarda preocupado com a realidade do país, o neorrealismo desenvolveu “[...] uma escrita dialética que procura representar a realidade em movimento. Para tanto, também ela deve ser colocada em processo, dentro da dinâmica da comunicação artística” (ABDALA JUNIOR e PASCHOALIN, 1982: 160).

De acordo com Benjamin Abdala Junior e Paschoalin, Carlos de Oliveira é um autor muito significativo e, até mesmo, paradigmático nessa realização da escrita neorrealista. Nascido em 1921, em Belém do Pará, foi para Portugal ainda criança. Escreveu romances e poesias, gênero no qual publicou seus primeiros livros. Sua grande preocupação e consciência do trabalho artístico aparecem em *O Aprendiz de Feiticeiro* (1971). Para Abdala Junior e Paschoalin, essa obra inclui-se nas produções que marcaram o segundo – dos três conceituados – “salto” na produção em prosa do escritor.

Nesse livro, Carlos de Oliveira fala sobre sua grande preocupação com a realidade e a forma como trabalhá-la artisticamente. Isso aparece claramente em trechos como: “o meu ponto de partida, como romancista e poeta, é a realidade que me cerca; tenho de equacioná-la em função das características nacionais e locais” (apud. ABDALA JUNIOR e PASCHOALIN, 1982: 160). Para ele, o processo de transposição da realidade, em termos literários, está sujeito a um condicionamento semelhante, ou até mesmo igual, ao da própria realidade, isto é, “[...] em última análise, o processo faz parte da realidade” (ibid., p. 160). A saber, o fazer poético, a poesia também constitui a realidade. Carlos de Oliveira acredita que “[...] a realidade contém em si mesma os germes da transformação; o processo consiste sobretudo em captá-los e desenvolvê-los num sentido autenticamente moderno” (ibid., p. 160). Esse processo de transpor a realidade ao literário deve, segundo o escritor, levar em consideração as condições do tempo, do lugar, “[...] precisa ser atual e português” (ibid., p. 161). Não pode ignorar, ainda, a tradição literária na qual está inserido, como forma de compreensão do presente pelo passado.

### 4 A poética de Carlos de Oliveira

A preocupação com a representação da realidade, característica marcadamente neorrealista, encontra em Carlos de Oliveira um grande representante e realizador. Essa vinculação tem reflexos imediatos na sua visão da escrita como trabalho artesanal, tanto na produção como romancista quanto na de poeta, uma vez que realiza uma literatura consistente, não panfletária e puramente ideológica, mas com preocupação e realização estética.

Sua visão da criação literária como um trabalho que exige disciplina, precisão, rigor extremo, aparece explicitamente na obra *O Aprendiz de Feiticeiro* (1971). Isso fica bem evidente nos trechos em que escreve sobre trabalho de escrita de *Micropaisagem*, livro de poesias, publicado em 1968:

[...] obra lenta, elaborada com todo o vagar na ‘alquimia’ dos papéis velhos.[...] Coisas reescritas até a saciedade,

e por fim a pequenina explosão já entrevista, apenas sonhada. O aproveitamento (o cálculo) da explosão. Dominá-la, encaminhá-la, etc. Raras vezes a poesia me deu qualquer graça. [...] O resto é trabalho vagarosos. Feito, desfeito, refeito, rarefeito (apud. FERREIRA, 2008: 6).

Oliveira também esclarece que, para ele, “[...] o trabalho oficial é o fulcro sobre que tudo gira. Mesa, papel, caneta, luz elétrica. E horas de paciência, consciência profissional” (ibid., p. 6). Busca, com isso, “[...] alcançar um texto despojado e deduzido de si mesmo” (ibid., p. 6), o que, muitas vezes, transforma-se numa “[...] meditação sobre seu próprio desenvolvimento e destino” (ibid., p. 6), transfigurando a poesia em metapoesia, em poesia sobre o “poetar”. Essa, sem dúvida, é uma característica típica da pós-modernidade, uma vez que discute, questiona a forma a ser produzida, explicita a não existência de uma forma “mestra”, faz transparecer as dificuldades, preocupações, incertezas que caracterizam o período histórico e, conseqüentemente, a produção literária inserida nesse contexto transitório.

A consciência da elaboração poética de Carlos de Oliveira evidencia, ainda, que todo esse trabalho, exigente, demorado, depurado, faz-se dessa forma por objetivar alcançar o maior poder de comunicação e transformação possível, por desejar que a explosão da “bomba-relógio” ocorra nas mãos do leitor. Isso fica bem nítido no seguinte trecho de *O Aprendiz de Feiticeiro*:

[...] qualquer livro é uma proposta feita à sensibilidade, à inteligência do leitor: são elas que em última análise o escrevem. Quanto mais depurada for a proposta (dentro de certos limites, claro está), maior a sua margem de silêncio, maior a sua inesperada carga explosiva. A proposta, a pequena bomba relógio, é entregue ao leitor. Se a explosão se der ouve-se melhor no silêncio (apud. FERREIRA, 2008: 6).

Ou seja, a síntese extrema produz esse silêncio necessário para que a “explosão” possa ser ouvida e sentida melhor e mais intensamente, daí a relevância da revisão, da reescrita, da reelaboração sintética em busca da palavra exata, características melhor definidoras da obra de Carlos de Oliveira.

Ele evidencia, também, que toda essa depuração estilística tem por princípio, meio e fim a realidade. É “[...] através dos estratos sobrepostos do tempo” (ibid., p. 6), grande companheiro do poeta em seu trabalho composicional, e “[...] com rigor que simula a reacção química ou um pequeno sistema planetário” (ibid., p. 6), que o poeta realiza seu trabalho. E “[...] todo esse rigor, toda essa frieza partiram assim do real, do quotidiano” (ibid., p. 6). Isto é, todo o seu trabalho poético parte, trabalha e objetiva a realidade, já que o escritor não concebe

[...] uma literatura intemporal, nem fora de certo espaço geográfico, social, linguístico; quer dizer, não a vejo inteiramente desligada das condições de tempo, de lugar [...]; o processo, para ter alguma validade, necessita portanto de atender às circunstâncias de época e de país, precisa ser atual e português (apud. ABDALA JUNIOR e PASCHOALIN, 1982: 161).

Nesse sentido, surge a noção de referência. Essa aparece, em Carlos de Oliveira, como nos demais escritores comprometidos com uma escrita contemporânea, usada de maneira depurada, trabalhada esteticamente, plenamente inserida e orgânica à obra literária. Segundo Umberto Eco, “o emprego estético da linguagem (a linguagem poética) implica, portanto, um uso emotivo das referências e uso referencial das emoções, pois a reacção sentimental manifesta-se como realização de um campo de significados conotados” (ECO, 1976: 83-84).

Essa forma estética extremamente trabalhada, cuja referencialidade à realidade social, histórica, geográfica, linguística a que se propõe aparece funcionalmente na obra literária, também recebe atenção de Benjamin Abdala Junior em obra que trabalha com os romances de Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira sob a estética neorrealista. Para ele, referindo-se aos romances, mas que também parece ser pertinente à produção poética, “[...] os ficcionistas, através da prática da escrita [...] ou ainda nas revisões (Carlos de Oliveira), direcionam a mensagem para o referente, através de procedimentos estilísticos que visam a captar, na singularidade de cada situação narrativa, o processo dinâmico de desenvolvimento da própria realidade” (ABDALA JUNIOR, 1981: 51). A saber, a palavra não é uma mera realização formal e estilística isolada, mas inserida e constituinte da realidade, daí seu poder transformador e a necessidade de ser exata e eficiente.

Essa escrita depurada, cuja referência é a realidade, leva o leitor

[...] a decodificar o signo ligando-o dialeticamente ao contexto e à situação em que se encontra, procurando surpreender um novo valor. Não acrescenta propriamente alguma coisa a mais à palavra, mas ultrapassa o plano do léxico estabelecendo relações, oposições e hierarquizações [...]. A decodificação é pluridimensional, não se conformando à mera justaposição; é ideológica e permite ao emissor, no percurso do sentido, mostrar fatores de sua consciência social e redimensionar a do leitor (ABDALA JUNIOR, 1981: 103).

Esse tipo de possibilidade interpretativa e compreensiva da obra literária contemporânea, Umberto denomina “obra aberta”. Nessa,

o autor oferece, em suma, ao fruidor uma obra *a acabar*: não sabe exatamente de que maneira a obra poderá ser levada a termo, mas sabe que a obra levada a termo será, sempre e apesar de tudo, a *sua* obra, não outra, e que ao terminar o diálogo interpretativo ter-se-á concretizado uma forma que é a *sua* forma, ainda que organizada por outra de um modo que não podia prever completamente: pois ele, substancialmente, havia proposto algumas possibilidades já racionalmente organizadas, orientadas e dotadas de exigências orgânicas de desenvolvimento (ECO, 1976: 62).

Uma das principais formas de se alcançar essa interpretação intencional e, ao mesmo tempo, proporcionar uma reflexão ativa e consciente do leitor faz-se através do uso de figuras de linguagem, sobretudo a metáfora. Assim, o artesão de palavras extrai

[...] a partir de um enunciado inconsistente para uma interpretação literal, [...] um enunciado significativo para uma nova interpretação que merece ser chamada metafórica por gerar a metáfora não apenas como um desvio mas por ser também aceitável. [...] A metáfora não é o enigma, mas a solução do enigma (RICOEUR, 1992: 148).

O uso de metáforas, logo, por exigir a participação ativa do leitor – que é a premissa da “obra aberta” – contribui para uma maior e mais intensa reflexão e compreensão da ideia que o poema veicula.

Em Carlos de Oliveira, o uso de metáforas não é largamente presente, daí, quando aparecem, serem capazes de proporcionar um maior impacto e, conseqüentemente, ampliarem seu poder de gerar reflexão. Essa capacidade de criar o estranhamento necessário a uma obra literária é proporcionada, também, pela criação de imagens significativas e marcantes. Essas imagens,

[...] mais do que informarem o sentido vital da poesia e de toda a obra de Carlos de Oliveira, [...] constituem o mais constante corpo teórico e temático da sua obra, assumindo a permanente reflexão sobre elas (não estou a pensar em vontade de reflectir) diversas modalidades de investimento e de configuração – ou seja, de descrição no sentido total – no romance e na poesia” (BRANDÃO, 1975: 58).

As imagens, portanto, são a forma de unir a realidade do mundo à realidade da palavra, que constitui, em suma, esse mundo e que o reflete e refrata. Uma imagem, “[...] não é, portanto, uma redução essencial ou originária dos níveis de linguagem ou de expressão do seu denominador comum. É uma meditação filosófica, proposta totalizadora, enunciando-se” (BRANDÃO, 1975: 58-59).

Faz-se importante apresentar, na própria voz de Carlos de Oliveira, o poder e a significação que as imagens

adquirem em sua obra: “as imagens latentes, penso eu, porque sou eu o homem na armadilha do terraço difuso, entrego-as às palavras, como se entrega um filme aos saís da prata. Quer dizer: numa pura suspensão de cristais, revelo a minha alma” (apud. BRANDÃO, 1975: 60).

Essas imagens, logo, marcam a totalidade entre realidade e palavra (que é a própria representação do real) e têm o poder de gerar, de forma sintética e precisa, um maior estranhamento, exigindo a participação do leitor. Em decorrência disso, tem-se uma reflexão acerca da História portuguesa, capaz de proporcionar aquilo que Benjamin Abdala Junior chama de “práxis transformadora”. É, portanto, uma escrita engajada, em

[...] que a realidade não deve apenas ser neutramente representada, mas proporcionar a práxis do sujeito (codificador e decodificador). Se no plano da história o sujeito não modifica o mundo, no plano da escrita, entretanto, muda a sua posição diante dele. E o leitor, na dinâmica de sua práxis, ao tomar consciência de suas aspirações afetivas, intelectuais e práticas, sofre, pela escrita, um questionamento da passividade que lhe foi imposta pela sociedade tecnocrática, o que o impede de ser um simples consumidor cultural (ABDALA JUNIOR, 1981: 119).

Não se pode deixar de lembrar que essa preocupação social e histórica aparece conjugada, “[...] numa coerência quase sem falhas”, com uma “[...] obsessão das origens, das zonas primitivas da terra, dos labirintos desabitados da memória” (Eduardo Prado Coelho, apud. ABDALA JUNIOR e PASCHOALIN, 1982: 166). Isto é, sua poesia aborda a problemática social, mas também a humana, a pessoal, a do indivíduo inserido nesse contexto.

Carlos de Oliveira, assim, é um poeta preocupado e centrado em seu tempo. Um período de transição, perda de referências, crise, simulação. Daí sua extrema preocupação com que a forma poética seja capaz de transportar e fazer explodir a “bomba relógio” da reflexão e da conscientização acerca da realidade social, histórica, humana. Em contrapartida ao “simulacro da realidade”, referências que permitem uma representação do real. Referências essas, de acordo com o próprio Carlos de Oliveira, alicerçadas na realidade atual e portuguesa.

## 5 Trabalho Poético

*Trabalho Poético*, obra de 1976, é uma antologia que conjuga poemas de todos os seus livros de poesia – *Turismo* (1942), *Mãe pobre* (1945), *Colheita perdida* (1948), *Descida aos Infernos* (1949), *Terra de Harmonia* (1950), *Cantata* (1960), *Micropaisagem* (1968), *Sobre o Lado Esquerdo, o Lado do Coração* (1968, 1969), *Entre*

*Duas Memórias* (1971) e *Pastoral* (1977). A esses, une-se um conjunto de poemas inédito, *Planície*.

Além de ser formado por uma seleção pessoal de poemas, *Trabalho Poético* tem como marca uma elaborada revisão, releitura e reescrita. Sem dúvida, um “trabalho poético” duro, concentrado, disciplinado na busca pela palavra exata, pela síntese perfeita, pela essencialidade máxima e necessária ao seu propósito de poeta engajado. Eduardo Prado Coelho, em estudo comparativo entre os “originais” e as reformulações da obra, concluiu que “a maioria destas remodelações tende a aumentar a margem de indeterminação na relação entre os signos, de forma a possibilitar uma maior abertura do poema” (COELHO, 1977: 78). Essa “abertura”, sem dúvida, faz-se orientada dentro das possibilidades propostas pelo escritor e com o objetivo de que a síntese propicie o “silêncio” interpretativo necessário para a compreensão do poema e consequente reflexão sobre e a partir da realidade objetivada pelo poeta.

*Sub Specie Mortis*, segunda parte de *Entre Duas Memórias*, livro de 1971, divide-se em *Salto em altura*, *Noite de verão* e *A segunda memória*, respectivamente com 6, 8 e 6 poemas. Nesses, a presença de reflexão sobre a realização poética, bem como referências explícitas à realidade, à vida cotidiana, a Portugal, marcantes características de sua obra, são frequentes.

O primeiro poema de *Salto de altura* (OLIVEIRA, 1976: 143) trata, justamente, da dificuldade e precisão que a escrita de um poema requer. O “salto em altura” aparece como uma imagem do árduo e preciso trabalho do poeta. Saltar em altura equivale ao fazer e refazer poético. Nesse sentido, “a primeira forma é ainda / elástica; as outras endurecem / no ar, mais angulosas”, ou seja, a primeira palavra de um poema é ainda flexível, mas, as seguintes endurecem no ar, isto é, já surgem mais elaboradas, adequando-se aos rumos que o poema vai determinando. Na sequência, percebe-se que, mesmo com essa distinção, “[...] todas pesam, / elaborando as leis da queda: / e caem; graves; reduzidas / ao espaço do seu peso”. Todas as palavras, portanto, têm seu peso, seu poder, o qual determina sua queda. Além disso, cada uma tem seu espaço, o qual é determinado pelo seu peso. “O voo é o singular abstracto, / melhor, a metáfora das asas, / que subentende coisas / por enquanto sem leis; / mas o plural, os voos, não: / tornam as formas nítidas, / limitam-nas à sua opacidade”. Esse trecho parece, através da imagem do voar, tratar do feitio ou dos “feitios” de um poema. O voo parece referir-se à palavra, que no poema V sabe-se que é capaz de voar. Portanto, o voo isolado de cada palavra, para a constituição do poema, ainda é sem lei, livre para “voar”, já que metáfora das asas. Mas quando no plural - voos - tem-se, então, um conjunto de palavras, ou seja, um poema. E esse as torna mais nítidas,

limitadas à sua opacidade, rígidas, já que cada uma tem seu lugar específico na constituição do poema. Assim, “[...] a cada impulso no ar, / o peso reconduz os corpos / ao início do voo: / os voos são regressos.” Os “corpos”, a matéria que voa, as palavras, remetem sempre à criação do poema - ao início do voo. No último verso, o eu lírico afirma que os voos – os poemas – são sempre regresso. Ou seja, são sempre reescrita, constante retomada do trabalho artesanal, esforço intelectual na busca pela palavra justa, exata.

No V poema (OLIVEIRA, 1976: 147) de *Salto em altura*, Carlos de Oliveira utiliza como imagem representativa do nascimento do poema um “sopro” incontrolável que surge dos livros da estante: “sente-se a variação / na atmosfera do quarto; uma corrente / de ar? Com a porta, / as janelas fechadas? / o sopro vem talvez da estante: / poemas, dicionários”. Esse sopro surge “como se a biblioteca desprendesse / substâncias voláteis; ou / que tentam voar”. O sussurro, “[...] o frêmito, / o pressentimento, acorda / os móveis fascinados; pouco a pouco, / no aro do abat-jour, / onde a diferença é mais sensível, / condensa-se o rumor das primeiras / palavras: afinal, são elas”. Assim, o sopro, vindo da estante, mostra, através do aro do abat-jour – já que a luz que por ele emana torna a diferença mais sensível - ser constituído por palavras, cujo rumor é capaz de acordar até mesmo objetos sem vida. O final do poema retoma a imagem das palavras a voar “e logo que os seus voos; / anteriores à escrita; as precipitam / no papel, começa-se a escrever”. Os “voos” das palavras são, portanto, anteriores à escrita e são eles que as precipitam no papel. Essa ideia denota a importância e vida própria que, para o poeta, as palavras possuem. Elas, logo, não são somente capazes de descrever a realidade, mas constituem, pertencem, agem sobre ela.

Em *Noite de verão* segue a relevância que o fazer poético possui para um poeta pós-modernista como Carlos de Oliveira. Essa preocupação, por ser tanta e tão relevante, acaba por tornar-se a própria temática de alguns poemas. Entretanto, nessa parte, há uma maior e mais marcada referencialidade. O poema IV (OLIVEIRA, 1976: 152) exemplifica bem isso: “uma criança perde-se / nas dunas; na aridez; / sem decidir / se as nuvens são também / de areia [...]”. Esse primeiro trecho parece remeter à infância do poeta, passada em Gândara, pequena cidade portuguesa, cuja principal característica geográfica é a aridez, o solo arenoso e cheio de dunas formadas e transformadas pelo vento. Quanto à presença de Gândara na obra de Carlos de Oliveira, pelo vento, a principal característica do território / se as nuvens sobre ela sopram incontrolavelmente José Manuel da Costa Esteves conclui que “toda a obra de Carlos de Oliveira é a reconstrução do espaço da sua infância, a Gândara [...]. A estreita relação entre a literatura e a realidade exterior é um dos pressupostos presentes

em *O Aprendiz de Feiticeiro*” (ESTEVES, 2000: 2). Na continuação do poema, a referência é Roncesvalles, cidade espanhola mítica por ter sido o palco – nos desfiladeiros dos Pireneus que por ela transcorrem – da derrota das tropas de Carlos Magno pelas tribos bascas: “[...] mas em Roncesvales, no tumulto / das réplicas furiosas; quando a névoa / prolongada pelos despenhadeiros / tubas de corno, gritos”. O som das tubas, de gritos da batalha, trazem uma breve reflexão acerca da linguagem: “a linguagem é sem dúvida / uma bruma áspera; silábica; / sobre o suor dos homens, / dos cavalos; [...]”. Essa bruma, as nuvens, marcam certo peso e restrita visibilidade da criança perdida na aridez das dunas. Na sequência, ele retoma a dúvida sobre a constituição das nuvens que cercam o lugar: “[...] quanto às nuvens, / examinando-as bem, parecem / doutra consistência: / areia, talvez não; embora a areia / possa evaporar-se e o vento; sabe-se lá; / a use para dourar as nuvens / ou torná-las mais duras”.

A presença dessa batalha medieval, como objeto poético, tem sua relevância compreendida quando se conhece o marco histórico que a mesma representa para a literatura. É a partir da figura de Rolando, sobrinho de Carlos Magno, que surge o texto fundador da literatura cavaleiresca medieval, *A Canção de Rolando* (SCHILLING, 2003). Confiado à frente das tropas francesas, quando Carlos Magno precisava retornar à França em função de uma revolta, Rolando morreu no cumprimento de sua missão.

Assim, a história sobrevive e revive através da literatura, ainda que a linguagem seja áspera e silábica, evidenciando a importância das obras literárias para a sociedade, a sua capacidade formativa e informativa. Exemplifica, também, a crença de Carlos de Oliveira em que o trabalho artístico deve “[...] debruçar-se sobre a tradição literária, culta e popular, sobre os múltiplos materiais que a enformam, e procurar-lhe os caracteres dinâmicos para compreender melhor os de hoje” (apud. ABDALA JUNIOR e PASCHOALIN, 1982: 161). A escolha de um texto medieval, sem dúvida, também reside nessa sua crença do poder da literatura, que é também transformador. Isso porque o poema, por meio da presença da Gândara e da referência à Idade Média, “[...] parece apontar para a representação de um espaço mais vasto, numa época de avanço da industrialização mas que vivia como na Idade Média, tornando-se assim metáfora de um país” (ESTEVES, 2000: 2), um país “intermediário” entre o atraso e o avanço.

Nessa sentido, Gândara é bem representativa como região habitada por camponeses pobres e com os altos índices de mortalidade infantil. Além dessa metáfora de Portugal, a Gândara, como região atrasada e quase medieval,

[...] por um efeito de amplificação, se insere num contexto mais alargado e universal que aposta no devir histórico e numa dada concepção do homem, que não está muito longe das preocupações ideológicas dos neo-realistas, pondo bem em evidência o aceleração de um processo histórico irreversível e fatal (ibid., 2000: 2).

Ainda nessa parte constituinte de *Trabalho Poético*, o poema V (OLIVEIRA, 1976: 153) figura como o mais representativo da marcada preocupação, exigência, disciplina que caracteriza o trabalho do poeta. O poema inicia retomando a ideia de ruído gerado pelas palavras e, conseqüentemente, pelos poemas, que se confundem e se unem ao ritmo cardíaco do poeta: “no ritmo cardíaco / o desdobramento do primeiro / ruído não se acentuou”. Os dois versos seguintes propiciam uma quebra e uma observação: “mas como tudo pulsa, / o cansaço geral; a erosão”. Aqui, aparece uma referência ao cansaço e ao desgaste que o “poetar” exige. A seguir, o poeta retoma a ideia de que o primeiro ruído não aumentou, mas “prosegue ao ritmo da noite; / cada vez mais lento, o ar / desce nos brônquios; este / poema sufocado / respira apenas sílabas precisas; digitalis”, evidenciando, novamente, que o nascimento do poema requer paciência, dedicação, trabalho solitário, noturno e que consome o ar do poeta, sua vida. Os quatro versos seguintes criam uma nova quebra de ritmo e apresentam uma imagem bastante forte e significativa do poder que a palavra escrita possui: “digital: o dedo aponta / o coração; a ponta do estilete / apoiada no peito; / ou o cano ósseo do revólver”. O dedo, que aponta para o coração, aparece, metaforicamente, como “a ponta do estilete” e “o cano ósseo do revólver”. Assim, o dedo como representação do ato da escrita, adquire um poder de arma, uma arma apontada para o coração dos homens, capaz, então, de transformar os rumos de suas vidas e, tomando-se o coração como centro das emoções, tocar-lhes a alma, os sentimentos, as paixões. Os versos finais remetem, mais uma vez, à dúvida sobre a acentuação do “ruído”, ao que conclui que “acentuou-se, claro; mas, / no meio céu, a lua sobe / sem desdobrar o seu ruído”. Nesses versos pode-se perceber, novamente, a noção de passagem do tempo necessária à realização poética, com a lua “subindo” no horizonte.

Na última parte que compõe *Sub Specie Mortis*, *A segunda memória*, o título parece referir-se ao que é recorrente nos poemas que a constituem: a existência não só de uma memória individual, mas também de uma coletiva, da qual a literatura é um grande meio de manutenção e propagação. Em relação à metapoesia e à presença da realidade, a primeira não aparece como temática central de nenhum poema. Contudo, referências à realidade, ao cotidiano, fazem-se presentes.

O poema I (OLIVEIRA, 1976: 157) retoma, mais uma vez, as imagens que remetem a Gândara e aos Pireneus, como representação de aspereza e atraso: “esses morros difíceis / chamam-se dunas; toda a noite / flutuam sobre fumo”. Os três versos seguintes marcam uma quebra rítmica e atentam para um tipo de vegetação típica de regiões temperadas como Portugal: “talvez a floração do tojo, / os espinheiros, a coalhar-se / na névoa cor de leite”. A seguir, o poeta recupera a imagem dos morros que flutuam sobre o nevoeiro: “a grandes altitudes, / irrompem cerros entre nuvens”, imagem poética que bem caracteriza a região dos Pireneus. Na continuação do poema, tem-se a ideia de que o sujeito lírico encontra-se dentro de um carro, de onde vislumbra essa paisagem específica: “o pára-brisa; duroglass; / depura ainda mais o ar: uma diferença de silêncio / agora perceptível; ouve-se / a melodia do motor”. Essa melodia não é ouvida somente ali, mas também se pode ouvir o seu “ressoar algures, onde há charretes, / coisas chãs; nos Pirenéus, / trotam cavalos mansamente / sobre sílica; e levantam / a poeira húmida da neve”. Aqui, fica explícita a imagem dos Pireneus como lugar afastado e “áspero”, pouco povoado, pacato, que somente ouve o ressoar dos motores, da modernidade. Novamente se pode compreendê-lo como uma metáfora de Portugal, país pouco industrializado, no qual, nas aldeias mais distantes, o tempo parece não passar, o avanço tecnológico não se faz presente, onde ainda há charretes e cavalos.

O poema V (OLIVEIRA, 1976: 161) apresenta, através da imagem do movimento do mar, da chuva, da “floração” dos astros com a chegada da noite, a separação – que é também, mas não só, geográfica –, entre o norte e o sul: “mais para o norte chove; / depois, interceptada a chuva, / constelações ainda húmidas / germinam pelo céu; / talvez a natureza das estrelas / seja aquática; ou agrada-nos / pensar que sim; começa / a abrir-se a noite, a floração”. Faz-se interesse destacar que o sujeito lírico está na primeira pessoa do plural, isto é, ele fala não somente a respeito de si. A sequência do poema muda o foco do céu para o mar: “sobre o frio do mar: / rebenta outra espuma / na concha luminosa; enquanto / um céu que mal suporta o seu calor / vai decompondo praias, águas, / no sul envelhecido”. O sul, aqui adjetivado - o que é bem relevante quando se percebe que os adjetivos não são muito empregados nos poemas de Carlos de Oliveira -, refere-se, claramente, a Portugal, país envelhecido, atrasado, pouco desenvolvimento em relação aos demais países europeus, sobretudo ao Reino Unido, o que fica bem explícito no último verso do poema, no qual, nominalmente, há referência às ilhas escocesas de Shetland.

Isso marca, mais uma vez, o comprometimento de Carlos de Oliveira, cuja poesia parte e objetiva a realidade. Nos últimos versos do poema, o sujeito lírico

(nós) deixa emergir seus sentimentos acerca da beleza do céu do sul envelhecido, cujas estrelas nascem, já que de natureza aquática – como determinou anteriormente –, da chuva do norte: “não compreendemos como as migrações / turísticas ignoram este céu, / estes astros que nascem / da chuva shetland; incessantes”. A referência a “migrações turísticas” marca uma ruptura no ritmo e foco do poema, puxa-o à realidade, à banalidade cotidiana, ao mesmo tempo em que implícita outro dado relacionado à inferioridade do sul em relação ao norte: há maior interesse e atração pelas terras setentrionais.

Essas interpretações, possíveis, mas não únicas, já que se trata de uma “obra aberta”, exemplificam bem a presença da realidade e a busca por “[...] um texto despojado e deduzido de si mesmo” (Carlos de Oliveira, apud. FERREIRA, 2008: 6), características definidoras da obra de Carlos de Oliveira. Ambas ganham relevância quando se conhece que, para o poeta, a realidade é seu ponto de partida. Assim, busca “[...] equacioná-la em função das características nacionais e locais” (apud. ABADAJA JUNIOR e PASCHOALIN, 1982: 160), levando em conta que o próprio “[...] processo faz parte da realidade” (ibid., 1982: 160). Nesse sentido, o “trabalho oficial”, para produzir uma poesia que dê conta dessa noção, é tão exigente que, muitas vezes, o poema acaba transformando-se em uma “[...] meditação sobre seu próprio desenvolvimento e destino” (Carlos de Oliveira, apud. FERREIRA, 2008: 6), o que fica evidente em alguns dos poemas analisados anteriormente.

Carlos de Oliveira, disciplinadamente, busca a palavra exata e necessária, bem como a criação do silêncio, do inominável, a fim de tornar o ambiente (poético) propício para que a “explosão” seja ouvida e sentida mais intensamente. Assim, a poesia pode produzir a reflexão desejada, tão necessária para a arte da pós-modernidade.

## Referências

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. *A escrita neo-realista: análise sócio-estilística dos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1981.
- ABDALA JUNIOR, Benjamin, PASCHOALIN, Maria Aparecida. *História social da literatura portuguesa*. São Paulo: Ática, 1982.
- BRANDÃO, Fiana Hasse Pais. Nexos sobre a obra de Carlos de Oliveira. *Revista Colóquio / Letras*, n. 26, jul. p. 54-66, 1975.
- BEINJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Obras escolhidas*. Tradução de Sérgio Paulo Romanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. v. I.
- COELHO, Eduardo Prado. Recensão crítica a ‘Trabalho Poético’, de Carlos de Oliveira. *Revista Colóquio / Letras*, n. 37, p. 78-79, maio 1977.



ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ESTEVES, José Manuel da Costa. Casa da Duna de Carlos de Oliveira: os olhos incendiados de Mariano Paulo ou a impossibilidade de compreensão da história. *Revue Lês Langues Neo-Latines*, Paris, supplément n. 315, 2000. Journée de réflexion sur les autres des concours d'agrégation et du capes de Portugais.

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. Tradução de Julio Assis Simões. São Paulo: Livros Studio Nobel, 1995.

FERREIRA, Moisés David S. G. Micropaisagem, 'micro-rigor': em torno da poética de Carlos de Oliveira. *Nau Literária* – revista eletrônica de crítica e teoria de literatura, Porto Alegre, v. 4, n. 1, jan./jun. 2008.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1988.

OLIVEIRA, Carlos de. Sub specie mortis. In: *Trabalho poético*. Lisboa: Sá da Costa. 1976. v. 2.

PEDROSA, Célia. Poesia Contemporânea: crise, mediania e transitividade (uma poética do comum). In: PEDROSA, Célia; ALVES, Ida (Orgs.). *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

RICOUER, Paul. O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento. Tradução de Franciscus W. A. M. van de Wiel. In: *Da metáfora*. São Paulo: Educ; Pontes, 1992.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. São Paulo: Cortez, 2008.

SCHILLING, Voltaire. In: <<http://educaterra.terra.com.br/Voltaire/antiga/2003/10/21/001.htm>>.

Recebido: 30 de agosto de 2010

Aprovado: 19 de maio de 2011

Contato: letivalandro@hotmail.com