ROSA MARIA MARTELO FERNANDES PEREIRA

A CONSTRUÇÃO DO MUNDO NA POESIA DE CARLOS DE OLIVEIRA

PORTO

1996

ROSA MARIA MARTELO FERNANDES PEREIRA

A CONSTRUÇÃO DO MUNDO NA POESIA DE CARLOS DE OLIVEIRA

Dissertação para doutoramento em Letras,
especialidade de Literatura Portuguesa,
apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto

PORTO

1996

para o António Rui

Um trabalho de investigação não é feito apenas de silêncio e livros e papéis.

Por isso, gostaria de exprimir o meu agradecimento, em primeiro lugar, à Prof. Doutora Isabel Pires de Lima, pela disponibilidade ao mesmo tempo atenta e dialogante com que orientou este trabalho. Não quero deixar de manifestar o meu apreço pela maneira humanista como quis orientar sem dirigir, sugerindo caminhos sempre abertos à descoberta pessoal.

À Senhora D. Ângela de Oliveira, agradeço as conversas acolhedoras ao longo das quais me ajudou a conhecer o processo de escrita e reescrita de Carlos de Oliveira.

Ao Prof. Doutor João Camilo dos Santos quero agradecer o incentivo e informação bibliográfica e o diálogo mantido desde o início da pesquisa inerente a este trabalho.

Às minhas colegas e amigas Ana Luísa Amaral, Lurdes Sampaio e Isménia de Sousa, o meu agradecimento pelo intercâmbio que fomos mantendo, mesmo com pontos de vista por vezes saudavelmente diferentes, e pelo apoio prestado na revisão final do texto, quando as gralhas adquirem aquela invisibilidade esquiva que as apaga aos olhos de quem escreve. E ainda às minhas amigas Nívea Ornelas e Margarida Pinho.

Finalmente, à Fundação Gomes Teixeira, da Universidade do Porto, agradeço a bolsa de investigação que me foi atribuída entre os anos lectivos de 1991-2 e 1993-4.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO

1. Poética e poemática, escrita e reescrita 15
2. Poesia e mundo: além de realismo e Neo-realismo, uma poética da brevidade 21

PRIMEIRA PARTE

CAPÍTULO 1

Poesia e referência: algumas questões teóricas e metodológicas

1. Da não-referência em literatura (com duas passagens para o mundo) 31
2. Suspensão da referência ostensiva e referência de segundo grau: hermenêutica e "mundo do texto" 59
3. "Amostras do mar": a exemplificação como forma não-denotativa de referência 73

CAPÍTULO 2

Directrizes críticas e direcções do Neo-realismo poético

1. O *Novo Cancioneiro* - rupturas e continuidades 91
   - 1.1 Configuração ideológica do antipresencismo 91
   - 1.2 Para uma topologia poética do *Novo Cancioneiro* 110
     - Coral e solistas 117
     - A "Estética do Grito" 127
     - O texto e o mundo: predição e circunstância 141
2. Os livros que houve e a aporia do livro-a-haver: heterogeneidade da poesia neo-realista 152

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO 3

Cartografia poética e movimento referencial:
***O Aprendiz de Feiticeiro* e *Finisterra* enquanto metatextos**

1. Inquirições acerca de literatura e mundo em *O Aprendiz de Feiticeiro* 179
   - 1.1 Cronológica e analógica 179
   - 1.2 Carência, transformação e precaridade: o conceito estruturante de "brevidade" 195

2. Hipóteses e experimentação em *Finisterra* 219
2.1 Sinédoque generalizante e metáfora perceptiva 221
2.2 Versões e quadros de referência 235
2.3. Metamorfose e dilema 246

CAPÍTULO 4
Seis andamentos para uma poética da brevidade
Uma questão preambular:
motivos e critérios da delimitação de fases na poesia de Carlos de Oliveira 257
1. Primeiro andamento:
da "carência de quase tudo" à dialéctica da transformação 265
Turismo 267
Mãe Pobre 280
Colheita Perdida 304
2. Segundo andamento:
da dialéctica da transformação à carência como princípio de poética 315
Descida aos Infernos 315
Terra de Harmonia 326
Cantata 339
3. Terceiro andamento:
a reescrita em *Poesias* (1962) 355
4. Quarto andamento:
auto-retrato na paisagem precária 373
Sobre o Lado Esquerdo 377
Micropaisagem 392
Entre Duas Memórias 406
5. Quinto andamento:
a deserção inconclusiva - *Pastoral* 419
6. Sexto andamento:
a reescrita em *Trabalho Poético* (1976) - variantes construindo invariância 429

EPÍLOGO
Nostalgia e totalização (texto, hipertexto e macrotexto) 485

Anexos

1 - Esquema comparativo da estrutura de *Turismo* na primeira edição e na versão incluída em *Trabalho Poético* 495

2 - "A noite inquieta" (1962; 1976) 497

3 - *Descida aos Infernos* (1962; 1976) 502

4 - Esquema comparativo da organização de *Terra de Harmonia* em *Poesias* e *Trabalho Poético* 512

BIBLIOGRAFIA

Activa de Carlos de Oliveira 517

Passiva de Carlos de Oliveira 524

Contextual e de contextualização 537

Geral 549

Não sei (na geografia celeste) de zona tão perturbadora como a boca faminta do pólo sul, onde desaparece já muito ao longe uma estrela qualquer, devorada. Porque devia ser um ponto capital de toda a arquitectura e é apenas uma falha. Ou então significa precisamente isso, o templo imperfeito. Para não escrever o contrário: demasiado perfeito, com um alçapão assustador sobre o nada.

Carlos de Oliveira, *O Aprendiz de Feiticeiro*

INTRODUÇÃO

1. Poética e poemática, escrita e reescrita

> É possível ser dócil na exigência? No entanto, o ser dócil é indigente. É severo na abulia, no seu grande descalabro, no que resta? Constrói, em coerência, uma paisagem acre e sem verdura?
>
> Nuno Guimarães, *Os Campos Visuais*

A maneira peculiar como Carlos de Oliveira entendia o trabalho literário, não considerando os textos publicados como necessariamente concluídos e vendo neles o produto de um momento de escrita, sempre susceptível de reelaboração ulterior, tem por consequência que reflectir sobre a sua obra poética implique, como questão prévia e metodologicamente condicionante, a definição dos limites do *corpus* poemático em estudo.

Carlos de Oliveira foi um dos leitores mais atentamente críticos dos seus livros. Reeditar implicou para ele, quase sempre, reescrever; e reescrever significa inscrever no texto um outro momento de escrita, outro entendimento do mundo, outras opções estético-literárias que não as iniciais. Por outro lado, reescrever é também apagar, subtrair aos olhos do leitor o que o autor deixou de considerar como seu, isto é, contrapor, ao valor documental que pode justificar a não-correcção de uma obra, o apuramento que legitima a reformulação.[1]

---

1 - Outros fizeram opção diversa e privilegiaram o valor documental das primeiras obras. É o caso de Mário Dionísio que, tendo introduzido modificações nos textos de *Poemas* (Novo Cancioneiro, 1941) aquando da sua integração na primeira edição de *Poesia Incompleta* (1966), retoma a versão original na reedição desta colectânea, em 1982, fazendo-a preceder da seguinte explicação, em "Advertência": "Mais importante, porém, será assinalar que o livro *Poemas* (1936-1938) reaparece aqui na versão integral da edição de 1941. O autor dificilmente hoje compreende a selecção que ele próprio fez desse livro em 66. Melhor ou pior, ele pertence à história da eclosão do neo-realismo e se algo interessa na sua reedição é precisamente conservá-lo tal como veio a lume pela primeira vez, no Novo Cancioneiro. Só desse modo se

A serem seguidas as instruções de leitura constantes da "Nota final" apensa ao primeiro volume da última versão da obra poética, *Trabalho Poético*, publicado em 1976,[2] o *corpus* poemático do escritor deveria limitar-se às composições constantes desta colectânea final, e apenas essas. A vontade autoral aí expressa, por coincidência das circunstâncias quase com a força testamentária de uma última vontade, é inequívoca. Referindo-se aos textos redigidos até 1956 (ou seja, até *Cantata*, inclusive), Carlos de Oliveira afirma:

> O autor remodelou, incluiu, cortou (sobretudo cortou) o que lhe pareceu necessário para alcançar um conjunto mais equilibrado.
>
> Os textos assim apurados constituem todo o "Trabalho Poético" de então que julga aproveitável. Qualquer outro poema que tenha publicado antes ou durante esse período fica portanto definitivamente excluído da sua obra.[3]

---

poderá ajuizar do papel que terá tido e, simultaneamente, da variedade de tendências que, desde início, aquele movimento revelou".

É idêntica a perspectiva de Vergílio Ferreira ao reeditar *Vagão "J"*, num momento em que a sua evolução ideológica e estética o incitava a uma alteração substancial que preferiu não fazer. Cf. Vergílio Ferreira - "Prefácio do autor à 2ª edição", *Vagão "J"* (Lisboa, Arcádia, 1974, pp. 9-10, 12): "(...) Mas porque o público fixou essa obra, porque ela existe em função do que nela o público elegeu, obviamente essa obra deve, pois, dar-se como fixa. Assim o que dela recusamos não deve recusar-se nela por uma nova versão que dela déssemos, mas apenas noutra obra que viermos a escrever e àquela portanto virá a alterar. (...)Um livro é o registo do nosso diálogo com o mundo, ele não pode emendar-se como a juventude que errámos".

2 - Em rigor, e porque apresenta algumas alterações, embora muito limitadas, a última versão seria a reedição de *Trabalho Poético* num volume único, em 1981. É esse o texto retomado na edição de *Obras* pela Caminho, em 1992. Todavia, dado o carácter epidérmico e ocasional dessas variantes, e para simplificar a sua apresentação, esta questão será abordada apenas no ponto 6 do capítulo 4.

3- Carlos de Oliveira - *Trabalho Poético*, vol. I, Lisboa, Sá da Costa, s.d. [1976].

Se os textos constantes do segundo volume não apresentam diferenças substanciais relativamente às edições anteriores respectivas, até porque entre 56 e 71, período no qual são redigidos, as opções poéticas do autor já não evoluem com o mesma intensidade[4], muitas das obras coligidas no primeiro volume consistem em versões novas, devedoras de uma poética recente que foi ganhando corpo posteriormente à data das suas primeiras edições, posto que é ao longo da década de sessenta que Carlos de Oliveira encontra o tom mais pessoal da sua voz poética e faz opções que, características das obras subsequentes, se alargarão retrospectivamente, através da reescrita, a todo o seu trabalho poético.

Daqui resulta haver um *corpus* poemático substancialmente heterogéneo - essencialmente aquele que é constituído pelas primeiras edições dos livros de poesia - preterido pelo poeta em favor de um outro *corpus*, o que consta de *Trabalho Poético* e que, reconhecido pelo autor, apresenta a homogeneidade decorrente da interferência da poética final sobre os estádios intermédios que são a sua génese, e onde a sincronia (e sincronização) inerente ao processo de reescrita torna veladas as distâncias entre textos cronologicamente afastados.

A disparidade existente entre as primeiras versões e as que são consignadas pela colectânea de 1976 tem consequências do ponto de vista crítico. Em primeiro lugar, porque as abordagens críticas anteriores à publicação de *Trabalho Poético* tomam por referência um corpo de textos substancialmente diferente daquele que é tido em consideração nos estudos que se centram na colectânea de 76, ou mesmo na de 62, quando lhe são anteriores; em segundo lugar, porque é relativamente frequente, nos

---

4 - Cf. nota apensa ao volume II da antologia em questão:"Os poemas incluídos neste segundo volume de "Trabalho poético" foram escritos entre 1956 e 1971. Os três primeiros livros ("Sobre o lado esquerdo", "Micropaisagem" e "Entre duas memórias") reproduzem as edições anteriores com alterações pouco sensíveis: dois ou três poemas transferidos para o primeiro volume, menos vírgulas, uma ou outra palavra substituída. A última parte, "Pastoral", é praticamente inédita. Só o poema *Registo* foi publicado há anos num jornal diário."

estudos que se limitam a abordar *Trabalho Poético*, desenhar-se uma perspectiva evolutiva da obra na qual se inferem dos textos, reeditados segundo a ordem cronológica de publicação, características de uma poética em devir que, obviamente, se não é tido em conta o facto de se tratar de textos entretanto reescritos, só pode ser mistificadora por iludir a evolução que a obra efectivamente teve.

Por consequência, parece ser necessário, a quem pretende estudar a obra poética de Carlos de Oliveira, começar por um acto de desobediência: alargar o *corpus* de trabalho a toda a poemática publicada pelo autor e ter em consideração não apenas a versão final proposta em *Trabalho Poético* mas também todas as edições anteriores e respectivas versões. Só assim será possível apreender exactamente o modo como evolui a poética que lhe está subjacente e avaliar o sentido último da colectânea final, quer como ponto culminante de um trabalho em evolução, quer como momento de irradiação de um processo de reescrita que aproxima textos cronológica e poeticamente distantes numa poética única. Trata-se de, entre dois caminhos, escolher um terceiro: nem simplesmente captar a evolução mais linear da obra através das primeiras edições, nem reduzi-la à versão final, mas procurar apreender, considerando as diferentes versões dos textos publicados, uma poética global que só neste confronto e complementaridade pode ressurgir com exactidão e rigor.

Se são tidos em consideração apenas os textos publicados (e não os manuscritos) não é apenas porque o perfeccionismo exacerbado de Carlos de Oliveira o levou a destruir praticamente todos os textos correspondentes ao momento de criação dos seus poemas, sendo raros os manuscritos que sobreviveram para além do momento em que foram impressos. Apesar disso, existem dois exemplares de *Poesias* com múltiplas variantes manuscritas, presumivelmente utilizados para preparar uma edição da obra poética.[5]

---

5 - Um desses exemplares, preservados por Ângela de Oliveira, apresenta um índice manuscrito com todos os títulos incluídos em *Trabalho Poético* excepto "Ave Solar" e *Pastoral*. Através de uma nota manuscrita, onde se assinala como casa editora a Dom Quixote, percebe-se que as correcções não se destinavam ainda à

Esses elementos manuscritos, que perifericamente poderão ser elucidativos, e certamente merecem estudo específico, não se enquadram no âmbito do trabalho que se pretende desenvolver e que se centra na obra publicada. É sobretudo pelas consequências ao nível da leitura global da obra que serão consideradas as variantes introduzidas em textos já publicados e, por conseguinte, já lidos também, noutros tempos e noutras configurações.

A dilucidação do processo de reescrita característico de Carlos de Oliveira não constitui sequer o único objectivo do presente estudo; mas trata-se de uma idiossincrasia de consequências tão profundas para a configuração e recepção da obra do escritor que pouco se poderá dizer de preciso sem que seja tida em consideração a concepção de escrita nela implicada. Pela reescrita, a obra progride num constante refluxo que dificulta a legibilidade da evolução em diacronia, e torna-se necessário, por isso, conhecer a sua estratificação para conhecê-la efectivamente. Esse conhecimento é qualquer coisa como uma espeleologia textual; uma descida pelo espaço do texto até outros tempos de textualização. Para conhecer melhor a superfície (*Trabalho Poético*), para falar dela com menos risco de erro e, sobretudo, porque a poesia de Carlos de Oliveira não é apenas o que dela consta nas colectâneas de 62 ou de 76. Essas camadas de superfície, onde a última se tece sobre a anterior, tecem-se sobre outras de mais remota publicação e ocultam as marcas do diálogo mais antigo com cânones ideológicos e estéticos entretanto reelaborados.

Se Carlos de Oliveira escreveu obsessivamente o mesmo poema, ou o mesmo livro, nunca repetiu a sua poesia, que não é nem o percurso diacrónico descrito pelas primeiras edições, nem a sintonia desenhada pela reescrita, sobretudo em *Trabalho Poético* - é a estratificação mesma, a sedimentação do poema nascido doutro poema, a produtividade

---

publicação de *Trabalho Poético* pela Editora Sá da Costa. E, de facto, muitas das variantes podem considerar-se intermédias porque não coincidem com as que virão a ocorrer na colectânea de 76.

dialéctica dessa relação vertical e em devir com a horizontalidade de um macrotexto final[6] que tudo regulariza sob a tessitura de um quadro de relações textuais, afinal novo outra vez. Além disso, a reescrita tem, em si mesma, o sentido dum gesto que deve ser lido.

É por essa razão que o *corpus* poemático aqui utilizado é, na aparência, redundante, pelo recurso a todas as edições da poesia de Carlos de Oliveira. Embora seja utilizada a edição conjunta de *Obras* como referência para a generalidade do trabalho literário, o percurso poético será seguido através das primeiras edições, de *Poesias* e de *Trabalho Poético*. No entanto, a redundância é aparente e visa captar um jogo de metamorfoses pleno de sentido e, portanto, incontornável.

A ortografia foi actualizada na generalidade dos textos citados, sobretudo no capítulo 2. Porém, no que respeita à obra de Carlos de Oliveira, e dada a importância atribuída ao confronto de variantes, os textos são reproduzidos sem qualquer alteração, mantendo-se a ortografia original. Usou-se o mesmo critério na transcrição de poemas de outros autores.

---

6 - O carácter macrotextual de versão de 76 foi já apontado por Catia Benedetti - *Trabalho Poético: Approdo Macrotestuale dell'opera poetica di Carlos de Oliveira*, Tesi di Laurea, Universitá di Perugia, 1986-7. Retoma-se o entendimento então poposto para essa noção (p. 23): "un raggruppamento, cioè, di testi a parziale o totale autonomia combinati dall'autore in vista di un risultato complessivo capace di rafforzarne, o anche di modificarne, le potenzialitá segniche e comunicative". Com efeito, o traço essencial num macrotexto é a interferência do funcionamento conjuntural no significado relativo das partes constituintes que passam a estar condicionadas por relações de coerência e coesão.

Vítor Manuel de Aguiar e Siva (*Teoria da Literatura*, 6ª ed., Coimbra, Almedina, 1984, p. 577) sublinha a "disposição topológica" das unidades textuais constituintes de um macrotexto.

2. Poesia e mundo: além de realismo e Neo-realismo, uma poética da brevidade

> Realism, like reality, is multiple and evanescent, and no one account of it will do.
>
> Nelson Goodman, "Realism, Relativism, and Reality"

Esclarecida a extensão e a configuração em que será entendida a poesia de Carlos de Oliveira, importa precisar a perspectiva pela qual o seu estudo será desenvolvido. A consideração das relações de *Trabalho Poético*, enquanto ponto culminante da estratificação evolutiva da obra poética, com os sucessivos estádios que precedem o macrotexto final e por ele são recobertos serve o objectivo primordial destacado no título deste trabalho: o esclarecimento dos processos referenciais implicados pela construção do mundo na poesia de Carlos de Oliveira.

Embora os pressupostos teóricos e metodológicos relativos à abordagem proposta sejam objecto de desenvolvimento particular no capítulo 1, desde já se sublinha que a noção de construção é aqui subsidiária da teoria epistemológica de Nelson Goodman, assentando, por isso, numa concepção relativista e construtivista onde é reconhecido, à obra de arte, um papel cognitivo e, por conseguinte, uma função referencial. Em *Manières de Faire des Mondes*, Goodman formula de maneira muito clara o seu ponto de vista: "(...) une thèse majeure de ce livre est que, non moins sérieusement que les sciences, les arts doivent être considérés comme des modes de découverte, de création, et d'élargissement de la connaissance au sens large d'avancement de la compréhension, et que la philosophie de l'art devrait alors être conçue comme partie intégrante de la métaphysique et de l'épistémologie".[7]

---

7 - Nelson Goodman - *Manières de Faire des Mondes*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1992 (1978), p. 133. Sobre esta questão, ver também Carmo d'Orey - "Arte e Ciência: Acordo e Progresso", *Philosophica*, nº 3, Abril de 1994, pp. 71-84.

Neste ponto, é curioso verificar que, já em 1955, o próprio Carlos de Oliveira se mostrava consciente deste facto, ao afirmar: "A meu ver (...), a arte é uma forma peculiar de conhecimento que não colide essencialmente com o conhecimento científico".[8]

Ao longo dos trinta e quatro anos que medeiam entre a publicação de *Turismo* e a de *Trabalho Poético*, Carlos de Oliveira pôs em prática uma obra onde as possibilidades e impossibilidades dos processos referenciais em poesia foram meticulosamente experimentados e ponderados. Apesar disso, e na medida em que as primeiras obras do escritor são as mais facilmente articuláveis com a poética neo-realista, embora marcadas por um progressivo desvio relativamente à ortodoxia do movimento, a questão da relação entre texto e mundo tende a confundir-se com a da maior ou menor proximidade do escritor relativamente ao Neo-realismo, quando, de facto, se trata de duas questões que, sendo complementares, nem por isso deixam de ser questões distintas.

Aceitando que em toda a arte se estabelecem relações referenciais, ainda que por processos específicos, necessariamente se dissocia a questão da referência da questão do realismo estético. O realismo prende-se com o senso comum e com convenções de representação articuláveis com versões-de-mundo[9] consignadas. "La pierre de touche du réalisme - afirma Nelson Goodman - est à chercher, à mon avis, non pas dans la quantité d'information mais dans la facilité avec laquelle on l'obtient, laquelle dépend du degré de stéréotype du mode de représentation, et de la trivialité atteinte par les étiquettes et leurs usages".[10] Nesta perspectiva, é fácil compreender que, embora não haja nada no

---

8 - Carlos de Oliveira - "O Homem e o Mundo de Hoje", *Diário de Lisboa*, 20 de Setembro de 1955, p. 3. Trata-se da resposta a um inquérito promovido por aquele jornal.

9 - É a tradução portuguesa da expressão goodmaniana "world-version", proposta por Maria do Carmo d'Orey. Cf. Maria do Carmo G. Tavares d'Orey - *A Exemplificação na Filosofia da Arte de Nelson Goodman*, dissertação para doutoramento apresentada à Universidade Clássica de Lisboa, 1992, *passim*.

10 - Nelson Goodman - *Langages de L'Art*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1990 (1968), pp. 61-2. Esta questão será retomada no capítulo I.

marxismo que determine a opção pelo realismo no plano estético, a arte de fundamentação marxista tenha sido essencialmente realista: o facto de se nortear por objectivos de comunicabilidade e acessibilidade obrigava a recorrer a sistemas de representação facilmente descodificáveis porque *familiares*;[11] e a sua relação com o marxismo enquanto versão-de-mundo permitia-lhe articular a normatividade, do ponto de vista dos sistemas de representação, com a *revelação* de um mundo configurando novos aspectos da realidade, *revelação* que o realismo pode produzir,[12] mas confinando-a no plano ideológico e no quadro do entendimento materialista e dialéctico da História.

Como outros autores de formação marxista, Carlos de Oliveira cedo pressentiu as limitações envolvidas pela submissão ao cânone estético neo-realista na sua versão mais ortodoxa e, portanto, mais realista. Como Cochofel e Mário Dionísio, ou Lopes-Graça no plano da criação musical, norteou o seu trabalho de escritor por padrões de inovação que lhe valeram frequentemente o epíteto de "formalista", ou "estilista" (expressões que frequentemente sublinhavam desvios relativamente ao realismo neo-realista), quando a inovação era apenas resultante da consciência de que a questão da relação entre texto e mundo não podia ignorar a complexa problematização introduzida pelo Modernismo a este nível.

Assim, ao abordar a poesia de Carlos de Oliveira no quadro mais lato dos processos referenciais nela implicados, não se pretende minimizar o papel desempenhado pelo marxismo que é, sem dúvida, o campo de referência privilegiado na sua obra tanto poética como ficcional; a vantagem do aparato metodológico utilizado está em permitir a ultrapassagem da relação de pressuposição recíproca entre realismo e referencialidade, tal

---

11 - Cf. *Idem*, p. 63: "Si la représentation est une question de choix, et la correction une question d'information, le réalisme est affaire d'habitude".

12 - Cf. *Idem* - *Manières de Faire des Mondes*, ed. cit., p. 165.

como é proposta pela ortodoxia neo-realista, de forma a poder descrever a complexidade referencial de uma obra como *Cantata*, por exemplo.

Subordinando-se a esta perspectiva, o presente trabalho divide-se em duas partes, sendo a primeira constituída por dois capítulos que, por diferentes razões, contribuem para o rigor desejado na abordagem da obra poética de Carlos de Oliveira, ao longo da segunda parte. No capítulo 1, são debatidas questões de ordem teórica e metodológica relativas ao estudo dos processos referenciais no texto poético; no capítulo 2, será desenvolvida uma perspectiva da poética e da poesia neo-realista de forma a estabelecer os pontos de referência necessários à determinação das relações da poesia de Carlos de Oliveira com o Neo-realismo poético, particularmente nas décadas de 40 e 50. A tensão manifestada por esta obra poética relativamente ao Neo-realismo, feita de aproximações e desvios, a grande proximidade inicial e o progressivo afastamento relativamente ao cânone neo-realista bem como a constante presença do marxismo como versão-de-mundo tornavam esta matéria incontornável, pelo que este capítulo deve ser entendido já como elemento constitutivo, e indispensável, do estudo da poesia de Carlos de Oliveira.

Na segunda parte, além do *corpus* poemático anteriormente definido, são consideradas duas obras em prosa, *O Aprendiz de Feiticeiro* e *Finisterra*, textos que, pelo seu carácter reflexivo, manifestam de modo particularmente nítido a complexidade com que as relações entre literatura e mundo eram equacionadas pelo escritor em obras publicadas já na década de setenta, isto é, quando a sua poética pessoal atingira a elaboração característica da fase final. É este o objecto de estudo do capítulo 3. Alguns dos textos considerados em *O Aprendiz de Feiticeiro* serão cotejados com versões anteriormente publicadas porque, também nesta aparente recolha de crónicas, a reescrita produz os seus efeitos e alguma ambiguidade ao nível da cronologia dos pontos de vista que serão relevados.

De resto, a poética da brevidade dilucidada ao longo dos seis pontos do capítulo 4 é, nas suas linhas gerais, enunciada a partir de reflexões constantes de *O Aprendiz de*

Feiticeiro, pelas quais se destacam os três traços considerados determinantes para a construção do mundo na obra poética: carência, transformação e precaridade. Ainda no capítulo 3 (ponto 2), estas primeiras conclusões serão compulsadas pelo confronto com a alegoria infinita de *Finisterra*, onde diferentes possibilidades de articulação entre texto e mundo são avaliadas.[13]

Como é evidente, este tipo de abordagem poderia prolongar-se pelas restantes obras de ficção, tanto a este nível como ao nível da reescrita, mas não era esse o objectivo em vista. Por um lado, porque a obra ficcional de Carlos de Oliveira fora já objecto de estudos de carácter sistemático, entre os quais se destaca o trabalho desenvolvido por João Camilo dos Santos, enquanto a obra poética surgia sobretudo em abordagens parcelares ou menos exaustivas; por outro lado, porque o estudo dos processos e critérios de reescrita ao nível da ficção não poderia fazer-se em acumulação com o trabalho aqui apresentado, sob pena deste aquirir dimensões impraticáveis. Essa tarefa apela à cooperação de um grupo de pesquisa e dificilmente seria levada a bom termo na base do esforço individual. Aqui fica, aliás, a sugestão e o apelo a que esse grupo venha a tomar forma.

O núcleo deste trabalho é constituído pelos seis pontos do capítulo 4, coincidentes com os seis andamentos considerados na obra poética. Com o termo "andamentos" pretende-se pôr em evidência o carácter progressivo, isto é, não-cíclico, não-circular (ao contrário do que pode ser sugerido pela versão final, de 1976), revelado pela poesia de Carlos de Oliveira, quando observada na sucessão das primeiras versões publicadas e através dos critérios de reescrita pelos quais é reconfigurada em *Poesias* e *Trabalho*

---

13 - Além disso, *Finisterra* é um texto incontornável para o estudo da poesia de Carlos de Oliveira. Neste ponto, convirá ter presentes as palavras de Joaquim Manuel Magalhães ("Algumas palavras. Sobre coisas gerais (I)", *A Capital*, 2 de Dezembro de 1978, p. 9): "O ângulo em que se cruza o que nele [Carlos de Oliveira] há de prosador com o que nele há de poeta chama-se *Finisterra*, mais do que um local geográfico ou simbólico, esse estranho ponto onde dois estilos se encontram (...)".

"*Finisterra* é talvez a apoteose da sua poesia", escreve Manuel Gusmão com razão indiscutível ("Em Memória de Carlos de Oliveira", *Tabacaria*, número zero, Fevereiro de 1996, p.36).

Poético. A razão pela qual as duas reedições integrais da obra poética são consideradas nesse movimento - e não como pausas ou recorrências - prende-se com o papel criativo atribuído à reescrita, que faz delas mais duas etapas na evolução geral do percurso poético de Carlos de Oliveira.

Carlos de Oliveira é um poeta essencialmente visual, e a imagem perceptiva detém uma função determinante na sua poesia; mas o progressivo adensamento da linguagem em que as imagens se actualizam conduz à exploração de processos referenciais cada vez mais complexos. Sendo essencialmente dialéctica e materialista, a poesia de Carlos de Oliveira aponta para uma versão-de-mundo marxista, mas pondo-se em evidência como obra de linguagem. Distanciando-se do cânone poético neo-realista, esta poesia mais exibe o marxismo do que fala dele; sem reduzi-lo a uma temática, mostra-o em modulações diversas, sem abdicar da atribuição de uma função heurística à poesia, construindo uma poética da brevidade.

Recorrendo à teorização goodmaniana, embora não exclusivamente, procurar-se-á mostrar os caminhos que levaram a poesia de Carlos de Oliveira a distanciar-se da ortodoxia neo-realista e a articular uma visão do mundo marxista (ainda que tingida por indícios de tragédia nas obras finais) com um entendimento sempre inovador da poesia como construção do mundo.

PRIMEIRA PARTE

CAPÍTULO 1

Poesia e referência: algumas questões teóricas e metodológicas

1. Da não-referência em literatura (com duas passagens para o mundo)

> ...a teoria da literatura não pode ignorar-se como campo problemático: não só o campo onde se colocam ou constroem problemas, mas o campo instável que a cada momento existe pela experiência dos seus limites.
>
> Silvina Rodrigues Lopes, *A Legitimação em Literatura*

Diga-se à partida que as reflexões que se seguem não ignoram ser terreno muito movediço aquele em que se movimentam; que não procuram respostas definitivas, sabendo-se perto desse "indefinido por que a literatura se oferece como contacto mudo com as coisas" a que Manuel Frias Martins chamou "matéria negra".[1] Unindo alguns fios, separando outros, trata-se apenas de desenhar algumas pontes que permitam atravessar o problema. Pensar sobre esta questão não será certamente resolvê-la, mas tão-só ir através dela. Pretende-se também não esquecer isso.

A poesia de Carlos de Oliveira tem em comum com a poética neo-realista uma intenção manifesta de referencialidade, pelo que a emergência desta questão pode considerar-se decorrente da própria natureza do *corpus* textual em estudo. Não se pretende, no entanto, iludir o facto de que qualquer trabalho de pesquisa parte de hipóteses que apelam a ser validadas, e a exploração do *corpus* poemático em análise sob o ângulo da referencialidade decorre também da convicção de que, independentemente de qualquer configuração realista, o texto poético apresenta mecanismos de referência efectivos, embora específicos.

---

1 - Manuel Frias Martins - *Matéria Negra, Uma Teoria da Literatura e da Crítica Literária*, 3ª ed., Lisboa, Edições Cosmos, 1995, p. 45.

Como afirma Nelson Goodman, o que nos habituámos a designar por Realismo tem muito mais que ver com um efeito de familiaridade relativamente aos padrões textuais utilizados do que com a existência efectiva de um grau superior de informação.[2] Foi precisamente uma noção de referencialidade construída sobre o modelo da tradição realista do século XIX que, pela fragilidade onto-gnoseológica da sua fundamentação positivista, conduziu às teses da não-referencialidade tanto no plano da *poiesis* como no da poética. E isto pela razão de que pressupor um mundo real como realidade absoluta e independente é postular o que, do ponto de vista cognitivo, não existe.[3]

---

2 - Cf. Nelson Goodman - "Realism, relativism, and reality", *New Literary History*, nº 14, 1983, p. 269. Através da comparação de um retrato inglês do século XVIII com a apresentação cubista de uma cabeça num quadro de Picasso e com as figuras alongadas de El Greco, ou, ainda, comparando o esboço de uma paisagem segundo as regras da perspectiva com outro seguindo regras diferentes, o filósofo conclui: "Greater realism here does not imply greater accuracy or informativeness. (...) Realism in all these cases depends upon familiarity; the pictures in the accustomed, standard mode of representation count as the more realistic". (Sublinhado meu).

De facto, há que reconhecer que, em arte, a familiaridade se combina com o convencionalismo. Se, como foi salientado por E. H. Gombrich, a história da arte pode resumir-se como a história da descoberta progressiva da reprodução das aparências (*L'Art et l'Illusion*, Paris, Gallimard, 1987 (1960), p. 364), a literatura realista não deve excluir-se desse processo porquanto se caracteriza por articular, através de estratégias convencionais, o mundo apresentado em função de quadros de referência familiares e, por isso, tidos como "reais" - porque habituais - pelos leitores.

3 - Cf. *Idem*, *ibid.*: "Although realism thus may sometimes be associated with revelation, this should not be taken to imply that representation of any sort consists of faithful reporting on 'the real world'. For there is, I maintain, no such thing as the real world, no unique, ready-made, absolute reality apart from and independent of all versions and visions. (...) A version is not so much made right by a world as a world is made by a right version".

A posição defendida por Goodman é essencialmente construtivista ao sugerir que o que uma sociedade experimenta como objectos ou factos é um mundo cognitivo, construído, portanto. É idêntica a posição defendida por Siegfried Schmidt ("On the Construction of Fiction and the Invention of Facts", *Poetics*, nº 18, 1989, pp. 321-2): "Consensus and intersubjectivity (...) provide what we experience as 'objects' or 'facts', not the ontological correspondence of our perceptions and experiences with the real entities. By transforming the concept of 'ontological objectivity' into that of 'interactive intersubjectivity', the

E, no entanto, a arte, a literatura ou a poesia que mais especificamente é considerada no presente trabalho têm uma dimensão efectiva de referencialidade. Simplesmente, esse facto apenas é aceitável e teoricamente formulável se não se estabelecer qualquer vínculo obrigatório nem entre referência e Realismo nem entre referência e denotação.[4] É a não obrigatoridade dessa vinculação que é posta em evidência pelo conceito de *alusão* em Mukarovsky ou pela noção ricœuriana de *referência de segundo grau* e, sobretudo, pelo conceito de *exemplificação*, estabelecido por Nelson Goodman, noções que serão consideradas ao longo do presente capítulo.

Contrariamente ao que acontecia com a tradição realista apurada no século XIX, segundo a qual a referencialidade da obra realista se distinguiria precisamente pelo facto de este tipo de obras denotarem alguma coisa, no sentido em que uma fotografia - alguma fotografia - remete para um objecto cuja existência prévia simultaneamente comprova, a referencialidade no sentido que se propõe neste trabalho terá em consideração a função heurística do texto poético, a sua capacidade de redescrição do mundo. Tal significa que a

---

epistemological attention shifts from 'the real world' to norms and criteria for consensuality and intersubjectivity in a social group or in a society as a whole, and to the language by which observers operate on events and activities in their consensual domains. (...) For two reasons constructivists do not belong to the esoteric family of solipsists: they neither deny the existence of reality, nor do they deny the existence of others. Constructivists explain why we can only describe our cognitive world of experience, not the real world. And they emphasize the view that consensual domains in which observers exist presuppose at least one other living system".

4 - O termo "denotação" é aqui utilizado na acepção ampla com que ocorre em Nelson Goodman. Cf. Maria do Carmo Tavares d'Orey - *A Exemplificação na Filosofia da Arte de Nelson Goodman*, ed. cit. p. 82: "Embora Goodman não nos forneça (...) qualquer definição formal [da denotação] dá-nos suficientes indicações para a podermos caracterizar logicamente como *uma relação semântica binária entre um símbolo e aquilo a que se aplica*. Um símbolo denota o que nomeia, ou aquilo que é uma instância dele, ou o que concorda com ele. Assim, um nome denota o seu possuidor, um retrato denota o seu representado, uma partitura denota a sua execução".

referencialidade não implicará tanto o reconhecimento de um mundo por parte do leitor, quanto o seu re-conhecimento.

O estabelecimento de uma disjunção entre referência e denotação é aqui fundamental e pode clarificar inclusivamente o próprio percurso das teorias da não-referência na poética do século XX que construíram este conceito ainda sobre a identificação da referencialidade com a denotação, embora negando, ou, melhor, invertendo a articulação pressuposta pelo Realismo. Há uma espécie de denegação que atravessa como um implícito o que o estruturalismo afirma acerca dos mecanismos de significação no texto literário e que advém da identificação da referencialidade com a denotação, circunscrita essencialmente ao domínio do signo linguístico. Trata-se do pressuposto de que, se a literatura faz um uso conotativo da linguagem, não pode denotar e, consequentemente, não é referencial: a sua referencialidade reduz-se, então, a uma aporia, a um "desejo do impossível".[5] E, contudo, como é demonstrado por Nelson Goodman, a denotação é apenas uma entre múltiplas possibilidades de concretização da referencialidade a considerar numa teoria da referência, sobretudo quando se tem em vista o funcionamento referencial das obras de arte.

Por conseguinte, a aceitação da existência de mecanismos de referência na poesia pressupõe tanto a superação da identificação da referencialidade com a representação de um mundo independente das linguagens pelas quais se constitui como da noção autotélica do texto poético para a qual as poéticas simbolista e modernista e o adensamento da reflexividade na literatura do século XX contribuíram de forma decisiva.

De resto, o desenvolvimento das teorias da não-referencialidade e da auto-referencialidade deve ser compreendido a partir da presença de um traço recorrente na literatura deste século: a reflexividade. A teorização formalista e estruturalista foi

---

5 - Roland Barthes - *Lição*, Lisboa, Edições 70, 1979, p. 23.

Sobre o falso antagonismo sugerido no par denotação/conotação, tal como é formulado por Jean Cohen, entre outros, ver Vítor Manuel Aguiar e Silva - *op. cit*, pp. 654-657.

indelevelmente marcada pela co-ocorrência de uma literatura que, ao vazio deixado pela desagregação do conceito de real como algo de pré-existente e objectivável, se contrapõe a si mesma.

A tendência para a reflexividade, patenteada por grande parte da literatura deste século, está certamente na origem das teorias que não vêem na referencialidade mais do que um "efeito de real".[6] Rolf Breuer situa a emergência da literatura reflexiva - isto é, aquela em que a reflexividade se torna sistemática - cerca de 1900 e cita como emblemáticas a obra de Proust, *Les Faux-Monnayeurs* de Gide, uma grande parte das obras de Beckett, os "pós-modernos" americanos e o *Nouveau Roman* francês.[7] Contudo, a reflexividade é já uma componente importante na obra dos grandes simbolistas - lembre-se a aporia mallarmeana do Livro, por exemplo - para os quais a palavra e o dizer se sobrepõem ao dito, no sentido em que o mundo aparece revelado na palavra poética.

Isto significa que a teorização de um mundo exclusivamente intratextual é directamente devedora da prática de escritores que, segundo as palavras daquele investigador construtivista, "(...) après une période d'enthousiasme pour les histoires, (...) n'eurent plus confiance dans le bien fondé ni de la possibilité de raconter des histoires, en d'autres termes de décrire une réalité apparemment donnée, positive et non-problématique".[8] Em consequência, a literatura toma-se a si mesma como objecto e, como as mãos que, no conhecido desenho de Escher, se desenham a si mesmas, desenha a autonomia que é enfatizada pela teoria.

---

6 - Cf. *Idem* - "L'Effet de réel" (1968), in AA. VV. - *Littérature et Réalité*, Paris, Editions du Seuil, Points, 1982, pp. 81-90.

7 - Rolf Breuer - "La Réflexivité en Littérature", in Paul Watzlawick (org.) - *L'Invention de la Réalité, Contributions au Constructivisme*, Paris, Editions du Seuil, 1988 (1981), p. 164.

8 - *Idem*, p. 180.

Na primeira parte deste capítulo, pretende-se pôr em evidência a relação existente entre a configuração da teoria literária como ciência, na tradição formalista/estruturalista, e a crise da mimese operada no quadro do Simbolismo e da tradição modernista. Como sublinha George Steiner, é entre as décadas de 1870 e 1930 que se dá a grande ruptura na consciência especulativa ocidental: "*C'est cette rupture de l'alliance entre mot et monde qui constitue une des très rares révolutions authentiques de l'esprit dans l'histoire de l'Occcident et qui définit la modernité elle-même*".[9] Mais especificamente, trata-se de articular a ênfase colocada pela teoria na natureza do seu objecto como objecto de linguagem - e o consequente estudo da linguagem poética numa perspectiva auto-referencial ou, pelo menos, não-referencial[10] - com o contexto de produção literária onde procura a sua legitimação. Ambos contribuíram para o desmoronamento da articulação da referencialidade com o conceito ainda positivista de "real" como dado pré-discursivo, objectivo e independente, acentuando o papel modelizante dos sistemas linguístico e literário. Ambos abrem caminho para outro entendimento da referencialidade: sem essa espécie de deserto referencial, que foi simultaneamente uma poética[11] e uma *poiesis*, não seria possível reequacionar a referencialidade segundo uma perspectiva distinta daquela

---

9 - George Steiner - *Réelles Présences*, Paris, Gallimard, 1991, p. 121.

10 - Sobre esta questão, ver Catherine Kerbrat-Orecchioni - "Le texte littéraire: non-référence, auto-référence ou référence fictionnelle?", *Texte, Revue de Critique et de Théorie Littéraire*, nº 1, 1982, pp. 27-49.

11 - Embora na mira das reflexões aqui desenvolvidas esteja sobretudo a poesia, o termo "poética" é utilizado com a amplitude semântica de tradição aristotélica com que ocorre nos autores de tendência estruturalista como Valéry, Jakobson ou Todorov, bem como na hermenêutica fenomenológica de Paul Ricœur, que a define do seguinte modo: " On peut appeler poétique - à la suite d'Aristote - la discipline qui traite des lois de composition qui se surajoutent à l'instance de discours pour en faire un texte qui vaut comme récit ou comme poème ou comme essai. (Paul Ricoeur - *Du Texte à l'Action, Essais d'herméneutique, II*, Paris, Seuil, 1986, p. 13). A expressão "texto poético" terá amplitude concordante.

que entretanto se superara: entre a concepção do texto como reprodução do real e a sua formulação como re-produção, redescrição ou construção do mundo, há esse espaço intercalar em que o mundo intratextual se distendeu até atingir o ponto de implosão. Mas esse ponto constitui o salto, o voo no qual o fechamento atribuído ao texto poético é incorporado num novo entendimento da sua relação com o mundo. E, parafraseando pela negativa um verso de Carlos de Oliveira, esse voo não será um regresso, como se procura mostrar no seguimento deste capítulo.

Ao privilegiar o estudo estritamente linguístico e a abordagem imanente da obra literária, o desenvolvimento da poética como projecto de ciência trouxe para o primeiro plano dos estudos literários as vertentes articuláveis com o postulado da autonomia do objecto de estudo, sendo os problemas de ordem semântica considerados muito mais nas suas relações com a sintaxe e as componentes fonéticas e fonológicas do que em articulação com uma teoria da referência.

Por outro lado, qualquer modelo indutivo é construído com base em processos de composição e decomposição de um *corpus* e, nesse sentido, é condicionado pelas características do *corpus* seleccionado, já que a indução implica um critério de pertinência, na selecção progressiva de casos, que constitui igualmente um critério de exclusão. Sendo a construção de modelos teóricos nos estudos literários fundada num método essencialmente indutivo, no sentido de funcionar por inferência ampliativa, deve reconhecer-se que a amplitude das asserções generalizantes obtidas foi inicialmente condicionada pelo facto de ser consequente de uma selecção de casos operada nos horizontes da produção literária dos finais do século XIX e princípios do século XX. Nesse momento, e em articulação com a entrada em crise do cientismo positivista que se impusera ao longo do terceiro quartel do século XIX, o próprio conceito de realidade perdia estabilidade; e a descrença nas possibilidades da mimese, no sentido de imitação, representação ou reprodução assente na concepção do real como dado positivo e pré-discursivo, invadia os horizontes da produção literária e da arte em geral.

Em ruptura com essa tradição de escrita, a literatura iniciava um movimento circular de (aparente) autonomia, fechamento e "introspecção" que a teoria literária tenderia não só a sublinhar como a generalizar. Perante a desagregação dessa conceptualização do real, a literatura deixava de poder funcionar como *imago mundi* e aparecia como um espaço de resistência, mas em rota de colisão com o mundo.

Há uma íntima relação entre as posições teóricas defendidas pelos investigadores reunidos em torno do Círculo Linguístico de Moscovo nos finais de 1914 e da Opoiaz, criada três anos mais tarde em São Petersburgo, e os princípios poéticos do Futurismo e do Simbolismo. Deixando de parte o problema das relações do Formalismo com um Positivismo não totalmente superado, perceptível até na euforia cientista que o orienta, tem interesse observar de perto essa articulação por duas razões fundamentais: em primeiro lugar porque o ponto de partida para a constituição dos modelos formalistas foi a poesia, sendo o estudo da ficção posteriormente subordinado aos princípios entretanto formulados, e depois porque a especificidade das correntes poéticas consideradas desempenhou um papel determinante para a secundarização do papel da referência na concepção formalista do texto poético.

O objectivo de estudar a literatura como uma série autónoma conduziu, como se sabe, à identificação do objecto de estudo com a "literariedade", conceito que pode ser entendido como o culminar dos estudos formalistas sobre a noção de língua poética, em contraponto com a língua quotidiana. No entanto, como afirma Todorov, a adopção de um método imanente significa optar por um método que "(...) maneja a possibilidade de receber sugestões dos factos analisados"[12] e a noção de língua poética é directamente devedora do intercâmbio existente entre a teorização formalista e a produção dos poetas futuristas e, indirectamentre, da poética simbolista, embora o papel fundador do Simbolismo relativamente às correntes inovadoras dos inícios do século XX não fosse,

---

12 - Tzvetan Todorov (org.) - "Prefácio", *Teoria da Literatura, Textos dos Formalistas Russos*, vol. I, Lisboa, Edições 70, 1978 (1965), p. 24.

porque não podia tê-lo sido sem o distanciamento necessário à aproximação do que superficialmente se excluía, reconhecido nem pelos poetas nem pelos poeticistas.

Questões fundamentais para o desenvolvimento da poética formalista (como a superação da articulação tradicional entre forma e conteúdo como relação opositiva,[13] conducente a uma noção de significação funcional; a eleição da noção de desautomatização como princípio fundamental da percepção estética[14]), são questões que se articulam entre si pelo facto de decorrerem de uma noção de língua poética que se caracterizaria pela semantização de todos os seus constituintes, isto é, uma noção de língua poética que permitiu colocar a questão do sentido de forma imanente. É nesta perspectiva que a referência deixa de ser pertinente para o estudo do texto poético, porquanto a própria noção de sentido tenderá a incorporar o que seria o seu campo específico e foi também neste ponto que as poéticas Simbolista e Futurista tiveram um papel determinante. Em 1919, Jakobson citava Mallarmé em defesa da não-referencialidade da palavra poética: "Dans une certaine mesure aucun mot poétique n'a d'objet. Ce à quoi pensait le poète français qui disait que la fleur poétique est *l'absente de tous bouquets*".[15]

A não-referencialidade e a questão da semantização do material significante são dois aspectos complementares que correspondem precisamente ao grande contributo do

---

13 - Cf. B. Eikhenbaum e J. Tynianov, in Tzevan Todorov (org.)- *op. cit.*, vol. I, pp. 59 e 146, respectivamente.

14 - Cf. V. Chklovski, in T. Todorov (org.) - *op. cit.*, vol. I, pp. 103: "A finalidade da arte é dar uma sensação do objecto como visão e não como reconhecimento; o processo da arte é o processo de singularização dos objectos e o processo que consiste em obscurecer a forma, em aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O acto de percepção em arte é um fim em si e deve ser prolongado; *a arte é um meio de sentir o devir do objecto, aquilo que já se 'tornou' não interessa à arte*".

15 - Roman Jakobson - "Fragments de "La Nouvelle Poésie Russe", *Questions de Poétique*, 2ª ed., Paris, Editions du Seuil, 1973, p. 21.

Simbolismo para a teorização formalista, mesmo se tal nunca é reconhecido pelos membros da Opoiaz.[16] Para Krystina Pomorska, a principal contribuição do Simbolismo decorreria da atribuição de uma função onto-gnoseológica à poesia, por implicar uma transformação profunda no entendimento da noção de signo e do funcionamento discursivo do texto poético.[17] A investigadora põe em relevo o papel do símbolo e da sugestão como meios associados à preterição da função referencial em favor do emprego da palavra poética como verbo fundador, isto é, deslocada da função designativa e explorada em todas as suas potencialidades evocatórias no plano do som e do sentido. Deste modo, estariam dados os primeiros passos de uma revolução estética que viria a culminar na concepção futurista de "palavra em liberdade", na "teoria da palavra em seu aspecto sonoro, como o único material e tema da poesia"[18], concepção tida por anti-referencial que Krystina Pomorska articula também com o intercâmbio existente entre o Cubo-futurismo russo e os princípios estéticos da pintura cubista.

Como será observado no ponto 3, a questão levantada por estas formas de arte não era a da não-refencialidade, mas a do recurso sistemático a formas não-denotativas de referência. O problema é que a única possibilidade de articulação entre texto e mundo

---

16 - Sobre este assunto, ver Krystina Pomorska - *Formalismo e Futurismo*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1972. Para Krystina Pomorska, é aos poetas simbolistas que se devem os primeiros passos no caminho que viria a ser percorrido por Futuristas e Formalistas, na medida em que a ênfase colocada pelos Futuristas russos nos aspectos linguísticos da poesia, o entendimento da forma como "*um tema e um alvo de desenvolvimento*" (p. 74) - enquanto os Futuristas italianos estariam mais interessados na renovação dos temas poéticos - constituem uma herança directa da concepção da "poesia como *arte verbal* " (*ibid.*) desenvolvida pelos simbolistas. Contrariando o teor anti-simbolista dos manifestos do Futurismo russo, Krystina Pomorska afirma inequivocamente que "sem o simbolismo russo não teria existido o futurismo russo" (*ibid*).

17 - *Idem*, p. 77 e seg.

18 - *Idem*, p. 102.

considerada era ainda de matriz positivista, com o realismo oitocentista em pano de fundo, e, não podendo explicar os processos referenciais presentes nos textos simbolistas e modernistas, exclui o problema da referência.

Compreende-se que Todorov venha a considerar Paul Valéry um "*formalista* por excelência".[19] Os conceitos valerianos de poesia pura e de linguagem poética estão, como pretende Todorov, neste horizonte e procedem a uma exclusão semelhante.

As considerações valerianas acerca da linguagem poética obedecem frequentemente a um princípio comparativo: a especificidade da linguagem poética evidencia-se no confronto da poesia com a prosa e com o uso comum da linguagem. "Le poète se consacre et se consume donc à définir et à construire un langage dans le langage",[20] afirma Valéry. "Ce sont les mêmes mots sans doute, mais point du tout les mêmes valeurs. C'est bien le non-usage, *le non-dire "qu'il pleut"* qui est son affaire", especifica noutro ensaio.[21] De um modo muito significativo, a noção de *valor* constitui um elemento fundamental, até pela sua recorrência, na caracterização da linguagem poética[22] e serve exactamente para demonstrar que, nesta, o processo de significação obedece a um princípio de indissociabilidade entre som e sentido, entre forma e fundo.

---

19 - Tzvetan Todorov - "Prefácio", *op. cit.*, p. 28.

20 - Paul Valéry - "Situation de Baudelaire", "Variété", *Œuvres*, vol. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, p. 611.

21 - *Idem* - "Questions de Poésie", "Variété", *op. cit.*, vol. I, p. 1293. É uma afirmação que evoca a crítica que Mallarmé dirige aos Parnasianos em "Sur l'Évolution Littéraire" (*Œuvres Complètes*, Gallimard - Bibliothèque de la Pléiade, 1945, p. 869): (...) *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poëme qui est faite de deviner peu à peu: le *suggérer*, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements".

22 - Cf. Paul Valéry - *op. cit.*, vol. I, pp. 1320, 1325-6 e 1414, *passim.*

Consequentemente, a correspondência entre a noção formalista de "significação funcional" e a noção de "valor" em Valéry é, por vezes, muito clara. Em "Propos sur la Poésie", texto de uma conferência pronunciada em 1927, o poeta utiliza-a para chegar a conclusões inequivocamente "formalistas" ou pré-estruturalistas. Através da imagem de pêndulo oscilando entre dois pontos simétricos, aos quais se associaria de um lado a forma poética, o ritmo, a sonoridade das sílabas, a acção física da declamação e o efeito de surpresa decorrente da aproximação insólita de palavras, e do outro o que habitualmente fora considerado como "fundo" ou "sentido" do poema, Valéry põe em evidência uma "*égalité de valeur*", isto é, a participação integral do signo poético na constituição do sentido[23], dando relevo ao que virá a constituir uma das linhas fulcrais da exploração do sentido na poética estrutural. Por outro lado, ao identificar o movimento pendular com a própria atenção do leitor, salienta, afinal, a "desautomatização da percepção" poética tal como a entenderam os formalistas.

Tanto através da oposição entre poesia e prosa como do contraponto entre linguagem quotidiana e linguagem poética, Valéry põe em evidência uma perspectiva de matriz simbolista , mais especificamente mallarmeana, que consiste em colocar a função da poesia nos antípodas da função referencial. É precisamente Mallarmé quem suscita ao autor de *La Jeune Parque* uma das formulações mais límpidas, quase se poderia dizer emocionada, da intransitividade do discurso poético. Através de um paralelo com a música, o que se diz é a grande aporia valeriana, a poesia pura, a palavra criada do mais puro nada: "Une œuvre de musique absolument pure, une composition de Sébastien Bach, par exemple, qui n'emprunte rien au sentiment, mais qui construit *un sentiment sans modèle,* et dont toute la beauté consiste dans ses combinaisons, dans l'édification

---

23 - *Idem* - "Propos sur la Poésie", *op. cit.*, vol. I, pp. 1373-4. É ainda segundo este critério que Valéry aponta algumas heresias antipoéticas como as que consistem em distinguir nos versos o fundo e a forma, o tema e o desenvolvimento, em considerar o ritmo, a métrica e a prosódia separáveis da expressão verbal, das palavras e da sintaxe. Cf., *op. cit.*, pp. 1284-5 e 1293.

d'un ordre intuitif séparé, est une acquisition inestimable, une immense valeur tirée du néant".[24]

Repare-se que é cortado o vínculo da obra, quer relativamente ao real mimeticamente representável, tal como o supunha o Realismo do século XIX, quer relativamente ao contexto em que a obra é produzida. Curiosamente, a obra surge "do nada" e, no entanto, constrói um sentimento que, sendo entendido como uma imanência, é identificado com a própria estrutura da obra e, por conseguinte, funcionaria autonomamente. É este o caminho das teorias da não-referencialidade: como facilmente se pode observar, esta formulação só é possível na medida em que se reduz a referencialidade a um processo de direcção denotativa, exclusivamente. Todavia parece legítimo supor que se passa com a música, ou com a poesia, o que, segundo Nelson Goodman, também acontece na pintura abstracta, isto é, não denotam nada e, no entanto, tal não significa que, por isso, deixem de mostrar ou exemplificar, o que constitui igualmente uma função referencial.[25]

A dificuldade reside em que não é possível explicar este facto a partir de um ponto de vista realista porque ele assenta numa lógica de representação. Num texto em que se recusa a "negar o significado realista" da música porque "ela nos diz qualquer coisa", Óscar Lopes faz acompanhar esta afirmação de uma extensa nota, que começa com a seguinte constatação: "Corro, conscientemente, os riscos de irracionalismo inerentes a

---

24 - *Idem* - "Stéphane Mallarmé", "Variété", *op. cit.*, vol. I, p. 676.

25 - Cf. Nelson Goodman - *Manières de Faire des Mondes*, ed. cit., p. 28: "Un tableau non figuratif, par exemple un Mondrian, ne dit rien, ne dénote rien, ne peint rien, n'est ni vrai ni faux, mais montre beaucoup. Néanmoins, montrer et exemplifier, à l'instar de dénoter, est une fonction référentielle". Cf., ainda, p. 137: "Un poème, une peinture et une sonate pour piano peuvent littéralement et métaphoriquement exemplifier quelques-uns des mêmes aspects; et chacune de ces œuvres peut alors avoir des effets qui transcendent son propre médium". É uma perspectiva que será desenvolvida na parte 3 deste capítulo.

uma concepção e a um critério realistas quando se referem à música e às artes não-figurativas ou simplesmente não-verbais".[26] E adiante acrescenta: "A música, o simples fenómeno musical, genericamente considerado, diz-nos que há mais coisas na terra do que sonha qualquer vã filosofia; (...). A incontestável realidade da música é a de uma estrutura e processo que constantemente nos lança um repto àquilo que concebemos como sendo o mundo real".[27]

A questão que Óscar Lopes se recusa a deixar passar em branco é a de descrever o funcionamento de uma obra de arte na qual - como acontece na arte abstracta e na música - não é perceptível um movimento referencial de direcção denotativa. A tradição crítica utiliza para estes casos a noção de expressão, dizendo que essas obras exprimem sentimentos, estados de espírito, etc. Goodman retoma-a, explicando que a expressão comporta uma transferência metafórica complexa. Para este filósofo, uma pintura abstracta pode ser triste porque 'tristeza' é uma propriedade que ela exibe, mas que possui apenas metaforicamente, e uma etiqueta pela qual é denotada: assim, poder-se-ia dizer que se *Guernica* exprime violência é porque 'violência' denota as suas formas e cores, traços estes que possui literalmente e põe em evidência, isto é, exemplifica literalmente.

> Une image possède littéralement une couleur grise, appartient réellement à la classe des choses grises; mais c'est métaphoriquement seulement qu'elle possède la tristesse ou appartient à la classe des choses qui ressentent de la tristesse.[28]

Assim, a expressão é classificada como uma forma de exemplificação metafórica:

---

26 - Óscar Lopes - *Ler e Depois*, 3ª ed. Porto, Inova, 1970, p. 26. Ernst Ficher (*The Necessity of Art, A Marxist Approach*, Harmondsworth, Penguin, 1963, pp. 180-196) reconhece idênticas dificuldades ao tratar a questão da forma e do conteúdo ao nível da música.

27 - *Idem*, p. 30.

28 - Nelson Goodman - *Langages de l'Art*, ed. cit., p. 84.

Ce qui est exprimé est métaphoriquement exemplifié. Ce qui exprime la tristesse est métaphoriquement triste. Et ce qui est métaphoriquement triste est véritablement mais non littéralement triste, c'est-à-dire relève d'une application transférée d'une étiquette coextensive à "triste".[29]

Deixando para a terceira parte deste capítulo uma dilucidação mais minuciosa destas noções, tem interesse sublinhar, desde já, a maneira como Goodman responde quer à estética formalista, quer à secundarização da forma para o estudo da referência. Catherine Elgin resume o problema, dizendo:

Formalists are right then to say that what matters aesthetically is what a work is. But they are wrong to deny that reference is envolved. For the work refers to those among the things it is, to those among the labels it instantiates, that matter to its function as a work of art.[30]

A exemplificação é um processo referencial indissociável das características estruturais de uma obra de arte, e, por isso mesmo, é de recordar aqui a pertinência da teorização adorniana em torno da "arte moderna", e a ênfase que Adorno colocou na capacidade de resistência manifestada na obra enquanto forma. É esse o sentido das críticas que dirigiu ao anti-formalismo de Lukács. Reportando-se ao que chama obras genuinamente de vanguarda, Adorno escreve:

Elles s'objectivent par une immersion totale, monadologique, dans la loi formelle propre à chacune d'elles, qui est esthétique et donc aussi médiatisée selon leur substrat social. Ce n'est pas autre chose qui donne leur force à Kafka, à Joyce, à Beckett, à la grande musique contemporaine.[31]

---

29 - *Idem*, p. 116.

30 - Catherine Elgin - *With Reference to Reference*, Indianopolis,Cambridge, Hackett Publishing Company, 1983, p. 86.

31 - Theodor Adorno - "Une réconciliation extorquée", *Notes sur la Littérature*, Paris, Editions du Seuil, 1984, p. 188.

A teorização estética adorniana será retomada a propósito da obra de Carlos de Oliveira. Voltando a Valéry, diga-se que a reflexão anteriormente transcrita não exclui - o que não significa que proponha - a exemplificação como processo de referência. E o mesmo poderia dizer-se das considerações metapoéticas de Mallarmé. De certa forma, ela está implícita (ou melhor: denegada) na valorização do sentido como pura imanência textual. E, se esta é a porta que ao fechar-se para o conceito tradicional de mimese se abre para as teorias da não-referencialidade, ela constitui também o ponto no qual se inscreverá uma concepção não-denotativa da referência na obra literária.

Com efeito, é a desagregação da noção de mimese como cópia ou como representação que conduz, numa lógica antinómica, ao postulado da não-referencialidade, à introversão do texto; todavia, como se procurará demonstrar, trata-se de uma antinomia superável através de uma síntese que passa pela reformulação da própria noção de referencialidade no texto literário.

O fascínio de Valéry pela música - sobretudo a de Wagner, que teve um impacto enorme sobre os poetas simbolistas - tem menos que ver com a exploração da sensação através de efeitos de musicalidade poética, no que Verlaine seria a figura emblemática, do que com a aceitação da possibilidade de produzir um efeito de sentido (Valéry diria um "valor") sem recurso a mecanismos de referência. Ou, feita a transposição para a poesia, é aceite a possibilidade de abolir a referência através de uma arte combinatória onde as ideias nasceriam das palavras.[32] A poesia poderia aprender com a música a valorizar um património comum: som, sintaxe, os materiais que garantem a arquitectura relacional do poema enquanto objecto autónomo. É nessa medida que a poesia é caracterizada em

---

32 - A síntese surge uma vez mais a propósito de Mallarmé, a quem Valéry atribui a revelação do que a poesia é ("Mallarmé", "Variété", *op. cit.*, vol. I, p. 707): "(...) la plus spirituelle de toutes les fonctions de la Parole, celle qui ne démontre, ni ne décrit, ni ne représente quoi que se soit: qui donc n'exige, ni même ne supporte, aucune confusion entre le réel et le pouvoir verbal de combiner, pour quelque fin suprême, *les idées qui naissent des mots*". (Sublinhado meu).

contraponto com a prosa e com a linguagem quotidiana, uma dicotomia na qual é impossível não entrever uma espécie de subalternização da prosa, relegada para um lugar periférico na literatura, para o espaço contaminado pela transitividade de uma linguagem empenhada em efeitos de referência que seriam mais ou menos ilusórios.[33]

Valéry aponta como essencial no projecto poético mallarmeano o esforço para manter a linguagem da poesia distinta da linguagem da prosa de um modo quase absoluto, aspecto que é articulável com o facto de considerar a poesia de Mallarmé desprovida de qualquer pretensão de reprodução do mundo sensível - contrariamente ao que aconteceria com os realistas e naturalistas, nos quais a força de tal objectivo é comparada com o poder de uma superstição.[34] Valéry partilha com Mallarmé a opinião de que a escrita - entenda-se, a poesia no seu estado mais puro, mais intransitivo - deve ter "*une valeur d'univers*",[35] o que deriva da atribuição, essencial para a concepção simbolista da poesia, de uma função onto-gnoseológica ao discurso poético em contraponto ao modelo do realismo oitocentista. Se, como faz notar Michel Jarrety, a *poiesis* apaga a *mimesis* [36] é

---

33 - Cf. *Idem* - "Littérature", "Tel Quel", *op. cit.*, vol. II, p. 548: "La poésie n'est que la littérature réduite à l'essentiel de son principe actif. On l'a purgée des *idoles* de toute espèce et des illusions réalistes; de l'équivoque possible entre le langage de la 'vérité' et le langage de la 'création', etc.

Et ce rôle quasi créateur, fictif du langage - (lui, d'origine pratique et véridique) est rendu le plus évident possible par la fragilité ou par l'arbitraire du *sujet*".

34 - Cf. Paul Valéry - "Stéphane Mallarmé", "Variété", *op. cit.*, vol. I, pp. 668-675.

35 - *Idem*, "Lettre sur Mallarmé", "Variété", *op. cit.*, vol. I, p. 637.

36 - Cf. Michel Jarrety - *Valéry devant la Littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991, p. 290. O autor tece ainda algumas considerações que contribuem para o esclarecimento do tom pejorativo habitual nos textos de Valéry acerca da prosa, associada ao romance realista. Michel Jarrety chama a atenção para o facto de essa crítica se integrar numa contestação fim-de-século e ser, por conseguinte, datada, (p. 304) embora adquirindo dimensões específicas pelo facto de se associar à crítica valeriana da transparência da linguagem em literatura. Cf. p. 308: "Valéry ne pousse jusqu'à l'absurde les exigences du réalisme que pour mieux le disqualifier. En vérité, la double réflexion s'énonce bien d'un double point de

porque à poesia caberia inventar para descobrir: perante uma realidade que conceptualmente se fragmenta e desintegra, à poesia não importa o parecer mas o puro aparecer. É o que afirma a equação mallarmeana: "Cette visée je la dis Transposition - Structure, une autre".[37] Daí a insistência de Mallarmé na importância das relações, das articulações, dos pontos de encontro.

O que importa salientar, porém, não é tanto a interdependência das teses a favor da não-referencialidade relativamente a uma literatura que entretanto considera impossível a articulação mimética com o real, mas, sim, a sua imbricação comum no desmoronar da concepção do real como um dado, positivo e pré-discursivo, ou seja, independente de qualquer formulação discursiva. E, de facto, é neste ponto que o realismo social do século XIX e o do século XX se aproximarão ainda, mesmo apesar do muito em que divergem. Como observa lucidamente Eduardo Prado Coelho: "O marxismo (...) não se liberta de uma teoria da imitação: reduz o real *ao que é*, sem ter em conta que o real, em literatura, é sobretudo *o que falta*".[38]

Abrindo o campo teórico estruturalista, Jakobson e Mukarovsky, sobretudo este último, evoluem no sentido de integrar uma componente referencial na conceptualização da linguagem poética. Co-autores do estudo relativo à linguagem poética incluído no texto

---

vue: il considère d'abord le réalisme du dehors, et déclare son but inutile puisqu'il veut simplement reproduire, puis le considère du dedans et le déclare illusoire parce que sa fin est au-delà de ses moyens. Dans le premier cas, ce que dit le roman est faux, puisque la réalité vraie suppose pour lui le singulier; et dans le second cas, le roman lui-même est un faux parce qu'il cherche à tromper.

Le regard ordinaire est donc essentiellement lié au langage ordinaire, - et c'est le second moment de l'analyse dans cette page de "Mauvaises pensées": 'Quand donc il (le roman) prétend au 'réalisme', il prétend s'en tenir à l'observation naïve et à ce que permet d'enregistrer de cette observation le langage ordinaire' ".

37 - Stéphane Mallarmé - "Crise de Vers", *op. cit.*, p. 366.

38 - Eduardo Prado Coelho - *Os Universos da Crítica - Paradigmas nos Estudos Literários*, Lisboa, Edições 70, 1982, pp. 483-4.

programático do Círculo Linguístico de Praga habitualmente designado por *Teses de 29* [39], os dois investigadores irão matizar posteriormente as posições teóricas então defendidas ainda numa linha de continuidade relativamente ao Formalismo russo. Nesse texto, os diferentes planos discriminados na língua poética - fonológico, morfológico, sintáctico e semântico - são ainda articulados de modo a sublinhar que a obra poética constitui uma "estrutura funcional" cujos diferentes constituintes não podem ser compreendidos independentemente da sua "relação com o conjunto".[40] Em meados da década de trinta, isto é, ainda durante o período de trabalho em Brno, Jakobson começa a aprofundar o estudo da função estética do ponto de vista semântico. Em "Qu'est-ce que la Poésie", artigo redigido em 1933-4, aparece já um esboço de distinção entre sentido e referência, que Jakobson fundamenta em Husserl,[41] a partir do qual esclarece as implicações do princípio de autonomia da função estética no plano da constituição semântica do texto poético. Embora não de um modo explícito, o ensaio sugere a aceitação da existência de um movimento referencial no texto poético, o que será afirmado explicitamente em 1935 num ensaio dedicado à noção de dominante[42], no qual Jakobson

---

39 - Trata-se da alínea 3.c - "Sur la langue poétique" - da contribuição colectiva apresentada pelo Círculo Línguístico de Praga ao Primeiro Congresso de Filólogos Eslavos. Sobre o mesmo assunto, ver também as alíneas 3.a e 3.b, "Sur les fonctions de la langue" e "Sur la langue littéraire", da autoria de Jakobson e Hvránek, respectivamente. In Jean-Pierre Faye e Léon Robel (org.)- "Le Cercle de Prague", *Change*, nº 3, Seuil, 1969, pp. 31 a 40.

40 - Consequentemente, são reactivadas noções como as de "valor autónomo do signo", e "desautomatização" e enfatizada a importância do "paralelismo" como princípio estruturante e aglutinador dos diferentes planos constituintes do texto. Cf. *op. cit.*, pp. 37 e 38.

41 - Roman Jakobson - "Qu'est-ce que la Poésie", *Questions de Poétique*, ed. cit., p. 122.

42 - Cf. *Idem* - "La Dominante", *op. cit.*, pp. 147-8.

reduz a identificação entre obra poética e função estética aos períodos de arte pela arte e afirma que uma obra poética tem também uma função referencial.[43]

O que aqui se pode ver delineado é o projecto jakobsoniano de aprofundar em toda a amplitude as consequências estruturais da presença da função poética como dominante no texto poético, questão que será sistematizada, em 1960, no conhecido ensaio *Linguística e Poética.* Neste ensaio, que se tornou um texto de referência para a poética estrutural, Jakobson centra-se fundamentalmente no problema da semantização de todos os planos constituintes do texto poético,[44] contudo, tece também algumas considerações relativas à função poética que importa salientar. Em primeiro lugar, Jakobson é muito claro ao afirmar que a análise linguística da poesia não poderá limitar-se ao estudo da função poética[45] e posteriormente acrescenta um ponto de reflexão que parece essencial:

---

43 - Ainda no mesmo período, importa realçar o modo como Jakobson, depois de pôr em evidência a evolução do estruturalismo desenvolvido pelo Círculo Linguístico de Praga no sentido de articular uma teoria do som com a teoria da significação, afirma: "L'analyse comparée du langage de la poésie et du langage de la représentation (*Darstellung*) a montré que la différence consiste en une hiérarchie distincte des deux fonctions - la fonction poétique et la fonction représentative. Toutes les deux, pourtant liées l'une à l'autre de façon inséparable. Que manque la fonction représentative, c'est-à-dire la prise de position par rapport à l'objet, et le signe cesse d'être signe - mais pour que le signe puisse représenter l'objet, il nous faut éprouver le signe comme tel (fonction poétique), et mettre au clair pour nous-même la dualité signe-objet.

La question posée par l' "Ecole de Prague" dans le domaine de la poétique saisit la signification de la parole poétique et de l'œuvre comme tout: non comme partie de la donnée désignée, mais comme tel et comme signe même. (Cf. intervenção de Jakobson numa sessão do Círculo de Copenhaga em Setembro de 1936, in Jean-Pierre Faye e Léon Robel (org.) - *op. cit.*, pp. 96 e 97).

44 - Atente-se na importância atribuída por Jakobson à célebre definição valeriana do poema como "hésitation prolongée entre le son et le sens" e na apresentação do paralelismo como mecanismo de equivalência com consequências ao nível semântico. Cf. Roman Jakobson - "Linguistique et Poétique", *Essais de Linguistique Générale*, Paris, Editions de Minuit, 1963, pp. 233 e 235.

45 - *Idem*, p. 219.

La suprématie de la fonction poétique sur la fonction référentielle n'oblitère pas la référence (la dénotation), mais la rend ambiguë. A un message à double sens correspondent un destinateur dédoublé, un destinataire dédoublé, et, de plus, une référence dédoublée - ce que soulignent nettement, chez de nombreux peuples, les préambules des contes de fée: ainsi, par exemple, l'exorde habituel des conteurs majorquins: "Aixo era y no era" (cela était et n'était pas).[46]

Todavia, a noção de "referência desdobrada" não é objecto de grande desenvolvimento, certamente porque tal implicaria ultrapassar o quadro teórico do estruturalismo e desenvolver a articulação apenas aflorada entre sentido e referência. Será Paul Ricœur quem procurará explorar a questão, mas na perspectiva da hermenêutica fenomenológica, ao considerar o enunciado metafórico como ponto de ancoragem de uma concepção de referência na obra literária que, tendo em consideração a abolição da referência denotativa, dê conta de um mecanismo específico de referencialidade que entretanto se lhe sobrepõe.[47] Para tal, Ricœur terá de tomar como objecto o texto enquanto rede de metáforas e ultrapassar os limites da relação signo/referente e das relações constitutivas da frase.

No balanço realizado em 1973 para finalizar o volume *Questions de Poétique*, Jakobson, embora pondo em evidência a importância de que os problemas semânticos se revestem então para a linguística e evocando o facto de a linguística ter superado os limites da frase através da linguística do discurso, considera uma vez mais que a poética se pode definir como "(...) l'étude linguistique de la fonction poétique dans le contexte des messages verbaux en générale et dans la poésie en particulier".[48] E, de facto, as

---

46 - *Idem*, pp. 238-9. (Sublinhado meu).

47 - Embora a noção jakobsoniana de desdobramento da referência desempenhe uma função quase matricial para o desenvolvimento das reflexões de Paul Ricœur acerca da referencialidade no texto poético, veja-se, em particular, o comentário motivado especificamente por este artigo de Jakobson. Paul Ricœur- *La Métaphore Vive*, Paris, Seuil, 1975, p. 280-2.

48 - Roman Jakobson, "Postscriptum", *Questions de Poétique*, ed. cit., p. 486.

questões relativas ao sentido parecem manter-se ainda no universo relacional de um sistema de semelhanças e diferenças, apoiadas numa semântica demasiado circunscrita à noção de signo: seguidamente, Jakobson refere-se ao verso como o lugar onde "o carácter introvertido" da função poética atinge o seu apogeu.[49] E é do interior dessa introversão que, no seguimento do artigo, Jakobson irá defender-se das críticas à poética estruturalista.

Para o presente trabalho, as reflexões de Mukarovsky no âmbito da poética e da semiótica revelam maior pertinência. No que respeita à referencialidade, o aspecto mais produtivo do pensamento de Mukarovsky reside na distinção introduzida por este autor entre a relação do signo poético com a realidade e a relação da obra poética com a realidade, contrapondo o que se poderia chamar - desenvolvendo a terminologia jakobsoniana atrás enunciada - a extroversão da obra poética à introversão do signo poético.

Mukarovsky caracteriza o funcionamento poético do signo por oposição ao funcionamento do signo numa situação comum de comunicação, concluindo que, enquanto, neste caso, a atenção se centra na relação entre denominação e realidade, o signo poético traz para o primeiro plano a relação entre a denominação e o contexto (textual) circundante. E conclui: "A atenuação da sua relação imediata com a realidade transforma a denominação num procedimento poético; (...) O valor da denominação poética é dado unicamente pelo papel que ela desempenha na construção significativa total da obra".[50]

---

49 - *Idem*, p. 487.

50 - Jan Mukarovsky - "A denominação poética e a função estética da língua", *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*, Lisboa, Editorial Estampa, 1993 (1975), p. 179.

Estas reflexões, datadas de 1938, são complementadas por um artigo redigido oito anos mais tarde, no qual o investigador checo atribui ao signo poético um movimento ambivalente e antinómico do ponto de vista da significação que importa destacar e que consistiria num equilíbrio tenso entre significação própria e figurada, do qual decorreria a sensação de "necessidade", sugerida pela denominação poética.[51]

Como faz notar Eduardo Prado Coelho,[52] a figura embraiadora do pensamento de Mukarovsky é a antinomia dialéctica: se, ao nível do signo, o semioticista parece considerar a significação enfatizando o seu valor relacional, inclinando-se para uma abordagem funcional - embora a tensão entre o figurado e o não-figurado introduza um efeito deslizante no sentido que excede uma concepção puramente relacional da significação -, esta perspectiva é completada por outra substancialmente diferente no que respeita ao entendimento global da obra poética. Atente-se na resposta dada à questão implicada pela noção de signo poético:

> Estará, então, a obra poética privada de toda e qualquer relação com a realidade?
>
> (...) a atenuação da relação entre o signo e a realidade por ele denominada não exclui a relação entre a obra e a realidade, como conjunto, e que essa relação até vem a ser beneficiada por tal atenuação. (...) E precisamente esta denominação de ordem superior, representada pela obra no seu todo, entra numa relação intensa com a realidade. (...)

---

51 - *Idem* - "Sobre a semântica da imagem poética", *op. cit.*, p. 189: "na denominação poética não prevalece fundamentalmente nem o pólo da significação própria nem o pólo da signficação figurada; o que predomina é o equilíbrio - sendo embora, às vezes, um equilíbrio tenso que oscila entre as duas tendências contraditórias que tendem para esses dois pólos. Daí também o carácter especial da denominação: como mostrámos, por um lado toda a denominação poética - mesmo a não figurada - produz a sensação de uma imagem, mas por outro lado toda a denominação poética possui, em determinada medida, as características de denominação não figurada."

52 - Eduardo Prado Coelho - *op. cit.*, p. 372.

(...) A relação entre a poesia e a realidade é, pois, muito estreita, precisamente porque uma obra poética não alude unicamente a certas realidades, mas sim a toda a realidade que se reflecte na consciência de un indivíduo e de uma colectividade .[53]

Deste modo, Mukarovsky aponta para uma teoria da referência, apresentando a obra como um espaço simultaneamente centrípeto e centrífugo, isto é, como um espaço de tensão entre o que se poderia considerar a introversão no plano elementar da produção de sentido e a extroversão no plano global em que se manifestaria a referencialidade. E aqui importa esclarecer um conceito fundamental na teorização de Mukarovsky acerca dos mecanismos de referência na obra poética - o conceito de *alusão*.

Trata-se de uma noção que é objecto de mais amplo desenvolvimento na terceira parte do ensaio "Função, norma e valor estético como factos sociais", de 1936, onde surge integrada num conjunto de reflexões que, na opinião de Eduardo Prado Coelho, conduzem Mukarovsky para o espaço de um paradigma comunicacional.[54] E, de facto, é isso mesmo o que se observa no modo como a relação da obra com o mundo é articulada através da categoria do receptor. No que respeita à obra de arte especificamente literária, e servindo-se do exemplo de um possível leitor de *Crime e Castigo* de Dostoievsky, Mukarovsky propõe a obra literária como um signo no qual o vínculo com a realidade surge simultaneamente atenuado e fortalecido:

A relação atenua-se no sentido de a obra não aludir à realidade que directamente descreve, e reforça-se de modo que a obra artística, como signo, adquire uma relação indirecta (figurada) com os factos importantes da vida do receptor e, mediante eles, com o conjunto de valores que constituem todo o universo desse receptor. E, assim, a obra de arte adquire a capacidade de aludir a realidades diferentes daquelas que representa, a sistemas de valores que não são aqueles de que surge e que não são a base sobre a qual foi construída.[55]

---

53 - Jan Mukarovsky - "A denominação poética e a função estética da língua", *op. cit.*, p. 182-184.

54 - Eduardo Prado Coelho - *op. cit.*, p. 387.

55 - Jan Mukarovsky - "Função, norma e valor estético como factosos sociais", *op. cit.*, p. 75.

Enquanto signo, a obra literária apresenta-se parcialmente como a ampliação do funcionamento que Mukarovsky atribui ao signo poético propriamente dito: tal como naquele a relação entre denominação e realidade é atenuada, também a obra não alude à realidade descrita por ela, na medida em que no espaço intratextual o que é descrito pertence à ordem do figural. Se o leitor de *Crime e Castigo* referido no artigo em questão sente uma forte relação entre a novela e a realidade, não é através do acontecimento narrado, situado na Rússia do século XIX, mas antes na medida em que, através dele, estabelece um vínculo entre a obra e aquilo que constitui a realidade no seu universo pessoal de leitor. Por conseguinte, o vínculo reconhecido entre a obra e a realidade não remete para uma lógica da representação, mas para uma lógica da *alusão*, porquanto se situa no plano do mais puro devir da obra enquanto elemento de uma relação comunicacional. E, deste modo, faz-se decorrer da própria atenuação da capacidade de denominação, isto é, do carácter homólogo da obra enquanto macro-signo relativamente ao signo poético, a sua potencialidade referencial.

Mukarovsky serve-se do exemplo da pintura e da música - e o paralelo com esta forma atemática de arte é particularmente esclarecedor - para concluir:

> As componentes de uma obra pictórica são, pois, factores significativos, tal como as componentes de uma obra poética: no entanto, por si próprias, estas componentes não se encontram ligadas a determinada realidade por meio de uma relação directa, antes - como sucede com as componentes da obra musical - são portadoras de uma energia significativa potencial que, emanando do conjunto da obra, determina uma atitude perante o mundo real .[56]

Com efeito, é através de uma antinomia dialéctica que o semioticista articula sentido e referência, signo e texto: e, se, no que releva do plano intratextual e do signo, Mukarovsky não se afasta significativamente de uma matriz teórica que radica no

---

56 - *Idem - op. cit.*, p. 79.

formalismo, a sua proposta de articulação do movimento centrípeto do sentido, do seu carácter de valor relacional, com a capacidade de aludir a um mundo de mundos potencialmente ilimitado vem introduzir a possibilidade de referência como um vector essencial da obra artística.[57] É uma tensão dialéctica que traduz a assimilação teórica de uma contribuição fundamental da poética estruturalista - o reconhecimento do carácter eminentemente linguístico do texto literário enquanto obra de linguagem - e simultaneamente o estilhaçar de uma abordagem de modelo linguístico e estrutural em sentido restrito, a sua rigorosa superação. É também nessa medida certamente que, para Eduardo Prado Coelho, o estruturalismo de Mukarovsky é já o esboço de um pós-estruturalismo.[58]

Decorrendo do funcionamento simultaneamente homólogo e inverso da obra literária relativamente ao funcionamento atribuído ao signo poético propriamente dito, a *alusão* apresenta-se como uma noção superadora da noção de representação: a realidade descrita remete para o antes-da-obra, como afirma Eduardo Prado Coelho, mas essa realidade, dadas as particularidades de significação do signo poético e da obra, não é representável, é figurável e o figurável é a condição da referência como *alusão*, da

---

57 - Sobre o carácter inovador da teorização de Mukarovsky sob este aspecto, ver Eduardo Prado Coelho - *op. cit.*, p. 386-392, e Manuel Frias Martins - *op. cit.*, pp. 234-239.

58 - Eduardo Prado Coelho - *op. cit.*, pp. 390-1: "Estamos aqui no limiar de uma estética de *tipo libidinal* - e, por isso mesmo, este estruturalismo checo é já o esboço de um pós-estruturalismo. O primeiro passo desta deslocação consiste em *arrancar a obra do passado e lançá-la no sentido do futuro*. Ao afrouxar a relação entre a obra e a realidade que ela *representa* em nome do que nela se *figura*, Mukarovsky desvaloriza o antes-da-obra. Ao dizer que a obra é um conjunto real de valores extra-estéticos, e que os componentes materiais do artefacto artístico são apenas *condutores de energia*, Mukarovsky põe em causa as análises de tipo formal que se orientam para o presente material da obra. Pela descolagem entre o representado e o aludido, entre o referenciado e o figural, pela promoção do imaginário figural como *relação outra* com o mundo, Mukarovsky situa a obra de arte *no interminável futuro de si mesma*. Estamos no espaço do depois-da-obra".

abertura da obra para uma realidade em devir, o que é, de facto, indissociável da sua entrada no domínio comunicacional.[59] E aqui inscreve-se uma fissura, uma bifurcação. Por um lado, a proposta teórica de Mukarovsky antecipa já os modelos teóricos em que a referencialidade é retomada numa perspectiva pós-discursiva e, por conseguinte, em termos que nada têm que ver com as teorias miméticas assentes na convicção de que a realidade seria um dado pré-discursivo e representável, e, por outro lado, prende-se também com a via estrutural em que a referencialidade no texto literário tende a ser incorporada no domínio do intradiscursivo e a ser identificada com um efeito intratextual de sentido.[60]

Esta fissura, que se poderia igualmente designar como o fulcro da tensão entre introversão e extroversão no desenvolvimento da poética contemporânea, constitui o ponto de incisão da síntese possível, o espaço onde começa a ser possível entender que a introversão constitui a própria condição de extroversão da obra. Como sintetiza Jean Bessière:

---

59 - Nelson Goodman defende uma posição complementar, ao considerar que, embora a ficção tenha uma denotação nula, tal não lhe retira a capacidade descritiva. Cf. Nelson Goodman - "Realism, Relativism, and Reality", art. cit., pp. 271-2: "When I say that pure fiction denotes nothing, I am speaking of its literal application. Taken literally, *Don Quixote* describes no one - there never was or will be the Man of La Mancha - but taken metaphorically, *Don Quixote* describes many of us who battle windmills (or windbags). A fantastic allegory, though an unrealistic fictive-person-story when read literally, may be a realistic real-person-story when taken metaphorically".

60 - Michael Riffaterre fala de "ilusão referencial" no texto poético precisamente porque se atém ao funcionamento do signo e às relações entre os signos. No entanto, quando enuncia o papel construtivo da leitura, aproxima-se também desta perspectiva. Ver "Le poème comme représentation", *Poétique*, nº 4, 1970, p. 403, *passim*, e "L'illusion référentielle", in *Littérature et Réalité*, Paris, Editions du Seuil, Points, 1982 (1978 para o artigo referenciado). Ver, ainda, o comentário de Christopher Butler (*Interpretation, Deconstruction and Ideology*, Oxford, Oxford University Press, 1986) a propósito das teses de Riffaterre (pp. 48-54).

Dire représentation et antireprésentation, dire aptitude référentielle et autonomie de l'œuvre suivant un strict jeu d'oppositions revient à tenir et le réel et la matière linguistique pour achevés puisqu'ils seraient alors le lieu même ici d'une telle autonymie, là d'une telle aptitude référentielle. (...) Que l'œuvre soit à la fois autonome et représentative, objet médiat et objet immédiat, montre qu'elle attend une objectivité, celle qu'elle devrait tirer du langage, et qu'elle ne peut donner cette objectivité que par le jeu de sa propre autonomie. (...) Le partage entre mimesis et anti-mimesis correspond moins à celui de deux logiques de création et de définition des œuvres qu' à la notation du paradoxe de l'œuvre. La synthèse que constitue l'œuvre s'accomplit contre la domination du logos et de la médiation; elle n'instaure ni son propre logos, ni son propre mythe; elle se donne pour unité provisoire au sein de ces médiations et de ce logos et, par là, pour apte à manifester une manière d'objectivité.[61]

Para apreender esta tensão, a poética tem que extravasar dos limites da subordinação à linguística, sobretudo na sua vertente estrutural sem, todavia - e este é um ponto essencial - ignorar o que entretanto se tornou evidente, isto é, o carácter específico dos mecanismos de significação do texto poético.

---

61 - Jean Bessière - "Littérature et Représentation", in AA. VV. - *Théorie Littéraire, Problèmes et perspectives*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, pp. 323-4.

2. Suspensão da referência ostensiva e referência de segundo grau: hermenêutica e "mundo do texto"

É nesse sentido que tem interesse considerar a contribuição da hermenêutica fenomenológica, designadamente os estudos de Paul Ricœur acerca da referencialidade no texto poético. O aspecto mais produtivo desta perspectiva da hermenêutica contemporânea consiste precisamente na sua capacidade de superar os limites das poéticas estruturalistas no domínio da referência, embora incorporando o que se poderia designar como a lição estrutural acerca do sentido. Evidentemente, não se pretende discutir a obra de Ricœur em toda a sua amplitude filosófica, mas apenas ponderar a sua contribuição através da teoria do texto, particularmente nas suas implicações para uma teoria da referência no texto poético, para o alargamento dos horizontes da poética contemporânea.

Nas reflexões do filósofo francês no domínio da poética, sobretudo em *La Métaphore Vive* e *Temps et Récit,* mas também noutros trabalhos mais dispersos que se procurará referenciar, encontra-se uma rearticulação das teses da não-referencialidade, todavia agora em favor da referência, ou, melhor, de um outro modo de referência. Num texto mais recente, Ricœur sintetiza o seu percurso teórico a este nível, pondo em destaque esta rearticulação. Depois de considerar que o poder de referência da obra poética se constitui como uma referência segunda que implica a suspensão da função referencial de primeiro grau, conclui:

> On peut alors caractériser, avec Jakobson, la référence poétique comme référence dédoublée. Il y a donc une part de verité dans la thèse communément répandue en critique littéraire qu'en poésie le langage n'a de rapport qu'avec lui-même. En approfondissant l'abîme qui sépare les signes des choses, le langage poétique se célèbre lui-même. C'est ainsi que la poésie est tenue couramment pour un discours sans référence. La thèse que je soutiens ici ne nie pas la précédente, mais prend appui sur elle. Elle pose que la suspension de la référence, au sens défini par les normes du discours descriptif, est la condition négative pour que soi dégagé un mode plus fondamental de référence.[62]

---

62 - Paul Ricœur - "Rhétorique, poétique, herméneutique", *Lectures 2, La contrée des philosophes*, Paris, Seuil, La Couleur des Idées, 1992 (1990, para a 1ª ed. do artigo citado), p. 492. (Sublinhado meu).

Deste modo é possível aceitar a referencialidade como articulação efectiva entre texto e mundo sem que tal implique um retorno à noção de mimese como cópia ou representação de um mundo de algum modo anterior ao texto. A formulação que Paul Ricœur propõe para a referencialidade no texto poético é aproximável do conceito de *alusão* em Mukarovsky: reconhecendo um efeito de suspensão da referência tal como ocorre no discurso descritivo, Ricœur considera esse hiato como a condição negativa da constituição de um outro modo de referência, através do qual o texto abre um mundo adiante de si mesmo, o "mundo do texto".[63]

É precisamente por reconhecer um efeito de suspensão da "referência ostensiva"[64] no texto poético que Ricœur considera que a sua tese acerca da referencialidade não só não nega a perspectiva estruturalista como se apoia sobre ela como condição negativa de um modo mais fundamental de referência que a interpretação deve explicitar.[65]

O primeiro passo nessa direcção é dado através da opção hermenêutica de tomar como objecto configurações hiperfrásticas de sentido. Nos diversificados trabalhos de Paul Ricœur, lê-se frequentemente uma espécie de gradação progressiva entre três domínios - semiótico, semântico e hermenêutico - correspondendo a três entidades

---

63 - Cf. *Idem*, pp. 491-2: "J'aimerais dire que la fonction de l'interprétation n'est pas seulement de faire qu'un texte signifie autre chose, ni même qu'il signifie tout ce qu'il peut et qu'il signifie toujours plus (...), mais de déployer ce que j'appelle maintenant le monde du texte.

(...) Si le texte est fermé en arrière, du côté de la biographie de son auteur, il est ouvert, si je puis dire, en avant, du côté du monde qu'il découvre".

Ver, ainda, as reflexões acerca do "mundo do texto" constantes de "La fonction herméneutique de la distanciation", *Du Texte à l'Action, Essais d'Herméneutique*, II, Paris, ed. cit., pp. 113-115.

64 - *Idem - Du Texte à l'Action, Essais d'Herméneutique*, II, ed. cit., pp. 206-8.

65 - Cf. *Idem - La Métaphore Vive*, ed. cit., p. 288.

conceptuais distintas: signo, frase, texto.[66] As críticas de Ricœur aos modelos de análise estrutural prendem-se com o seu carácter semiótico - na acepção em que este termo ocorre em Benveniste -, isto é, com a sua subordinação à matriz saussuriana e a decorrente transposição para o domínio do texto da noção de língua como sistema de signos numa relação de pressuposição recíproca e diferencial. Para o filósofo trata-se de uma perspectiva não só legítima como pertinente, todavia não aplicável a entidades qualitativamente distintas, como a frase ou o texto, já que estas só podem entender-se em toda a sua amplitude como manifestações da linguagem em acção, ou seja, como categorias do discurso. Referindo-se aos seus trabalhos acerca da narrativa e da metáfora, Ricœur toma posição, em primeiro lugar, contra o que considera o irracionalismo da compreensão imediata, afastando-se assim da tradição da hermenêutica romântica, não deixando, no entanto, de acrescentar:

> Mais je récuse avec la même force un rationalisme de l'explication qui étandrait au texte l'analyse structurale des systèmes de signes caractéristiques non du discours mais de la langue. Cette extension également indue engendre l'illusion positiviste d'une objectivité textuelle fermée sur soi et indépendante de toute subjectivité d'auteur et de lecteur.[67]

---

66 - Cf. *Idem*, p. 97: "La distinction entre sens et référence est absolument caractéristique du discours; elle heurte de front l'axiome de l'immanence de la langue. Dans la langue, il n'y a pas de problème de référence: les signes renvoient à d'autres signes *dans* le même système. Avec la phrase, le langage sort de lui-même; la référence marque la transcendence du langage à lui-même.

Ce trait, plus que d'autres peut-être, marque la différence fondamentale entre le sémantique et le sémiotique. Le sémiotique ne connaît que des relations intra-linguistiques; seule la sémantique s'occupe de la relation du signe avec les choses dénotées, c'est-à-dire finalement entre la langue et le monde".

Cf., ainda, p. 276: "Or le postulat de la référence exige une élaboration distincte lorsqu'il concerne les entités particulières de discours qu'on appelle des "textes", donc des compositions de plus grande extension de la phrase. La question relève désormais de l'herméneutique plutôt que de la sémantique, pour laquelle la phrase est à la fois la première et la dernière entité".

67 - *Idem* -"De l'Interprétation", *Du Texte à l'Action, Essais d'Herméneutique II*, ed. cit., (1983 para a 1ª ed. do artigo citado), p. 33.

Todavia, a poética estrutural tem um peso determinante na teoria do texto proposta por Paul Ricœur: a própria reformulação do conceito de interpretação na hermenêutica ricœuriana só é possível através da contribuição estruturalista para a determinação dos princípios de autonomia e de composição organizada do texto, a partir dos quais o filósofo revê o conceito de explicação e, consequentemente, a correlação entre compreensão e explicação com que define o círculo hermenêutico e a noção globalizante de interpretação.[68]

Se Ricœur supera a alternativa diltheyana entre explicar ou interpretar (mais exactamente entre explicar e compreender) no sentido da complementaridade e da reciprocidade das duas operações,[69] mantendo-se assim no campo específico das ciências humanas, é através da reelaboração da noção de explicação, de uma forma devedora da metodologia imanentista do estruturalismo e de um conceito de texto formulado através da complementaridade entre estruturalismo e hermenêutica. É na medida em que o modelo estrutural é apresentado como "paradigma da explicação"[70] que Ricœur define a hermenêutica através de uma dupla tarefa: "reconstruire la dynamique interne du texte,

---

68 - Cf. *Idem* - "L'Action sensée considérée comme un texte", *Du Texte à l'Action, Essais d'Herméneutique*, II, ed. cit., p. 211: "Comme le montre le modèle de l'interprétation textuelle, la compréhension ne consiste pas dans la saisie *immédiate* d'une vie psychique étrangère ou dans l'identification *émotionnelle* avec une intention mentale. La compréhension est entièrement *médiatisée* par l'ensemble des procédures explicatives qu'elle précède et qu'elle accompagne. La contrepartie de cette appropriation personnelle n'est pas quelque chose qui puisse être *sentie*: c'est la signification dynamique dégagée par l'explication et que nous avons identifiée plus haut avec la référence du texte, à savoir son pouvoir de déployer un monde".

(...) Finalement, la corrélation entre explication et compréhension, et *vice versa*, constitue le 'cercle herméneutique'."

69 - Cf., *Idem* - "Qu'est-ce qu'un texte", *Du Texte à l'Action, Essais d'Herméneutique*, II, ed. cit., p. 142.

70 - *Idem* - "L'Action sensée considérée comme un texte", *op. cit.*, p. 209.

restituer la capacité de l'œuvre à se projeter au-dehors dans la représentation d'un monde que je pourrais habiter".[71] Por outro lado, o deslocamento da noção de interpretação da questão da subjectividade para a do "mundo do texto" só é possível através de uma teoria do texto que, reconhecendo-lhe autonomia do ponto de vista do sentido, autonomize o texto relativamente ao autor e ao contexto original.[72]

O domínio fundamental da hermenêutica é o do texto, conceito que recobre, na obra de Ricœur, sensivelmente o mesmo campo que a noção de "discurso como obra",[73] visto tratar-se do texto fixado pela escrita. O seu traço fundamental é a autonomia - condição da sua capacidade de descontextualização e recontextualização através da leitura - princípio que é posto em evidência pela análise estrutural que, no universo conceptual de Ricœur, se combina com a explicação: "expliquer c'est dégager la structure, c'est-à-dire les relations internes de dépendance qui constituent la statique du texte; interpréter, c'est

---

71 - *Idem* - "De l'interprétation", *op. cit.*, p. 32.

72 - Cf. "La fonction herméneutique de la distanciation", *op. cit.*, p. 112-3: "On se rappelle que l'herméneutique romantique mettait l'accent sur l'expression de la génialité; s'égaler à cette génialité, s'en rendre contemporain, telle était la tâche de l'herméneutique; Dilthey, proche encore en ce sens de l'herméneutique romantique, fondait son concept d'interprétation sur celui de "compréhension", c'est-à-dire sur la saisie d'une vie étrangère s'exprimant à travers les objectivations de l'écriture. De là le caractère psychologisant et historicisant de l'herméneutique romantique et diltheyenne. Cette voie ne nous est plus accessible, dès lors que nous prenons au sérieux la distanciation par l'écriture et l'objectivation par la structure de l'œuvre".

73 - *Idem* - "La fonction herméneutique de la distanciation", *op. cit.*, p. 107: "Je propose trois traits distinctifs de la notion d'œuvre. D'abord, une œuvre est une séquence plus longue que la phrase qui suscite un problème nouveau de compréhension, relatif à la totalité finie et close que constitue l'oeuvre comme telle. Deuxièmement, l'œuvre est soumise à une forme de codification qui s'applique à la composition elle-même et qui fait du discours soit un récit, soit un poème, soit un essai, etc.; c'est cette codification qui est connue sous le nom de genre littéraire; autrement dit, il appartient à une œuvre de se ranger sous un genre littéraire. Enfin, une œuvre reçoit une configuration unique qui l'assimile à un individu et qu'on appelle le style".

prendre le chemin de pensée ouvert par le texte, se mettre en route vers l'*orient* du texte".[74]

A tarefa da interpretação pode assim deslocar-se do eixo da subjectividade retrospectiva para o "mundo do texto", concebido como algo que o próprio texto projecta adiante de si, e tornar-se uma operação objectiva. Pode, então, concluir-se que a tarefa específica da hermenêutica, a interpretação, começa exactamente no ponto em que a explicação estrutural atinge os limites que lhe são impostos pelo carácter imanente da sua metodologia: a explicação é ainda do domínio do semiótico, a interpretação, abrindo o texto para o discurso, reconhecendo-lhe a intenção de dizer alguma coisa sobre alguma coisa,[75] é o domínio da hermenêutica. Há, todavia, que reconhecer o papel fundador da articulação estabelecida entre uma e outra. Se o modelo estrutural constitui o paradigma da explicação, esta operação, que se mantém nos limites intratextuais do sentido, deve articular-se com a compreensão, que captará o movimento do sentido para a referência.[76]

---

74 - *Idem* - "Qu'est-ce q'un texte?", *op. cit.*, p. 156.

75 - *Idem* - "La fonction herméneutique de la distanciation", *op. cit.*, p. 110.

76 - Cf. *Idem* - "Le modèle du texte: l'action sensée considérée comme un texte", *op. cit.*, p. 208. Para captar em toda a amplitude o deslocamento da noção de compreensão do eixo da subjectividade que ocupava na hermenêutica romântica para o espaço do "mundo do texto", bem como a articulação daquele conceito com o de explicação e de ambos com o conceito ricœuriano de interpretação, convém ter também presente a seguinte reflexão de Ricœur ("De l'herméneutique des textes à celle de l'action", *op. cit.*, p. 208): Si (...) l'analyse structurale peut être tenue pour un stade - un stade nécessaire - entre une interprétation naïve et une interprétation érudite, entre une interprétation de surface et une interprétation en profondeur, il devient alors possible de situer l'explication et la compréhension à deux stades différents d'un unique *arc herméneutique*. C'est cette sémantique profonde qui constitue l'objet propre de la compréhension et qui requiert une affinité spécifique entre le lecteur et la sorte de chose *dont* parle le texte.

Mais il ne faut pas nous laisser égarer par cette notion d'affinité personnelle. La sémantique profonde du texte n'est pas ce que l'auteur a voulu dire, mais ce sur quoi porte le texte, à savoir ses références non ostensives. Et la référence non ostensive du texte est la sorte de monde qu'ouvre la sémantique profonde du texte. (...) Ce qui se donne à comprendre n'est pas la situation initiale de discours, mais ce qui vise un monde possible. La compréhension a moins que jamais affaire avec l'auteur et sa situation. Elle se porte

Para compreender a proposta ricoœuriana no campo específico da referencialidade, é indispensável considerar outro aspecto da sua teoria do texto, a noção de distanciação, pela importância de que se revestem as suas implicações no plano metodológico. Articulando-se com o princípio de autonomia da obra de discurso já enunciado, a noção de distanciação apresenta um carácter francamente positivo, de modo que, embora apoiada sobre o conceito de distanciação alienante (*Verfremdung*) de Gadamer, se propõe resolver a antinomia entre verdade e método a que aquela noção conduzira na obra deste filósofo.[77]

Para Ricœur, o texto constitui o paradigma da distanciação na comunicação e corporiza essa distanciação de três formas distintas: a do dizer no dito, a objectivação do homem nas suas obras de discurso e a do real consigo mesmo.[78] Tal significa que é inerente à própria condição da textualidade que as condições de efectuação da obra de discurso como acontecimento (discursivo) passem a ser dadas pela estrutura da obra e apenas por ela. Deste modo, o que o texto pode dizer subtrai-se às suas condições de contextualização iniciais bem como ao horizonte intencional do seu autor, sendo que a sua (re)contextualização se articula com o acto de leitura. Paralelamente, a referência deixa de poder ter carácter ostensivo e passa a ser uma "proposição de mundo" que a interpretação deverá explicitar:

---

vers les mondes proposés qu'ouvrent les références du texte. Comprendre un texte, c'est suivre son mouvement du sens vers la référence, de ce qu'il dit à ce sur quoi il parle. Dans ce procès, le rôle *médiateur* joué par l'analyse structurale constitue à la fois la justification de l'approche objective et la rectification de l'approche subjective.

77 - Para o desenvolvimento desta questão, ver *Idem* - "La tâche de l'herméneutique: en venant de Schleiermacher et de Dilthey", *op. cit.*, pp. 96 a 103.

78 - Cf. "La fonction herméneutique de la distanciation", *op. cit.*, pp. 105, 110 e 115.

(...) il n'est pas de discours tellement fictif qu'il ne rejoigne la réalité, mais à un autre niveau, plus fondamental que celui qu'atteint le discours descriptif, constatif, didactique, que nous appelons langage ordinaire. Ma thèse est ici que l'abolition d'une référence de premier rang, abolition opérée par la fiction et la poésie, est la condition de possibilité pour que soit libérée une référence de second rang, qui atteint le monde non plus seulement au niveau des objets manipulables, mais au niveau que Husserl désignait par l'expression *Lebenswelt* et Heidegger par celle d'*être-au-monde*.

(...)

Ce qui est en effet à interpréter dans un texte, c'est une *proposition de monde*, d'un monde tel que je puisse l'habiter pour y projeter un de mes possibles les plus propres. C'est ce que j'appelle le monde du texte, le monde propre à *ce* texte unique.[79]

Importa aqui salientar que, demonstrados estes princípios de autonomia do texto, é possível a Ricœur retirar a seguinte consequência no plano hermenêutico:

la distantiation n'est pas le produit de la méthodologie et, à ce titre, quelque chose de surajouté et de parasitaire; elle est constitutive du phénomène du texte comme écriture; du même coup, elle est aussi la condition de l'interpretation; la *Verfremdung* n'est pas seulement ce que la compréhension doit vaincre, elle est aussi ce qui la conditionne. Nous sommes ainsi préparés à découvrir entre *objectivation* et *interprétation* un rapport beaucoup moins dichotomique et, par conséquent, beaucoup plus complémentaire que celui qui avait été institué par la tradition romantique. [80]

Considerando o papel central ocupado pela teoria do texto na filosofia de Ricœur, que permite introduzir a referência como modo de atingir o mundo ao nível do *Lebenswelt* husserliano e do *Ser-no-mundo* em termos heideggerianos, é fácil compreender o interesse do filósofo francês pela poesia e pela ficção, como o demonstram os volumes de *La Métaphore Vive* e *Temps et Récit*, obras que, do ponto de vista da teorização dos processos de referência, mantêm uma relação de grande complementaridade.

---

79 - Cf. *Idem*, pp. 114-5.

80 - *Idem*, p. 112.

Um dos aspectos dessa complementaridade reside na reelaboração do conceito aristotélico de mimese que, na primeira das obras referidas, ganha uma iluminação nova através do confronto do funcionamento da metáfora com o papel do modelo na linguagem científica. A tese de Ricœur é que, no que respeita à relação com o real, a metáfora está para a linguagem poética como o modelo para a linguagem científica, na medida em que detém uma função essencialmente heurística e, tal como o modelo, constitui um instrumento de redescrição.[81] O equivalente do modelo seria não tanto o enunciado metafórico mas antes a metáfora continuada ou rede metafórica, o que se articula com a teoria ricœuriana do texto, na qual a referência surge sempre em articulação com uma macroestrutura.

É apoiado nesta conexão entre função heurística e redescrição que o filósofo revê a articulação entre *mythos* e *mimesis* na *Poética* de Aristóteles, alargando-a do âmbito da *poiesis* trágica a uma combinatória que seria comum a toda a poesia. Para Ricœur, o *mythos* apresenta as características das metáforas de categoria equivalente aos modelos,[82] na medida em que, tal como o modelo, constitui uma estratégia de

---

81 - Cf. Idem - *La Métaphore Vive*, ed. cit., p. 302 e seg.

Ricœur refere-se essencialmente aos modelos teóricos, o nível de maior complexidade na hierarquização proposta por Max Black, que se caracterizam por introduzir uma linguagem nova, na qual o original é descrito sem , no entanto, ser construído. Ao contrário do que acontece com um modelo à escala, por exemplo, neste caso o isomorfismo não se coloca entre o domínio original e uma coisa construída, mas entre esse domínio e uma coisa descrita (p. 304). É neste contexto que é introduzido por Mary Hesse o termo redescrição. Enquanto esta autora põe em relevo as conexões do modelo usado nas ciências com o funcionamento da metáfora - porquanto o modelo, tal como a metáfora, consistiria na adaptação contínua da linguagem a um mundo em contínua expansão (pp. 305-6) - Ricoeur inverte esta relação e procura observar o efeito da teoria dos modelos sobre a teoria da metáfora. Voltaremos a esta questão a propósito do que será considerado o quarto andamento na poesia de Carlos de Oliveira.

82 - *Idem - op. cit.*, p. 308: "Le *mythos* tragique, en effet, présente tous les traits de 'radicalité' et d''organisation en réseau' que Max Back conférait aux archétypes, c'est-à-dire aux métaphores de même rang que les modèles; la métaphoricité n'est pas seulement un trait de la *lexis*, mais du *mythos* lui-même, et cette métaphoricité consiste, comme celle des modèles, à décrire un domaine moins connu - la réalité

conhecimento de um domínio, que sendo menos conhecido não é susceptível de descrição directa, através de outro domínio que é possível descrever. Por conseguinte, articulando-se com o *mythos*, a mimese adquire o sentido de redescrição. O que permite a Ricœur concluir:

> Le rapport entre *mythos* et *mimesis* doit être lu dans les deux sens: si la tragédie n'atteint son effet de *mimesis* que par l'invention du *mythos*, le *mythos* est au service de la *mimesis* et de son caractère foncièrement dénotatif; pour parler comme Mary Hesse, la *mimesis* est le nom de la "référence métaphorique". [83]

Esta perspectiva pode completar-se através de outras indicações de leitura da *Poética* em *Temps e Récit*. Tomando em consideração o facto de o tratado de Aristóteles visar essencialmente o fazer poético (*poiesis*) no sentido de acto de produção, Ricœur considera que *mythos* e *mimesis* devem ler-se como operações (*agencement des faits en système*) e (*activité mimétique*)[84], isto é, não tanto como estruturas mas como processos de estruturação[85]. É neste contexto que, na narrativa ficcional, é sugerida uma tripla

---

humaine - en fonction des relations d'un domaine fictif mais mieux connu - la fable tragique -, en usant de toutes les vertus de 'déployabilité systématique' contenues dans cette fable".

Cf. também Nelson Goodman, *Manières de Faire des Mondes*, ed. cit., p. 138: "(...) supposer que la science est platement linguistique, littérale et dénotationnelle, reviendrait à négliger, par exemple, qu'elle utilise souvent des instruments analogiques, la métaphore par exemple dans le cas de la mesure, quand un schéma numérique est appliqué à un nouveau domaine, et tout ce qu'on dit en physique et en astronomie contemporaines quand on parle de charme, d'étrangeté et de trous noirs. Même si le produit ultime de la science, contrairement à celui de l'art, est une théorie littérale, verbale ou mathématique, dénotationnelle, la science et l'art procèdent de la même façon dans leur recherche et leur construction".

83 - Paul Ricœur - *ibid.*

84 - *Idem* - *Temps et Récit*, vol. I, Paris, Points, Éditions du Seuil, 1983, p. 69.

85 - *Idem*, p. 98.

noção de mimese, com o intuito de nela destacar um sentido de ligação com o mundo da acção, em termos de *praxis*, um sentido de ruptura com esse mundo e, finalmente, o sentido de ostentação de um mundo cuja apropriação é feita pelo público da obra.[86] É, por conseguinte, nesta dimensão ampla que deve entender-se que a mimese é redescrição, isto é, um novo efeito de referência, uma referência de segundo grau.[87]

Ricœur não esclarece o sentido exacto em que entende a *praxis* aristotélica, referindo apenas que ele pertence simultaneamente ao domínio real, considerado pela ética, e ao domínio imaginário, considerado pela poética. No entanto, seria interessante desenvolver esta leitura da mimese aristotélica à luz de um pensamento mais radical do que o do filósofo francês. Se for tomada em consideração a tese fundamental do construtivismo, segundo a qual toda a compreensão do mundo consiste numa sucessão de construções interpretativas, a dimensão articulatória apontada por Ricœur far-se-ia entre o texto e outras versões às quais este viria acrescentar-se como versão em diálogo com outras versões.[88]

---

86 - Cf. *Idem*, pp. 93 a 104.

87 - Cf. *Idem* - "L'Imagination dans le discours et dans l'action", *Du Texte à l'Action*, ed. cit., p. 221: "La fiction a, si l'on peut dire, une double valence quant à la référence: elle se dirige ailleurs, voire nulle part; mais parce qu'elle désigne le non-lieu par rapport à toute réalité, elle peut viser indirectement cette réalité, selon ce que j'aimerais appeler un nouvel 'effet de référence' (comme certains parlent d''effet de sens'). Ce nouvel effet de référence n'est pas autre chose que le pouvoir de la fiction de *redécrire* la réalité.

No mesmo texto, Ricoeur retoma o paralelo entre a ficção e o modelo: "Ce lien entre fiction et redescription a été fortement souligné par certains théoriciens de la théorie des modèles, dans un autre champ que le langage poétique. La suggestion est forte de dire que les modèles sont à certaines formes du discours scientifique ce que les fictions sont à certaines formes du discours poétique. Le trait commun au modèle et à la fiction est leur force *heuristique*, c'est-à-dire leur capacité d'ouvrir et de déployer de nouvelles dimensions de réalité, à la faveur de la suspension de notre créance dans une description antérieure".

88 - Cf. Paul Watzlawick (org) - *op cit.*, em particular o artigo de Ernst von Glasersfeld - "Introduction à un Constructivisme Radical", pp. 19-43.

Por outro lado, reunindo função heurística e redescrição, a relação entre *mythos* e *mimesis* torna-se ainda extensível a toda a poesia e é nessa medida que Ricœur introduz a noção de *redescrição lírica*, pondo em evidência o facto de que no texto lírico o sentimento é do domínio do *hipotético* e constitui uma *ficção afectiva.*

Pela acentuação da bipolaridade do texto, o binómio *mythos/mimesis* coloca, também ele, a introversão do texto como condição de extroversão e integra-se na perspectiva de distanciamento e descontextualização do texto atrás referida.[89] É ainda com base no confronto com a teoria dos modelos e para pôr em evidência a força heurística do texto que Ricœur conclui: "(...) comme le suggère la jonction entre fiction et redescription, le sentiment poétique lui aussi développe une expérience de réalité dans laquelle inventer et découvrir cessent de s'opposer et où créer et révéler coïncident".[90]

O que ressalta destas reflexões é que, na perspectiva de Ricœur, a suspensão da referência de primeiro grau, institui uma dimensão projectiva na referencialidade do texto. O poder de redescrição que caracteriza o modo segundo de referência corresponde à capacidade revelada pelo texto de constituir uma proposição de mundo e articula esta teoria do texto com um paradigma comunicacional. É um facto que ainda não é desenvolvido em *La Métaphore Vive*, embora se possa considerar que ocorre como um implícito, mas que é apresentado de forma clara em *Temps et Récit*, pela importância então atribuída ao papel do leitor. Trata-se, agora, de levar às últimas consequências o facto de a descontextualização do texto poético, autonomizando-o relativamente à situação de discurso em que se produz (em que aconteceu), o tornar, simultaneamente, apto a recontextualizar-se e voltar a acontecer como discurso. Ao reflectir sobre a narrativa

---

89 - Cf. Paul Ricœur - *La Métaphore Vive*, ed. cit., p. 309: "Le paradoxe du poétique tient tout entier en ceci que l'élévation du sentiment à la fiction est la condition de son déploiement mimétique. Seule une humeur mythisée ouvre et découvre le monde". Repare-se que Ricoeur articula a noção de fingimento, tal como ocorre em poetas como Pessoa, por exemplo, com a referencialidade do texto poético.

90 - *Idem*, p. 310.

ficcional, Ricœur pretende retomar e expandir a noção de *mundo do texto* tal como fora proposta em *La Métaphore Vive*, que considera ainda uma transcendência na imanência, através da confrontação entre o mundo do texto e o "mundo efectivo do leitor".[91] É neste ponto que a investigação de Ricoeur se cruza com uma fenomenologia da leitura e, obviamente, com as teses da estética da recepção, não tanto ao nível da problematização da história literária conduzida por Jauss, mas essencialmente com a teorização iseriana do acto de leitura.

Pôr em evidência o carácter intersubjectivo do mundo do texto conduzirá Ricoeur à necessidade de expandir o conceito de obra para além da identificação com o texto - aliás, muito perto do pensamento de Wolfgang Iser[92] - de modo a reter neste conceito a implicação do leitor e a função constituinte do acto de leitura:" L'œuvre pourrait-on-dire, résulte de l'interaction entre le texte et le lecteur".[93]

---

91 - Cf. *Idem* - *Temps et Récit*, vol. III, Paris, Points, Editions du Seuil, 1985, p. 184: "Nous avons fait la moitié du chemin dans cette direction lorsque nous avons introduit, à la fin de *Temps et Récit* II, la notion de monde du texte, au sens d'un monde dans lequel nous pourrions habiter et déployer nos potentialités les plus propres. Mais ce monde du texte ne constitue encore qu'une transcendance dans l'immanence; à ce titre, il reste quelque chose du texte. La seconde moitié du chemin consiste dans la médiation que la *lecture* opère entre le monde fictif du texte et le monde effectif du lecteur. Les effets de la fiction, effets de révélation et de transformation, sont pour l'essentiel des effets de lecture".

92 - Cf. Wolfgang Iser, "El Proceso de Lectura: Enfoque Fenomenológico", in AA. VV. - *Estética de la Recepción*, compilación de textos y bibliografía de José Antonio Mayoral, Madrid, Arco/Libros S.A., 1987 (1972 para a 1ª edição do artigo citado), pp. 215-6: "(...) la obra literaria no puede ser completamente idéntica al texto, o a la concretización del texto, sino que de hecho debe situarse a medio camino entre los dos. La obra es más que el texto, pues el texto solamente toma vida cuando es concretizado, y además la concretización no es de ningún modo independiente de la disposición individual del lector, si bien ésta a su vez es guiada por los diferentes esquemas del texto. La convergencia de texto y lector dota a la obra literaria de existencia, y esta convergencia nunca puede ser localizada con precisión, sino que debe permanecer virtual, ya que no ha de identificarse ni con la realidad del texto ni con la disposición individual del lector".

93 - Paul Ricœur - *op. cit.*, p. 306.

E, deste modo, atinge-se um limite de extroversão na teoria do texto, já que também é este movimento para diante que a abordagem hermenêutica deverá captar.

3. "Amostras do mar": a exemplificação como forma não-denotativa de referência

> (A respeito da poesia pode ainda dizer-se: - A lâmpada faz com que se veja a própria lâmpada. E também à volta.)
>
> Herberto Helder, *Photomaton & Vox*

> Les œuvres d'art [sont] (...) des échantillons tirés de la mer. Littéralement ou métaphoriquement, elles exemplifient des formes, des sentiments, des affinités, des contrastes, qu'elles cherchent dans, ou construisent en, un monde. Les caractéristiques de l'ensemble sont indéterminées; (...) En d'autres termes, la correction de l'organisation, la couleur, l'harmonie - la valeur de l'œuvre en tant qu'échantillon de ces aspects - se teste par notre succès à découvrir et appliquer ce qui est exemplifié.
>
> Nelson Goodman, *Manières de Faire des Mondes*

O aparato teórico desenvolvido por Nelson Goodman no âmbito da estética analítica visa a arte em geral e não a literatura especificamente, pelo que o seu pensamento percorre um campo muito diversificado, onde a atenção dada à literatura é limitada, sobretudo se comparada com o espaço ocupado pelas artes plásticas e pela música. No entanto, como salienta Maria do Carmo Tavares d'Orey, que privilegiou a aplicação das teses goodmanianas ao domínio da pintura, "[t]odas as artes são visadas, e (...) grande parte dos problemas específicos de cada uma podem ser esclarecidos recorrendo à função exemplificativa".[94] De resto, a eficácia operativa da teorização goodmaniana quando aplicada ao campo da literatura evidencia-se na forma como Gérard Genette objectiva a

94 - Maria do Carmo Tavares d'Orey - *op. cit.*, p. 28.

noção de *expressão*, retomando-a da tradição da Estilística e reformulando-a através do conceito goodmaniano de *expressão* enquanto *exemplificação metafórica*.[95]

Como é evidente, o tratamento exaustivo da aplicabilidade das teses de Goodman ao estudo da literatura, questão aliás fascinante, não caberia nos limites do presente trabalho. O que aqui se pretende é apenas esclarecer alguns conceitos que permitem aprofundar o entendimento dos processos referenciais na poesia e que, no âmbito deste trabalho, contribuem para esclarecer a evolução dos mecanismos de referência na obra de Carlos de Oliveira.

O conceito de referência utilizado por Nelson Goodman tem uma amplitude muito vasta e abrange todas as formas de simbolização, isto é, todos os casos de *estar-por* (*standing for*), enquanto a denotação é considerada uma espécie da referência, caracterizada pela aplicação de uma etiqueta (palavra, imagem ou outra) a uma ou mais coisas.[96] Evitando a questão essencialista de saber o que é uma obra de arte, Goodman considera que um objecto advém obra de arte precisamente em função da ocorrência de um certo tipo de funcionamento simbólico que não sendo geralmente denotativo é, no entanto, referencial.

Assim se explicaria que um mesmo objecto funcione como obra de arte em certos momentos e não em outros:

---

95 - Cf. Gérard Genette - "Style et Signification", *Fiction et Diction*, Paris, Editions du Seuil, 1991, pp. 95 a 151 (ver, sobretudo, pp. 114-115).

96 - Cf. Nelson Goodman, "Routes of Reference", *Critical Inquiry*, nº 8, 1981, p. 121.

Goodman faz a seguinte especificação (p. 122): "This applies to those cases, such as naming, predication, description, where a word or string of words applies to one thing, event, and so on, or to each of many. 'Utah' denotes a single state; 'state' denotes each of fifty members of the federation; 'the sun's rising' denotes each of many events; and so on. Such denotation may be more or less general, more or less vague, more or less ambiguous, and may vary with time and context. In the case of such indicator words as 'here' and 'now', pronouns, and tensed verbs, different replicas of a term often differ in what they denote".

À vrai dire, un objet devient précisément une œuvre d'art parce que et pendant qu'il fonctionne d'une certaine façon comme symbole. Tant qu'elle est sur une route, la pierre n'est d'habitude pas une œuvre d'art, mais elle peut en devenir une quand elle est donnée à voir dans un musée d'art. Sur la route, elle n'accomplit en général aucune fonction symbolique. Au musée elle exemplifie certaines de ses propriétés - par exemple, les propriétés de forme, couleur, texture.[97]

Este funcionamento simbólico, que poderia ocorrer igualmente no caso de uma pedra exposta num museu de geologia, é enquadrado diferencialmente por Goodman através de cinco sintomas do estético: *densidade sintáctica*, *densidade semântica*, *saturação relativa*, *exemplificação* e *referência múltipla e complexa*.[98]

Na perspectiva do filósofo americano, o funcionamento simbólico mais específico da arte caracteriza-se por, de certa maneira, inverter a relação denotativa: a *exemplificação* e a *expressão* constituem dois modos de referência, considerados recorrentes quer na pintura, quer na música, quer na literatura ou outras artes, cuja especificidade é definida da seguinte forma: "L'exemplification et l'expression, bien qu'allant dans la direction opposée de celle de la dénotation - c'est-à-dire du symbole à un de ses aspects littéraux ou métaphoriques, au lieu d'aller vers ce à quoi il s'applique - n'en sont pas moins des fonctions référentielles symboliques et des instruments pour faire le monde".[99]

---

97 - Cf. *Idem* - *Manières de Faire des Mondes*, ed. cit., pp. 90-91.

98 - *Idem*, p. 91. Cf., ainda, a síntese elaborada por Catherine Elgin (*With Reference to Reference*, ed. cit., p. 83 e s.) e o comentário de Maria do Carmo Tavares d'Orey - *op. cit.*, cap. V.

99 - Nelson Goodman - *op. cit.*, pp. 20-21.

Cf. ainda *Idem* - "Routes of Reference", art. cit., pp. 124-5: "Exemplification, then, far from being a variety of denotation, runs in the opposite direction, not from label to what the label applies to but from something a label applies to back to the label (or the feature associated with that label). Exemplification indeed involves denotation, by inversion, yet cannot be equated with the converse of denotation; for exemplification is selective, obtaining only between the symbol and some but not others of the labels denoting it or properties possessed by it. Exemplification is not mere possession of a feature but requires also reference to that feature; such reference is what distinguishes the exemplified from the merely

Como a exemplificação não é exclusiva das obras de arte, Goodman não considera que ela possa constituir um critério absoluto de distinção destas relativamente a outros símbolos; contudo, Maria do Carmo d'Orey defende que, dada a importância de que se reveste a exemplificação nas obras de arte, ela pode funcionar efectivamente como critério distintivo:

(...) aceitamos que a exemplificação não é efectivamente um exclusivo da arte, mas mantemos que a arte se distingue das outras actividades simbólicas pela *importância relativa da exemplificação quando equacionada com outro género de considerações*. É o funcionamento exemplificativo, mais do que denotativo, que justifica a máxima popular segundo a qual a arte não se explica, *amostra-se*.[100]

Dado que, no decurso deste trabalho, os conceitos de *exemplificação literal* e *exemplificação metafórica* (*expressão*) serão aplicados na abordagem da poesia de Carlos de Oliveira, torna-se necessário esclarecê-los um pouco mais. Convém referir desde já que, na conceptualização goodmaniana, a *expressão* constitui uma forma particular de *exemplificação* na qual os traços exemplificados (isto é, possuídos e postos em evidência) são possuídos apenas metaforicamente. Por este aspecto, a *expressão* distingue-se de outra forma de exemplificação, a *exemplificação literal*, na qual os traços exemplificados são efectivamente possuídos.[101]

---

possessed features. Exemplification is thus a certain subrelation of the converse of denotation, distinguished through a return reference *to* denoter by denoted".

100 - Maria do Carmo Tavares d'Orey - *op. cit.*, p. 221.

101 - Cf. o comentário de Catherine Elgin acerca da noção de *expressão* (*op. cit.*, p. 82): "A form of exemplification that is particularly important in the arts is expression. Thus a painting is said to express terror, a poem to express sadness, a trio to express bliss. To say that a work expresses a feeling is not to say that it evokes that feeling in its audience. Often the feeling that the audience experiences is quite different from the one that the work expresses (...) Nor need the work express the mental state of its artist.(...)

Maria do Carmo d'Orey chama a atenção para alguns aspectos da *exemplificação literal* em literatura, sublinhando que "numa obra de literatura, os símbolos valem não apenas pelo que descrevem, mas por si mesmos".[102] Entre os traços que podem ser exemplificados numa obra literária, destaca "a sua estrutura e efeitos rítmicos, a textura sonora dos vocábulos, as aliterações, rimas, eufonias e sugestões musicais" , bem como "os próprios grafismos", acrescentando, contudo, uma nota importante onde chama a atenção para o facto de nem tudo o que é exemplificado se resumir a questões de "forma", podendo "ser também uma questão de assunto".[103]

Para apreender, genericamente, a operação que Goodman designa por *exemplificação*, note-se ainda que este modo referencial ocorre como sinónimo de *Être-un-échantillon-de* , sendo próprio de uma amostra o facto de exemplificar apenas algumas das suas propriedades e nunca todas.[104] É por essa razão que a ponderação e a

---

Rather than literally describing the artist or the audience, such labels metaphorically describe the work itself. Characteristics of the work suggest the application of those labels. But the work, being strictly inanimate, does not literally instantiate them. When the fact that it metaphorically instantiates those labels contributes to the way the work functions as a symbol, the work refers to and thus exemplifies them. Expression then is a mode of metaphorical exemplification".

102 - Maria do Carmo Tavares d'Orey - *op. cit*, p. 217.

103 - *Idem, ibid.* Ver também a nota 43, p. 218.

104 - Goodman especifica este facto referindo que uma amostra de tecido, por exemplo, nunca constitui uma amostra das dimensões do tecido a que se refere. Cf. *Manières de Faire des Mondes*, ed. cit., p. 87: "Pour résumer mon argumentation, un échantillon est échantillon de - ou exemplifie - seulement certaines de ses propriétés; et les propriétés avec lesquelles il a cette relation d'exemplification varient selon les circonstances, elles ne peuvent être distinguées que comme ces propriétés dont il est, dans des circonstances données, l'échantillon. Être-un-échantillon-de, ou exemplifier, est un peu quelque chose comme une relation du type être-un-ami; ce qui distingue mes amis n'est pas une simple propriété ou même un faisceau de propriétés identifiables, mais d'être, pour un moment, en relation d'amitié avec moi".

ordenação[105] adquirem um papel fundamental nos mundos que a arte permite (re)conhecer: é de supor que mesmo no caso das obras mais condicionadas por objectivos de carácter testemunhal, como acontece, em grande parte, com o *corpus* poemático neo-realista considerado no segundo capítulo deste trabalho, a referencialidade corresponde à construção de mundos sujeitos a variáveis de ordenação e feitos mediante mecanismos de selecção de géneros que foram considerados pertinentes em desfavor de outros.

A ser assim, poder-se-ia entrever uma explicação referencial para o estranhamento chklovskiano não só através dos processos de exemplificação pelos quais o texto põe em evidência a sua textura e textualidade, como pela capacidade que as obras literárias teriam de induzir uma reorganização do nosso mundo habitual, de constituírem versões-de-mundo colocadas adiante de outras versões:

> Quelle soit écrite, peinte ou agie la fiction ne s'applique alors véritablement ni à rien, ni à des mondes possibles diaphanes, mais aux mondes réels, quoique métaphoriquement. Un peu comme j'ai soutenu ailleurs que le simplement possible - pour autant qu'il est seulement acceptable - réside à l'intérieur du réel, ainsi nous pourrions dire ici à nouveau, dans un contexte différent, que les mondes de fiction appelés possibles résident à l'intérieur des mondes réels. La fiction opère dans les mondes réels à peu près de la même façon que la non-fiction. Cervantès, Bosch et Goya, pas moins que Boswell, Newton et Darwin, prennent, défont et refont, et reprennent nos mondes familiers, en les refondant de manières remarquables et parfois obscures, mais finalement reconnaissables - c'est-à-dire *re- connaissables* ".[106]

O que Nelson Goodman mostra é que pela arte, como através da ciência, e independentemente do seu modo de simbolização particular, são construídas versões, isto é, mundos em que os factos não são dissociáveis da fabricação dos factos. É com base

---

105 - Cf. *Idem*, pp. 19 a 23.

106 - *Idem*, pp. 135-6.

neste relativismo construtivista que Goodman se recusa a aceitar a dicotomia irredutível que identifica ficção com fabricação, por um lado, e facto com descoberta, por outro.[107]

Reencontramos assim, embora a partir de uma perspectiva distinta, a dimensão projectiva da referência já considerada tanto pelo conceito mukarovskiano de *alusão* como pela referência não ostensiva ou de segundo grau em Ricœur.

É forçoso não reduzir a referencialidade à denotação, sobretudo na arte ou na literatura: sem esse passo não será possível captar o tropismo referencial presente na poesia que, ainda que não descreva, é redescrição. Goodman recusa-se a excluir o metafórico do domínio do real, propondo que seja objecto de distinção do literal, mas no interior do real.[108] Esta perspectiva deve-se ao reconhecimento do carácter cognitivo da metáfora, no que é seguido por Catherine Elgin.[109]

As considerações de Goodman em torno da metáfora são extremamente produtivas e revelam-se de grande pertinência para o estudo da poesia. Maria do Carmo d'Orey sistematiza-as e clarifica-as ao mostrar que a noção de *exemplificação* está subjacente à abordagem goodmaniana da metáfora, apesar deste facto não ser muito explícito na obra do filósofo. Com efeito, e reportando-se a uma breve reflexão de Goodman,[110] a

---

107 - *Idem*, p. 121.

108 - Cf. Nelson Goodman - *Langages de L'Art*, ed. cit., p. 100.

109 - Em "Metaphor as moonlighting" (*Critical Inquiry*, nº 6, 1979, pp. 125-130), Goodman escreve (pp. 126-7): "(...) the metaphorical application of terms has the effect, and usually the purpose, of drawing significant boundaries that cut across ruts worn by habit, of picking out new relevant kinds for which we have no simple and familiar literal descriptions". (Sublinhado meu.)

Ver, ainda, as reflexões de Catherine Elgin - *With Reference to Reference*, ed. cit., pp. 68-70 e Maria do Carmo d'Orey - *op. cit.*, pp. 323-4.

110 - É a seguinte a passagem destacada e sublinhada por Maria do Carmo d'Orey (*op. cit.*, p. 326, nota 15): "Metaphorical application of 'rhinoceros' to certain people picks out a significant relevant kind that cuts across familiar literal classifications. And a correlative chain of literal links here relates the new

investigadora demonstra que, na metáfora, o referente literal e o referente metafórico de um termo se articulam através de uma etiqueta ou propriedade coexemplificada por ambos. Servindo-se de um exemplo simples - a afirmação de Romeu: "Julieta é o sol" - Maria do Carmo D'orey propõe a seguinte explicitação da cadeia que une o referente literal ao referente metafórico: 'sol' tem como extensão literal o sol e como extensão metafórica Julieta, sendo que uma se liga a outra através de uma propriedade coexemplificada por ambos, por exemplo, 'deslumbrante': "Ao chamar 'sol' a Julieta, Romeu põe em destaque uma ou mais características que ela possui em comum com o sol. Julieta e o sol são semelhantes ao exemplificarem literalmente, quer um quer outro, o predicado 'deslumbrante'".[111] E conclui:

> O referente literal e o referente metafórico articulam-se compartilhando uma ou mais etiquetas que ambos exemplificam ao funcionar como símbolos dela. O funcionamento exemplificativo que intervém no processo metafórico permite-nos, portanto, explicar a questão central da metáfora, em termos de semelhança, sem circularidade, porque as propriedades exemplificadas não são as propriedades nomeadas pelo predicado metafórico, mas sim as propriedades nomeadas pelo predicado que é exemplificado, literalmente, quer pelo referente metafórico quer pelo referente literal.[112]

Como é evidente, a metáfora literária assenta geralmente num trajecto bastante mais indirecto e complexo, mas esta abordagem extensionalista tem a grande vantagem de permanecer ao nível das relações entre termos e referentes, sem entrar no campo da conotação, sublinhando o carácter cognitivo da metáfora: "Ao aplicarmos etiquetas fora do seu domínio habitual, criamos aparatos conceptuais novos que efectuam novas organizações das coisas. Ao pormos em destaque semelhanças entre os referentes literais

---

sorting of people to an old sorting of quadrupeds *via labels that are coexemplified by*, or at least have as commun instances, both literal and metaphorical rhinoceroses".

111 - *Idem*, p. 328.

112 - *Idem*, p. 330.

e metafóricos, habilitamo-nos a descobrir afinidades entre domínios até aí alheios".[113] Isto também se aplica ao campo da poesia.

Por conseguinte, deve colocar-se igualmente a questão de saber até que ponto a denotação está vedada em absoluto à obra literária ou à poesia que constitui o *corpus* deste trabalho, isto é, de saber se o outro modo referencial que é específico da poesia, entre outras formas de comunicação estética, exclui totalmente a possibilidade de ocorrência de casos de referência descritiva - como propõe Ricœur[114] - ou, se, pelo contrário, ela pode ocorrer ainda que de modo marginal. De facto, não é possível falar de referencialidade no texto literário se por isso se entende o funcionamento referencial da linguagem comum, isto é, o que Ricœur designa por referência de primeiro grau, ou ostensiva; o estudo dos mecanismos de sentido levado a cabo no quadro do estruturalismo é, aliás, a demonstração indirecta disso mesmo. E, contudo, o carácter testemunhal de alguns dos textos em estudo levanta necessariamente este problema.

Em *Languages of Art*, Nelson Goodman considera a representação como uma espécie da denotação, empenhando-se em dissociá-la de qualquer conexão com noções como as de imitação ou cópia. Contrariamente à *exemplificação*, ou à *expressão*, representação e descrição consistiriam em formas denotativas de referência, isto é, caracterizadas pela direcção denotativa: da etiqueta para aquilo a que esta se aplica.[115]

---

113 - Maria do Carmo Tavares d'Orey - *op. cit.*, p. 338.

114 - Este é um ponto em que Ricœur é mais radical do que Goodman, como o filósofo francês reconhece ao comentar as teses defendidas por este. Cf. Paul Ricœur - *La Métaphore Vive*, ed. cit., p. 301: "Il n'est pas rendu suffisamment compte de la stratégie propre au discours poétique qui est celle de l'*époché* de la référence descriptive. (...) Il me semble qu'il faut aller plus loin, jusquà l'éclipse d'un mode référentiel, en tant que condition d'émergence d'un autre mode référentiel. C'est cette éclipse de la dénotation primaire que la théorie de la connotation avait en vue, sans comprendre que ce qu'elle appelait connotation était encore référentiel à sa façon".

115 - Note-se, no entanto, que o que é denotado pode constituir por sua vez uma versão-de-mundo. Cf. Nelson Goodman - "Quelques tracas mondains", in Roger Pouivet (org.) - *Lire Goodman, Les Voies de la*

Todavia, não sendo possível representar o que quer que seja de forma completamente desnudada e na plenitude das suas propriedades, seriam operações de classificação de objectos, formas de caracterização activa e não registos passivos: "une représentation ou une description, - resume Goodman - en vertu de la manière dont elle classe et est classée, peut créer ou indiquer des connexions, analyser des objets, bref organiser le monde".[116]

Observe-se agora a mesma questão sob outro ângulo, embora complementar. Como foi demonstrado por Benjamin Hrushovski, um texto literário pode perfeitamente funcionar com quadros de referência[117] que se integrem em campos de referência

---

Référence, Combas, Editions de l'Eclat, 1992, p. 16: "Mais bien que ce qui dénote est habituellement différent de ce qui est dénoté, ce qui est dénoté peut à son tour être une version; certains mondes en dénotent d'autres. Et si 'table' diffère des tables et 'constellation' diffère des constellations, les tables, les constellations et toutes les autres choses dépendent néanmoins de versions".

116 - Nelson Goodman - *Langages de l'Art*, ed. cit., p. 57. Sobre esta questão, ver o primeiro capítulo da obra, sobretudo pp. 33 a 58.

117 - A noção de quadro de referência, posta em circulação pelos cognitivistas, é usada também por Nelson Goodman e pode ser extremamente útil para a compreensão dos mecanismos de referência no texto literário, como é demonstrado pelo papel fulcral que desempenha nos trabalhos de Benjamin Hrushovski. Cf. "Présentation et représentation dans la fiction littéraire", *Littérature*, nº 57, Paris, Larousse, Fevereiro de 1985, p. 8: "Un *cadre de référence* (σ) est un continuum sémantique comportant deux référents ou plus et bâti sur le modèle d'un type quelconque de continuité. Ce peut être une scène dans le temps et l'espace, un personnage, une idéologie, une intrigue, une politique, une théorie, le vent dans les arbres d'automne, les montagnes de Corse, etc. Un σ peut être *présent* pour les locuteurs ou *absent*, *connu* ou *inconnu* de l'auditeur; il peut être réel, hypothétique ou fictif; son statut ontologique est sans importance pour la sémantique: un σ, c'est tout ce dont on peut parler".

Para uma melhor compreensão desta noção, cf. *Idem* - "Poetic Metaphor and Frames of Reference", *Poetics Today*, vol. 5, nº 1, 1984, p. 11: "Both the sentence and the *fr* [frame] combine words in a text; but the *fr* goes off, as it were, on a tangent: it selects some parts of a sentence and adds them to (parts of) other sentences, using "reality-like" models. A sentence is a linear unit occupying a stretch of the text; whereas an *fr* is a construct based on discontinuous elements in a text, which are linked to each other by some kind of a flexible but necessary "semantic syntax".

externa[118], embora, para este semanticista, a especificidade dos textos literários resida, sim, no facto de construirem também campos de referência interna, caracterizados por serem construídos pelos textos em simultâneo com o próprio acto de referência.[119]

Isto significa que, apesar de Hrushovski entender que um dos aspectos necessários à definição de um texto literário consiste no seu reconhecimento como um texto verbal que projecta pelo menos um Campo de Referência Interna, ao qual se reportam as significações do texto, o texto literário utiliza também referentes pertencentes a Campos de Referência Externa com os quais articula um ou mais Campos de Referência Interna.[120]

Hrushovski reconhece a existência de múltiplas relações entre os Campos de Referência Interna e os Campos de Referência Externa. Definindo-os como dois planos paralelos, considera que, embora eles nunca se cruzem, podem ter vários pontos comuns,

---

(...) The network of *frs* presents what the text is *about*. They provide the bridge between words of a natural language and the representation of the ever-changing "World". They serve, too, for the transition from the lower, formalized levels of language to the open, individually contextualized, thematic bodies of communication".

118 - *Idem* - "Présentation et représentation dans la fiction littéraire", *art. cit.*, p. 8: "Un Champ de Référence (CR) est un vaste univers contenant une multitude de σ [cadres de référence] hétérogènes qui se croisent et interréagissent. (...) Ces σ ne sont pas perçus comme des objets isolés flottant dans le vide mais comme des ilôts sur la grande carte du Champ de Référence, qui bénéficie d'une portée et d'une cohérence hypothétiques".

119 - *Idem*, p. 9: "Les textes littéraires construisent, et cela fait toute leur particularité, leurs propres Champs de référence Interne (CRI) en même temps qu'ils s'y réfèrent. Pour utiliser une comparaison bien connue, ils construisent le bateau en pleine mer. Le "dehors" dans l'exemple de Searle est la projection d'un référent dans le roman au moment même où on lui attribue un prédicat (le fait de pleuvoir). Cette dépendence réciproque entre les cadres de référence qui sont construits et les significations et les propositions qui s'y rapportent est au cœur du problème de l'interprétation".

120 - Cf. *Idem*, p. 9.

isto é, pode acontecer que tenham referentes e quadros de referência comuns. Como planos paralelos, a sua especificidade residiria no facto de, no que respeita ao Campo de Referência Externa, dispormos de informações exteriores ao texto, enquanto um Campo de Referência Interna seria único, provido de coerência interna e desenvolveria os pontos comuns segundo proporções particulares, aos quais acrescentaria novos referentes.[121]

É uma abordagem que se coloca tanto do ponto de vista da produção do texto como no da sua recontextualização numa situação comunicacional: por um lado, a construção dos Campos de Referência Interna modelar-se-ia sobre Campos de Referência Externa e, por isso, Hrushovski admite que possam entrar numa relação de representação com os Campos de Referência Externa; por outro lado, caberá ao leitor proceder à integração semântica dos elementos associáveis em quadros e campos de referência, processo necessariamente variável e dificilmente esgotado em cada acto de leitura.

Tratando-se de "representar" Campos de Referência Externa que, por sua vez, constituem já o que Goodman chamaria versões-de-mundo, o termo (re-)presentação, utilizado também por Hrushovski noutro artigo,[122] parece preferível para designar esta articulação, por ser menos ambíguo.[123] É, aliás, nessa medida que Goodman considera

---

121 - Cf. *Idem*, p. 14.

122 - Cf. *Idem* - "Fictionality, Reference and (Re-)Presentation in Literature", *Poetics Today* , 5, 1984.

123 - Para compreender esta distinção em toda a sua amplitude, é útil ter presentes os princípios teóricos subjacentes à conceptualização do Campo de Referência Interna. Cf. *Idem* - "Présentation et Représentation dans la Fiction Littéraire", *art. cit.*, p. 10: "Il me semble qu'il y a un double avantage à utiliser la théorie du Champ de Référence Interne plutôt que des termes comme "monde" ("monde fictif" ou "monde possible") comportant des "objets", des"personnages" et des événements": 1) un lien direct se crée entre le monde projeté (ou "intentionnel") et la référence linguistique (soit directe, soit formulée dans les interprétations) et partant entre l'ontologie de la littérature et l'analyse du langage; 2) il n'est pas nécessaire de postuler l'existence d'objets définis, de personnages, d'événements, d'idées ou d'attitudes, seuls sont postulés des cadres de référence, auxquels le langage renvoie dans le texte ou peut renvoyer pour des locuteurs différents et sous des angles différents. Ces σ ne sont pas nécessairement stables, peuvent être construits et reconstruits, et les preuves textuelles peuvent être complémentaires ou contradictoires,

que os quadros de referência pertencem menos ao que é descrito do que aos sistemas de descrição.[124] Não é possível dizer como é o mundo independentemente de um ou mais quadros de referência: a necessidade de quadros de referência corresponde à confirmação de que os factos não existem independentemente da sua fabricação. "Quoi qu'on ait à décrire, - resume Goodman - on est limité par les manières de décrire. À proprement parler, notre univers consiste en ces manières plutôt qu'en un monde ou des mondes".[125]

Seriam as obras de índole realista aquelas que remeteriam com maior frequência o leitor para Campos de Referência Externa, para outras versões-de-mundo. Todavia, é fundamental não esquecer que, para Hrushovski, o que define um texto literário é o facto de projectar, pelos menos, um Campo de Referência Interna, o que alerta para o papel secundário daqueles na constituição do modo referencial deste tipo de textos.

A contribuição de Hrushovski para o estudo do texto literário adquire, por conseguinte, um papel moderador relativamente às perspectivas que foram articuladas no presente capítulo. A coexistência de Campos de Referência Interna e Externa para um mesmo texto implica, uma vez mais, uma noção dupla de referência, com a diferença, relativamente a Ricœur, de que sugere que a referência de segundo grau não anula - apenas secundariza - a possibilidade de co-ocorrência no mesmo texto de situações de referência ostensiva. Seria, então, de admitir que este modo referencial possa ocorrer num texto literário, embora subordinada a um modo global - e primordial - de referência considerado pelas noções já analisadas de *alusão*, *redescrição* ou *exemplificação*. Isso

---

incomplètes ou fausses, incertaines ou décousues, etc. Il s'ensuit que la théorie ne préjuge pas de l'issue du débat sur l'interprétation et la déconstruction. La théorie ne sépare pas la projection de fictions (et l'imagination des lecteurs) de la nature du langage comme médiateur, mais ne sacrifie pas non plus la fiction au langage".

124 - Cf. Nelson Goodman - *Manières de Faire des Mondes*, ed. cit., pp. 10-11.

125 - *Idem*, p. 11.

mesmo parece ser reconhecido por Nelson Goodman ao considerar que a variedade de recursos do artista engloba modos de referência literal e não literal, denotativa e não denotativa, meios de simbolização que podem surgir tanto isolados como combinados.[126]

Por outro lado, considerando a (re)contextualização característica da obra de arte, há que ter em conta que o facto de um Campo de Referência Externa funcionar como tal ao nível da produção da obra não implica que assim se mantenha ao longo de sucessivas recontextualizações. O leitor pode pura e simplesmente ignorá-lo como tal e/ou descodificá-lo como mais um Campo de Referência Interna. Até certo ponto, é o que é sugerido por Mukarovsky ao mostrar que para um leitor de *Crime e Castigo* não importa tanto o acontecimento situado na Rússia do século XIX - e aqui estaria implicado um Campo de Referência Externa que eventualmente desconhece e eventualmente não funcionará como tal - mas o vínculo que se estabelece, através dele, com o que constitui um quadro de referência pessoal.

Isto significa que uma obra de índole realista que privilegie os Campos de Referência Externa correrá o risco de ver drasticamente diminuído o que Mukarovsky chamaria o seu poder de *alusão* e Ricœur designaria por capacidade de produzir uma *referência de segundo grau*, e, portanto a sua função heurística. Ou, em termos goodmanianos: a obra secundarizaria o funcionamento simbólico característico da exemplificação, tendendo para colagem a uma versão já consignada. Ora a relação entre referência e função heurística na obra literária é um factor essencial a considerar na referencialidade, como é enfatizado pela teoria literária actual ao contrapor, a noções como descrição, representação ou reprodução, as de redescrição, re-produção ou de re-presentação.

É nesse sentido que, um tanto paradoxalmente, o aspecto testemunhal da literatura realista, como se procurará demonstrar na última parte do capítulo 2., pode constituir, ao

126 - Cf. *Idem*, p. 138.

contrário do que se pretende, um perigo efectivo de perda de poder referencial: a admitir-se que o recurso a Campos de Referência Externa acarreta, ainda que secundariamente, a manutenção de uma referência ostensiva, ou a denotação, em sentido goodmaniano, é de supor que a poesia-testemunho tenda, por isso mesmo, a restringir o âmbito da função heurística que caracteriza a poesia; tendo diminuído o seu poder de alusão, reduzirá também a sua capacidade de recontextualizar-se em leituras sucessivas. Isso mesmo é sublinhado por Wolfgang Iser quando faz corresponder a eficácia de um texto literário à sua capacidade de "reorientação" do leitor:

> La eficacia de un texto literario viene producida por la aparente evocación y posterior negación de lo conocido. Lo que al principio parecía una afirmación de nuestras suposiciones nos lleva a nuestro rechazo de ellas, contribuyendo así a prepararnos para una reorientación. (...) Una vez que el lector se ve metido en el texto, sus propias ideas preconcebidas se verán continuamente superadas, de modo que el texto se convierte en su "presente" mientras que sus propias ideas se difuminan en el "pasado" (...).[127]

Assim, um texto literário deve produzir uma modificação nas expectivas:

> Por extraño que parezca, tenemos la impresión de que cualquier efecto de confirmación (...) constituye un defecto en un texto literario. Pues cuanto más individualiza o confirma un texto una expectativa que ha suscitado originalmente, más cuenta nos damos de su propósito didáctico, de manera que a lo sumo sólo podemos aceptar o rechazar la tesis que se nos impone.[128]

É, afinal, por consciência disso também que o Simbolismo e as teorias estruturalistas, ao identificarem a referência apenas com a denotação, valorizam o campo estrito da imanência do sentido; é por essa razão que Valéry menospreza a prosa e coloca a poesia pura no expoente máximo da literatura. De facto, a secundarização da referência ostensiva é um traço inegável à arte literária, como é evidenciado pela poesia e pela

---

127 - Wolfgang Iser - *op. cit.*, p. 237.

128 - *Idem*, p. 220.

poética do século XX. Porém, tal não deve levar a concluir pela não-referência ou pela auto-referência da obra de arte, mas antes a procurar captar a especificidade do seu modo referencial. O *mundo do texto* não é nem um mundo autónomo ou fechado nem uma *imago mundi* (que mundo seria esse?) - é um mundo em diálogo com outros mundos, uma versão articulada e articulável com outras versões-de-mundo: "Les différentes substances dont les mondes sont faits - matière, énergie, ondes, phénomènes - sont faites en même temps que les mondes. Mais faites à partir de quoi? En définitive pas à partir de rien, mais *à partir d'autres mondes*. Pour construire le monde comme nous savons le faire, on démarre toujours avec des mondes déjà à disposition; faire c'est refaire".[129]

129 - Cf. Nelson Goodman, *op. cit.*, p. 15.

CAPÍTULO 2

Directrizes críticas e direcções do Neo-realismo poético

1. O *Novo Cancioneiro*: rupturas e continuidades

1.1 Configuração ideológica do antipresencismo

> ... certa teorização que postulava levianamente o desprezo da forma, exigindo sobretudo de cada romance, de cada poesia, que gritassem verdades como punhos.
>
> Carlos de Oliveira, "Comentário com alguma oportunidade" (1952)

Ao publicar, em 1942, a primeira recolha de poemas como o sétimo dos dez volumes de poesia que constituíram o *Novo Cancioneiro*, Carlos de Oliveira veio associar o seu nome ao de outros poetas reunidos por mais do que simples acaso editorial. O seu nascimento como poeta, deixando de parte alguns textos anteriormente publicados de modo disperso, ficaria por este facto ligado àquela manifestação que, para alguns, veio a significar o nascimento da poesia neo-realista.[1] Por este motivo, pela efectiva partilha de uma concepção de literatura derivada de um ideário marxista e, sobretudo, pela distância crítica que o escritor sempre manifestou relativamente a qualquer forma de ortodoxia, torna-se necessário definir, como quadro de referência que permita avaliar proximidades e

---

1 - Cf. Alexandre Pinheiro Torres ("Re:Apresentação do *Novo Cancioneiro* ", *Novo Cancioneiro*, Lisboa, Caminho, 1989, p. 11): "Considera-se geralmente que esta dezena de obras constitui a primeira grande manifestação colectiva do neo-realismo português".

Em contraponto, veja-se a opinião de João Pedro de Andrade ("Novo Cancioneiro", in Jacinto do Prado Coelho (dir.) - *Dicionário de Literatura*, 4ª ed., Porto, Figueirinhas, 1989, p. 744): "Nenhum programa antecedeu a publicação dos dez volumes de que se compôs a colecção. Tal ausência, sem obstar aos elos ideológicos do grupo, deixava cada um dos seus componentes livre para cantar segundo o módulo da própria voz.

(...) No seu conjunto, pode dizer-se que Novo Cancioneiro falhou como tentativa de grupo para uma poesia neo-realista".

divergências, o que aqui se entende por poética e poesia neo-realista. É esse o sentido do presente capítulo.

É comum atribuir-se ao *Novo Cancioneiro*, em poesia, um papel semelhante àquele que é desempenhado na ficção pela publicação de *Gaibéus* de Redol: o de constituir, ainda que com o convencionalismo inerente a este tipo de datação, a primeira manifestação clara de uma ruptura, o passo inaugural de um itinerário poético específico cuja definição se viria a fazer no sentido do aprofundamento do que então se iniciava. O *Novo Cancioneiro* deveria, por conseguinte, concretizar, no plano da prática poética, uma mudança que a crítica de índole marxista vinha anunciando e constituir a resposta, pela positiva, a quanto de negativo era apontado ao presencismo, que essa mesma crítica via (ou queria ver) agonizar.

Uma alternativa ao magistério presencista, sobretudo na sua vertente regiana, eis o que se esperava e o que se pretendeu encontrar no *Novo Cancioneiro*. Se assim foi, ou não, é um primeiro ponto que importa dilucidar, tanto mais que se trata de uma questão em que poetas, críticos e ideólogos não estiveram necessariamente de acordo.

É curioso verificar que alguns dos assinantes da "Carta Aberta a Adolfo Casais Monteiro, João Gaspar Simões e José Régio", enviada em 1940, na qual se lastima o desaparecimento da *Presença* - apontada como "a revista à qual devemos a nossa formação de artistas" - são precisamente poetas que integravam o *Novo Cancioneiro*: Namora, Cochofel e Carlos de Oliveira.[2] E o sentido deste gesto em que é impossível não

---

2 - In João Gaspar Simões - *José Régio e a história do movimento da "presença"*, Porto, Brasília Editora, 1977, pp. 367-8. Vale a pena contextualizar a afirmação supracitada: "Habituámo-nos a ver em *presença* não só a mensagem da geração que tanto contribuiu para o esclarecimento do fenómeno literário e artístico, em geral, (a vossa geração), mas também a revista à qual devemos a nossa formação de artistas. Hoje existem realmente certo número de incompatibilidades entre nós e a *presença* : divergência de mentalidades; mas isso não faz esquecer o que efectivamente lhe devemos e aquilo que ainda continua e nos continuaria a unir.

Pois bem: em nome da vossa geração e para que a sua mensagem continue a chegar até nós, em nome das nossas próprias divergências, e em nome do muito em que estamos convosco, apesar dessas

ver, no mínimo, a expressão de alguma solidariedade literária parece prolongar-se num comentário deste último poeta, a propósito das suas primeiras tentativas literárias enquanto estudante, em Coimbra: - "Por lá ouvi ainda os últimos rumores da renovação presencista, que nós, apesar de tudo, compreendemos e admirámos melhor do que é hábito dizer-se (...)".[3]

A que nível situar, nesse caso, a irredutibilidade que, já em 1938, João Pedro de Andrade considerava opor "Duas gerações, dois critérios" com um radicalismo que lhe parecia excessivo?[4] Não, certamente, no campo estrito da poética, pois que na poesia dos jovens reunidos em torno do *Novo Cancioneiro* não é possível ler-se, pelo menos com a

---

divergências, incitamo-vos a continuar. A menos que julgueis a vossa missão terminada, o que não cremos".

Assinam ainda esta carta Augusto dos Santos Abranches, Coriolano Ferreira, José Ferreira Monte e João de Castro. Repare-se que, para além de inequivocamente aceitarem o magistério poético presencista, os signatários insinuam a existência de uma divergência geracional, fazendo-a derivar, no entanto, apenas da diferença de mentalidades, isto é, confinando-a ao aspecto ideológico.

3 - Manuel do Nascimento - "Encontro com Carlos de Oliveira", *O Primeiro de Janeiro*, 21 de Abril de 1954.

4 - João Pedro de Andrade - "Duas gerações, dois critérios", *O Diabo*, 3 de Abril de 1938, p. 7. Através das linhas fundamentais do pensamento do autor é fácil verificar quanto de simplismo forçado houve em torno da oposição entre os presencistas e a "nova geração" : "A querela das duas gerações deve-se, pois, como acabamos de ver, a duas razões principais. Uma, o facto de circunstâncias muito diferentes terem presidido ao seu aparecimento; outra, a forma apaixonada como dos dois lados têm sido postas as maneiras de ver duma e doutra.

(...) Afiguram-se-me por igual estreitas e opressivas para a arte as fórmulas que dizem *De hoje em diante o artista só poderá revelar o seu mundo interior; ou: No futuro só as obras que se integrarem no social serão dignas de interesse.*

No entanto, abstraindo do estrito ponto de vista literário ou artístico - tenhamos a coragem de confessá-lo e levado a optar pela fórmula que preconiza o divórcio do artista com o homem, ou pela que advoga o critério dum mais íntimo entendimento entre ambos, é para a segunda que se dirige a minha simpatia."

amplitude que lhe é atribuída, essa ruptura que exteriormente se anuncia. A génese do conflito entre presencistas e neo-realistas deve ser procurada no debate essencialmente ideológico que, nos últimos anos da década de 30, se foi radicalizando e ocupou numerosas páginas da *Presença* e de jornais como *O Diabo*, *Seara Nova* e *Sol Nascente*, entre outros; esse facto não passou despercebido a um poeta que, embora mais velho, foi, por convicção e até pela data de publicação da sua primeira colectânea de poemas, um companheiro da chamada geração de 40. Relembrando o aparecimento do *Novo Cancioneiro*, José Gomes Ferreira tece algumas considerações que merecem atenção. Referindo-se à *Presença* como um espaço de confluência de tudo quanto era significativo na poesia portuguesa no primeiro quartel do século XX, o poeta reconhece que nesse espaço também poderia ter havido lugar para a poesia social, conquanto o não houvesse para a renovação ideológica que esta pretendia acompanhar.[5] E transfere as razões do conflito do plano poético para o plano ideológico e filosófico:

> As acusações com que ambos os partidos se golpeavam com ferocidade ("arte pela arte", "arte política", etc.) não passavam de fórmulas de agravo momentâneo provocadas pela paixão polémica e, acima de tudo, pelas circunstâncias que impediam os contendores de se exprimirem com liberdade e clareza.

---

5 - José Gomes Ferreira - *A Memória das Palavras*, 3ª ed., Lisboa, Portugália, 1972 (1965), p. 164: "Como num imenso lago calmo desaguaram na Presença todos os rios vivos existentes (...).

Claro, esta unidade milagrosa durou pouco, nem seria talvez útil que durasse mais. A heresia neo-realista não tardou a agitar as águas tranquilas do lago onde, diga-se em abono da justiça, caberiam à vontade as tormentas e as cóleras sociais dos novos poetas, se a isso se limitasse a mensagem desses negregados desmancha-prazeres".

E em entrevista concedida três anos antes, o poeta não negava a sua herança presencista. Cf. "Diálogo com José Gomes Ferreira", *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, nº 132, ano XII, 2ª série, Março de 1962, p. 32: "Num estudo recente, inserto no *Courier du Centre International d'Études Poétiques*, de Bruxelas, um grande poeta, Jorge de Sena, cola-me a classificação (aliás também defensável) de presencista, um presencista que se ignorasse, da ramificação Casais Monteiro (companhia que muito me lisonjeia, devo acrescentar)".

Qual pois o fundamento do escândalo? Este, em meu entender, e tremendo: a tentativa de substituição das bases filosóficas tradicionais da poesia portuguesa (dualista, platónica, cristã, etc.) pelo materialismo dialéctico de que alguns artistas jovens de extracção pequeno-burguesa se julgavam imbuídos. O mais - lirismo, ódio, amor, cólera, ironia, populismo, boas intenções, desesperança, esperança, etc. - dependia da índole de cada um.[6]

Repare-se que a mudança é colocada mais nos poetas do que na poesia, isto é, no facto de os novos poetas se reunirem em torno de outro paradigma filosófico. Talvez seja por esse motivo que o autor de *Poeta Militante* afirma de modo muito polémico: "Ao contrário do equívoco que se estabeleceu, o social não era a característica principal da poesia do Novo Cancioneiro. (Basta relê-lo)".[7]

A característica principal era, por conseguinte, a fundamentação ideológica. No entanto, o que do ponto de vista ideológico constituía efectiva ruptura podia não se traduzir necessariamente em processos de ruptura de amplitude equivalente no plano estético e menos ainda numa concretização poética radicalmente diferenciada. Fernando Guimarães, autor de vários ensaios dedicados ao estudo desta questão, defende que se, por um lado, "nos é dado extrair para além de certas afinidades, 'uma contradição de carácter ideológico' entre o mundo da *Presença* e o da corrente neo-realista", por outro lado, "os processos de escrita apresentam semelhanças fundamentais".[8] Tal não escapou

---

6 - *Idem*, p. 165. (Sublinhado meu).

7 - *Idem*, p. 164.

8 - Fernando Guimarães - *A Poesia da* Presença *e o Aparecimento do Neo-realismo*, 2ª ed. (revista), Porto, Brasília Editora, 1981, pp. 7 a 126 (122-3).

Além do estudo desenvolvido neste volume, que é acompanhado de uma antologia de poemas, vejam-se os ensaios seguintes: "A Expressão Artística - Uma polémica entre presencistas e neo-realistas", *Colóquio/Letras*, nº 96, Março-Abril, 1987, pp. 56 a 62; "A poesia neo-realista entre um expressionismo possível e a impossibilidade de uma objectividade verbal", *Vértice*, II série, nº 21, Dezembro de 1989, pp. 59 a 68.

à ironia tantas vezes paternalista de Régio que insistentemente pedia obras que comprovassem, no concreto, a tão anunciada superação do presencismo.[9]

Não é possível estabelecer os nexos e os pontos de ruptura que definem a poesia do *Novo Cancioneiro* sem recuar um pouco no tempo e assistir ao que foi a construção da imagem marxista da *Presença*, por um lado, e da imagem presencista da poesia de fundamentação materialista, por outro. Neste ponto, sucederam-se os equívocos. O "fenómeno de projecção crítica que leva à definição do neo-realismo em termos apriorísticos e quase independentemente da análise de uma realização artística concreta", lucidamente apontado e analisado por Ana Paula Ferreira,[10] fez-se sentir tanto na ficção como na poesia e teve, frequentemente, a nefasta consequência de obscurecer a prática poética efectiva por detrás do discurso crítico, programático e antecipativo.

No que respeita à imagem marxista da *Presença*, é necessário ter em consideração que as principais diatribes antipresencistas, através das quais se procurou impor uma

---

9 - Veja-se, entre outros, o argumento final utilizado por Régio em "Página Indiscreta", *Presença*, nº 1, II série, Novembro de 1939, p. 61 (ed. fac-similada, tomo 3, Lisboa, Contexto, 1993): "Muito bem. O que é preciso é que esses jovens pensem - em vez de repetir a cartilha; e nos dêem depoimentos humanos, ampla e verdadeiramente humanos, - em vez de lamentáveis documentozinhos do demasiado humano. Trabalhem, rapazes! Façam obra, como já lhes pedia Gaspar Simões. De muito boa vontade os directores da *presença* se curvarão, se apagarão até, ante os novos talentos e correntes que se afirmem. De boa vontade porão à sua disposição as páginas desta revista".

Quanto a Gaspar Simões, escrevia, em 59, na *História da Poesia Portuguesa do Século XX* (reprod. in Petrus - *Os Modernistas Portugueses*, vol. VI, Porto, s. d., p. 102): "Até certo ponto o neo-realismo do *Novo Cancioneiro* pode considerar-se uma reacção. Adentro dos mesmos moldes métricos e gozando das mesmas liberdades formais - eis que os seus colaboradores se rebelam contra o psicologismo, o moralismo, o personalismo, o subjectivismo da poesia dos dois primeiros movimentos modernistas".

10 - Ana Paula Ferreira - *Alves Redol e o Neo-realismo Português*, Lisboa, Caminho, 1992, p. 12. Sobre esta questão, veja-se o capítulo introdutório, "Do neo-realismo como equívoco ou os equívocos em torno do neo-realismo", previamente publicado na revista *Vértice*, II Série, nº 21, de Dezembro de 1979, pp. 49-58.

nova geração de poetas, raramente ficaram a dever-se aos próprios poetas, ou sequer a homens de letras, mas essencialmente a homens mais vocacionados para a acção política. O lugar-comum que veio a ser o *umbicalismo* regiano surgiu nas páginas da *Seara Nova* pela pena de um Álvaro Cunhal muito jovem e no contexto de uma das mais duras polémicas entre "novos" e presencistas. A maneira franca e explícita como o futuro secretário-geral do Partido Comunista Português exprimia os seus pontos de vista, faz desta intervenção no domínio da arte literária um dos momentos de maior legibilidade dos equívocos de que enfermou a primeira fase de teorização do neo-realismo poético.

Cunhal pretendia tomar posição relativamente ao conteúdo de dois artigos publicados por Régio em números anteriores da *Seara Nova*,[11] nos quais o poeta defendia, sob vários aspectos, o princípio da autonomia da obra de arte contra a sua instrumentalização ideológica. Tomando como pretexto a admiração votada por um hipotético e emblemático "moço camarada" ao romance brasileiro, Régio desenvolvera um conjunto de reflexões tendo em vista demonstrar que essa admiração assentaria num critério essencialmente pragmático, de nefastas consequências para o bom desenvolvimento da literatura portuguesa.[12] A tese central em ambos os artigos - "Não se

---

11 - Trata-se de duas das "Cartas intemporais do nosso tempo", publicadas nos n°s 608 e 609 da *Seara Nova*, a 8 e 15 de Abril de 1939, que, juntamente com uma terceira, publicada no n° 611, de 29 de Abril, perfaziam um estudo "sobre qualquer possível influência do romance brasileiro na literatura portuguesa".

12 - Cf. *Seara Nova*, n° 608, pp. 152-3: "Sendo o que sou, julgo, pois, distinguir muito bem a literatura da política ou da propaganda, quaisquer que estas sejam. Por isso a meus olhos míopes tanto vale o neo-realismo social como qualquer outra escola ou tendência literária.

(...) O maior artista é para mim o mais rico. Isto é: o cujo mundo próprio, sem trair a unidade essencial, mais ampla e mais profundamente abrange a variedade do mundo. Não distingo, pois, os livros por uma distinção das classes dos personagens, não avalio a humanidade duma obra pelos partidarismos, dogmatismos, exclusivismos e restrições do autor, e, muito longe de considerar as características de *actualidade* e *localidade* valores da obra de arte, (ou, em geral, das obras do espírito) julgo que, actuais e locais ou não, só são realmente grandes aquelas obras que o selo da eternidade e da universalidade distingue. Não é isto ignorar que o pitoresco e o anedótico sejam muitas vezes necessários à obra de arte: Só é julgar que não é por eles que as obras de arte sobem, duram, valem."

deve confundir literatura (falo daquele aspecto principal da literatura que é a *arte literária*) com política ou sociologia; nem a arte literária é propaganda seja do que for" - constitui uma dupla denúncia. Por um lado, Régio pretende alertar para os perigos que, do ponto de vista da criação literária, podem advir da subordinação do artista a um propósito mais ideológico do que estético; por outro lado, pretende pôr em evidência o facto de a avaliação crítica de uma obra literária segundo parâmetros preferencialmente ideológicos vir corroborar e promover o mesmo equívoco, agora ao nível da recepção da obra.[13] Em consonância com a sua perspectiva essencialmente expressivista da criação artística, Régio considera que as questões de ordem social e política são legítimas naqueles autores "em quem são elas *questões da sua própria personalidade humana e artística* ; digamos: da sua experiência vital e competência estética; da sua *realidade*, que é sempre uma face, ou uma interpretação, da realidade total".[14] O que lhe repugna é que a simples opção ideológica possa funcionar como critério de valorização estética.

Defendendo um critério essencialmente pragmático para a apreciação das obras de arte, Álvaro Cunhal coloca-se no extremo oposto, não hesitando em manifestar a sua

---

13 - Cf. os comentários tecidos por Régio a propósito de *Os Corumbas* de Amando Fontes (*Seara Nova*, nº 609, p. 168): "Não nasceu, aquilo, duma profunda necessidade de criador; não é a projecção duma autêntica necessidade de artista: É o produto dum abstracto propósito de propaganda social e política. Pode tal propósito ser em si muito respeitável. O que importava, porém, era que fosse eficaz numa obra de arte... Ora uma sensibilidade menos pronta a aceitar qualquer qualquer obra de arte não tanto pelo que represente em arte como pelos ideais ou doutrinas que sirva - não crê na desgraçada família d'*Os Corumbas;* isto sabendo embora que, desgraçadamente, ainda há hoje milhões de famílias assim desgraçadas!

Ora o que é sintomático, meu amigo, é ser o próprio mais grave defeito do livro que o recomenda aos olhos dos nossos jovens críticos. Dito isto, fica tudo dito."

14 - *Idem*, p. 167.

preferência por uma obra ideologicamente eficaz ainda que esteticamente medíocre.[15] Apesar do exercício de destruição a que se dedica Cunhal, servindo-se da ironia para reduzir a poesia regiana a uma forma inútil de "adoração do próprio umbigo", é fácil compreender que, do ponto de vista estético, não há qualquer referência alternativa. A *Presença* parece ser ainda o ponto de confluência de "todos os rios vivos existentes", para usar a já referida expressão de José Gomes Ferreira, e, por isso, o debate situa-se apenas no campo ideológico.

A apreciação negativa da obra de Régio obedece a critérios de eficácia política que acarretam um juízo moral, mas não há - e este é um ponto importante - depreciação estética:

(...) Eu tenho José Régio como um dos mais poderosos e capazes poetas portugueses contemporâneos - quanto ao potencial e capacidade de *expressão*. Tenho *As Encruzilhadas de Deus* como uma das mais vibrantes obras poéticas portuguesas contemporâneas. Mas tenho também José Régio, a sua poesia, o *conteúdo* da sua poesia, como uma expressão dolorosa da fuga, do cansaço, da renúncia, daqueles

---

15 - Álvaro Cunhal - "Numa encruzilhada dos homens", *Seara Nova*, ano XVIII, nº 615, 27 de Maio de 1939, pp. 285-6: "Homens que assim sintam apreciam e julgam as "obras do espírito" (e em particular as obras de arte) pelo que elas podem influir na direcção futura da humanidade.

Muitos jovens críticos (e muitos jovens leitores que não são críticos) são atraídos a falar e mesmo *rèclamar* certos livros que embora, no aspecto da "arte pura", não representem um máximo, vão contudo de encontro às preocupações e ansiedades mais prementes desses jovens críticos e desses jovens leitores. Talvez isto explique por que se "veneram e respeitam" alguns escritores medíocres sob o aspecto de "arte pura" e se não venera a atitude na vida (expressa nas suas produções poéticas) do notável (sob o aspecto de arte pura) poeta José Régio.

(...) Um homem pode pensar ser magnífica uma obra literária, como obra de "arte pura", e ao mesmo tempo compreender a necessidade de repelir tal obra de arte, de a lançar para um canto donde não perturbe a necessária linha de conduta de companheiros seus, ou de, mostrando-a, comentá-la fortemente. É que há a encruzilhada. E há um caminho a escolher. E há a sorte dum mundo".

Para a compreensão da posição defendida por Cunhal, é útil o confronto com o seu artigo "Um Certo Tipo de Intelectuais", *O Diabo*, 7 de Janeiro de 1939, p. 3.

que não têm força e sensibilidade para permanecerem corajosamente onde se degladiam as multidões. A poesia de José Régio exalta uma posição (e até uma atitude) condenável, fracassada e decadente. Por isso deve ser combatida. Por isso entendo que, embora apreciada do ponto de vista "puramente literário", deve ser *preterida*.[16]

Régio não deixará passar em claro que os critérios de Cunhal são essencialmente pragmáticos e decorrentes de objectivos de eficácia política, contrapondo-lhes a inquietação ontológica que, do seu ponto de vista, aproxima disciplinas "que por essência se instalam no eterno" como a arte, a religião e a filosofia. E recusando o tom programático de Cunhal, defende a autonomia da arte: "Não admito que se pretenda impor temas ou formas a um artista. Melhor: não admito que se pretenda impor nada a um trabalhador intelectual".[17]

São estes os ingredientes fundamentais da polémica e dos equívocos em torno dos quais esta se construirá em grande parte. Os detractores da *Presença*, tendem a reduzir a sua poética, sobretudo através da imagem projectada de Régio, à "arte pura", isto é, a uma forma de arte na qual sublinham o estatismo, o isolamento do artista na torre de marfim do perfeccionismo estético e um individualismo carregado das conotações mais negativas, recusando-lhe a possibilidade de coordenação com o humano em sentido transindividual; os presencistas, por sua vez, tenderão a reduzir o papel da nova geração anunciada ao de meros executantes, no plano literário, de um projecto político-social, isto

---

16 - *Idem*, p. 286. (Sublinhado meu).

17 - José Régio - "Defino Posições", *Seara Nova*, ano XVIII, nº 619, 24 de Junho de 1939. Trata-se da resposta de Régio ao artigo de Álvaro Cunhal que, por sua vez,voltará ainda ao debate com"Ainda na encruzilhada", no nº 626 do mesmo jornal, de 12 de Agosto de 1939.

A resposta final de Régio surge nas páginas da *Presença*, num curto artigo de acerada ironia contra Cunhal, cujas considerações acerca do presumido "umbicalismo" regiano são classificadas de "blague idiota". Régio parece especialmente magoado pela citação sistemática das palavras de Cunhal, usadas como efeito de humor fácil em artigos jornalísticos subsequentes. Trata-se do artigo "Página Indiscreta", já referenciado na nota 9.

é, a acusá-los de secundarizar os valores estéticos em arte. É neste desvirtuamento simplista - e simplista de parte a parte - que ganha raízes uma espécie de caricatura mútua que extrema, no plano do debate, o que no plano da realização poética estava longe de revelar a mesma irredutibilidade.[18]

Até certo ponto, o debate inicial consistiu numa espécie de conversa de surdos, agravada pelo contexto político que impedia que se indicasse com a explicitude desejada a fundamentação ideológica dos neo-realistas, crípticos até nesta designação. Extremadas as posições, restava cerrar fileiras e alinhar os lugares-comuns: contra o "umbilicalismo", o empenhamento altruísta; contra o cantar intransitivo, o grito; contra a intemporalidade, a luta no presente e pelo amanhã; contra o individualismo e a estranheza de ser do artista, o outro artista que busca em si o idêntico e o comum...

Cunhal apenas apresenta de maneira mais sistemática, o conjunto de razões que vinham construindo a imagem marxista da Presença. Entre 1937 e 1940, encontram-se no

---

18 - A nota que acompanha a reprodução de "Numa encruzilhada dos Homens" em *Sol Nascente*, ano III, nº 37, de 1 de Junho de 39, ilustra bem o carácter externo deste processo de radicalização: "Transcrevemos da *Seara Nova* (nº 615), com a devida vénia, o presente artigo do camarada Álvaro Cunhal, em que se define com uma grande clareza a posição de todos aqueles que, como nós, sentem a importância e a gravidade do momento que passa e por isso não podem senão rejeitar o ponto de vista puramente estético do autor das *Cartas Intemporais* ". Repare-se, no entanto, que é Cunhal quem considera a obra regiana como um exemplo de "arte pura", enquanto este apenas acentuara, no plano da criação artística, o predomínio dos valores estéticos sobre quaisquer outros.

Como Adolfo Casais Monteiro veio a resumir com clarividência poucos anos mais tarde em "Ainda algumas notas sobre a poesia" (*Seara Nova*, ano XXI, nº 780, 25 de Julho de 1942, p. 57), o erro de Régio e Gaspar Simões foi "o de terem aceite com demasiada facilidade o papel, que os novos lhes "impuseram", de defensores da arte pela arte, do alheamento da arte perante os problemas do homem de hoje. A meu ver, um José Régio e um João Gaspar Simões, aquele como poeta, este como crítico, foram demasiado de bom grado instalar-se no interior dos manequins que certos moços críticos fizeram passar pela verídica imagem deles".

jornal *Sol Nascente* [19] outras contribuições que, embora menos sistemáticas, podem considerar-se típicas da primeira teorização neo-realista e são articuláveis com a posição de Álvaro Cunhal.[20]

---

19 - *Sol Nascente*, Quinzenário de Ciência, Arte e Crítica, publicou-se no Porto, entre 30 de Janeiro de 1937 e 15 de Abril de 1940. No nº 34, de 1 de Março de 1939, é afirmada, com a clareza então possível a sua posição ideológica e estética: "(...) *Sol Nascente* passou assim a ter o seu programa concreto e a sua posição intransigente sob múltiplos aspectos. Assim é que reage contra a metafísica e contra o psicologismo, apoiando-se na obra crítica do pensamento diamático; combate pelo neo-realismo como forma necessária de humanização da arte; defende um humanismo integral que seja um humanismo humano."

A importância deste jornal, a par de *O Diabo*, é realçada por Rodrigo Soares que os considera "os dois grandes órgãos da moderna cultura portuguesa". Cf. "A Missão dos Novos Escritores", *O Diabo*, 21 de Outubro de 1939, p. 1.

20 - Atente-se na polémica entre Mando Martins e Régio. Em "José Régio - Casais Monteiro, Poetas" (*Sol Nascente*, nº 20, de 1 de Dezembro de 1937, p.13) Mando Martins reconhece o talento poético de ambos, mas critica o "eu enorme" do primeiro e, no segundo, o "estilo escuro" que aponta como um traço comum aos presencistas. Em contrapartida, sugere-lhes (a Régio) a expressão "do que é colectivo dentro de si" e a acessibilidade da forma (a Casais Monteiro).

Com o título "Carta ao Senhor Mando Martins", a réplica de Régio surge no número seguinte, de 15 de Dezembro, eivada daquela condescendência simultaneamente compreensiva e distante que é o seu tom habitual para com os neo-realistas. Sublinha o que há de humanismo totalizante na sua obra: "(...) não é por mim que realmente a minha arte se interessa: é pelo homem, mesmo sem maiúscula. (...) E o fim da minha arte, se o tem, não é outro senão elevar o homem".

Mando Martins volta à discussão não tanto para apresentar nova argumentação quanto para reagir de modo desabrido ao tom paternalista regiano. Cf. "Resposta a José Régio que é carta aos mais escritores portugueses" (*Sol Nascente*, nº 24, 1 de Fevereiro de 1938, p. 14): "Qualquer imbecil pelo facto de ter sido parido há mais tempo que nós, se julga com autoridade para o dito: quando você chegar à minha idade... (...)"

A afirmação desta espécie de consciência geracional está ainda presente em Jofre Amaral Nogueira - "O papel de uma nova geração", *Sol Nascente*, nº 28, 15 de Abril de 1938 e no ensaio "A Cultura e a Vida", de Rodrigo Soares, publicado em três partes, nos nºs 36, 37 e 38 do mesmo jornal, de 1 de Maio, 1 de Junho e 15 de Agosto de 1939. O autor parte de uma afirmação de Garpar Simões, na qual este crítico estabelecia uma separação entre vida e cultura, para mostrar que essa dicotomia é de matriz burguesa,

Pela mesma época, *O Diabo*, constitui um outro espaço privilegiado para o combate antipresencista em articulação com variadíssimos esboços de uma geração literária nascente. Destacam-se os artigos de António Ramos de Almeida, nos quais se esclarece a antinomia "arte pura"/ arte social através do conflito de classes;[21] de Rodrigo Soares,[22] de Mário Ramos[23] e de João Pedro de Andrade.[24]

---

idealista e subjectivista e contrapor uma posição de síntese entre vida e cultura como atitude definidora do Novo Humanismo, que teria do seu lado as massas trabalhadoras e a juventude.

21 - António Ramos de Almeida - "Um livro, um crítico, uma questão", *O Diabo*, 6 de Fevereiro de 1938, p. 4. Neste artigo do poeta de *Sinfonia de Guerra*, que tem como ponto de partida o ensaio *António Botto e o Amor*, de Régio, lê-se: "Muitos dos artistas modernos partidários da arte pura possuem obras ricas e complexas, mas o conteúdo moral, filosófico, social, psicológico, isto é, o miolo humano que as enche é hipersubjectivo, egocentrista, egoísta, alheio à tragédia humana e social do nosso tempo". Todavia, em "Notas para o Neo-Realismo" (*O Diabo*, 21 de Setembro, 5 de Outubro e 9 de Novembro de 1940), Ramos de Almeida defende de modo mais claro que o subjectivismo constitui a produção agónica da classe burguesa e considera que , nesse sentido, a arte pura não existe.

22 - Cf. "O Subjectivismo de faca nos dentes" (*O Diabo*, 14 de Setembro de 1940, p. 3), onde Rodrigo Soares procura pôr a claro as razões do confronto com Régio: "Já vai sendo tempo de vermos comos olhos bem abertos, e de dizermos com implacável rudeza, que a campanha literária do sr. José Régio contra a juventude é alguma coisa mais do que uma campanha literária, porque é uma ofensa de idealismo, da mística e do obscurantismo contra o materialismo, a ciência e o racionalismo - contra o humanismo concreto".

Embora de âmbito mais genérico, devem ainda ser tidos em consideração os seguintes artigos de Rodrigo Soares no mesmo periódico: "Carta a um pintor sobre o neo-realismo", 16 de Setembro de 1939; "A missão dos novos escritores", 21 de Outubro de 1939; "A posição humanista perante a literatura", 4 de Maio de 1940.

23 - Mário Ramos - "Realismo Humanista - Extractos dumas notas", *O Diabo*, 25 de Março de 1939. É típica a progressão do pensamento do autor, no que respeita à poesia (cf. p. 7), passando da "arte pela arte" à *Presença*, como exemplo da sobreposição da estética à moral, e daqui para o individualismo, concluindo pela imagem falsa do homem dada pelos "modernistas" (termo que, nesta época, inclui o presencismo quando não se identifica apenas com ele).

O ponto fundamental a sublinhar é aquele que, com mais ou menos rigor, transita de artigo para a artigo, isto é, que o conflito entre o que então se considera a nova geração e os presencistas, entre arte humanista e arte individualista, entre neo-realistas e subjectivistas é um confronto ideológico com implicações no entendimento do papel do artista face à sociedade. Não há uma desvalorização estética da *Presença* porque também não há, ainda, uma contraproposta efectiva - coerente, global, estruturada - no campo da poética. Por outro lado, os artigos referenciados deixam perceber quanto o antipresencismo foi um antiregianismo, a configuração de uma muito imprecisa sinédoque crítica.

Nesta fase, as contribuições para a especificação de uma poética neo-realista são muito diminutas. "S.O.S. Geração em Perigo"[25] é, talvez o primeiro passo nesse sentido, pois que é possível perceber, neste artigo de Mário Dionísio, o papel que, como ensaísta, este virá a desempenhar na transferência do debate em torno do Neo-realismo do campo estritamente ideológico para o da estética e da poética. Embora o desenvolvimento literário do movimento seja ainda explicado a partir do conflito entre duas gerações, numa perspectiva que o autor em breve reformulará,[26] é curioso verificar que a defesa de uma

---

24 - Além do artigo referido na nota 4, é importante considerar "Da Arte e da Literatura consideradas em relação ao homem" (*O Diabo*, 20 de Maio de 1939, p. 2), onde a tendência para evitar o radicalismo, característica deste ensaísta está bem patente na forma como prevê um momento, no futuro, em que 'arte pela arte' e 'arte social' venham a fundir-se numa só: 'Arte pela arte', será então, ao mesmo tempo, 'arte social', quando os sonhos do artista e as concepções do homem se tenham criado e iluminado tão intimamente que seja difícil ou impossível separá-los".

25 - *O Diabo*, 24 de Junho de 1939, pp. 1 e 12.

26 - Cf. Mário Dionísio - "Ficha 13", *Seara Nova*, nº 833, 31 de Julho de 1943, p. 252, nota 1. Tendo em mente o artigo publicado em *O Diabo*, afirma: "Apesar de um pouco no ar se ter algumas vezes usado o termo (o autor destas linhas penitencia-se de, pelo menos uma vez, o ter feito), não quer isto dizer que não se tenha frisado imensas vezes que o problema não é um problema de gerações. Lembro, *por exemplo*, um artigo de João Alberto, "O realismo actual e a pretensa oposição de gerações", publicado em *O Diabo* de 12-8-1939".

posição menos dogmática por parte de Mário Dionísio conduz à rasura de equívocos frequentes nas abordagens estritamente ideológicas. É certamente como poeta e como criador que o ensaísta ignora posições defendidas - é certo que só raramente por poetas e artistas - nas páginas no mesmo jornal:

> Posso afirmar-lhe que nada disso que leu e de que me fala é verdade. Nunca alguém disse que queria uma arte panfletária. Nunca alguém disse que se pretende impor ao artista estes ou aqueles temas e proibir-lhes outros. Nunca, que eu o saiba. Mas deixe-me repetir-lhe: a falta de resposta que você nota, surpreendido, não representa "fuga". É que de nada serviria. De que serviria repetir-*lhes* [aos presencistas], directamente, que quando se fala da arte humana não se quer dizer humanitária, que quando se pretende uma arte útil não se pensa em utilidade imediata, que quando se advoga uma arte social se não quer dizer política na arte? De nada serviria, amigo. De nada.

Com efeito, discutia-se muito mais o papel do artista e a função da obra do que propriamente esta última, o que deve associar-se com a adopção de critérios predominantemente pragmáticos para a avaliação das obras literárias. E a relevância dada à questão da renovação de temas e conteúdos, em detrimento da consideração da obra como um todo, constitui um sintoma e uma consequência disso mesmo. De resto, pode considerar-se ser esta a matriz de algumas das fragilidades do Neo-realismo poético. O complicado debate em torno da relação entre forma e conteúdo, por exemplo, deve-se precisamente ao facto de, no Neo-realismo nascente, os pontos de ruptura se situarem muito mais no campo ideológico do que no estético e, por conseguinte, serem perceptíveis sobretudo aos nível dos quadros de referência externa das obras.

Enquanto a teorização estética presencista é essencialmente genética e constitui uma sucessão de tentativas de compreensão dos mecanismos subjacentes à produção do texto, centrando-se, por isso, na relação entre o artista e a (sua) arte, a afirmação antipresencista nos primeiros esboços de neo-realismo passa fundamentalmente pela discussão do papel social do artista e dos modos de expressar, em arte, uma nova posição ideológica.

Acima de tudo, está em causa "A missão dos novos escritores", como indica o título de um dos artigos publicados por Rodrigo Soares em *O Diabo*, título a que faz seguir, à laia de resposta, uma citação estaliniana: "Os escritores são engenheiros de almas". E, no que respeita à poesia, acrescenta:

> Os poetas, que continuarão a parecer-se com os poetas de todos os tempos, terão de adquirir a convicção de que a poesia tem uma missão a cumprir: a de cantar novas realidades e entoar novos hinos. Eles não poderão esquecer o que disse Thomas Mann, numa fórmula admirável: "Só a verdade é capaz de exaltar a vida". Os poetas terão de considerar temas inferiores o elogio do desinteresse, do desalento, da morte, da humilhação, e a descrição inútil dos momentos fúteis. (...) Os poetas terão de tentar reduzir o lirismo subjectivo borbulhante aos limites regrados de uma expressão adequada da vida que todos vivemos e das grandes realidades que nos esmagam ou nos erguem os corações.[27]

Onde a *Presença* enfatiza a dimensão de artista no homem, os novos sublinham o que há de homem (de social) no artista. O que entretanto não se tem em conta é que desta forma se introduz uma grande ambiguidade na discussão, que assim oscilava entre abordagens ora predominantemente estéticas ora predominantemente sociológicas do fenómeno literário, sem esclarecer, contudo, qual o ponto de vista utilizado e produzindo a ilusão de que se tratava rigorosamente sempre a mesma questão. Respondia-se, por sistema, com crítica literária a crítica social ou o inverso, como distingue António Sérgio, que parece ser, então, o único a dar-se conta do equívoco.[28] Mais tarde, Casais Monteiro

---

27 - Cf. *O Diabo*, 21 de Outubro, 1939, p. 1.

28 - António Sérgio - "Crítica literária e Crítica Social", *O Diabo*, 4 de Maio de 1940, pp. 1 e 6: "(...) os juízos que pronunciarmos sobre o aspecto *social* do escritor e sobre o seu aspecto *literário* são inteiramente separáveis. Podemos julgar desfavoravelmente sobre os aspectos *sociais* de uma dada obra, julgando favorabilissimamente do seu aspecto literário. À crítica dos aspectos sociais de um escritor, por conseguinte, não lhe chamamos *crítica literária*, mas sim *crítica social.*"

(...) Como se vê, protestamos contra o uso do critério moral a substituir-se ao critério propriamente estético quando se trata de crítica *da literatura* (de crítica às obras consideradas *em si*, e não no significado social que assumem, bom grado ou mau grado dos seus autores): o que mostra o engano de certos espíritos que acusam a crítica "racionalista" de sobrepor a moral ao critério estético. "

viria a defender uma perspectiva semelhante, ao denunciar a presença de uma "confusão de planos que se mostraria fértil em equívocos", no âmago do debate entre o que define como as gerações de 27 e 40.[29]

O que estava em questão, porém, era sempre a "*modalidade humana* presente na própria criação artística", como acentuou Fernando Guimarães.[30] O carácter essencialmente ideológico da divergência entre a "nova geração" e os presencistas está

---

29 - Adolfo Casais Monteiro - "Contradições aparentes da Moderna Poesia Portuguesa do *Orpheu* ao *Novo Cancioneiro* e depois", *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Sá da Costa, 1977, p. 148: "Com efeito, simplificando a oposição ao ver nos seus antecessores a encarnação do egoísmo e apoliticismo individualista, ao supor que a poesia pudesse ser instrumento de acção, e bastarem os seus temas para definir uma tendência estética, os poetas do *Novo Cancioneiro*, estabeleciam uma suposta oposição, já que não existia paralelismo entre os 'defeitos' criticados nas gerações precedentes, e as 'virtudes' que alegavam em seu próprio favor. (...) Era quanto à sua atitude de cidadãos que deveriam ter posto - e resolvido - o problema; transferindo-o para a poesia, criavam a demagógica ilusão de serem defensores duma dama contra a qual os poetas anteriores não combatiam, já que o facto de a poesia ter ou não 'utilidade' social lhes parecia alheio ao valor dela, e critério ilícito para a sua apreciação".

30 - Fernando Guimarães - "A poesia neo-realista entre um expressionismo possível e a impossibilidade de uma objectividade verbal", art. cit., p. 60.

O mesmo ensaísta põe em relevo as afinidades que aproximavam as duas partes em polémica. Em "A Expressão Artística - Uma polémica entre presencistas e neo-realistas", *Colóquio/Letras* nº 96, Março - Abril de 1987, pp. 59-60, comenta: "Mas verifica-se uma curiosa concordância quanto ao modo como se pensam as relações entre fundo e forma em arte, as quais, por sua vez, se subordinam àquela modalidade humana que, no caso dos neo-realistas, extravasaria necessariamente a dimensão individual. Poderíamos dizer, contudo, que tal dimensão não deixa de ser reassumida, a partir da perspectiva neo-realista, num caso especial: aquele que diz respeito ao processo criativo ou originário da obra artística. Que esse processo, para os presencistas, se reporte ao indivíduo, à 'parte mais virgem, mais verdadeira e mais íntima da personalidade artística', não seria de admirar; mas também não andará muito longe das prescrições sustentadas pelos defensores teóricos do Neo-Realismo, quando põem o problema da criação da obra de arte a partir, por exemplo, de condições de *engagement*, de empenhamento que seriam assumidos pelo próprio criador artístico quando se situa frente à 'encruzilhada dos homens'. (...)

Como no caso dos presencistas, põe-se em evidência a *génese do texto.*"

bem visível no facto de se debater uma mesma questão estética - isto é, a génese do texto em função da atitude do artista, pois que sob uma perspectiva social ou outra, é sempre essa a questão que se coloca - e não a sua superação. Houve, no entanto, e desde o início, um interesse complementar por parte dos neo-realistas pelo domínio da recepção, pelo prolongamento do texto no acto de leitura. Nas divergências em torno da *modalidade humana*, não é tanto o individualismo - no sentido presencista de filtragem do real em função de uma personalidade artística - que está em causa quanto a posição de aristocrático distanciamento que é atribuída ao artista pela *Presença* na esteira de *Orpheu* e que tem, em última análise, matriz romântica. Inversamente, a importância dada à recepção do texto prende-se com um projecto de democratização da arte que implicaria, se tivesse sido concretizável, uma revolução efectiva em termos poéticos. Contudo, e tragicamente, não havia, nem chegou a haver, condições sociais e políticas para a concretização desse projecto no encontro quase vivencial que se ambicionava entre poetas e leitores através da poesia. Quando, em 1951, Mário Dionísio destacava como tendo sido determinante na poesia da década precedente o regresso ao contacto entre o poeta e o público, reconhecendo, simultaneamente, que se atravessava, a esse nível, um momento de crise, estava afinal a exprimir, talvez sem se aperceber da extensão dramática da falha que apontava, o hiato existente entre a produção e a recepção de uma poesia que se sonhara revolucionária e actuante.[31] Para suprir um tal hiato teria sido necessário criar situações interactivas que aproximassem o público da poesia ao ponto de esta se poder tornar comum e quotidiana. Mas essas situações só ocasional e restritamente podiam ocorrer num país com as características culturais e políticas que naquele momento eram as nossas.

---

31 - Mário Dionísio - "Poesia e Crise", *Itinerário*, Lourenço Marques, Dezembro de 1951. O artigo reproduz a intervenção de Mário Dionísio num colóquio sobre poesia realizado em Lisboa, na Cooperativa dos Trabalhadores de Portugal.

Eduardo Lourenço chamou já atenção para o modo como, nos anos 40, o Neo-realismo se define não tanto pela obra produzida como através da "afirmação de um *novo papel* atribuído ao escritor e à coisa escrita".[32] E essa era já a questão essencial no debate entre presencistas e neo-realistas nos anos que antecederam a publicação do *Novo Cancioneiro*.

32 - Eduardo Lourenço - "A ficção dos anos 40 ou o neo-realismo e o resto", *J L, Jornal de Letras, Artes e Ideias*, ano II, nº 32, 11 a 24 de Maio de 1982, p. 2.

1.2 Para uma topologia poética do *Novo Cancioneiro*

Vai-te, Poesia!

Não quero cantar.
Quero gritar!

José Gomes Ferreira, *Café*

A maior parte dos autores editados nos dez livros desta colecção de poesia não eram exactamente desconhecidos. Muitos dos poemas então coligidos tinham sido publicados de forma dispersa em jornais e revistas ainda nos finais da década de 30 e, na maioria dos casos, os livros não são uma primeira obra.[33] Por essa razão deve ser tido em conta que a

---

33 - Entre Março e Novembro de 1938, encontra-se na *Presença* colaboração poética de Cochofel, Mário Dionísio, Namora e Joaquim Namorado.

O Diabo, que a partir do início de 1939 e até finais de 40 inclui uma rubrica de poesia, constituiu, provavelmente, uma alternativa para estes poetas que, com excepção de Mário Dionísio, aí passam a publicar periodicamente, a par de Manuel da Fonseca, Políbio Gomes dos Santos e Álvaro Feijó.

Políbio Gomes dos Santos e Mário Dionísio publicam respectivamente "Meditação" e "Volta", no nº 3 da *Revista de Portugal*, dirigida por Vitorino Nemésio, em Abril de 38; no nº 6, de Janeiro de 39, surge "Alcool" de Cochofel e "Religiosidade" de Namora; e no nº 8, de Julho de 39, Políbio Gomes dos Santos publica "Canção do lago secando" e Cochofel "Poema para a minha Musa".

É ainda de referir a colaboração poética frequente de Mário Dionísio em *Sol Nascente*, em 1937, onde nos dois anos seguintes se encontra igualmente poesia de Cochofel, Namora e Namorado.

Em 1939, o nº 1 da revista *Síntese*, de Coimbra, inclui o poema "Judas" de Namorado;

Nos dois números de *Altitude*, boletim de literatura e arte dirigido por Coriolano Ferreira, Namora, Cochofel e Namorado (Coimbra, Fevereiro e Abril de 1939), encontra-se colaboração de Carlos de Oliveira, Manuel da Fonseca, Cochofel e Namora, no primeiro número e de Mário Dionísio, no segundo.

Este último e Políbio Gomes dos Santos colaboravam também no número único dos *Cadernos da Juventude*, organizado em Coimbra, em 1937, que, apreendido pela censura, não chegou a vir a público.

É ainda de referir que Namora publicara já *Relevos*, em 1937, e *Mar de Sargaços* em 1939; João José Cochofel tinha publicado *Instantes*, de 1938, e *Búzio* em 1940; de Manuel da Fonseca, saíra já *Rosa dos Ventos*, em 1940; a anteceder *Passagem de Nível*, Sidónio Muralha publicara *Beco*, em 1941; Políbio Gomes dos Santos publicara *As Três Pessoas* em 1938 e Álvaro Feijó *Corsário*, em 1940.

sua formação literária se inicia no contexto de contraponto ideológico anteriormente descrito. Decorrendo de uma ruptura ideológica que deveria apresentar consequências visíveis produzindo rupturas equivalentes no plano estético, até que ponto é legítimo considerar-se que o *Novo Cancioneiro* introduz efectivamente uma poética diferenciada?

Pudemos já observar que esta pretensão constitui, antes de mais, uma tomada de posição, em alternativa à auto-identificação da *Presença* como representante da geração anterior, que advém da coesão permitida pela reunião de um grupo de jovens escritores em torno de um suporte ideológico comum. Todavia, nem os próprios neo-realistas estiveram de acordo quanto à identificação geracional do grupo.

Mário Dionísio, por exemplo, definiu desde muito cedo o Neo-realismo descentrando-o de balizas geracionais, acentuando que poetas como Armindo Rodrigues e José Gomes Ferreira, que cronologicamente pertenceriam à geração anterior, vieram integrar as hostes neo-realistas por opções ideológicas e estéticas.

A inadequação do conceito de "geração", aplicado aos novos poetas, é mesmo um ponto fundamental nas limitações apontadas por Mário Dionísio ao ensaio *A Poesia da Modernissima Geração* de João Pedro de Andrade.[34] Este crítico tentara estabelecer uma articulação entre três gerações sucessivas (*Orpheu*, *Presença* e *Modernissima Geração*) e vira no *Novo Cancioneiro* a máxima expressão da mais recente. Depois de se referir ao papel da revista *Altitude* na divulgação dos mais novos e de apontar Álvaro Feijó e Manuel da Fonseca como duas revelações, João Pedro de Andrade considerava não ser com a publicação dos *Cadernos de Poesia* mas sim "com os poetas do Novo Cancioneiro, e alguns afins, que se esboça um corpo de doutrina em que se inspira ideologicamente a poesia jovem".[35] Tendo dedicado um estudo diferenciado a cada um

---

34 - João Pedro de Andrade - *A Poesia da Modernissima Geração (Génese duma atitude poética)*, col. Cadernos Azuis, Porto, Livraria Latina, 1943.

35 - *Idem*, p. 43.

dos participantes naquela colecção de poesia e com o intuito de explicitar o que seria específico da "novíssima geração", concluía:

O poeta afastou-se assim do pensamento raro, complicado e tantas vezes artificial, e procurou traduzir em linguagem poética os sentimentos comuns a todos os homens, e, de entre estes, aqueles que se conjugam nas aspirações a um mundo melhor. (...) Esta tendência, vagamente afirmada em alguns poetas da geração anterior, amplia-se e desdobra-se na poesia jovem, ao mesmo tempo que se precisa em imagens concretas. Isto explica que a propósito de poesia se tenha falado já em neo-realismo. É claro que dizer *poesia realista* é fazer a simples junção de dois termos de certo modo antagónicos, que só podem formar sentido harmónico quando para designar uma muito limitada corrrente poética. O sentimento do real extreme exclui a poesia, da mesma forma que esta significa transfiguração do real ou sua transposição para o plano imaginativo.[36]

Mário Dionísio[37] critica, por simplista, a linearidade da sucessão de gerações proposta e procura mostrar "o erro proveniente do conceito de geração", contrapondo-lhe a configuração ideológica de um grupo: "João Pedro de Andrade ignora que o neo-realismo significa, acima de tudo, uma atitude de *síntese* de todas as formas artísticas do passado (...) e a sua adaptação à ideologia da camada não decadente da sociedade".[38]

---

36 - *Idem*, p. 55.

37 - A polémica teve lugar nas páginas da *Seara Nova* e partiu de duas "Fichas" de Mário Dionísio. Cf. "Ficha 13" e "Ficha 13-A", de 24 e 31 de Julho de 1943. A resposta de João Pedro de Andrade, com o título de "Arrumação duma ficha" foi publicada, no mesmo jornal, em duas partes, a 7 e 21de Agosto do mesmo ano.

Ficha 14, a tréplica de Mário Dionísio, viria a ser publicada autonomamente, em consequência da recusa, por parte da direcção do jornal, de publicá-la integralmente. A necessidade de fundamentação dos pontos de vista anteriormente defendidos levara Mário Dionísio a assumir uma postura inequivocamente marxista que a *Seara Nova* se propunha moderar recorrendo a cortes no artigo. É, aliás, na sequência desta posição, que considera inaceitável, que Mário Dionísio deixa de colaborar na *Seara Nova*. Cf. Mário Dionísio - "Prefácio", *Ficha 14*, Lisboa, 1944, pp. 5 a 11.

38 - Mário Dionísio - "Ficha 13-A", *Seara Nova*, nº 833, 31 de Julho de 1943, pp. 269-70.

Embora as "Fichas" de Mário Dionísio não estejam isentas de contradições que revelam a sua dificuldade em articular a ambicionada síntese propiciadora de mudança qualitativa no plano estético com a posição de contradição absoluta também atribuída ao Neo-realismo face à arte moderna, sob a perspectiva ideológica, o que aqui importa salientar é que Mário Dionísio prefere a noção de grupo à noção de geração: "É que não se trata de uma oposição de gerações, como João Pedro de Andrade supõe, apesar dos obstáculos levantados ao termo, mas de grupos sociais, de interesses opostos, de mentalidades opostas, de atitudes opostas, de homens diferentes".[39]

Ao preferir a noção de grupo, o crítico dissociava o *Novo Cancioneiro* da simples sucessão de gerações evoluindo em função de formações literárias diferentes em contextos diferentes proposta por João Pedro de Andrade, mas, simultaneamente, ampliava as suas funções, embora reduzindo-o em termos de representatividade literária. Enquanto o esforço de abrangência presencista está patente no esforço de incluir e estruturar as tendências duma geração, a preferência agora expressa pela noção de grupo decorre da afirmação de uma posição unilateral no conflito de classes e exprime a recusa em abranger a arte burguesa, mesmo contemporânea, salvo por uma síntese superadora. Passava-se da estratificação geracional à abrangência vertical de todas as manifestações aproximadas do ponto de vista da função assumida pelo artista.

Também em perspectivas mais recentes, o conceito de "geração de 40" tem sido considerado impróprio e pouco preciso para designar os poetas reunidos pela edição das "plaquettes" do *Novo Cancioneiro* ou com ele associados. É essa a opinião de Maria de Lurdes Belchior que se baseia na inobservância da homogeneidade necessária à existência de uma geração: na sua opinião, nem o critério cronológico que considera os poetas nascidos entre 1911 e 1921 nem a consideração das obras por datas de publicação permite

---

39 - *Idem*, p. 269.

desembocar numa plataforma comum.[40] Este facto não impede, porém, a ensaísta de assinalar a existência do "naipe constituído pelas publicações do *Novo Cancioneiro*, às quais reconhece "uma certa comunidade de valores", concluindo: "a estética a todas subjacente imprime-lhes carácter".[41]

O papel directivo desempenhado pelos poetas neo-realistas de 40 não tem, no entanto, sido objecto de contestação. David Mourão-Ferreira, que também não confere aos poetas neo-realistas representatividade geracional, considera-os, em confronto com os poetas dos *Cadernos de Poesia* e afins, ou da *Poesia Nova*, ou ainda com alguns

---

40 - Maria de Lurdes Belchior - *Poesia Portuguesa Contemporânea: A "Geração de 40"*, Lisboa, Ed. Brotéria, 1963, pp. 7-8: "Insisto: a designação decimal da 'geração de 40' é um artifício e só como convenção serve. É que se o conceito de geração implica uma comum tábua de valores para agir e reagir perante as circunstâncias epocais, não se adequa o conceito - geração de 40 - aos dados históricos. E se concebermos como necessária, para a real existência de uma geração literária, uma plataforma de obras que, apesar de divergentes nas intenções e nos propósitos, possuam como resultado uma significação homogénea, dificilmente se aceitará a fórmula 'geração de 40'. E especifica:

"Em 1940 avultam *Eu Comovido a Oeste*, de Vitorino Nemésio; *Canções de entre Céu e Terra*, de Francisco Bugalho; *Drama* e *Lisboa é Longe*, de Alberto de Serpa; *Estrela Morta*, de Pedro Homem de Mello; *Rosa dos Ventos*, de Manuel da Fonseca; *Para a nossa Iniciação*, de Tomás Kim; *Corsário* de Álvaro Feijó e *Búzio* de João José Cochofel.

No ano de 1941 publicaram-se, entre outros, os seguintes volumes de poesia: *Onde a Terra Acaba e o Mar Começa*, de Afonso Lopes Vieira; *Fado*, de José Régio; *Poemas de África*, de António Navarro; *Ambiente*, de Jorge Barbosa; *Planície*, de Manuel da Fonseca; *Aviso à Navegação*, de Joaquim Namorado; *Nós não somos deste Mundo*, de Ruy Cinattii; *Poemas*, de Mário Dionísio; *Estátua*, de Natércia Freire e *Beco* de Sidónio Muralha".

O artigo referido, encontra-se reproduzido em Maria de Lurdes Belchior - *Os Homens e os Livros, II, Séculos XIX e XX*, Lisboa, Editorial Verbo, 1980, pp. 181-198. Da mesma autora, veja-se ainda "A Poesia Neo-realista", *Palestra*, nº 14, 1962.

41 - *Idem*, p. 8. Acerca das particularidades estéticas do *Novo Cancioneiro*, ver pp. 9 a 18.

isolados autores de obras "trans-geracionais" - como Jorge de Sena, Sophia de Mello Breyner e Eugénio de Andrade - aqueles que corporizam o "tipo directivo" da geração. [42]

O projecto poético neo-realista constitui a resposta à geração literária anunciada ao longo da década de 30, isto é, nasce da intenção de afirmar uma vanguarda literária em consonância com a vanguarda política. É nessa perspectiva que se atribui à poesia o dever de pôr em execução um projecto específico, embora capaz de aglutinar contribuições diferenciadas sob a mesma bandeira. Porém, enquanto no plano político é fácil captar os pontos de ruptura, observar a acção vanguardista através da agitação, da existência de manifestos aglutinadores, reconhecer-lhe mesmo amplitude internacional, no plano literário tudo surge mais diluído, e os pontos de clivagem têm os ângulos amaciados pela "síntese " de que falava Mário Dionísio, síntese que também foi incapacidade de romper de modo radical com a tradição literária. Aos versos neo-realistas afluíam correntes de origem e constituição diversa e, apesar da coesão ideológica e clareza dos objectivos pragmáticos, jamais um grupo literário preciso se definiu numa tomada de posição colectiva.[43] Embora não seja difícil reconhecer nas obras que constituem o *Novo*

---

42 - David Mourão-Ferreira - "Para uma 'arrumação' da poesia dos anos quarenta", *J.L., Jornal de Letras Artes e Ideias*, nº 32, 11 a 24 de Maio de 1982, pp. 4-5. Servindo-se da terminologia proposta por Julius Petersen num estudo editado em *Filosofia da Ciência Literária*, em 1930, no qual este autor propunha que uma geração engloba sempre um grupo mais aguerrido, que designa por "tipo directivo", sem que tal exclua a existência simultânea de um "tipo dirigido" e de um "tipo oprimido", afirma: "Na poesia dos anos Quarenta, o chamado grupo neo-realista, primeiramente conglomerado, em grande parte nas *plaquettes* poéticas do *Novo Cancioneiro*, constitui inegavelmente, pela sua unidade e pelo seu ímpeto, também pelo seu impacto, o núcleo central do tal 'tipo directivo' que, segundo Petersen, se manifesta em todos os surtos geracionais".

43 - Cf. Óscar Lopes "A Crítica do Livro", recensão a Egito Gonçalves *A Viagem Com o Teu Rosto*, *Comércio do Porto*, suplemento "Cultura e Arte", 9 de Dezembro de 1958, p. 6: "A própria palavra (Neo-realismo) só interessa como termo identificador de uma trajectória definida, como qualquer curva, por muitas tangentes individuais aqui ou além. Uma continuidade viva procede por negações, pelo que será sempre possível ser-se hoje algo como neo-realista rejeitando o património do Novo Cancioneiro".

Cancioneiro a tentativa de assumir um novo papel, mais interventivo, mais próximo do mundo, por parte dos seus autores, assim como um esforço no sentido de fazer pousar a poesia ao rés das vivências quotidianas e comuns, a leitura desta poesia em articulação com uma versão-de-mundo marxista não é de modo nenhum imediata.

Entre si, as vozes dos poetas também não se revelam particularmente comunicantes, e é geralmente mais fácil captar a relação de cada um com a tradição poética do que sentir o que os une, além de serem poetas recortados num mesmo fundo ideológico. Há, no entanto, um efeito produzido pela configuração global do *Novo Cancioneiro* que importa salientar e que consiste no facto de ser perceptível uma espécie de leitura selectiva da tradição poética portuguesa por parte dos seus colaboradores. Mais do que numa ruptura efectiva, a produtividade do *Novo Cancioneiro* reside no potencial produzido por esta reunião de materiais poéticos susceptíveis de exploração e desenvolvimento à luz de uma ideologia inovadora. Obviamente, trata-se de uma forma involuntária de convergência, o que não significa que seja imotivada, decorrente da aproximação editorial dos percursos individualizados que vários poetas, aliás diferentes entre si, vinham esboçando.

O novo papel que caberia ao poeta desempenhar suscitava, antes de mais, que este fosse capaz de reelaborar a sua relação com o mundo através da poesia, recorrendo a estratégias de aproximação que implicariam, *stricto sensu*, o eu na relação com os outros e, *lato sensu*, o texto na relação com o mundo.

Coral e solistas

A incorporação de dimensões de alteridade (como extravasamento do eu e não no sentido presencista) é uma das primeiras consequências da nova atitude ideológica destes poetas, porquanto é possível acompanhar o seu desenvolvimento ainda em poemas publicados em finais de da década de 30. É talvez no poema "Polémica", de José Gomes Ferreira, publicado em 1939, que melhor se exprime a vontade nascente de articular a própria voz com a voz do outro:

(...)
Eu caía morto de vergonha
se andasse pelo mundo
a enxugar lágrimas de pobres
com lenços de núvens!

E escondia-me num poço,
na cela mais profunda dos abismos,
se não fosse igual a todos,
menos a mim-mesmo!

E cegava-me com as unhas
até ao silêncio das imagens,
se passasse, como tu, os dias e as noites,
a mirar-me ao Espêlho
para ver o meu Esqueleto genial
dependurado, com flores,
entre o céu e a terra!
Enquanto no inferno da vida,
os outros esqueletos
atiram pazadas de carvão
para as fornalhas das máquinas
que fabricam o fumo
onde os poetas desenham quimeras de desdém!

Não, poeta romântico!

Eu nasci para cumprir outro destino mais novo!
Ser homem apenas, sem sangue excepcional,
a arder o desejo absurdo
de andar, pelas ruas,
vestido de vidro,
para que todos possam ver, na minha alma,
a dor comum finalmente revelada.
(...)[44]

É possível referenciar, desde muito cedo, a ocorrência de estratégias visando a incorporação textual do *outro* como pessoa em partilha vivencial com o sujeito poético. Assim acontece no poema "Cantar de amigo", de Joaquim Namorado, cuja primeira publicação data de 1938, no qual se subverte o sentido medievalizante do título através da transformação do poema num espaço de encontro entre o *eu* e um *tu* que designa o leitor em sentido simultaneamente individual e colectivo.[45] Ou, em movimento inverso e complementar, a redefinição do espaço vivencial do sujeito alargando-o no sentido da "rua", isto é, da comunhão com os outros, como acontecia já no poema "Volta", de Mário Dionísio, publicado no mesmo ano.[46]

---

44 - *O Diabo*, de 1 de Julho de 1939, p. 5.

Lembre-se que, apesar de mais velho que os poetas do *Novo Cancioneiro,* José Gomes Ferreira chegou a ser convidado para integrar a colecção, tendo mesmo pensado em coligir os poemas a publicar sob o título de *Líricas e Heróicas*; e que foi na colecção O Galo, dirigida por Carlos de Oliveira e Joaquim Namorado que veio a publicar *Poesia I*, em 1948.

45 - *Sol Nascente*, nº 29, de 15 de Maio de 1938, p.15: "(...)/ Eu e tu/ carne do mesmo corpo/ amor do mesmo amor/ sangue do mesmo sacrifício!// Eu e tu/ elos da mesma cadeia/ grãos da mesma seara/ pedras da mesma muralha!// Eu e tu, que não sei quem és,/ que não sabes quem sou:// Eu e tu: Amigo! Milhões!..." (O poema seria depois incluído em *Aviso à Navegação*).

46 - *Revista de Portugal*, nº 3, Coimbra, Abril de 1938, pp. 405-6: "As mesmas janelas meio-cerradas.../ (eu odiava a luz e o barulho da rua)./ (...) /Estalem as vidraças das janelas./ Derrubem-se os umbrais das

Deve considerar-se como outro aspecto da mesma questão a utilização poética de elementos narrativos, presente sobretudo naqueles poetas que também revelam vocação ficcional, como Manuel da Fonseca, Mário Dionísio e Namora e o Carlos de Oliveira da primeira versão de *Turismo*, mas também em Sidónio Muralha e Francisco José Tenreiro. Já em poemas como "Problema" e "O grito do vagabundo", publicados por Manuel da Fonseca ainda em *O Diabo*,[47] e noutros, provavelmente da mesma época e reunidos em *Rosa dos Ventos*, se verifica que a presença do *outro* se manifesta pelo recurso a personagens, neste caso essencialmente rurais e um pouco tipificadas; ou na galeria de figuras também tipificadas esboçada em "Depois de mim", poema publicado por Mário Dionísio também ainda em1938.[48] Mas é sobretudo em *Terra*, de Fernando Namora, primeiro volume da colecção *Novo Cancioneiro*, que melhor se pode observar a construção de personagens - aqui já com funções actanciais de rigoroso modelo narrativo e gravitando em redor da história do camponês António e de sua desgraçada família.

Terra constitui, aliás, o caso mais radical de apagamento do sujeito nesta colecção. As marcas de primeira pessoa são raríssimas - três em toda a obra - e apenas conotam a presença do sujeito de enunciação. Contudo, e contrariando a leitura proposta por Alexandre Pinheiro Torres, não parece que a opção pelo modelo narrativo se traduza na caracterização do mundo rural segundo uma versão marxista.[49] Embora este retrato do

---

portas./ Ardam as tapeçarias./ Que fiquem para sempre abertos os portões do jardim./ Para que fuja./ Para que volte./ Quero saltar, correr, ficar definitivamente/ no tumulto, na dor, no barulho, no caos, na confusão da rua."

47 - *O Diabo*, 24 de Abril de 1938 e 4 de Fevereiro de 1939, respectivamente.

48 - *Presença*, nº 53-54, Novembro de 1938, p. 8 (ed. fac-similada, vol. III, Lisboa, Contexto, 1993).

49 - Alexandre Pinheiro Torres - *op. cit.*, p. 31:"António não está só: tem a mulher, os filhos. À volta dele toda a humanidade de uma aldeia que o Poeta evoca como constituindo uma unidade coesa, viva, um grupo ligado pela mesma fatalidade, mas devidamente individualizado através de personagens típicas em situações típicas, de acordo com a estética de Engels. Situações através das quais deveria ressaltar a

mundo rural esteja em franca contradição com as visões idílicas do ruralismo tradicional, e antes constitua a sua denúncia, Namora não parece ser capaz de articular qualquer dimensão de conflito social e nada indica, no texto, que o devir histórico modifique a condição social das personagens-tipo, que mais parecem condenadas a sofrer um destino de desgraça irremediável do que vocacionadas para a luta pelos seus direitos.

A incorporação de dimensões de alteridade através do narrativismo anti-subjectivo de *Terra* de modo nenhum é generalizável a todos os autores do *Novo Cancioneiro*. Geralmente, a inclusão da alteridade obtém-se não através do desaparecimento do sujeito lírico, mas pela sua reformulação, por um processo que basicamente inverte a formulação modernista do sujeito e visa superar, embora em graus variáveis de eficácia, o "ensimesmamento" atribuído ao presencismo.

Ao contrário do paradigmático "outrar-se" pessoano, a alteridade desenvolvida pelos poetas neo-realistas não passa pelo descentramento do sujeito e não mantém qualquer tipo de relação com a experiência de fragmentação provocada pelo trânsito modernista entre o *eu* e o *outro*. A dramática experiência (em toda a extensão semântica do termo), que, no caso português, culmina nos versos de Pessoa e Sá-Carneiro, é a experiência de um eu narcísico que a si mesmo se observa na multiplicação infinita da imagem especular em que simultaneamente se vê outro e deixa de se ver. Neste caso, o *outro* surge por um efeito de cissiparidade em que se constitui um eu múltiplo e onde se despolariza a relação eu/outro e, por isso, o descentramento dá-se em fractura interna e irradiante.

Na poesia neo-realista, as dimensões de alteridade não acarretam este tipo de alterações no estatuto do sujeito, e a relação *eu/ outro*, que, essencialmente, consiste na

---

tendência da obra, a qual não deveria ser formulada de maneira explícita, segundo o célebre e tão divulgado conselho do filósofo alemão a Minna Kautski." Até certo ponto, a referência do ensaísta à perspectiva de Engels parece advir precisamente da ilegibilidade de facto da tendência referida, como, aliás, quase reconhece a seguir, ao afirmar: "Eis um mundo em que não parece haver esperança" (*ibid.*).

articulação do sujeito singular com o plural que o inscreve no colectivo, mantém-se polarizada. *Eu* mais *tu* ou *ele*, ou *nós*, são elementos de um diálogo que, se algum descentramento produz, apenas faz extravasar o sujeito para fora de si (mas sem fragmentá-lo em si), para o mundo do *outro*. Abstraindo da complexidade com que, em Raul Brandão, a auto-análise é projectiva da alteridade, num processo que convive com o descentramento modernista, e abstraindo do abjeccionismo que o caracteriza, é possível encontrar pontos de contacto com a obra brandoniana no modo como a alteridade impõe, na poesia neo-realista, solidários laços de responsabilidade e mesmo de culpabilização pela dor do *outro*. Também por isso, a poesia só poderia ser acção, mudança ou, em termos brandonianos, expiação.

Neste caso, a alteridade significa adesão ao *outro* (no que ele é ou se entende ser), ao nível da comunhão e partilha vivencial e, consequentemente, social e não a cisão do *eu* conducente à experiência de limites que se traduz no nihilismo desamparado de *Orpheu*.

É em *Poemas*, de Mário Dionísio, segundo volume da colecção, que melhor se podem apreciar os contornos de solidariedade que aqui revestem a presença textual de dimensões de alteridade e suas consequências para a formulação do sujeito, porquanto, nesta obra, o problema em questão aflora ao nível da estrutura, mas constitui igualmente um núcleo temático privilegiado.

O trajecto que medeia entre "O Homem sozinho na beira do cais" (primeira parte da obra) e "Com todos os homens nas estradas do mundo" (última parte) é certamente a mais legível das concretizações poéticas dum movimento essencial no *Novo Cancioneiro*, caracterizado pela opção de passagem do *lirismo solista* , ou, especificando, do *monólogo lírico*, ao *lirismo coral*. [50]

---

50 - A terminologia adoptada segue a conceptualização proposta por W.R. Johnson - *The Idea of Lyric*, Los Angeles, University of California Press, 1982. Johnson, tal como Jean-Marie Shaeffer ou Genette, entre outros, utiliza um critério essencialmente modal para definir o discurso lírico, com a diferença de que, seguindo e sistematizando vários momentos da evolução da poesia lírica, desde o lirismo clássico à contemporaneidade, põe em relevo factores de diversidade que, mantendo o critério modal, permitem, no

W. R. Johnson considera o lirismo coral moderno uma resposta à fragmentação do sujeito e do mundo, uma tentativa de reposição da integridade humana através do diálogo com a *communitas*. Exemplificando a atitude coral através da poesia de Whitman, este crítico procura mostrar que o moderno lirismo coral constitui uma superação da redução do campo da poesia à poesia solista, como *Erlebnisdichtung*, na medida em que retoma a tradição de outro tipo de lirismo - o lirismo coral grego, que pressupunha a intervenção do coro e cuja execução se completava através da dança em situações de forte interpelação da audiência - virado essencialmente para o diálogo com o outro e com o mundo, articulando o sujeito e o mundo.[51]

Esse facto, não implica necessariamente, embora também possa implicar, a manutenção de versões conformistas ou de uma ordem estabelecida. Como pode verificar-se em Whitman, e como sublinha W. R. Johnson: "What choral poets do is not

---

entanto, estabelecer distinções extremamente pertinentes. É neste contexto que ocorre a distinção entre *lyric solo* e *lyric coral*, de tradição clássica, que Johnson reactualiza, procurando relevar caracterização modal e consequências temáticas. Cf. p.177: "For solo lyric and the private emotions that it shapes, the lyric situation is *Ich und Welt* ("I and world"); for choral poetry, as we have seen with Pindar, that situation is *Wir und Welt* ("we and world"), and, unlike that of solo lyric, this situation does not define opposition or otherness. Its function is not to clarify the limits and the nature of the private self; rather in *Wir und Welt* the choral poet imagines those emotions which lead us to want to understand both the possibility of our communion with each other and the possibility of our communion with the world."

Johnson analisa o lirismo solista, bem como a sua radicalização no monólogo lírico, no capítulo V - The figure of Ariadne: "Some Lyric Mongrels and Lyric Monologue", enquanto o lirismo coral moderno é objecto do capítulo VI - "The Amplitude of Time: Whitman and Modern Choral" (ver pp. 146 a 196).

51 - Cf. *Idem*, pp. 177-8 e 192. O lirismo coral moderno retomaria um fio poético que uniria, por exemplo, Píndaro a Horácio e este a Jonson, passando, a seguir, por Hölderlin, algum Wordsworth, algum Shelley, Claudel, Charles Péguy, o Rilke dos *Sonetos a Orpheu*, Auden, o Eliot dos *Quatro Quartetos*, Whitman e Ginsberg.

"What matters, for literary choral, is that the agent and the object of choral mimesis be present: the universal representative of the community singing for and to the community about the hopes and passion for order, survival, and continuity that they all share." (p.178).

so much to state the fact of good community as to imagine the possibility of good community, to persuade the choral audience that both their hopes of goodness and their fears of social and moral danger are genuine, and thus encourage the necessary marshaling of energies and strengthening of wills and of faith".[52]

A poesia coral traria, por conseguinte, uma dimensão de alteridade para o texto lírico, sem que a presença do *outro* implique o apagamento do *eu*, que mantém a posição de sujeito, mas integrando a busca de si num colectivo que se procura. É nesse movimento de integração do *outro* que é simultaneamente integração do *eu*, de passagem ao *nós* - que pode considerar-se inverso da desintegração modernista do *eu* - que consiste a evolução poética que Mário Dionísio procura pôr em evidência na sua primeira recolha de poemas.[53]

Nesta obra o lirismo solista surge predominantemente como tema. No primeiro poema da colectânea, significativamente intitulado "Casa deserta", o sujeito do monólogo lírico torna-se rapidamente objecto de um olhar distanciado que o desvaloriza.[54] Esse olhar, que transforma a primeira pessoa em terceira, introduz, embora aqui de forma

---

52 - *Idem*, p.182. (Sublinhado meu).

53 - Cf. o preâmbulo do autor a *Poemas*, in Alexandre Pinheiro Torres - *op. cit.*, p. 116 : "Este livro é uma introdução à minha poesia e como tal deve ser considerado. Nele reúno os poemas feitos de 1936 a 1938, e que, constituindo embora uma fase ultrapassada, suponho indispensáveis na concretização da longa marcha: do isolamento da beira do cais ao encontro e caminho com todos os homens nas estradas do mundo".

54 - Cf. *op cit.*, p. 117: "(...) /Ah nada pior que estes dias e dias,/ de cachimbo aceso, com as mãos inertes,/ com todas as estradas inteiramente barradas,/ ouvindo a floresta./ Com tudo lá longe, na casa deserta, ouvindo eternamente o vento soprando/ e a chuva caindo, na noite, caindo..../(...)" Três estrofes adiante, o sujeito desta experiência sentimental e interiorista reaparece na terceira pessoa: "(...) E os olhos do homem são olhos de doido./Fogão apagado, aceso o cachimbo, o mundo lá longe".

ainda muito velada, um outro *eu*, claramente formulado em "Segundo nascimento", outro poema cujo título merece atenção:

> Não há mais *eu* e *eles* porque passou a haver unicamente *nós*.
> (...)
>
> Agora que deitei fora as lentes emprestadas,
> e mandei ao diabo as crenças emprestadas,
> e cuspi no altar das coisas consagradas,
> agora, sim: sou eu.[55]

E este *eu*, que a si mesmo se procura de uma maneira que permanece lírica, abdica da condição solista a favor da condição coral: como pode verificar-se nos versos transcritos e continuadamente até ao fim da obra, é na relação com os outros e com o mundo que a si mesmo tentará encontrar-se. "Estarei sempre lá fora" é o título de um dos poemas seguintes, e em "Solidariedade", composição integrando já a última parte do livro lê-se: Porquê essa imensa barreira/ entre o Eu e o Nós na natural conjugação do verbo ser?"[56]

Outra formulação lírica, não exactamente uma formulação antilírica, eis o que é proposto por Mário Dionísio. Não é, portanto, o subjectivismo que desaparece, mas apenas a vertente individualista deste, o tropo centrípeto que definia a sua relação com o outro ou com o mundo. No caso de *Poemas*, poder-se-ia mesmo ver tematizada e concretizada, em contraponto centrífugo, a subjectividade dialogante. Apesar disso, o sujeito permanece um *sujeito binário*, dividido, embora invertendo o movimento de inclusão da alteridade na identidade, da transcendência na imanência, que, na perspectiva de Luis Adriano Carlos, seria um dos aspectos a relevar na topografia regiana do

---

55 - *Idem*, p. 131.

56 - *Idem*, p. 143.

sujeito.[57] Mas trata-se apenas de uma inversão do sentido do movimento, da inversão do movimento centrípeto que caracteriza o individualismo regiano, não havendo, no entanto, interferência na direcção dualista, que permanece idêntica. Mantendo-se *binário*, o sujeito desloca-se no mesmo eixo, apesar de ir agora em sentido oposto. Ou - mais exactamente - em ambos os sentidos.

Com efeito, embora haja uma componente coral no lirismo de todos os poetas do *Novo Cancioneiro*, ela ocorre frequentemente em tensão com a irredutibilidade do sujeito, sobretudo no caso dos poetas mais subjectivistas, como Cochofel e Álvaro Feijó. É uma tensão que se constrói como não-conformidade do sujeito consigo mesmo, como incomodidade, e que consiste numa espécie de desfasamento entre solista e coro impedindo a convivência visível em Mário Dionísio e Joaquim Namorado.

Não será, certamente, apenas à poesia deste último que convém o epíteto de "epopeia impossível" que lhe foi atribuído por Eduardo Lourenço. Toda a poesia do *Novo Cancioneiro* contém, *ab initio*, a impossibilidade épica do Neo-realismo poético. Impossibilidade feita de ausência de condições e motivo, mas sobretudo decorrente de estar esta poesia perpetuamente eivada de um grito solista. Mesmo no caso paradigmático de Namorado, cuja poesia exortativa e panfletária constitui o projecto mais radical do *Novo Cancioneiro* (o que não significa que seja o mais conseguido, poeticamente), a

---

[57] - Luis Adriano Carlos - "O Classicismo Modernista de José Régio", *Revista da Faculdade de Letras do Porto, Línguas e Literaturas*, II Série, vol. VIII, 1991, p. 128-9. Neste ensaio, onde a noção de *classicismo modernista* corresponde a uma revisão da articulação entre a *Presença* e *Orpheu* esbelecida por Eduardo Lourenço como "contra-revolução do modernismo", um dos factores operativos na caracterização do chamado Segundo Modernismo como *classicismo modernista* é a formulação do sujeito. Referindo-se a *Biografia*, de Régio, Luis Adriano Carlos caracteriza o "sujeito dividido" como aquele que "define o classicismo modernista, entre uma resolução monista e uma desintegração pluralista". E conclui: "Em rigor, o sujeito clássico tradicional é um sujeito *unário*; o sujeito modernista é um sujeito *vário*; e o sujeito do classicismo modernista é um sujeito *binário*, lugar tenso e intenso de uma conflitualidade interna".

correlação *eu/ tu-vós*, que constitui o eixo discursivo fundamental, deixa lugar para esse grito que nos conduz a outro ponto fundamental nesta topologia poética.

A "Estética do grito"

Seria de esperar uma incompatibilidade quase absoluta entre a poesia neo-realista e qualquer tendência expressionista, pelo que o Expressionismo implica de valorização da consciência artística individual e pela posição profundamente subjectivista e anti-realista que o caracteriza. No entanto, apesar das divergências irredutíveis existentes ao nível dos princípios estéticos gerais, e mesmo ideológicos, como acentuou Lukács, em 1934, no ensaio "Grösse und Verfall des Expressionismus"[58], avultam os pontos de contacto, perceptíveis em estratégias de consecução poética comuns. E, por outro lado, há que reconhecer-lhes afinidades temáticas, decorrentes de objectivos comuns de denúncia do sofrimento humano e da projecção de outra condição humana a que, em ambos, não foi alheia uma dimensão de utopia.

A vigência de uma componente expressionista no Neo-realismo poético, em articulação com as obras de Raul Brandão e Régio, foi já apontada por Fernando Guimarães[59] num ensaio onde procura os fundamentos expressionistas do que José Gomes Ferreira designara por "estética do Grito".[60]

Sem pretender criar o inexistente, isto é, sem pretender sugerir a possibilidade de um período expressionista na literatura portuguesa, ou sequer na poesia, importa reconhecer que tanto em Raul Brandão como em Régio e noutros presencistas, se desenha uma tendência expressionista que transita em graus variáveis para os poetas neo-realistas e que é visível nos volumes do *Novo Cancioneiro*.

---

58 - Georg Lukács - " 'Grandeur et décadence' de l'expressionnisme", *Problèmes du Réalisme*, Paris, L'Arche, 1975, pp. 41 a 83.

59 - Fernando Guimarães, "A poesia neo-realista entre um expressionismo possível e a impossibilidade de uma objectividade verbal", art. cit., p. 59.

60 - Cf. José Gomes Ferreira - *Poeta Militante*, vol. 2, Lisboa, Dom Quixote, 1991, p. 79.

A obra de Raul Brandão constituiu uma referência incontornável tanto para presencistas como para neo-realistas, embora uns e outros nela encontrassem a precursão que os antecipava e, por isso, a valorizassem segundo critérios diferentes.

O artigo "Raul Brandão, poeta", de João Gaspar Simões, publicado na *Presença*, no início de 1931,[61] constitui um dos textos mais ilustrativos da leitura presencista do autor de *Húmus*. Gaspar Simões empenha-se em demonstrar, como é sugerido pelo título do artigo, que Raul Brandão, apesar de prosador, não é um romancista mas um poeta, na medida em que todo o universo ficcional das suas obras está infiltrado pela presença do artista, "pelo egocentrismo abstracto" que, em seu entender, caracteriza a relação do poeta com o mundo: "Estamos diante da realidade duma alma", resume o ensaísta que defendera já uma perspectiva semelhante a propósito de *Os Pobres*, em 1925. [62]

As facetas expressionistas de Raul Brandão valorizadas por Gaspar Simões são aquelas que melhor se coadunam com o que o presencismo também tinha de expressionista. São múltiplos os pontos de contacto, mas todos eles ramificam da comunhão dum princípio expressionista fundamental, que consiste na valorização do que Worringer designou como "Kunstwollen"[63], isto é, como "princípio da volição artística",

---

61 - João Gaspar Simões - "Raul Brandão, poeta", *Presença*, nº 30, Janeiro-Fevereiro de 1931, pp. 2-5 (ed. ut., vol. II).

62 - *Idem* - "Raul Brandão e *Os Pobres* ", *Tríptico*, nº 9, Coimbra, 20 de Abril de 1925, p. 5: "É lendo-o que venho a acreditar sermos todos estruturalmente idênticos. Só o ambiente em que somos nados e depois vivemos, a educação, enfim nos diversifica. Raul Brandão, sou em crê-lo, não demora muito os olhos na contemplação de outras almas que não sejam a sua. É mais poeta que romancista, embora escreva romances e não versos. E, como poeta que é, arranca das entranhas a vida que reparte tal-qualmente a ave pelicano". E assim as suas personagens seriam "desdobramentos de personalidade", como a sua "língua" seria "sonoridade da mesma consciência".

63 - Referido por György M. Vajda - "Outline of the Philosophic Backgrounds of Expressionism", in Ulrich Weisstein (org.) - *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, Paris, Librairie Marcel Didier e Budapest, Akademiái Kiadó, 1973, p. 47. Vale a pena acompanhar um pouco os comentários de G. Vajda (p. 58): "The sense of 'artistic volition', this key concept of the Expressionistic method, taken

ou que Kandinsky descreveu com as seguintes palavras: "L'oeil ouvert de l'artiste, (...) doit être dirigé sur sa vie intérieure et son oreille doit toujours être tournée vers la bouche de la necessité intérieure".[64]

Este princípio ocupa uma posição central e polarizadora na teorização estética regiana, não apenas naquela que é desenvolvida desde muito cedo nas páginas da *Presença* como no ensaio *Em Torno da Expressão Artística*, publicado em 1940, para não ultrapassar os limites cronológicos que, por agora, interessam. Basta percorrer as reflexões de Régio dispersas em diversos números da *Presença* para observar, recorrentemente, o carácter francamente expressionista das suas formulações estéticas, onde o *humano* se define em sentido simultaneamente individual e totalizante. Se, na perspectiva de Régio, os valores estéticos são, por inerência, universais e atemporais é porque neles se cristaliza, se fixa e se revela o arquétipo do humano. Nesse sentido, o individual e o universal são sinónimos, graças ao pendor abstractizante do individualismo regiano, na verdade bastante mais do que uma poética psicologista ou subjectivista.

"Em Portugal, raro uma obra é um documento humano, superiormente pessoal ao ponto de ser colectivo." - afirma Régio em "Literatura Viva"; e, em "Literatura Livresca e Literatura Viva", especifica: "(...) é que na Obra de Arte, o mundo existe através da individualidade do Artista. Emprego aqui a palavra mundo como designação de tudo o que para nós existe. Consequentemente, tudo o que numa Obra de Arte existe - existe através da individualidade do artista". Em "Divagação à roda do primeiro Salão dos Independentes", faz esta síntese lapidar: "Mas se poesia e música são geralmente

---

by itself, designates the desire, the intention, and the purpose of the artist. Artistic volition makes its presence more intensely felt in the genetic process of a work of art in which non-mimetic methods and techniques are employed than in the calm, classical art which follows nature faithfully. The volitional character of E. permitted it to employ its methods and stylistic devices for the purpose of a pure 'art of consciousness', as well as for an art which focused on, and pointed to, reality".

64 - Citado por Jean- Michel Gliksohn - *L'Expréssionnisme Littéraire*, Paris, PUF, 1990, p. 51.

consideradas artes-tipo, é exactamente por com mais facilidade libertarem uma realidade íntima cuja captação, através da realidade exterior, me parece ser aquilo mesmo que se diz Arte". [65]

É sob a óptica expressionista - que em muitos aspectos é neo-romântica - que melhor pode entender-se a valorização regiana da originalidade e da sinceridade do artista. Não deixa de ser extremamente significativo que, no artigo "Literatura Livresca e Literatura Viva", figurem, entre os autores citados, o pré-expressionista Dostoievsky, Ibsen, Strindberg... e Raul Brandão.[66]

É facil compreender que Régio fosse sobretudo sensível à autenticidade da consciência artística patenteada em Raul Brandão, ao "eu abissal"[67] que em *Húmus*, por exemplo, se arrisca continuadamente na ânsia de conhecer-se até à abjecção, num processo infinito de auto-análise que se reescreve, até ao limite do suportável, na desconfortabilíssima expressão "mais fundo"[68], metáfora recorrente da vertigem abismal do sujeito; mas sensível, também, a essa presença constante e filtrante do sujeito, em que o sonho se confunde com a inquietação ontológica, conferindo dimensão transindividual ao individualismo. Régio, como Gaspar Simões, apreciaria certamente a superação do

---

65 - Respectivamente, *Presença*, nº 1, de 10 de Março de 1927, p. 1; nº 9, de Fevereiro de1928, p. 2 e nº 27, de Junho/Julho de 1930, p. 8 (ed. ut. vol. I).

66 - Acerca deste último, Régio (*art. cit.*, p. 5) faz o seguinte comentário: "É na primeira *História dum Palhaço*, n'*A Farsa*, e no *Húmus*, que o temperamento originalíssimo do escritor se revela. E são destes livros as páginas que ele deixa para a eternidade. Junto-lhes *O Doido e a Morte* - que é uma afirmação de génio. Tudo quanto Raul Brandão é - e o é sinceramente, profundamente, espontaneamente e virginalmente - está nestes livros exasperados de grotesco e dramático. A nossa literatura tão pobre de imaginação psicológica tem neles algumas páginas únicas de introspecção."

67 - Cf. Vítor Viçoso - "Das feridas de narciso ao pânico no reino das ideologias", estudo introdutório in Raul Brandão - *O Pobre de Pedir*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1984, p. 36.

68 - Cf. Raul Brandão - *Húmus*, 3ª ed., Lisboa, Vega, 1991, pp. 31, 61 e 138.

cânone do Realismo oitocentista, concretizada na violência interventiva e aniquiladora duma obra capaz de demolir o edifício social quase sem dirigir-lhe palavra, minando-o e expondo-o até à exasperação. Tal eficácia vinha ao encontro do individualismo estético presencista, podendo mesmo constituir um documento confirmativo e esclarecedor das possibilidades de integração artística de todas as dimensões do Homem plural através da individualidade singular do artista. No entanto, é essencialmente através de Régio que a "antropologia individualista metafísica"[69] que, segundo Óscar Lopes, consolidaria o fundo ideológico comum aos três principais directores e teorizadores da *Presença*, adquire matizes expressionistas.

Com efeito, a incompreensão, tantas vezes cínica, que foi apanágio de Régio relativamente ao Neo-realismo poético (e a equação inversa não é menos verdadeira) tem relação directa com a formulação regiana de uma poética da expressão, na qual a poesia era convocada a exprimir uma realidade interior e simultaneamente totalizante. Evidentemente, não é muito verosímil que Régio tenha sofrido influências directas do Expressionismo, no sentido restrito de movimento artístico cronologicamente situável. As referências que lhe faz são raras e pouco entusiásticas, inserindo-o na "fanfarra dos ismos" que "nascem num dia, morrem num mês".[70] E, no entanto, muitos dos nomes que, em seu entender, ficam "como bandeiras" são autores de referência para os expressionistas, como Baudelaire, Rimbaud, Appolinaire, Dostoievsky, e expressionistas como Ibsen, Strindberg e Georges Grosz, nas artes plásticas.

---

69 - Óscar Lopes - "Doutrina Literária Presencista", *Entre Fialho e Nemésio*, vol II, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987, p. 638.

70 - Cf. "Literatura Livresca e Literatura Viva", *Presença*, nº 9 de 9 de Fevereiro de 1928, p. 7 (ed. ut., vol. I).

Mas não são estes fios o que mais importa agora. Sobre todos eles paira ainda, como uma sombra, Raul Brandão de quem Régio escreveu, quase como se de si mesmo falasse:

(...) um Poeta virginal se nos abandona em *Húmus*, com o seu espanto e as suas intuições perante os eternos problemas do bem e do mal, do eu e do *resto* da Eternidade e do Nada. O primeiro valor directamente apreensível no *Húmus* é o da luminosa ingenuidade do seu criador. Tomado como sinónimo de virgindade ou originalidade, o termo *ingenuidade* quer aqui significar algo de intrínseco, primitivo e profundo em toda a obra de criação - até na mais *inteligente* ou consciencializada: algo de tão natural à mesma criação que na ausência ou pobreza desse *algo*, ficam reduzidas a simples documentos literários de decadência várias e interessantíssimas produções da literatura moderna. Quanto, em *Húmus*, há de primitivo, caótico ou desmesurado, profundamente se relaciona com essa ingenuidade, essa virgindade, essa originalidade, que sem dúvida são virtudes suas.

(...) Outro dos seus valores é a extensão, mais que extensão, profundeza, ou melhor, inocência primária da sua humanidade. *Húmus* remexe todas as nossas razões humanas - lá até onde os instintos fundamentais e o egoísmo vital se embaralham, numa espécie de nebulosa germinal, com as eternas perplexidades e ansiedades metafísicas. [71]

O que Régio valoriza em Raul Brandão são ingredientes fundamentais na poética regiana, como pode verificar-se através do ensaio "Em Torno da Expressão Artística", de 1940, revisto e completado por "A Expressão e o Expresso", em 1967. No autor de *O Pobre de Pedir* é valorizada a autenticidade da sua sensibilidade e imaginação, "psicologicamente autênticas", nas palavras de Régio, responsáveis por "essa impressão de mergulho (...) na primitiva indistinção da matéria humana".[72]

Como resume Régio em "A Expressão e o Expresso", são duas as suas teses essenciais: "Primeira: A arte é expressão. Segunda: Todo o grande artista é um grande homem - ou todo o artista é um homem invulgar - entendendo-se por *grande homem* o

---

71 - José Régio - "Raul Brandão e o *Húmus*", *Ler*, nº 8, Novembro de 1952, p. 3.

72 - *Idem, ibid.*

que tem uma personalidade original e rica".[73] Se se considerar o facto de a expressão artística ser encarada como "uma expressão segunda", "uma expressão da expressão", sendo, por conseguinte, a expressão primeira, ou "vital" na terminologia regiana, o expresso pela expressão artística, facilmente se compreendem as consequências desta perspectiva ao nível da articulação referencial da obra de arte com o mundo. Como observou Américo Oliveira Santos, Régio enuncia "a desfocagem da relação referencial na expressão artística".[74] Não é de uma formulação anti-referencial que se trata mas de uma concepção anti-mimética da referencialidade, na qual a experiência interior ou subjectiva constitui o único pólo heurística e artisticamente fiável e susceptível de comunicação:

> O que é, então, a arte? Depois de quanto ficou dito, melhor se admitirá esta definição insuficiente: Uma expressão transfiguradora da mera expressão vital; um jogo em que se revelam todas as fundas intenções dos homens. Propriamente a essa expressão e a esse jogo chamaremos arte; mas sabendo que sem a expressão vital que a exige, essa expressão pouco ou nada será como pouco ou nada será esse jogo sem as intenções profundas que liberta. Assim toda a arte subentende comunicação; pois se, pelo menos em princípio, todos os tempos e lugares se poderão comover com a autêntica obra de arte (...) é exactamente porque a expressão vital e as intenções profundas informadas na obra de arte - pelo menos em princípio pertencem a todos os homens de todos os tempos e lugares. Eis como toda a verdadeira arte é humana - a não ser que se dê ao adjectivo a estreiteza que buscam impor-lhe os vários monopolizadores do humano.[75]

Régio propõe, e procura concretizar, uma arte de consciência, na qual são perceptíveis as afinidades com a estética expressionista. O sentido em que utiliza o termo

---

73 - José Régio - "A Expressão e o Expresso", *Três Ensaios Sobre Arte*, 2ª edição, Porto, Brasília Editora, 1980 (1967), p. 81.

74 - Américo Oliveira Santos - "Em Torno da Poética Regiana", *Revista da Faculdade de Letras do Porto - Línguas e Literaturas*, vol. VIII, 2ª Série, Porto, 1991, p. 90. Veja-se ainda o cap. V do mesmo ensaio, no qual este processo de desfocagem é cuidadosamente analisado.

75 - José Régio - "Em Torno da expressão Artística" (1940- 1967) - *op. cit.*, pp. 77-8.

"transfiguração", sublinha a importância atribuída à interioridade do artista, não em sentido meramente expressivista ou subjectivista, mas como espaço de captação do humano em toda a amplitude moral, psicológica e até metafísica pela tensão exercida pelo supra-humano inscrito no humano.[76] A questão da autenticidade, ou da sinceridade, ou da ingenuidade coloca-se, por conseguinte, não relativamente à expressão mas ao expresso, o que supõe uma reelaboração modernista da concepção do sujeito, sem excluir, todavia, a imposição do artista como (grande) homem. Um homem cuja grandeza se faz da ousadia de conhecer-se - e exprimir-se - sem recuar perante todas as facetas do humano.

E neste ponto, voltamos ao "pathos" brandoniano, compreendendo melhor por que razão ele alastra para a *Presença*, sobretudo através de Régio. Mas não exclusivamente: basta folhear as páginas da revista para encontrar em poemas de António de Navarro, de Branquinho da Fonseca/António Madeira e mesmo em algum António de Sousa as manifestações de uma poética de excesso de matizes expressionistas. Excesso traduzido numa espécie de paroxismo expressivo, na imagética agressiva e violenta, nem sempre isenta de mau gosto, estilemas expressionistas de superfície, através dos quais se revela o expressionismo profundo do pendor abstractizante de uma arte de consciência - ou "egocentrismo abstracto", nas palavras de Gaspar Simões anteriormente transcritas. Estratégias para sondar o homem obscuro, ou o homem integral.

---

76 - Cf. *Idem, ibid.*, p. 77: "Enquanto se esforçam por imitar a realidade, quase poderíamos dizer que todos os artistas mais ou menos se assemelham. Porém na medida em que dão a ilusão da realidade a transfiguram, e se diferenciam entre si. Condicionada é essa transfiguração (...) sobretudo pela maneira pessoal como cada artista, desvendando, mesmo a seu despeito, as suas próprias intenções profundas, realiza a profunda intenção característica da expressão artística: simultâneos aprofundamento e elevação, intimidade e superação da vida".

A acepção em que Gaspar Simões utiliza os termos *transposição* e *deformação* é idêntica. Cf., entre outros, "Modernismo", *Presença*, nº 14, 23 de Julho de 1928, pp. 2-3; "Deformação - génese de toda a arte", *Presença*, nº 45, Junho de 1935, pp. 7-11 (ed. ut., vol. I e vol. II).

É possível que seja precisamente este lado enfático e dramático do presencismo, onde há lugar para o sonho, e até para o delírio, o responsável por algumas das páginas mais inquietantes e originais da *Presença*, a par daquelas em que se divulgam os poetas de *Orpheu*. Poder-se-ia mesmo perguntar até que ponto não é por este lado que Régio "poderia ter existido sem que o Orpheu existisse"[77], como afirmou Jorge de Sena, inscrevendo-o num modernismo expressionista mais brandoniano do que órfico, isto é, admitindo que a sua revolução existisse, embora noutro lugar. Mas essa questão levar-nos-ia para muito longe. É tempo de regressar a José Gomes Ferreira e ao que o poeta designou por "estética do grito".

Nas suas palavras, o Grito é a expressão da revolta do homem-poeta, acossado, oprimido, injustiçado, é um grito irradiante, capaz de desencadear outros gritos, um grito de multidão. Em seu entender, o poeta age de duas maneiras:

> Com o Grito e com o Canto.
>
> Com o Grito para iniciar a destruição da Cidade quando lhe parece desumana e injusta. (O Grito de Josué que, concitando milhares de gritos, assim derrubou as muralhas de Jericó.)
>
> Com o Canto para depois, como Orfeu, juntar as pedras, descer aos Infernos e vencer a Morte. [78]

Impossível não lembrar aqui o poema "Meu galope é em frente", publicado por Mário Dionísio em 1942, em *Cadernos de Poesia*. Trata-se de um texto de tal modo característico, que tem interesse reproduzi-lo integralmente:

> Direis que não é poesia
>
> e a mim que importa?

---

77 - Jorge de Sena, "O Cinquentenário da Presença", *Régio, Casais, a "Presença" e Outros Afins*, Porto, Brasília Editora, 1977, p. 30.

78 - José Gomes Ferreira - *Imitação dos Dias*, 2ª ed., Lisboa, Portugália, 1970 (1966), p. 125-6.

Eu canto porque a voz nasce e tem de libertar-se.
E grito porque respondo
às lanças que me espetam
e aos braços que me chamam,
E porque dia e noite, minhas mãos e meus olhos,
por estranhas telegrafias,
dos cantos mais ignotos
e das linhas perdidas
e dos campos esquecidos
e dos lagos remotos,
e dos montes,
recebem longas mensagens e comunicações:
para que grite e cante.

O meu grito e meu canto é a voz de milhões.

Por isso que me importa?
Eu canto e cantarei o que tiver a cantar
e grito e gritarei o que tiver a gritar
e falo e falarei o que tiver a falar.

Direis que não é poesia.
E a mim que importa
Se eu estou aqui apenas para escancarar a porta
e derrubar os muros?
E a mim que importa
se vós sois afinal o que hei-de ultrapassar
e esmigalhar
em nome
de todos os futuros?
Eu sigo e seguirei
como um doido ou um anjo,
obstinado e heróico a caminho de nós
em palavras e acções
por todos os vendavais
e temporais
e multidões

nos cantos mais ignotos
e nas linhas perdidas
e nos campos esquecidos
e nos lagos remotos
e nos montes
- por terra, mar e ar.

Direis que não é poesia
e a mim que importa!
Convôsco ou não, meu galope é em frente.
Pertenço a outra raça, a outro mundo, a outra gente.

É andar, é andar! [79]

Não é pela expressão de uma interioridade recôndita, obscura e torturada - como acontece no paradigmático "Grito" de Edvard Munch - que poderemos atribuir uma dimensão expressionista ao poema de Mário Dionísio; e, no entanto, pelo excesso expressivo, pela efusão não isenta de dramatismo, pelo *pathos* humanitarista que o caracterizam, não repugnaria atribuir-lhe essa dimensão. Para este poema convergem não apenas o excesso expressivo, a efusão dramática e a violência imagética de tradição brandoniana e presencista - um certo Raul Brandão filtrado pela *Presença* -, mas também outra componente expressionista de pendor humanitarista, igualmente presente no autor de *Húmus*, e que, embora não tivesse estado absolutamente ausente da *Presença*, foi sobretudo revalorizada pelos neo-realistas de 40.

Importa ainda sublinhar, neste poema, a forma como a atitude coral do sujeito se combina com o Grito essencialmente solista daquele que segue "como um doido ou um anjo", desenhando uma tensão que é fundamental na poesia neo-realista entre posição coral e solista. Este é uma espécie de "Cântico Negro", com a diferença de que agora a

79 - *Cadernos de Poesia*, fasc. 5, Lisboa, 1942, pp. 85-6.

recusa se faz sabendo, ou julgando saber, por onde ir e com a convicção de não partir sozinho.[80]

Em *Aviso à Navegação*, de Joaquim Namorado, encontram-se alguns poemas de teor semelhante, já que o militantismo panfletário do autor não exclui a presença de "uma componente masoquista na textura de um canto de resistência".[81] É na segunda parte da obra, "A Guerra e a Paz", que se encontram as composições mais marcadas pela "estética do Grito". São poemas que exprimem, de facto com comprazimento masoquista, a dilaceração física do eu prometeico que sustém o desafio até à morte, com uma espécie de volúpia sacrificial. O Grito atinge, então, o paroxismo expressivo, apoiado na imagética sangrenta que radicaliza perigosamente a poética presencista. Em "Três Poemas do Heroísmo", atente-se no seguinte excerto da segunda parte:

> Crucifiquem-me nas cruzes dos calvários,
> deitem-me chumbo nas veias,
> façam-me a pele em tiras,
> tirem-me os olhos com navalhas
> e dêem-me a morte lenta do maior dos suplícios...

Ou em "Prometeu":

---

80 - A convicção nas opções ideológicas e políticas foi, aliás, um elemento fundamental na poesia de resistência e combate. Cf. o poema intitulado "Combate", de Joaquim Namorado, in Fernando Lopes Graça - *Marchas, Danças e Canções*, 2ª ed., s.l., Ed. 1 de Outubro, 1981 (1ª ed. 1946), p. 33: "Nada poderá deter-nos/ nada poderá vencer-nos./ Vimos do cabo do mundo/ com este passo seguro / de quem sabe aonde vai.// Nada poderá deter-nos, / nada poderá vencer-nos! // Guerras perdidas e ganhas / marcaram o nosso corpo, / mas nunca em nós foi vencida / esta certeza sabida / de saber aonde vamos.// (...)".

81 - Eduardo Lourenço - "Joaquim Namorado ou a Epopeia Impossível", *Sentido e Forma da Poesia Neo-realista*, 2ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 1983 (1968), p. 108.

Abafai meus gritos com mordaças,
maior será a minha ânsia de gritá-os!

Amarrai meus pulsos com grilhões,
maior será a minha ânsia de quebrá-los!

Rasgai a minha carne!
Triturai os meus ossos!

O meu sangue será minha bandeira
E meus ossos o cimento duma outra humanidade.

Que aqui ninguém se entrega
- isto é vencer ou morrer -
é na vida que se perde
que há mais ânsia de viver![82]

Mesmo no caso de Namorado, o Grito corresponde, antes de mais, ao excesso expressivo do sujeito em posição solista, apesar das motivações de solidariedade que possam estar na sua origem. Neste ponto, o *Novo Cancioneiro* dá continuidade à poética presencista: embora recontextualizado nos horizontes de uma estética materialista onde não há lugar para as motivações profundas, filosoficamente idealistas, do expressionismo presencista, a tendência expressionista reaparece agora como estilo, como *modus faciendi* adaptado a outro fazer.

"Nous crions avec tout notre sang, dans l'Eternité, tout notre sang crie et vous serez forcés d'entendre ou de ressentir ce cri avec votre corps": é este grito solista à procura de resposta coral, tal como foi resumido por Rudolf Leonhard[83], em 1917, com

---

82 - Joaquim Namorado, *Aviso à Navegação*, in Alexandre Pinheiro Torres (org.) - *op. cit.*, pp. 188 e 189, respectivamente.

83 - Citado por Jean-Michel Gliksohn - *op. cit.*, p. 38.

toda a violência expressiva e expressionista que lhe é inerente, que reaparece na poética neo-realista. Como veremos adiante, o Carlos de Oliveira da primeira fase não será um dos poetas menos marcados por ele. E se, por um lado, a "estética do Grito" conduziu a uma quase retórica poética do excesso, com tudo quanto a expressão contenha de negativo e paradoxal, por outro lado, ela introduziu também a tensão entre posição solista e coral no estatuto do sujeito que é um dos aspectos mais interessantes e inovadores do neo-realismo poético.

Dizia Mário Dionísio num artigo intitulado "Realismo", publicado em 1946, que o realismo se impunha àquele artista que "não pode continuar a calar a sua dor, a sua revolta ou a sua esperança, em face dos dramas mais agudos do mundo que, tocando a maior parte dos homens, o tocam no mais íntimo (...)".[84] Na poesia, esta incapacidade de ignorar o sofrimento do mundo, conduziu o sujeito a uma posição mais lírica do que épica, pela qual o *eu* não cede lugar ao *outro* mas se procura no outro e com o outro, oscilando entre a posição solista e a posição coral. A incorporação da alteridade procurada pelo individualismo totalizante presencista dá lugar a um movimento inverso de incorporação da identidade na alteridade. Mas, este movimento é a pura deslocação: o lugar do sujeito é a tensão entre dois pólos que se mantêm.

Voltamos, pois, a Raul Brandão. Como já foi dito, os neo-realistas leram-no por razões que não eram as dos presencistas: encontravam nele "a Fraternidade e a Revolução Inverosímil imanente", como resumiu José Gomes Ferreira, falando do fascínio com que descobrira, nos anos 20, o seu "mestre secreto";[85] dele herdaram também a culpa e a necessidade de expiação com que escreveram, tantas vezes, os seus versos.

---

84 - Mário Dionísio - "Realismo", *O Globo*, II Série, Lisboa, 30 de Junho de 1946, p. 6.

85 - José Gomes Ferreira - *A Memória das Palavras*, ed. cit., p. 98 e 259 e seg.

O texto e o mundo: predição e circunstância

Referindo-se a *Mar de Sargaços*, colectânea de poemas publicada por Fernando Namora em 1939, Régio escrevia:

> Neste, como em outros poetas da sua geração, exprimem-se as preocupações políticas ou sociais num tom a que talvez não seja alheio o nosso profundo pendor sebastianista; messiânico. Tratando-se de poesia, - não me parece um mal. Quaisquer reformas ou revoluções entressonhadas lhe surgem assim ampliadas em fulgurante e definitiva catástrofe: É a queda do mundo velho, a morte da vida morta. É o raiar da grande Manhã e o advento da Nova Era. Vale a pena, pois, oferecer-se o poeta em holocausto, ser o mártir depois de ter sido o profeta... Sem mística (por mais que a palavra repugne a certos doutrinários) não me parece muito possível intervir a poesia na questão social.[86]

Régio tinha, muito provavelmente, razão. Há nestas palavras alguma denúncia ressentida, mas há também a percepção clara de quanto a relação do poema com o mundo passou, no Neo-realismo, pela projecção utopista dos horizontes imaculados de um mundo por vir.

A predição de fundamentação marxista é, certamente, o grande traço comum aos poetas do *Novo Cancioneiro* - e, mesmo assim, não a todos - mantendo-se em obras subsequentes, embora venha a conviver com a expressão de sentimentos de "mágoa e desalento", como no conhecido soneto em que Carlos de Oliveira responde aos que lhe apontavam o desvio que tal atitude poderia significar.

"Esperança", "Manhã", "Futuro" ou "Amanhã" são algumas das lexicalizações poéticas da utopia decorrente da aceitação dos princípios do materialismo histórico. Este será, aliás, um dos aspectos mais problemáticos da poesia neo-realista, na medida em que traduz o modo como esta se apoia em quadros de referência externa, vendo drasticamente diminuída a função heurística inerente à poesia, ou abdicando dela e limitando-se à

---

86 - José Régio - "Crítica", *Presença*, nº 2, Série II, Fevereiro de 1940, p. 122 (ed. ut., vol. III).

expressão de uma versão-de-mundo marxista, isto é, de um horizonte previamente descoberto.

Não deixa de ser curioso verificar que, a este nível, a ortodoxia literária marxista assume, sem poder reconhecê-la, uma posição construtivista. Como resumiu D. W. Fokkema, em comentário à definição de Realismo Socialista, saída do I Congresso de Escritores Soviéticos, em 1934: "Describir la realidad en su desarrollo revolucionario de hecho significa retratar lo que se puede considerar como realidad y lo que todavía no es realidad".[87]

No *Novo Cancioneiro*, a predição marxista está presente em Mário Dionísio, em Namorado, nos últimos poemas de Álvaro Feijó e em Sidónio Muralha. Um dos poemas emblemáticos sob este aspecto é "Depois de Mim", de Mário Dionísio:

(...)
Um dia
(ah! sinto-o bem para além das milhentas folhas de todos os tratados)
uma onda de amor invadirá tudo e todos.
E será uma primavera diferente de todas as primaveras,
porque ainda não foram inventadas as palavras para exprimi-la.

Simplesmente, nesse dia primeiro da nova criação, eu já terei partido.
A minha carne estará funda de mais para sentir o beliscão da alegria.

---

87 - D. W. Fokkema, in D. W. Fokkema e Elrud Ibsch - *Teorías de la Literatura del siglo XX*, 4ª ed., Madrid, Cátedra, 1992, p. 121. A definição citada e comentada por Fokkema, é a seguinte: "El realismo socialista, método de la literatura y crítica literaria soviéticas, demanda del verdadero artista la representación históricamente concreta de la realidad en su desarrollo revolucionario. Al mismo tiempo, la verdad y la concreción histórica de la representación artística de la realidad tiene que combinarse con el objetivo de remodelamiento ideológico y de educación de la clase trabajadora en el espíritu del socialismo". Esta fórmula, simplificada no II Congresso, em 1954, para "El realismo socialista demanda del escritor la representacíon verosímil de la realidad en su desarrollo revolucionario" (cf. *Idem*, p. 123) sugere, em ambas as formulações, que a realidade social, tal como aparece literariamente, é uma construção do mundo. Em última análise, a reflexão activa é isso mesmo (que a ideologia também é).

E os olhos cheios de terra
não verão os homens levantados
nem os campos eternamente floridos
nem a leiteira sem o seu ar de humildade.

Porém que importa?
Um dia, sei-o bem, todos estarão até que enfim de acordo.
Portanto, que importa a minha ausência?
Que importa que eu não venha a saborear os frutos da própria árvore?
Que é isso
ao pé da inabalável certeza desse dia admirável? [88]

Joaquim Namorado fala, por sua vez, de "um mundo a conquistar" ("Manifesto à Tripulação"). "O meu sangue será minha bandeira/ e meus ossos o cimento duma outra humanidade", lê-se em "Prometeu".[89]

Em *Os Poemas de Álvaro Feijó* encontram-se versos como " - Um Novo Mundo há-de surgir, brilhar..." ("Ritmo Eterno?"), ou, a merecer particular atenção, o poema "Divisa", que em parte se transcreve:

Olhos, olhai em frente!

(...)
Em frente!...O que não é
mas que vai ser
por nossas mãos!
Olhos, olhai em frente!

---

88 - Mário Dionísio - *Poemas*, in Alexandre Pinheiro Torres (org.), *op. cit.*, pp. 147-8. Veja-se ainda o final de "Arte Poética", p. 149: "A poesia está na luta dos homens,/ está nos olhos abertos para amanhã".

89 - Joaquim Namorado - *Aviso à Navegação*, in Alexandre Pinheiro Torres (org.) - *op. cit*,, pp. 183 e 189.

Atrás de nós
há Sodomas inúteis
e Gomorras em brasa![90]

O primeiro dos "Dois Poemas da Praia da Areia Branca", de Sidónio Muralha, constitui outro exemplo de predição marxista, ao antecipar "um dia" em que não haverá fome nem tristeza para os pescadores.

Com esta antecipação de um mundo por vir prende-se uma estratégia exortativa a que está associado o tom panfletário e intervencionista característico de muita da poesia neo-realista. É a dimensão perlocutória desta poesia, visando desencadear a acção, "a luta", indicar "o caminho", como frequentemente se lê; sob esta perspectiva, destacam-se Mário Dionísio e Namorado. São várias as consequências da integração da função apelativa na poética neo-realista. Em primeiro lugar, implicou a adequação do discurso a um público que se pretendia vasto e que se sabia pouco preparado para a leitura da poesia; em segundo lugar conduziu ao empolamento imperativo e exclamativo do discurso e, finalmente, à opção pelo canto, no sentido mais restrito do termo, isto é, por uma poesia que previa, frequentemente, a declamação ou a adaptação a uma partitura musical.[91]

---

90 - Álvaro Feijó - *Os Poemas de Álvaro Feijó*, in Alexandre Pinheiro Torres (org.) - *op. cit.*, p. 273.

91 - A este nível, é conhecido o papel dinamizador de Fernando Lopes Graça que escrevia, no texto introdutório da colectânea *Marchas, Danças e Canções*, atrás referenciada, datado de 1945, pp. 7,8,9: "Uma poesia de fundo popular e de projecção colectiva só se justifica e atinge a sua verdadeira finalidade quando *utilizada* por aqueles a quem se dirige.

O livro, o folheto, a recitação são para isso meios insuficientes ou, quando menos, dotados de eficiência relativa. Só mediante o veículo da música, através do canto, ela pode viver verdadeiramente e agir a fundo sobre a sensibilidade, estimulando à acção.

(...) O nosso desejo é que estas canções sejam para toda a gente e toda a gente as possa tocar, cantar e bailar. Sobretudo o povo, está bem de ver. É claro que não pretendemos de modo nenhum fazer com elas concorrência ao folclore nacional; se frequentes sugestões da nossa poética e da nossa música populares afloram nestas produções, é isso devido ao facto de naturalmente naquelas nos inspirarmos, tanto por integração psicológica, como por uma questão de método, que nos manda, se queremos ser práticos e

Se a predição de uma sociedade justa (entenda-se: sem classes), o esforço de consciencialização dos oprimidos e a exortação à luta pela igualdade podem traduzir a incidência de uma visão marxista no *Novo Cancioneiro*, há que notar que tal não acontece com todos os poetas. Muitas vezes, os textos não vão além da denúncia de situações de injustiça social em que não é possível ver muito mais do que o reactivar da tradição do humanitarismo social da poesia realista do século XIX.

Disse Jorge de Sena que "um realista é, em última análise, *um homem que usa a sua imaginação para imaginar a realidade*. E que, estilisticamente, re-cria para nós o que, em cada momento da história da civilização *nós pretendemos que a realidade seja* ".[92] A poesia realista elege como circunstâncias suas aquelas que se coadunam com a versão-de-mundo que a suporta, ou que suporta, o que siginifica que o espectro do seu realismo tem abrangências e incidências variáveis. Tanto a poesia de Cochofel como a de Joaquim Namorado mereceram ser classificadas de (neo-)realistas; contudo, as razões que o determinaram são quase irredutivelmente distintas. E isto porque a maneira como cada um destes poetas utiliza a imaginação para imaginar a realidade corresponde a uma selecção, a uma redescrição constitutiva do objecto que em cada um se especifica de forma diferenciada.

Reduzir a poesia neo-realista ao empenhamento intervencionista, à presença dos temas sociais e políticos e, complementarmente, à predição marxista seria extremamente

---

atingir eficientemente o nosso objectivo, ir ao encontro das disposições naturais e empregar tanto quanto possível a linguagem, o *estilo*, daqueles a quem pretendemos dirigir-nos. Em todo o caso, por muito satisfeitos nos daríamos, considerando o nosso escopo plenamente alcançado, se alguma vez estas canções passassem ao anonimato das verdadeiras canções populares, provando-se assim a necessidade delas e enriquecendo-se o nosso folclore poético-musical com alguns aspectos que ele quase inteiramente desconhece".

92 - Jorge de Sena - "A Poltrona do Realismo - António Gedeão", *Estudos de Literatura Portuguesa II*, Lisboa, Edições 70, 1988 (1974 para o artigo citado), p. 264.

redutor, ao mesmo tempo que implicaria atribuir-lhe, generalizando-a, a abrangência social que nem sempre teve. Seria, no essencial, prestar mais atenção às pistas indicadas pelo discurso crítico que a acompanhou do que aos textos poéticos no que estes efectivamente foram. Se se pretende encontrar os elos que associam poetas tão díspares quanto aqueles que integram o *Novo Cancioneiro*, é necessário encontrar um horizonte mais largo: a circunstancialidade. Com efeito, toda a poesia do *Novo Cancioneiro* se pretende circunstancial, embora de uma forma não homogénea que é articulável com a intermitência da posição coral e/ou solista do sujeito atrás observada.

Predrag Matvejevitch, ao acompanhar a evolução histórica do conceito de poesia de circunstância, procurou esboçar-lhe a tipologia, distinguindo, globalmente, três categorias: a poesia de circunstância destinada a acompanhar cerimónias diversas, a poesia dita *engagée*, associada aos acontecimentos políticos ou históricos, e a poesia de circunstância que tem por referência factos da vida privada ou subjectiva, no sentido goethiano de *Gelegenheitsgedicht*.[93] Apesar de genérica, esta tipologia revela-se de grande interesse ao indicar, com as duas últimas categorias, duas linhas divergentes na poesia de circunstância (esqueçamos, de momento, a primeira que é sobretudo histórica e tem hoje menos pertinência), mas convergindo sob a dominante da circunstancialidade.

A dissemelhança existente entre o conceito goethiano de circunstância e aquele que se subentende na poesia empenhada ou *engagée* é evidente.[94] Importa, no entanto,

---

93 - Predrag Matvejevitch - *Pour une Poétique de l'Evénement*, Paris, Union Générale d'Editions, 1979, pp. 175-6.

94 - Matvejevitch (*op. cit.*, pp. 117-8) reproduz um excerto das *Conversas com Goethe*, de Eckermann, que interessa considerar:

"Le monde est si grand, si riche et la vie offre un spectacle si divers que les sujets de poésie ne feront jamais défaut. Mais il est nécessaire que ce soient toujours des poésies de circonstance, autrement dit il faut que la réalité fournisse l'occasion et la matière. Un cas singulier devient général et poétique du fait précisément qu'il est traité par un poète. Mes poèmes sont tous des poèmes de circonstance, ils s'inspirent de la réalité, c'est sur elle qu'ils se fondent et reposent. Je n'ai que faire des poèmes qui ne reposent sur rien".

salientar a sua correspondência com uma oscilação no entendimento da poesia circunstancial, presente nos poetas neo-realistas. O movimento de vai-e-vem entre a indicação da determinação subjectiva considerada por Goethe e a inscrição da poesia num contexto social e político colectivo, apontado por Matvejevitch como uma das ambiguidades contidas no termo *engagement*,[95] coincide com a ambivalência em que é entendido o (neo-)realismo pelos poetas em estudo.

A diferença substancial entre a colaboração de Cochofel e a de Namorado no *Novo Cancioneiro* explica-se pela subordinação do texto a concepções distintas da circunstancialidade. Se ideologicamente os dois poetas estão próximo, poeticamente é escasso o que têm de comum.

A originalidade da poesia de Cochofel, que há-de conferir-lhe um lugar muito particular adentro do Neo-realismo poético, é anunciada, em *Sol de Agosto* por sucessivas recusas: recusa de ir além da "flor do mundo" - "Nem me peçam mais:/os lagos serenos têm menos fundo" (II); recusa "do Céu" ou "do abstracto" (I); de uma certa retórica da natureza estado-de-alma - "Não me venham dizer/que os choupos despidos lembram mágoas," (III).[96] Sucessivas recusas cuja soma traduz a recusa maior da transcendência a favor de uma opção materialista que adquire contornos mais filosóficos do que sociais ou políticos, embora possa, ou deva, por coerência e por consequência, contemplá-los também.

O idealismo, a transcendência, o abstracto, o invisível são valores filosóficos e poéticos que comparecem, em *Sol de Agosto*, como as exclusões relativamente às quais se produz o sentido da opção materialista pela imanência, pelo concreto e pelo visível. A poesia de Cochofel constitui, juntamente com a de Carlos de Oliveira, o *corpus* mais

---

95 - Cf. *Idem*, p. 202.

96 - João José Cochofel, *Sol de Agosto*, in Alexandre Pinheiro Torres (org.) - *op. cit.*, pp. 161.

densamente materialista do neo-realismo poético.[97] Em ambos, e sobretudo neste último, como se procurará demonstrar, o materialismo está muito para além do simples veicular de uma versão-de-mundo marxista conforme ao cânone do realismo socialista: é uma mundividência inquiridora do mundo, na qual os parâmetros sociais e políticos convivem, aliás nem sempre de forma amistosa, com uma dimensão ontológica forte.

Eduardo Lourenço, definiu a poesia de Cochofel como "poesia da Imanência no sentido de ser expressão de uma consciência que se quer imediata resposta ao tangível, audível, visível".[98] Poder-se-ia acrescentar que imanência é aqui o remanescente, não tanto o que se quer como o que resta, o que resiste depois de repudiada uma certa poética do excesso expressivista e idealista que viera da *Presença* e no Neo-realismo se mantinha como estilo. É certamente essa poética que é visada, com alguma ironia, em versos como estes: "(...)/E a vida já me doeu.../mas não tomei ópio nem olhei o Céu,/ embora chorasse como os vencidos.//(...)" (V); "Um pouco de acção/ a cumprir-me na vida,/ e seria outra a canção...// Assim, nem tenho jeito para tecer refúgios,/ nem sei cantar loas ao abstracto:/ causa-me náuseas,/é como se cheirasse um perfume barato./(...)" (IX).[99]

Sob muitos aspectos, a poesia de Cochofel afasta-se das opções poéticas neo-realistas mais frequentes. Contenção, depuração são os termos mais adequados e mais usados para defini-la, em oposição ao discursivismo, ao excesso expressivo, comuns a vários participantes no *Novo Cancioneiro*. [100] Anti-expressionista, Cochofel procura

---

97 - Sobre esta questão, cf. Eduardo Lourenço - "João José Cochofel ou a Poesia da Imanência", *op. cit.*, pp. 58-9 e 79-83.

98 - *Idem*, p. 80.

99 - João José Cochofel - *Sol de Agosto*, in Alexandre Pinheiro Torres (org.) - *op. cit.*, pp. 162 e 164.

100 - Cf. Gastão Cruz - *A Poesia Portuguesa Hoje*, Lisboa, Plátano Editora, 1973, p. 50: "Antes de Sophia de Mello Breyner Andresen e de Carlos de Oliveira, antes de Eugénio de Andrade e de Jorge de Sena, J.J. Cochofel consolidava, na poesia portuguesa, com *Sol de Agosto*, um processo de depuração do discurso, de que fora o iniciador, em 1937".

outra tradição e outra via: Cesário Verde, Afonso Duarte, a quem é dedicado *Sol de Agosto*, Torga, Casais Monteiro.

Outros serão
os poetas da força e da ousadia.
Para mim
- ficará a delicadeza dos instantes que fogem
a inutilidade das lágrimas que rolam
a alegria sem motivo duma manhã de sol
o encantamento das tardes mornas
a calma dos beijos longos.

(Um ócio grande morre tudo
dum morrer suave e brando...)

Que os outros fiquem com o seu fel
as suas imprecações
o seu sarcasmo.
Para mim
será esta melancolia mansa
que me é dada pela certeza de saber
que a culpa é sempre minha
se as lágrimas correm...[101]

Com este poema, publicado em 1937, Cochofel colocava-se já em atitude de recusa: recusa da posição coral que caracteriza o sujeito na poética neo-realista, recusa de assumir o tom de empolamento épico que este implica, recusa da violência expressiva e apelativa tida como necessária ao desempenho da função social atribuída à poesia. No entanto, o

---

101 - João José Cochofel - *Obra Poética*, Lisboa, Caminho, 1988, p. 259. Trata-se de um poema publicado em *Instantes*, de 1937, posteriormente excluído e agora retomado na edição estabelecida pela Editorial Caminho.

poema não revela qualquer falta de sintonia no plano ideológico, antes exprime a consciência de uma divergência estética e poética. Cochofel não pretenderá nunca o alheamento; apenas não abdicará do subjectivismo intimista que é a sua voz nem da sua natural preferência pelo rumor ao clamor. Todavia, é dum subjectivismo equilibrado pela contenção discursiva que se trata, contenção que é uma estratégia materialista de aproximação ao mundo, porquanto ambiciona exprimir a percepção reduzindo a mediação interpretativa.

As circunstâncias do contexto social e político não estarão ausentes da sua poesia; contudo, o principal processo de designação consistirá na presentificação discursiva da circunstância fugaz, quotidiana, instável que reúne brevemente o poema e a vida nas suas manifestações mais banais, nas vivências mais comuns. Por esse processo, o poeta de *Dias Íntimos* trará o quotidiano para a poesia, explorando as virtualidades imagísticas dos objectos e situações designáveis. Há muito de imagista na sua valorização do perceptível, do visível, do concreto.

Os primeiros versos do poema XII de *Sol de Agosto*, são provavelmente os que melhor resumem a arte poética de Cochofel:

> O concreto, o real - coisas que me comovem.
> É sobre os sentidos que vivo debruçado.
> - Fácil o que a vista enxerga -
> O resto é-me vedado.
> (...)[102]

Importa acrescentar que, nos seus versos, "o concreto, o real" mergulham profundamente na experiência individual do tempo que tudo transfigura, ou configura, transformando a percepção em visão íntima do mundo. E, por isso, a circunstancialidade vem afinal fundir num corpo só o objectivo (o indizível) e o subjectivo.

---

102 - João José Cochofel - *Sol de Agosto*, in Alexandre Pinheiro Torres - *op. cit.*, p. 165.

Cochofel e Namorado marcam, no *Novo Cancioneiro* os dois pólos extremos no entendimento da circunstancialidade; o primeiro coloca-se na linha directa do *gelegenheitsgedicht* goethiano, embora reformulando-o pela designação discursiva do circunstancial; no segundo, a circunstancialidade é definida por vectores eminentemente sociais e políticos, desenhando o empenhamento intervencionista característico da literatura de tendência. Entre estes dois pólos podem encontrar-se no *Novo Cancioneiro* modulações diversas.

No entanto, é importante reconhecer que as duas posições retomam fios diferentes da tradição poética portuguesa: enquanto o último é herdeiro do panfletarismo intervencionista de Guilherme de Azevedo e Junqueiro e há-de ser apurado com a contribuição de poéticas novecentistas (Resistência Francesa, Neruda, a Geração de 27, em Espanha), o primeiro retoma a linha desenhada a partir de alguma poesia parnasiana, de Cesário Verde e, já no século XX, por Afonso Duarte, Alberto de Serpa, Saúl Dias, continuada por Casais Monteiro, Vitorino Nemésio e Torga, prolongando-se em poetas como Sophia de Mello Breyner, Eugénio de Andrade e (algum) Jorge de Sena.

Obviamente, destes dois fios, é essencialmente o primeiro aquele que corre mais riscos de se ater à manutenção de uma versão consignada (marxista) do mundo e de, assim, reduzir a função heurística da poesia à discursivização de uma imagem de mundo já imaginada.

2. Os livros que houve e a aporia do livro-a-haver: heterogeneidade da poesia neo-realista

> Entramos sempre com maior ou menor conhecimento do facto numa linhagem que nos convém e é dentro dela que trabalhamos pelas nossas pequenas descobertas, mesmo os que se pretendem duma total originalidade. Não há revoluções literárias que rompam cerce com o passado. Olhem para elas, procurem bem, e lá encontrarão as fontes, as referências, próximas ou distantes. Claro, os escritores que contam são aqueles que acrescentam ou opõem alguma coisa ao que já existe, ou o exprimem de maneira diferente, mas cortes totais, rupturas, não se dão.
>
> Carlos de Oliveira , *O Aprendiz de Feiticeiro*

Confrontar as directrizes críticas relativas à poesia neo-realista com as direcções seguidas pelo Neo-realismo poético significa cotejar dois campos que se intersectam sem nunca chegarem a fundir-se num campo só; trata-se de confrontar um paradigma de escrita poética, um livro-a-haver (que em rigor nunca chegou a existir), com os livros que houve efectivamente.

O tópico do livro-a-haver - relativamente ao qual os livros de poesia que vão surgindo são enquadrados como tentativas e aproximações - constitui um tema reiterado pela crítica de índole marxista nos finais dos anos 30, na década de 40 e mesmo ainda nos anos 50. Como horizonte de escrita, a sua presença deduz-se de expressões como a usada por Mário Dionísio ao caracterizar *Rosa dos Ventos*, de Manuel da Fonseca, como "esplêndida promessa poética"[103], ou outras de teor equivalente; da maneira expectante

---

103 - Mário Dionísio - "Ficha 6", *Seara Nova*, Ano XXI, nº 766, 18 de Abril de 1942, p. 151.

como terminam as recensões críticas, com referências ao livro cuja concretização o poeta deixa esperar proximamente; das previsões quanto à evolução dos poetas; do esforço de detecção dos sinais do que seria a "verdadeira poesia do futuro"[104]; do "sentido novo a imprimir à poesia" que, por exemplo, Vergílio Ferreira entrevê em *Incomodidade* de Joaquim Namorado.[105] A presença do livro-a-haver deduz-se também, pela negativa, do reconhecimento frequente de que os livros de poesia não são ainda o que se espera deles porque o individualismo atraiçoa o poeta aqui ou ali, porque a linguagem ainda não é suficientemente acessível ao público ou denota um perigoso excesso de virtuosismo, etc.

Percorrendo as páginas de crítica literária que, ao longo dos anos 40 e ainda nos primeiros anos de 50, foram determinantes para o entendimento do que seria a poesia neo-realista - as recensões (e reflexões) críticas realizadas por Mário Dionísio nas fundamentais "Fichas" publicadas na *Seara Nova*, as páginas de crítica e reflexão literária da revista *Vértice*, nas quais se destacam as intervenções frequentes de Armando Bacelar e Raul Gomes, ou as de Vergílio Ferreira, Mário Dionísio, Joaquim Namorado, Cochofel, estas mais esporádicas mas não menos determinantes, ou, ainda, de António José Saraiva, Carlos Relvas ou do enigmático António Vale (pseudónimo de Álvaro Cunhal), entre outros - o livro-a-haver impõe-se com um rosto bastante claro.

Nesse livro, a poesia neo-realista "é" anti-subjectiva, anti-formalista, enraizada nas tradições populares e na poesia social pré-modernista, acessível e comunicativa, circunstancial e intervencionista, designativa de um mundo historicamente considerado, social e politicamente, e arauto do novo homem e do novo mundo que as leis do materialismo histórico permitem esboçar. Ou não tanto assim: como observou António Pedro Pita, "o Neo-realismo surge e desenvolve-se *em estado de polémica*" , isto é, sobre

---

104 - *Idem* - "Ficha 7-A", *Seara Nova*, nº 798, 28 de Novembro de 1942, p. 23.

105 - Vergílio Ferreira - "*Incomodidade* de Joaquim Namorado", *Vértice*, fasc. 4, nºs 17 a 21, Novembro de 1945, p. 31.

a tensão existente entre interpretações diversas do que seria uma arte marxista, cujos extremos António Pedro Pita exemplifica opondo a tese segundo a qual "o horizonte ideal da expressão artística é o grau zero do artifício", defendida por António Ramos de Almeida em *A Arte e a Vida*, e a valorização da técnica, da elaboração estética, por Mário Dionísio já em algumas das "Fichas" publicadas na *Seara Nova* .[106] No campo da poesia, a polémica não podia senão agravar-se, pelo que o livro-a-haver adquire um rosto bifronte quando se confrontam posições como as de Manuel Campos Lima, Armando Bacelar, António José Saraiva e António Vale, entre outros, com as de Mário Dionísio, João Cochofel ou Carlos de Oliveira.

Em *Autobiografia*, Mário Dionísio faz o ponto da polémica:

> Uns como eu, pensavam (o Cochofel, o Carlos de Oliveira, o Lopes Graça, não só estes) que a militância do artista deveria ser sobretudo (sobretudo, não só) no campo cultural. E que ela de modo nenhum deveria impedir o artista de dedicar-se ao conhecimento profundo da linguagem específica da arte e seus problemas. Que não havia arte revolucionária sem começar por ser arte. Que a desejada acção da arte junto do público, além de arte ser, exigia um mínimo de preparação da parte deste, a incluir nas tarefas políticas dos intelectuais. Que - princípio e fim de tudo - considerar a chamada "forma" e o chamado "conteúdo" elementos (metafisicamente) separáveis revelava, não um conceito marxista, mas um "mecanicismo pré-dialéctico", como já lhe chamara, sem que qualquer de nós o pudesse então saber, o insuspeito Mikail Bakhtine. Outros (muito mais poderosos na organização, deliberando o que pensar, desde o vértice da pirâmide a toda a base) defendiam, e com que intransigência!, precisamente o contrário.[107]

---

106 - António Pedro Pita - "Conflito e unidade do neo-realismo português (a polémica interna do neo-realismo" e a difusão do marxismo em Portugal)", *Vértice*, II Série, nº 21, Dezembro de 1989, pp. 43-44. Recorde-se que a referida conferência de António Ramos de Almeida foi publicada em 1941 e as "Fichas" de Mário Dionísio ao longo de 1942 e 1943.

107 - Mário Dionísio - *Autobiografia*, Lisboa, Edições O Jornal, 1987, pp. 54-5.

Um exemplo significativo e revelador da distância que tantas vezes se entrepunha entre os poemas e a aporia do livro-a-haver consiste na troca de opiniões desencadeada, já em 1948, pela recensão de Armando Bacelar a *A Esperança Desesperada*, de Armindo Rodrigues, poeta que, embora mais velho, se aproximara dos neo-realistas. Dizia o crítico:

> (...) a atitude de Armindo Rodrigues não vai geralmente além de um individualismo que, embora em dose um pouco elevada preocupado com a humanidade, nem por isso deixa de ser individualismo, visto que o poeta mais se realiza nos seus versos mais [sic] para explanar o conteúdo dos seus problemas espirituais do que para nos falar do mundo externo.[108]

Repare-se que a atitude criticada se situa no prolongamento do lirismo coral desenvolvido a partir do *Novo Cancioneiro*, como o poeta visado viria a sugerir ao responder a Armando Bacelar com o seguinte comentário: "E, depois, restaria saber se o afirmar nos seus poemas individualismo constituiria para um poeta matéria criminável. Que poesia há, na nossa época, e em qualquer país (repare-se que digo: em qualquer país), que não seja, em maior ou menor escala, individualista?" E acrescenta: "Em todo o caso, talvez agora valha a pena mostrar que o que, neste particular, domina no livro, é, ao contrário, uma convicta e firme fusão do poeta nos outros homens e no mundo".[109]

A recensão de Armando Bacelar (esta, mas outras haveria) constitui um bom exemplo da orientação conteúdista e ideológica que marcou muita da crítica literária

---

108 - Armando Bacelar - "A Esperança Desesperada", poemas de Armindo Rodrigues, *Vértice*, vol. VI, nº 61, Setembro de 1948, p. 180. Recorde-se que esta obra de Armindo Rodrigues se integrava na colecção O Galo, dirigida por Joaquim Namorado e Carlos de Oliveira, colecção que, relativamente ao Novo Cancioneiro, pode considerar-se representativa de um segundo fôlego do movimento poético neo-realista.

109 - Armindo Rodrigues - "Nota a uma crítica", *Vértice*, Vol. VI, nº 63, Novembro de 1948, pp. 342 e 343, respectivamente. (Sublinhado meu). Em recensão desse mesmo ano, David Mourão-Ferreira fazia uma leitura próxima daquela que o poeta propõe. Cf. "Na publicação de *A Esperança Desesperada*", *Vinte Poetas Contemporâneos*, 2ª ed., Lisboa, Ática, 1980, pp. 131-2.

marxista da época, orientação que não raras vezes impediu os críticos de verem o que as obras eram de facto e de compreender o Neo-realismo poético no que este tinha, efectivamente e não idealmente, de renovador. Quando o crítico volta ao debate para fornecer algumas explicações suplementares ao poeta criticado, é sintomático que não consiga indicar um único poeta "não-individualista" entre os poetas portugueses de 40: "por mim, chamo individualista à poesia em que o poeta, partindo do "eu" (como todos), verseja em volta ou como mero desenvolvimento da própria personalidade e por tal forma que a "presença" do poeta é constantemente sensível e *predominante* ; exemplos de poetas não-individualistas - Neruda, Aragon, Cesário Verde (cito ao acaso, entre alguns dos mais típicos e representativos)".[110] Por outro lado, a caracterização do individualismo em poesia através do critério de "presença" ("sensível" e "predominante") do "eu" é bem ilustrativo das dificuldades sentidas por Armando Bacelar em descortinar exemplos de poesia que ultrapassassem o lirismo coral na prática poética neo-realista. Por outro lado, o facto de não ocorrer, por parte de críticos tão atentos ao processo enunciativo, qualquer reparo relativamente às manifestações do excesso expressionista, comum a vários poetas, só pode compreender-se na medida em que o "Grito" se entendia como expressão de uma revolta ideologicamente "correcta".

Que a renovação de que o *Novo Cancioneiro* fora expressão e emblema residia, sob o aspecto enunciativo, essencialmente no predomínio do lirismo coral sobre o lirismo solista compreendera-o desde cedo Casais Monteiro, como pode verificar-se por algumas reflexões suas publicadas em 1942, na *Seara Nova:*

> Fácil será, para quem tenha um conhecimento superficial que seja dos últimos vinte anos da nossa poesia, ver que não se nota realmente um choque brutal entre uma poesia do individual e do social, uma poesia "jogo inútil" e uma poesia "forma de acção". A poesia dos novos mais preocupados em afastarem qualquer ilusão de solidariedade com o espírito da "Presença", está longe de ser uma poesia em que o

110 - Armando Bacelar - "Breves explicações sobre uma nota", *Vértice*, vol. VII, nº 65, Janeiro de 1949, p. 54.

individual não tenha a sua parte. Pelo contrário! Mas o que é nítido é não vermos já (...) uma poesia indiferente ao social, embora não seja "socialista", isto é, embora o poeta de modo algum se limite a ser uma voz para exprimir o que lhe seja alheio.[111]

A opção pelo lirismo coral, comum certamente à maior parte dos poetas neo-realistas, e sem excluir a ocorrência de momentos solistas, foi abusivamente identificada por alguma crítica com a poesia anti-subjectiva desse livro-a-haver que não houve, enquanto, paralelamente, os poetas eram criticados ao usarem processos enunciativos típicos do lirismo coral. É também com esse espírito que Raul Gomes se refere a *Colheita Perdida* de Carlos de Oliveira, condenando a "solidão individualista" de "A noite inquieta".[112] Trata-se de uma espécie de interdição da intimidade à qual Mário Dionísio se opõe na recensão a *Os Dias Íntimos* de Cochofel:

O compromisso poético assenta a sua mão também, queiram-no ou não, nas horas aparentemente menos comprometedoras que vivemos, nos sentimentos mais escondidos de cada um de nós, nos dias íntimos. Que um poeta o compreenda e o sinta e no-lo venha afirmar com a beleza e a altura com que João José Cochofel o faz no seu último livro, eis uma comovente realidade a que não pode ficar indiferente todo aquele que profundamente crê no homem e ao destino universal do homem sente o seu próprio destino indissoluvelmente ligado. Por aqui se quebra a perigosa e ilusória barreira entre o homem civil e o homem doméstico. [113]

---

111 - Adolfo Casais Monteiro - "Ainda algumas notas sobre a poesia", Lisboa, *Seara Nova*, Ano XXI, nº 780, 25 de Julho de 1942, p. 57. O artigo é datado de 1941.

Também João Gaspar Simões (*Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa (dos simbolistas aos novíssimos)*, Porto, Brasília Editora, 1976, p. 345 e s.) aborda o *Novo Cancioneiro* e a poesia que se desenvolveu em continuidade com ele designando-a como "lirismo social".

112 - Raul Gomes - "*Colheita Perdida* por Carlos de Oliveira", *Vértice*, vol. VII, nº 70, Junho de 1949, p. 369. Este artigo será objecto de comentário no capítulo 4, ponto 1, pp. 305-306.

113 - Mário Dionísio - "*Os Dias Íntimos*. Poesia de João José Cochofel", *Vértice*, vol. X, nº 85, Setembro, 1950, p. 186.

Os preceitos estéticos neo-realistas constituíram, algumas vezes, difíceis obstáculos que a poesia teve que contornar e, até certo ponto - e não deixa de ser curioso - teve também de subverter. Em 1945, mesmo *Incomodidade* de Joaquim Namorado não escapava a que Vergílio Ferreira lhe apontasse como "não inteiramente aceitável a visível tendência do autor para falar de si, do seu caso", apesar de ver na obra de Namorado o encontro da poesia com "um caminho coerentemente novo".[114]

Como já foi dito, outro dos traços definidores do livro-a-haver, da poesia do futuro como então se dizia, deveria ser a comunicabilidade, que tinha como corolário a acessibilidade: "Se a obra de Junqueiro - escrevia Joaquim Namorado - se encontrava na mesa do amanuense, na estante do intelectual e do estudante, na gaveta do comerciante e do pequeno empregado, nas mãos do operário, desde aí o povo tem vivido estranho a todas as realizações poéticas, a que, por vezes, não tem faltado mérito e até génio".[115] Para repor a poesia em todas estas mãos, e sobretudo trazê-la de volta às mãos menos familiarizadas com uma evolução estética que, de acordo com Armando Bacelar, se tinha dado no sentido do "formalismo" e do "interiorismo artístico", era necessária a "reconciliação do artista com o povo".[116]

O empenhamento político do artista deveria conduzi-lo a produzir obras social e politicamente eficazes. Com este objectivo, que passaria evidentemente pela comunicabilidade das obras, prendia-se o critério de avaliação da correcção ideológica. Veja-se como Armando Bacelar projecta a arte do futuro:

---

114 - Vergílio Ferreira, *art. cit.*, p. 36.

115 - Joaquim Namorado - "Drama e Destino da Poesia Moderna", *Vértice*, Fasc. II, nºs 8 a 11, Abril de 1945, p. 30.

116 - Armando Bacelar - "A Arte e o público", 2ª parte, *Vértice*, vol. III, nº 44, Fevereiro-Março de 1947, pp. 264, 266 e 267, respectivamente.

Desaparecidas as contradições do imperialismo e os seus reflexos de consciência, o mundo clarificar-se-á, regressaremos a um novo racionalismo dominado por uma inteligibilidade mais alta do que a do século XIX. Nesse ambiente, o artista encontrará outros motivos mais belos para o seu canto, outro incentivo e outro acolhimento no interesse e compreensão do público. Esta não é porém uma utopia ou uma ilusão mística, mas uma realidade que a experiência demonstra ser possível e já começou a sê-lo.

Para os artistas que actualmente são conscientes de uma tal direcção do seu esforço, não há outro caminho senão colaborar nesta luta colectiva e, na medida em que o fazem, estão pisando a única via que leva precisamente à solução da crise de contacto entre a Arte e o público.

(...)

Confusão da Arte com política? Nada disso. Numa sociedade em que, cada vez mais, tudo é político apenas exigimos do artista que tenha consciência do papel político e social das suas obras, dos efeitos que não podem deixar de ter, qualquer que seja a sua índole, sobre um público mais ou menos restrito, de uma ou de outra classe. Não queremos que, como *artistas*, façam *política*, mas sim Arte; apenas lhes pedimos Arte, não descarnada e abstracta, mas interessada e concreta, despida de preconceitos estéticos e integrada na vida e comunhão com os homens.[117]

O critério de comunicabilidade e acessibilidade está por detrás de inúmeras críticas aos poetas e de algumas tomadas de posição por parte destes. O livro-a-haver deveria ser capaz de aproximar-se de um vasto leque de leitores, que, dramaticamente, nenhuma política cultural efectiva ajudava a seguir no sentido inverso e a aproximar-se da literatura e da arte.

Em 1949, na recensão atrás referida a *Colheita Perdida* de Carlos de Oliveira, Raul Gomes reconhecia a qualidade estética da colectânea, mas, depois de ter assinalado "a atitude de 'virtuose'" que classificava como "perigosa na medida em que se presta a confusões com a 'virtuosidade' dos escritores individualistas", aconselhava "transparência no sentido" e "parcimónia de metáforas".[118]

Carlos de Oliveira não seria o único a ser acusado de "estilista", isto é, de procurar um apuramento técnico que se entendia dificultar a comunicabilidade da obra, acusação

---

117 - *Idem*, pp. 268-9. (Sublinhado meu).

118 - Raul Gomes - *art. cit.*, pp. 368 e 369, respectivamente.

contra a qual sempre se baterá sem cedências. Quando, em 1950, Mário Dionísio publica *O Riso Dissonante*, Carlos Relvas critica-lhe o "preciosismo", a "hermeticidade e falta de acessibilidade", depois de fazer o seguinte juízo (que não impedia outros, mais positivos): "Todavia forçoso e doloroso é reconhecer que a poesia de Mário Dionísio, deste livro, apesar de todo o seu merecimento, não poderá constituir o caminho futuro da poesia neo-realista portuguesa".[119]

Em 1952, João José Cochofel chamava a atenção, num artigo que viria a abrir polémica, para os perigos decorrentes da subvalorização da dimensão estética na poesia e do saber por ela implicado, tanto ao nível da produção como da recepção. Recorrendo à metáfora estaliniana que apresentava o escritor como "engenheiro de almas", Cochofel defendia que " a engenharia de almas, não o esqueçam por favor, também tem a sua teoria e a sua técnica".[120]

---

119 - Carlos Relvas - "*O Riso Dissonante*, poemas de Mário Dionísio", *Vértice*, vol. X, nº 89, Janeiro de 1951, p. 452.

120 - João José Cochofel - "Notas soltas acerca da arte, dos artistas e do público", *Vértice*, vol. XII, nº 107, Julho de 1952, p. 345.

Este artigo de Cochofel seria objecto de duras críticas por parte de António José Saraiva em "Problema Mal Posto", *Vértice*, nº 109, Setembro de 1952. A polémica continuaria com a resposta de Cochofel em "Problema Falseado", publicado no mesmo número da revista, e viria a reacender-se dois anos mais tarde: Cf. António José Saraiva - "A Ponte Abstracta", *Vértice*, vol. XIV, nº 128, Maio de 1954; João José Cochofel - "Uma Carta"- *Vértice*, vol. XIV, nº 130, Julho de 1954; "Uma Carta do nosso colaborador António José Saraiva, *Vértice*, Vol. XIV, nº 133, Outubro de 1954; "Encerramento de uma polémica", texto de responsabilidade da Redacção da revista, *Vértice*, vol. XIV, nº 135, Dezembro de 1954.

Os dois primeiros artigos de Cochofel, bem como grande parte dos textos de índole reflexiva do escritor, encontram-se reproduzidos em J. J. Cochofel - *Críticas e Crónicas*, com prefácio de Rui Feijó, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982.

Em suma: é preciso que o artista tenha meditado os meios ao seu dispor, a forma eficiente de dar corpo ao que quer exprimir. E eis que nova tempestade lhe desaba sobre a cabeça: Aqui-del-rei que caiu no formalismo e esqueceu a sua nobre missão, essa missão de que afinal o público bem pouco se apercebia.

(...)

Mas será de facto assim vão ou supérfluo esse trabalho de dilucidação, essa tentativa de o artista se esclarecer esclarecendo o público, hoje em dia que o campo da arte se nos apresenta tão intrincado, havendo tanta coisa a destrinçar, tanta ideia a arrumar, tanto caminho enganoso, e que o público se alheia da arte precisamente, em larga medida, por falta de apoio, de familiarização com as questões que lhe são inerentes ou por desnorteamento em relação a essas questões? E se o público se alheia da arte, adeus comunicabilidade entre o artista e o público, e - consequentemente - adeus missão social do artista.[121]

Cochofel defende que, em arte, a comunicabilidade passa pela formação e esclarecimento do público, que terá de vir ao encontro da arte e não pela banalização estética.[122] Mas esse era um objectivo difícil de atingir, como se sabe, no contexto da política obscurantista do regime de Salazar.

Mais difícil ainda seria que a poesia do livro-a-haver fosse feita por todos, como defendera, em 1942, um Mário Dionísio muito jovem: pelos operários, pelos trabalhadores rurais, "pessoas (...) cuja vida os belisca e impulsiona para aquela

---

121 - *Idem*, pp. 344-5.

122 - Sobre este assunto, cf. ainda João José Cochofel - "*Beleza Prometida* e *Dez Odes ao Tejo* por Armindo Rodrigues, *Vértice*, vol. XI, nº 91, Março de 1951, p. 116: "Já é lugar-comum dizer-se que a Poesia é uma das nossas poucas constantes artísticas; mas paradoxalmente os poetas não gozam de grande favor junto da grande massa do público. Culpa dos poetas? Culpa do público? De uns e outro, possivelmente. Dos poetas, que talvez ainda não tivessem sabido encontrar o caminho de uma renovação que os aproxime mais do que a sensibilidade e a inteligência do público actual (um certo público, pelo menos) lhes pede (e o poeta, como qualquer artista, não cria só para si, por mais individualista que seja). Culpa do público também, que ainda não compreendeu completamente que a poesia possui, como as outras Artes, meios próprios de expressão, e teima em exigir dela uma comunicabilidade discursiva e directa como a da prosa. Nada mais prejudicial ao entendimento da poesia. Nesta, a aparição de uma metáfora, a quebra ou a manutenção de um ritmo, a feição de uma imagem, podem dizer mais do que todo um raciocínio logicamente encadeado".

expansão e realização de afirmativa que só a Poesia, em princípio lhes pode dar". Em alguns exemplos dessa poesia, que cita, via Mário Dionísio "a incubação da verdadeira poesia do futuro".[123] Isto, que se podia compreender como projecção de um conceito não elitista de arte que veio a articular-se com a defesa de uma poesia pobre, não deveria conduzir necessariamente, como, por vezes, aconteceu, ao alheamento relativamente ao desenvolvimento mais recente da poesia.[124] A poesia neo-realista sofreu as consequências perversas do que foi provavelmente a sua maior utopia e a sua maior revolução (falhada): a de ter acreditado na possibilidade de uma poesia rasa e ao alcance de todos. Deste equívoco se alimentaram algumas vivências poéticas sem consistência criativa que muito contribuiram para diluir os contornos das obras efectivamente criadoras.

Um dos grandes contributos de Mário Dionísio para a doutrinação estética neo-realista consistiu precisamente em alertar para esse erro. No prefácio de *A Paleta e o Mundo*, cuja redacção iniciou em 1952, Mário Dionísio articulava já as suas reflexões de outro modo e, entre várias razões para o aparecimento dessa obra, apontava a seguinte:

> É a consciência da necessidade geral de aproximar arte e público, a convicção de que o problema altamente especializado da arte interessa a muitos outros problemas do homem e diz exactamente respeito a essas tantas pessoas que paradoxalmente vivem na ignorância dele. É a hipótese, enfim, de que todo o

---

123 - Mário Dionísio - "Ficha 7-A", *Seara Nova*, nº 798, 28 de Novembro de 1942, p. 23.

124 - A este nível, o neo-realismo desenvolveu um sentido de "performance" poética que se manifestou na apetência pelos recitais e sessões de poesia. Com este esforço de democratização do acto poético deve articular-se o que Eduardo Lourenço considerou ser provavelmente "a mais revolucionária ,contribuição do neo-realismo em poesia", isto é, a "*contestação* do próprio poetar implícita nalguns dos seus momentos de *autodesmistificação* poética". Cf. Eduardo Lourenço - *op. cit.*, p. 207.

conflito que a situação da arte na actualidade implica só terá solução quando essas mesmas tantas pessoas estiverem em condições culturais de, no plano que lhes cabe, ajudarem a resolvê-lo.[125]

Não era essa a posição de António Vale, pseudónimo utilizado por Álvaro Cunhal para vir expor em "Cinco notas sobre a forma e o conteúdo"[126] várias directrizes acerca da "arte de tendência". Que esta intervenção, na qual, directa ou indirectamente, se visava repudiar a posição teorizante de artistas que entretanto tinham abandonado o Partido Comunista - sentindo-se atingidos, Fernando Lopes Graça e Mário Dionísio virão mesmo a responder com duas cartas publicadas também na revista *Vértice* - saíra da pena do secretário geral, então preso, era um facto que na época muito poucos saberiam.

Todo o texto de Cunhal parte do pressuposto de que a diferença entre forma e conteúdo é "fundamental e elementar", para daí extrair uma série de ilações que retiram à arte qualquer possibilidade heurística. Como observou Carlos Reis, as palavras de Cunhal "denunciam uma redutora identificação do conteúdo com a ideologia"[127], isto é, pretendem fazer coincidir a função referencial do texto com a manutenção de um campo de referência externa determinado.

O extenso artigo de Álvaro Cunhal é a muitos níveis sofismático, desde logo por considerar que uma coisa são as questões relativas à forma e outra as relativas ao conteúdo nas obras de arte, e, sobretudo, por, simultaneamente, admitir a existência de

---

125 - Mário Dionísio -*A Paleta e o Mundo*, "prefácio", 2ª edição, vol. I, Lisboa, Publicações Europa-América, 1973, p. 23.

126 - António Vale - "Cinco notas sobre a forma e o conteúdo", *Vértice*, vol. XIV, nº 131-2, Agosto e Setembro de 1954. Acerca desta intervenção pseudonímica de Álvaro Cunhal, veja-se Augusto M. Seabra - "O Nome é Álvaro Cunhal", *Expresso*, 24 de Agosto de 1982, p. 18-R e a entrevista de João Carreira Bom e Maria José Mauperrin - "Joaquim Namorado - " Staline só é para os anticomunistas" ", no mesmo periódico, pp. 22-23R.

127 - Carlos Reis - *O Discurso Ideológico do Neo-realismo Português*, Coimbra, Almedina, 1983, p. 66.

conteúdos não-estéticos e de conteúdos estéticos, fazendo coincidir nestes últimos forma e conteúdo, e considerando, neste caso, o conteúdo nulo: "Todas estas tendências no sentido da 'arte pura'" - afirma Cunhal, passando em revista exemplos vários de "formalismo" - "levam ao extremo as velhas ideias da 'arte pela arte'. Negada a existência de um conteúdo não-estético, o conteúdo identifica-se com a própria forma e toda esta arte 'pura' (merecendo justamente o nome de formalista) cai em especulações formais, muitas vezes apenas tecnicistas".[128]

Cunhal procura demonstrar que a hipertrofia da forma é inerente à produção artística dos períodos de decadência de uma classe, daí deduzindo que esta hipertrofia é, de facto, uma atrofia, enquanto às classes ascendentes faz corresponder a hipertrofia do conteúdo que acarretaria, necessariamente, uma renovação formal:

> Insurgem-se alguns críticos contra o ataque feito ao formalismo, dizendo que tal ataque se converte num ataque à própria forma. Isto não é nem correcto nem verdadeiro. Considerada no seu conjunto, a evolução no domínio da especulação formal na primeira metade do nosso século, longe de enriquecer as possibilidades expressivas dos artistas, tem-nas limitado progressivamente. Por isso a luta contra o formalismo é também a luta contra o empobrecimento da forma.[129]

Repare-se que Cunhal põe de parte todo o desenvolvimento estético posterior ao realismo oitocentista, como pode verificar-se pelas críticas que vai fazendo a Picasso, a Fernando Pessoa, bem como a todas as formas de abstraccionismo em arte.[130] E, deste modo, o vanguardismo político-ideológico termina em conservadorismo estético. Cunhal é muito claro ao definir o que entende por "uma corrente progressiva na arte": "Para isso" - afirma - "seria necessário que a renovação formal se apoiasse numa renovação de

---

128 - António Vale - *art. cit.*, p. 469.

129 - *Idem*, p. 476.

130 - Cf. *Idem*, pp. 470-1, 479 e 483.

conteúdo, que só poderia ser o correspondente às aspirações dos estratos ascendentes".[131] Eis, resumindo, o que em seu entender define a arte de tendência e justifica que ela volte ao passado em busca da clareza que lhe possibilite "exprimir toda a riqueza do novo conteúdo".[132] E conclui:

> Não tem qualquer razão de ser a objecção de que a sobreposição do conteúdo à forma não é fecunda no acto da criação artística. No próprio processo de criação, como norma para alcançar um nível superior, como norma para alcançar uma forma superior, é válido o princípio: "primeiro o conteúdo!".[133]

As perspectivas de Cunhal, reflectem posições da ortodoxia estética soviética em que é fácil reconhecer a interferência de Plekhanov e Jdanov e o consequente esbatimento da dialéctica marxista. Tal como acontecera na polémica com Régio, os critérios estéticos de Cunhal são essencialmente ideológico-pragmáticos, e a hipervalorização do conteúdo corresponde a uma apreciação do *mundo do texto* por um critério de coincidência com o marxismo como a (única) versão do mundo. O que isto significa, do ponto de vista estético, dissera-o, poucos anos antes, Casais Monteiro sob a forma de uma pergunta: "E que obras podemos nós esperar quando é o escritor que, a seu turno, julga que a literatura serve para ensinar aos outros o sentido da vida, que ele não achou, que ele não procurou - porque o adquiriu já feito?"[134]

---

131 - *Idem*, pp. 477-8. Sobre esta questão, cf. Mário Sacramento - *Há uma Estética Neo-realista?*, 2ª ed., Lisboa, Vega, 1985 (1968), pp. 34-5: " (...) um dos erros doutrinários do primeiro neo-realismo (erro que, aliás, abrangeu outros sectores ideológicos) foi o da adesão esquemática (e consequentemente dogmática) à tese abstracta da classe ascendente, o que redundou em crítica epidérmica do figurino burguês - a que muitos supuseram poder fugir com a facilidade com que Pilatos lavava as mãos".

132 - Cf. *Idem*, pp. 480 e 484.

133 - *Idem*, p. 484.

134 - Adolfo Casais Monteiro - "Literatura e Ideais de Vida", *Seara Nova*, XXVII, nº 1093, 2 de Outubro de 1948, p. 168. (Sublinhado meu).

Com efeito, dizer "primeiro o conteúdo!" significa privilegiar a capacidade de intervenção da obra de arte em função da sua colagem a uma ideologia que se faz coincidir com o mundo. O que Cunhal não admite é que os factos não são independentes da fabricação dos factos (Goodman) - como aliás o marxismo enquanto ideologia, e como qualquer outra ideologia, não deixou de provar - e que, por isso mesmo, em arte, os factos são indissociáveis das linguagens em presença. A articulação que Cunhal prevê entre o texto e o mundo sobrevaloriza o que Ricœur designa por referência ostensiva e a remissão para campos de referência externa. Por outro lado, como pode verificar-se pela sugestão de clareza da forma, Cunhal pretende uma arte realizada segundo critérios de familiaridade, concordante com padrões textuais habituais, um realismo socialista em sentido rigoroso.

Na resposta ao artigo de António Vale, Mário Dionísio, contrapõe uma visão marxista através da qual repõe a dialéctica que faltara na análise de Cunhal, acentuando o carácter "denso de significação" da obra de arte, a sua função heurística e o poder de alusão que a caracteriza os seus mecanismos de referência, como pode deduzir-se das interrogações que levanta em torno da intemporalidade da arte grega e da epopeia do ponto de vista da recepção, um tema que merecera reflexão por parte de Marx.[135]

António Pedro Pita ("Neo-realismo: Ideologia e estética (A propósito de *O Discurso Ideológico do Neo-realismo Português* de Carlos Reis), *Vértice*, XLIII, nº 455, Julho-Agosto de 1983, p. 20-21) chama precisamente a atenção para o que considera "o traço mais mais característico da ideologia neo-realista: o de se constituir em *imagem de totalidade*."

135 - Cf. "Uma carta do nosso colaborador Mário Dionísio, *Vértice*, vol. XIV, nº 133, Outubro de 1954, pp. 566-8. Desta carta, onde se acusa a "deformação", por parte de António Vale, de afirmações de Mário Dionísio (Cunhal faz efectivamente várias referências a "O Sonho e as mãos", ensaio publicado por Mário Dionísio em duas partes nos nºs 124 e 125 de *Vértice*, de Janeiro e Fevereiro de 1954) merece particular atenção o ponto 3º:

"Penso que:

a) corroborar a velha conclusão, segundo a qual a arte não depende *directamente* de dada estrutura económica e é indispensável, para a compreender profundamente, atender não só às condições de

Basta compulsar os textos coligidos por Carlos Reis em *Textos Teóricos do Neo-realismo Português* sob o item "Realidade e Representação Literária",[136] para ter a percepção de um facto que a consulta sistemática dos principais orgãos de difusão da estética neo-realista (*Sol Nascente*, *O Diabo*, algumas páginas da *Seara Nova* e *Vértice*) apenas confirma: a recorrência de termos como "re-criação", "transposição", "reconstrução", "transfiguração", "reelaboração", apenas aparentemente exprime uma concordância de posições de autor para autor. Com efeito, a concordância no que respeita ao alargamento de mundo a esperar das obras é meramente superficial. Por detrás dela, esconde-se uma discordância profunda e irredutível, pois que para uns se trata da projecção de um mundo antecipado pelo materialismo histórico, com contornos político-

---

existência dos vários grupos humanos mas também às ligações intermédias, à interacção das ideologias, às reminiscências, às condições prescritas pelo próprio domínio em questão a partir do material intelectual existente, aos fenómenos secundários e terciários, às capacidades individuais de criação;

b) verificar que o florescimento da arte e o desenvolvimento da sociedade nem sempre caminham a par;

c) afirmar que a obra de arte é um objecto criado pelo trabalho humano, mas um objecto único, em qualquer caso denso de significação, com características próprias específicas;

d) aceitar que "a dificuldade não consiste em compreender que a arte grega e a epopeia estão ligadas a certas formas de desenvolvimento social" mas "em compreender que elas nos proporcionem ainda hoje prazeres estéticos"; que a arte é parte notável do *processus* do enriquecimento humano, mesmo naquelas obras que em parte parecem negá-lo,

em nada contradiz o ser a arte social, nem impede que ela exprima uma ideologia optimista, quando esta existe - ou contribua para formá-la".

De notar ainda que no nº 134 da mesma revista, de Novembro, era publicada "Uma carta do nosso colaborador Fernando Lopes Graça", na qual este chama a atenção para o desvirtuamento de afirmações suas em transcrições feitas por António Vale.

136 - Carlos Reis - *Textos Teóricos do Neo-Realismo Português* (Apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária), Lisboa, Seara Nova -Comunicação, 1981, pp. 129 a 157. Trata-se de uma selecção que abrange textos publicados entre 1937 e 1957 e da autoria de Jorge Domingues, Fernando Lopes Graça, Manuel de Azevedo, Júlio Filipe, Mário Dionísio e Manuel Campos Lima.

sociais bem definidos, enquanto, para outros, se trata de admitir um processo referencial não ostensivo e aberto que, no início da década de 50, Mário Dionísio sintetizou com as palavras seguintes: "Uma obra de ficção é pois, além de um espelho, de uma interpretação ou de uma correcção da vida, um prolongamento dela".[137] E, se do ponto de vista estritamente ideológico, ambas as posições correspondem a processos análogos de construção do mundo, do ponto de vista estético as implicações são muito divergentes, pois que o primeiro valoriza o recurso a campos de referência externa enquanto o segundo, sem abdicar daqueles, privilegia a construção de campos de referência interna.[138]

Aprofundando um pouco mais esta divergência, parece legítimo fazer corresponder à primeira a valorização pragmática e intervencionista da obra literária, a sua capacidade perlocutiva e preditiva, a colagem à ideologia, em resumo, o combate literário; e, à segunda, a especulação onto-gnoseológica, a exploração da circunstancialidade como estratégia para a concretização de uma arte materialista (por vezes apenas no sentido amplo de ser antiespiritualista), a valorização da função heurística da arte e o reconhecimento da especificidade do objecto estético. Mas, há que ter em consideração que esta correspondência se dá ao nível da graduação dos ingredientes e não como disjunção absoluta.

---

137 - Mário Dionísio - "*A Noite e a Madrugada* por Fernando Namora", *Vértice*, nº 91, 1951, reproduzido in *op. cit.*, p. 140.

138 - Sobre esta questão, é, uma vez mais, elucidativo seguir o pensamento de Mário Dionísio - *Autobiografia*, ed. cit., pp. 28-9: " (...) *primeiro*, nunca concordei com a designação de neo-realismo, que se deve a uma infeliz inspiração de momento do Joaquim Namorado, meu grande amigo até à morte; *segundo*, para mim, "neo-realismo" não era nem poderia ser uma outra maneira de, por razões de censura, dizer "realismo socialista"; *terceiro*, para mim ainda, o neo-realismo deveria ser a expressão estética duma visão marxista do mundo e, sendo esta tão complexa como se sabe (quem o sabe), aquele movimento - nunca "escola" - teria de desdobrar-se em diversas maneiras, gostos, soluções imprevisíveis - o que efectivamente aconteceu".

Regressando à poesia, verifica-se que o livro-a-haver, tal como é dedutível da reflexão crítica mais ortodoxa, corresponderia fundamentalmente à primeira equação, enquanto a poesia neo-realista tal como aconteceu, seguiria, divergentemente, essas duas linhas que vimos já delinearem-se no *Novo Cancioneiro* e extremarem-se em Namorado e Cochofel. Alguma da poesia emblematicamente iniciada com o *Novo Cancioneiro* realizará também esse "programa para o concreto"[139] que para si mesma delineou como articulação heurística entre texto e mundo e pelo qual manteve um diálogo interactivo com outras poesias que se foram impondo entre a década de 30 e 40, ao mesmo tempo que marcava uma linha-de-força importante no devir da poesia portuguesa contemporânea e retomava e reelaborava uma tradição da poesia portuguesa.

A principal característica evidenciada pelo *Novo Cancioneiro*, e o mesmo acontece ao longo dos anos 40 e 50, é a inexistência de uma poética coesa a reunir as obras publicadas. Como o estudo realizado deixa compreender, as opções ideológicas que reuniam os jovens poetas traduziam-se, do ponto de vista estético, em negações comuns, mas não na afirmação de uma poética comum: ao nível da prática de escrita, negações comuns deram origem a buscas diversificadas e personalizadas. O radicalismo patenteado pela crítica mais ortodoxa reflectia-se mal na poesia e não reflectia uma prática poética efectiva: antes constituía um incentivo não raro traduzido em pressupostos de difícil verificação textual.

Apesar disso, é à interferência desta perpectiva que ficará a dever-se a ideia de que houve *uma* poesia neo-realista e a conclusão de que se trata de *uma* poesia fracassada. Com efeito, se olharmos para a poesia neo-realista a partir de textos como os produzidos

---

139 - Faz-se, intencionalmente, referência ao título de uma colectânea de ensaios de Alexandre Pinheiro Torres (*Poesia Programa para o Concreto*, Lisboa, Ulisseia, 1966) na qual o ensaísta reúne estudos sobre poetas simultaneamente tão próximos e tão distantes como Murilo Mendes, Sophia de Mello Breyner, João Cabral de Melo Neto, Alexandre O'Neill; João José Cochofel, António Reis, Afonso Duarte, José Gomes Ferreira e António Ramos Rosa.

pelos principais teorizadores do movimento em finais dos anos 30 e inícios dos anos 40, e, posteriormente, a partir das posições de António Vale, de Manuel Campos Lima, António José Saraiva, Armando Bacelar, Raul Gomes, vemos delinear-se um livro-a-haver que, em rigor, nunca existiu e que, em ausência, corresponde ao fracasso de um projecto poético; mas, se olhamos para a mesma poesia a partir dela mesma, do que ela quis e pôde ser, do que dela disseram os seus poetas, essa mesma poesia tem, como têm todos os movimentos poéticos em todas as épocas, obras que hoje nos parecem grandes e outras que não e, sobretudo, parece estar muito mais de acordo consigo mesma: e não parece pertinente, nem sequer legítimo debater se falhou ou não, da mesma maneira que não é legítimo nem pertinente discutir se o Modernismo falhou, ou se falhou o Surrealismo.[140]

Quando Carlos Reis conclui pelo "relativo fracasso da produção poética neo-realista" e acrescenta que se trata de um "fracasso naturalmente inferido em função dos projectos e das motivações socioculturais e ideológicas do movimento"[141] está a julgar os livros que houve e o que deles se pode inferir através de um livro-a-haver que, de facto, nunca pudemos conhecer. E é preciso sublinhar que, mesmo como projecto, esse livro se afastou muito dos projectos de muitos poetas. Toda a argumentação de Carlos Reis em torno da questão do lirismo tem por detrás um paradigma épico, na realidade pouco procurado e por poucos poetas.[142] A opção pelo lirismo coral foi, certamente, mais

---

140 - Por isso mesmo, é extremamente justificada a observação de Fernando Pinto do Amaral (*O Mosaico Fluido - Modernidade e Pós-modernidade na poesia portuguesa mais recente*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1990, p. 45) , quando, depois de salientar a "razoável variedade dos neo-realistas quanto aos estilos dos seus versos", acrescenta: "Ora como a qualidade daqueles não dependia da fragilidade desta [componente teórica e doutrinária], estou convencido de que de toda a corrente algo se irá decerto aproveitar. Bastará, para tal, o exercício de uma atenta escolha pessoal".

141 - Carlos Reis - *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*, ed. cit., p. 476.

142 - O tom épico será procurado essencialmente por Joaquim Namorado. Cf. Óscar Lopes - "Panorama" in *Estrada Larga*, Antologia dos números especiais, relativos a cada lustro do suplemento "Cultura e

recorrente e não deve ver-se como estratégia de recurso. Para Carlos Reis, a criação poética neo-realista colocava-se perante o seguinte dilema: "ou cumprir fielmente o programa de empenhamento neo-realista à custa do empobrecimento literário, ou, não admitindo esse empobrecimento, inviabilizar a tarefa de consciencialização social que ao discurso literário neo-realista era exigida".[143] No entanto, esse programa que sintomaticamente Carlos Reis confirma, em nota, recorrendo a Armando Bacelar, não era o único programa. O neo-realismo dos poetas que hoje continuam a ser lidos como poetas não era um "realismo socialista à portuguesa" e a sobrevivência da sua poesia passou mesmo por aí.

Poesia de tensões, entre futuro e presente, entre esperança e desespero, sonho e realidade, luta e desânimo, alteridade e isolamento, comunicação e silêncio, e, sobretudo, entre entendimentos distintos do processo referencial em arte, esta poesia parece mais concordante com o juízo que dela fez Eduardo Lourenço, ao afirmar, sublinhando: "*é nela que está viva a realidade profunda da aventura neo-realista, inclusivamente a dos próprios romances*". E justifica: "A poesia neo-realista é de algum modo o remorso ou, se se prefere, a autoconsciência da impossibilidade do neo-realismo se inserir na realidade nacional de outra forma que *poeticamente*".[144]

Hoje, que o Neo-realismo é observado a partir do espaço de "transição paradigmática"[145] que é o nosso, produz-se um perverso efeito de inversão e é a colagem

---

Arte" de *O Comércio do Porto*, vol. 3, Porto, Porto Editora, s. d., p. 315. A propósito de Carlos de Oliveira, Cochofel e Mário Dionísio, o ensaísta fala de "três timbres e três evoluções melódicas diferentes em que o tom épico raro acerta, mas acertam novos tons líricos subjectivamente realistas".

143 - Carlos Reis, *op. cit.*, p. 115.

144 - Eduardo Lourenço - *op. cit.*, p. 204.

145 - Cf. Boaventura Sousa Santos - *Pela Mão de Alice. O Social e o Político na Pós-Modernidade* Porto, Edições Afrontamento, 1994, p. 34.

referencial ao materialismo histórico como versão-de-mundo que adquire contornos de maior irrealidade e utopia, sendo, por esse motivo, a literatura marxista mais ortodoxa aquela que hoje aparece como mais documental, menos literária e, ao mesmo tempo, mais irrealista. Ela reproduz e cauciona os dois grandes equívocos do pensamento de Marx: a predição da direcção da transformação social[146] e a rasura das subjectividades individuais na subjectividade colectiva.[147]

Num ensaio fundamental - e incompreensivelmente pouco lembrado - acerca do realismo em Portugal, afirma Óscar Lopes: "A verdade estética não pode ser nenhuma das verdades históricas ou especiais das ciências. Nem também a verdade ideológica, no sentido estrito da palavra, quer dizer, a daquela síntese provisória que, para orientação de grupos humanos mais ou menos largos (ou, preferentemente, e tanto quanto possível, para sua auto-orientação) se desenha em função das realidades científicas e das realidades socialmente realizáveis sob dadas condições".[148] A poesia neo-realista, mais do que a

---

146 - Cf. *Idem*, pp. 36-7: "O que não tem hoje validade é o facto de Marx, fiel às premissas culturais da modernidade no seu tempo, não ter podido pôr a questão da direcção da transformação social fora de um quadro legal de necessidades evolucionistas, convertendo assim a questão da necessidade da direcção na questão da direcção necessária. É hoje evidente que Marx falhou estrondosamente no modo como pôs esta questão e na resposta que lhe deu. A análise do presente e do passado, por mais profunda que seja, não pode fornecer mais do que um horizonte de possibilidades, um leque de futuros possíveis; a conversão de um deles em realidade é fruto da utopia e da contingência".

147 - *Idem*, p. 208-9: "(...) Marx contrapõe ao sujeito monumental que é o Estado liberal um outro sujeito monumental, a classe operária. A classe operária é uma subjectividade colectiva, capaz de autoconsciência (a classe-para-si), que subsume em si as subjectividades individuais dos produtores directos. (...) Acontece, porém, que, do ponto de vista das relações entre as particularidades únicas das subjectividades individuais e a abstracção e universalidade das categorias da sociedade política, a eficácia subjectiva da classe operária é, ao nível da emancipação, semelhante à da cidadania liberal, ao nível da regulação. Ou seja, a subjectividade colectiva da classe tende igualmente a reduzir à equivalência e à indiferença as especificidades e as diferenças que fundam a personalidade, a autonomia e a liberdade dos sujeitos individuais. (...)"

148 - Óscar Lopes - *Ler e Depois*, ed. cit., p. 19.

ficção, foi o espaço do confronto entre a ortodoxia e a liberdade descobridora de mundos implicada nas afirmações de Óscar Lopes. Talvez alguma da poesia de Carlos de Oliveira demonstre como nenhuma outra que foi assim e por que razão assim foi.

SEGUNDA PARTE

CAPÍTULO 3

Cartografia poética e movimento referencial: *O Aprendiz de Feiticeiro* e *Finisterra* enquanto metatextos

1. - Inquirições acerca de literatura e mundo em *O Aprendiz de Feiticeiro*

1.1 Cronológica e analógica

> Viver o livro e escrever a vida, talvez esteja aí o segredo - mas isso só acontece àqueles que têm a felicidade de contar, em universo próprio e único, o tempo comum a todos nós.
>
> José Cardoso Pires, "A Palavra, o todo" (a propósito de Carlos de Oliveira)

> Si ce qu'on appelle autoportrait dépend de ce fait qu'on l'appelle "autoportrait", un acte de nomination devrait me permettre, *à juste titre*, d'appeler autoportrait n'importe quoi, non seulement n' importe quel dessin ("portrait" ou nom) mais tout ce qui m'arrive et dont je peux m'affecter ou me laisser affecter.
>
> Jacques Derrida, *Mémoires d'Aveugle*

Em crónicas, (raras) entrevistas e artigos dispersos em publicações periódicas, nos poemas de carácter metatextual que pontuam regularmente os livros de poesia e, finalmente, em *Finisterra*, texto narrativo e metanarrativo, poético e metapoético onde todo o percurso literário do autor vem convergir, Carlos de Oliveira foi acumulando um conjunto de reflexões que hoje se reveste de importância fundamental para a compreensão da sua poética.

Aparentemente, grande parte das crónicas e artigos publicados a partir de 1945 encontra-se coligida em *O Aprendiz de Feiticeiro* - mas apenas aparentemente, porque esta obra não constitui, de facto, a recolha que a sucessão de títulos datados apresentada

no índice parece sugerir; e, como o autor adverte em nota ao índice da primeira edição, nem sempre a versão então apresentada coincide com o texto original.[1]

Seria, por conseguinte, um erro admitir para esta obra a possibilidade de encontrar nos textos de datação mais remota pontos de vista anteriores àqueles que se exprimem nos textos mais recentes, porquanto esses pontos de vista foram revestidos (recobertos e transformados) pela reescrita; assim como seria errado procurar estabelecer para estes textos, na versão em que ocorrem, a articulação circunstancial que a crónica e o ensaio geralmente admitem. A *O Aprendiz de Feiticeiro* também se aplica um comentário de Augusto Abelaira a propósito de todo o trabalho do escritor: "Carlos de Oliveira não tinha livros "anteriores", em última análise todos os seus livros estavam ainda por publicar".[2]

A própria integração de *O Aprendiz de Feiticeiro* sob a rubrica "Crónicas", tal como ocorre no bibliografia incluída em *Obras* de Carlos de Oliveira, é discutível, já que a reescrita insere os textos originais num plano integrado, criando articulações e interacções que diminuem substancialmente a autonomia significante de cada texto.[3]

---

1 - Carlos de Oliveira - *O Aprendiz de Feiticeiro*, Lisboa, Dom Quixote, 1971, p. 292: "As datas mencionadas neste índice correspondem à redacção inicial dos textos. O autor remodelou bastante alguns (sobretudo os mais antigos) publicados em jornais e revistas. Aqui fica a sua versão definitiva, que substitui, para todos os efeitos, a primeira".

Esta nota, que, estranhamente, não consta da 2ª edição, publicada pela Seara Nova em 1973, reaparece na 3ª edição (corrigida) da Livraria Sá da Costa, de 1979, bem como na 4ª edição (1995) e em *Obras* de Carlos de Oliveira, publicadas pela Editorial Caminho, em 1992, nas quais é seguida a última lição de cada obra.

2 - Augusto Abelaira - "Fausto", *J.L. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 523, 14 de Julho de 1992, p. 7.

3 - O mesmo critério fora já seguido por José Manuel Mendes na organização da bibliografia integrada em "Homenagem a Carlos de Oliveira" (*Vértice*, nº 450/1, Setembro a Dezembro de 1982, pp. 744 a 761) e por João Camilo dos Santos que, na bibliografia constante de *Carlos de Oliveira et le Roman* (Paris, Fondation Calouste Gulbenkian/ Centre Culturel Portugais, 1987, p. 782), isola a obra sob a designação "Recueil de Chroniques". Repare-se, no entanto, que Manuel Gusmão (*A Poesia de Carlos de Oliveira*, [apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária], Seara Nova - Comunicação,

Apesar de uma parte significativa dos textos retomados em *O Aprendiz de Feiticeiro* ter origem em crónicas, ensaios, excertos de entrevistas vindos inicialmente a público em periódicos como a *Seara Nova*, a revista *Vértice* e o jornal *Ler*, entre outros, ao longo de mais de duas décadas; apesar da variedade temática e genérica que os caracteriza, a obra apresenta um efeito global de unidade produzido pela criação de relações de interdependência entre as experiências e situações literárias e vivenciais a que esses textos fazem referência.[4]

Lisboa, 1981) coloca *O Aprendiz de Feiticeiro* sob a rubrica "Prosas" juntamente com as obras designadas por "Romances" nas outras bibliografias referidas. Também Óscar Lopes (António José Saraiva e Óscar Lopes - *História da Literatura Portuguesa*, 17ª ed,, Porto, Porto Editora, 1996, p. 1039) faz uma classificação mais ampla ao designar esta obra como "um volume de comentários e impressões".

4 - A aparência equívoca de *O Aprendiz de Feiceiro* sob este aspecto foi sublinhada pela crítica mais atenta logo após a sua publicação. Cf. Urbano Tavares Rodrigues - "Actualidade literária. *O Aprendiz de Feiticeiro* de Carlos de Oliveira", *Jornal do Comércio*, 3-4 de Abril de 1971, p. 10; J. A. Osório Mateus - "Carlos de Oliveira, *O Aprendiz de Feiticeiro*", *Colóquio/Letras*, nº 2, Junho de 1971, pp. 87-8; Eduardo Prado Coelho - "Carlos de Oliveira, A atracção vocabular", *A Capital*, Setembro e Dezembro de 1971. Este ensaio (reproduzido em *A Palavra sobre a Palavra*, Porto, Portucalense, 1972, pp. 133 a 158) começa com as seguintes considerações: "O pior equívoco seria o de supor que um livro como *O Aprendiz de Feiticeiro* fosse constituído por textos fragmentários e desconexos, aqui agrupados em volume por circunstâncias que lhes são exteriores. E seria fácil cair no logro, porque outros livros há, e muitos, por vezes interessantes, que são assim. Mas não este - *O Aprendiz de Feiticeiro* é uma obra que encontra a sua funda unidade no rigor das sucessivas sondagens às zonas mais obscuras, primordiais, longínquas, da sua própria elaboração".

João Gaspar Simões ("*O Aprendiz de Feiticeiro, Pequenos Burgueses, Uma Abelha na Chuva*", *Diário de Notícias*, 20 de Maio de 1971, p. 18) considerava esta obra "de género indefinido" como uma "porta aberta para o interior de uma 'oficina' de escritor, como outra talvez não tivesse sido aberta entre nós, e através da qual se nos faculta um desses interiores oficinais que nos fazem lembrar certas obras-primas de relojoaria suiça (...)".

Mais recentemente, Gustavo Rubim ("A Poesia como trabalho - Carlos de Oliveira e a experiência da rarefacção", *Vértice*, II Série, nº 38, Maio de 1991, p. 46) refere-se a *O Aprendiz de Feiticeiro* como "livro sem género determinado" e Paula Morão ("Carlos de Oliveira: a matéria da poesia", *Vértice*, II Série, nº 53, 1993, p. 73) designa-o como "livro híbrido".

O Aprendiz de Feiticeiro está longe de ser uma simples recolha de crónicas e ensaios: resulta do trabalho de escrita exercido sobre um material de base constituído, em parte, por textos genericamente designáveis - esses sim - como circunstanciais, na medida em que são crónicas, nas quais a componente ficcional tem interferência variável e, por vezes, limitada, e ensaios determinados pelo contexto de polémica literária em que se moveu o autor.[5] Mas esse material é usado como ponto de partida para um processo de

---

5 - Tanto quanto foi possível apurar, tinha sido já publicada a primeira versão dos textos seguintes:

- "A Dádiva Suprema", sob o mesmo título, in *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, X, 2ª série, nº 85, 1958, pp. 66-7;

- "Imagem Turva", sob o título "Abel Botelho" in João Gaspar Simões - *Perspectiva da Literatura portuguesa do Século XIX*, vol II, Lisboa, Ática, 1948, pp. 361-4;

- "A Pergunta", sob o título "Duas palavras antes do espectáculo", *Vértice*, vol. III, nº 45, Abril de 1947, pp. 375-8;

- "O Grão de Areia", sob o título "A Sombra de Jeeter Lester", *Vértice*, vol. I, nº 12-16, Maio de 1945, pp. 35-39;

- algumas das partes de "Almanaque Literário" retomam com alterações, em excertos ou na íntegra, textos já publicados em situações de polémica literária: em 1), a resposta à terceira questão do inquérito "O Homem e o Mundo de Hoje", publicado no *Diário de Lisboa*, a 20 de Setembro de 1955; em 2), parte de "Resposta a uma crítica" (vinda de Armando Bacelar), *Vértice*, XIV, nº 130, 1954, pp. 434-5; nas partes numeradas 4), 5) e 6) são reescritos, com supressões, três artigos publicados por Carlos de Oliveira em *Ler, Jornal de Letras, Artes e Ciências*, em polémica com Álvaro Salema. O texto 4) recupera "Comentário com alguma oportunidade", publicado em *Ler*, nº 1, de Abril de 1952, p. 7; o texto 5) consiste na reescrita de "Elogio do Estilo", publicado no nº 2, de Maio do mesmo ano. Neste mesmo número surgia "Anotações a um comentário oportuno", de Álvaro Salema, em resposta ao primeiro texto de Carlos de Oliveira. Este retomaria a troca de ideias com o longo texto intitulado "Carta a Álvaro Salema sobre a Literatura Portuguesa" (*Ler*, nº 3, Junho de 1952, p. 4). É este texto, alterado, que reaparece na parte 6) de "Almanaque Literário". Álvaro Salema tentaria concluir o debate no nº 4, de Julho de 1952, com "Resposta final a Carlos de Oliveira sobre a tradição literária portuguesa" à qual Carlos de Oliveira responderia ainda com "Post-scriptum necessário", no nº 5, de Agosto do mesmo ano.

- "Chuva", sob o título "O Violino Mágico", *Seara Nova*, ano XXVII, nº 1060, 22 de Novembro de 1947, p. 188;

- "O Tesouro ao Sol" retoma com alterações muito ligeiras os "Comentário[s]" de Carlos de Oliveira no final dos dois volumes de *Contos Tradicionais Portugueses*, coligidos por Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1957, pp. 465-466, 469-480 (vol. I) e 547-550 (vol. II).

escrita (e reescrita) no qual se podem considerar três estratégias distintas: manutenção selectiva do texto inicial, exclusão e inclusão de texto.[6]

- "Corvos", sob o mesmo título, em *Seara Nova*, ano XXVII, nº 1069, 24 de Janeiro de 1948, p. 25;

- "Autor, Encenador, Actor", retoma, com ligeiras alterações, o depoimento de Carlos de Oliveira inserido em "No Cinquentenário da actividade literária de José Gomes Ferreira", recolha de depoimentos acerca do poeta (*Seara Nova*, XLVI, nº 1474, Agosto de 1968, pp. 275-6);

- em "À Espera de Leitores", a primeira parte retoma "Maria Adelaide", *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, X, 2ª série, nº 105, Lisboa, Dezembro de 1959, p. 420; a segunda parte retoma o texto intitulado "Porque não se lê Irene Lisboa?", publicado no *Diário Popular* a 28 de Julho de 1966, pp. 11 e 19.

- "Micropaisagem" consiste na reescrita de grande parte do texto da entrevista conduzida por Maria Teresa Horta, "O Escritor e a sua Criação", *A Capital*, supl. "Literatura e Arte", 26 de Março de 1969, pp. 1-2.

6 - Assim, a primeira versão de "Corvos", por exemplo, ou a primeira versão de "Chuva" ("O Violino Mágico"), referenciadas na nota anterior, estão longe de apresentar a complexidade narrativa que evidenciam as versões constantes de *O Aprendiz de Feiticeiro*. Por outro lado, elaboram com grande nitidez uma temática de injustiça social (e de esperança, no caso de "O Violino Mágico") que se desvanece na reescrita, embora sem se anular. Compare-se o final de "Corvos", nas duas versões, e veja-se como se acentua o carácter fantástico da narrativa com a transformação do narrador heterodiegético em homodiegético, identificado como outro "corvo", mensageiro da morte, que confronta a cupidez do primeiro (penhorista) com a precaridade de existir.

Na versão publicada em 1948:

"(...)

Dois corvos iam ficar frente a frente. A ave de Pöe enterrava fundamente o bico no coração da senhora de negro, bebia-lhe o sangue para poder continuar a gritar (nunca mais! nunca mais!) e, desgraçada de todo, não era já apenas a voz das coisas perdidas, irremediavelmente perdidas lá para o fundo da vida, mas também a voz da miséria circunstancial, do preço quotidiano da existência, dos aviltamentos que se vão sofrendo para sobreviver.

O outro corvo, que era a alma de Lucas, fez o avaliamento do cofre e entregou as moedas do ajuste:

- Não posso abrir excepções, minha senhora. Três meses de juro em atraso implicam a venda do cofre em leilão. Mas certamente V. Ex.ª virá antes disso.

Ela apertou o dinheiro na mão trémula e atalhou sobressaltada:

- Sim, hei-de voltar.

No íntimo, sabia lá. Voltar, como? onde ir buscar o dinheiro do resgate? voltar, quando?

E o corvo do penhorista disse ainda:

O facto de Carlos de Oliveira referir, no índice da obra, apenas a datação dos textos matriciais sem explicitar a sua proveniência sugere mesmo a premeditação de um efeito de

---

- Sempre às ordens de V. Ex.ª.

Depois, veio acompanhá-la até à porta e, saltando de novo para cima dos umbrais, ali poisou, ficando-se a olhar a visitante que partia, irónico e enfartado.

Descendo a rua silenciosa, aquela mulher que contra vontade se tinha desligado do último calor da ternura que encontrara no seu caminho; que fizera da sua alma uma coisa vazia, empenhando o pequeno cofre e as derradeiras recordações, com a vergonha de quem comete um crime - era bem, agora, a sombra de Edgar Allan olhando amarguradamente para o frio deserto da noite (nunca mais! nunca mais!)."

Em *O Aprendiz de Feiticeiro*, (*Obras*, pp. 523-4):

"(...)

- Não posso abrir excepções. Três meses de juro em atraso e vai para leilão. Há regras, normas, a cumprir. Se quer o cofre outra vez apareça a tempo.

A tempo? Fito-a de olhos quase fechados. Oiço-a pensar. E o dinheiro do resgate? Como, quando, donde me pode ele vir? O António? Com seis filhos e o pré de sargento? Não. A Teresa? Coitada, também não. Tenho lá coragem de lhe pedir mais. Os primos? De facto podiam, mas os primos...

Enfim, portas fechadas, muros. E a ignorância universal do abre-te sésamo. Que palavras, meu Deus, que palavras se devem dizer? Os tesoiros à espera e nós sem sabermos a senha. Recolhe as notas, a cautela, murmura outra vez:

Sim, hei-de voltar... a tempo.

E sai. Nisto, o Lucas vê-me. Rodeia o balcão, vem atender-me com o sorriso vicioso, ávido. Estamos sós na penumbra da loja como eu calculara. Dois corvos frente a frente. O corvo de Poe morde-me o coração porque é do meu sangue que ele se alimenta para gritar: nunca mais, nunca mais. A voz ao fundo do túnel, o eco na gruta vazia. O outro corvo, o da porta da entrada, que ignora a própria solidão (e a alheia já se vê) voou a custo do umbral, poisou na alma do Lucas. E olha-me de lá. Arbitra o aviltamento quotidiano. Calculou há pouco o cofre de sândalo, indicou os juros, os prazos, negociou. Agora avalia-me com atenção. Que virá este tipo empenhar?

Mas entretanto o meu silêncio surpreendeu-o. Porque eu não digo nada, surjo e basta. O sorriso do Lucas seca lentamente, evapora-se-lhe do rosto, ruga a ruga, e ele fica pálido. Começa a compreender, começa a recuar. Embate no armário lacado, no relógio de caixa alta, nas cadeiras, nas mesas. Uma lentidão trémula de passos que o balcão detém. Há em mim qualquer coisa de aéreo, de irremediável. Nem eu sei quem me guia. Sei apenas que chego, mais tarde ou mais cedo." (Sublinhado meu).

descontextualização dos textos já publicados, associável com a recontextualização obtida através da reescrita e da integração de textos de redacção recente e ainda inéditos.

A existência desta releitura, corroborada pelas alterações e supressões introduzidas nos textos já publicados, é em si mesma portadora de significado, na medida em que atesta a persistência, no que fica inalterado, de posições estéticas e poéticas defendidas desde a década de 40 (o texto mais remoto data de 45). E o facto de a terceira edição desta obra se apresentar "corrigida", mas apenas ao nível do aperfeiçoamento estilístico, vem sugerir que os pontos de vista defendidos se mantêm ainda em 1979, conferindo-lhes um significado que transcende a simples articulação com as circunstâncias em que foram escritos.

Por outro lado, o que é excluído pode ter o sentido inverso de corresponder ao desinteresse, por parte do autor, em manter referências ao contexto em que as primeiras versões foram escritas e, sobretudo, pode significar - e este é um aspecto a sublinhar - que posições anteriormente assumidas deixaram entretanto de ser perfilhadas ou encontraram uma expressão tida por mais rigorosa e adequada.[7]

---

7 - É interessante comparar, por exemplo, as duas leituras de *Estrada do Tabaco*, de Erskine Caldwell, correspondentes a "A sombra de Jeeter Lester" (*Vértice*, vol. I, nº 12-16 de 1945, pp. 35-39) e "O grão de Areia", a versão constante de *O Aprendiz de Feiticeiro* desde a primeira edição. Enquanto a primeira termina com a marcha dos escritores e das personagens - às de Caldwell vêm juntar-se os gandareses de Carlos de Oliveira - a caminho de uma Augusta condenada, na segunda versão, o narrador-escritor parece reconhecer que a segunda geração dos Lester, tal como a primeira, ainda não será capaz de modificar as condições da sua existência: o título do texto reescrito retoma a equação mais pessimista, ou talvez mais rigorosa, então introduzida: "(...) Dudde não é ainda o grão de areia capaz de causar a panne" (*Obras*, p. 456).

Por outro lado, a expressão da confiança no poder dos escritores para consciencializar os oprimidos e provocar a esperada transformação social, antes muito vincada, é omitida. Na primeira versão, a afirmação atribuída a Caldwell ("Esta gente não tem consciência de nada...") provocava a irritação do narrador:

"Confesso que me irritei:

-Claro, Caldwell, não tem consciência de nada. Mas o que podemos é dar-lha, o que podemos é fazer saber-lhe duma vez para sempre porque faltam as mulas, as sementes e o guano a quem precisa deles.

Há (pelo menos) duas maneiras de ler *O Aprendiz de Feiticeiro* : como hipertexto, valorizando as divergências de sentido relativamente aos textos matriciais anteriormente publicados; como macrotexto, valorizando a relação interactiva que os textos manifestam entre si. A primeira leitura, cronológica, quase arqueológica, tem interesse sobretudo na medida em que permite aceder ao movimento evolutivo da poética de Carlos de Oliveira; a segunda centra-se nos fios aparentemente desconexos de uma outra lógica, essencialmente analógica e descontínua, e aproxima os elementos de um auto-retrato.

Com efeito, o título da obra designa, como elemento polarizador, o "aprendiz de feiticeiro", isto é, o sujeito de uma "enunciação-escrevente"[8], pondo em evidência um aspecto determinante na estrutura global da obra: a articulação entre escrita e vida, estabelecida num registo instável que ora confina com a crónica, ora se aproxima da autobiografia, para logo seguir o rumo da ficção ou do ensaio, produzindo um efeito de contaminação de géneros que conduz o leitor a verdadeiros exercícios de decifração de pequenos sinais, sabiamente deixados ao sabor de um acaso pouco casual e não isento de sentido lúdico.

Vi um sorriso abrir-se na face de Erskine. Ele, que conhece todo o mundo e sabe dos homens e da vida muito mais do que eu, sorria com certeza porque falara apenas para me ouvir. Mas eu senti que tinha de acabar e disse ainda:

- E nós podemos fazer isso. Na Geórgia ou na Gândara, podemos realmente ajudar a fazer isso." (p. 38).

Na segunda versão, a afirmação do romancista americano apenas sugere ao narrador uma expressão dubitativa: "- Talvez não." E a marcha para Augusta é levemente retomada de forma simbólica e igualmente dubitativa: "O vento crescia, agitando as cinzas do barracão dos Lester, erguendo-as pouco a pouco. Ia jurar que as vi subir, afastarem-se com a lentidão das nuvens e ao longe desabarem sobre o perfil agreste dos três arranha-céus de Augusta. Mas podia ser apenas a miragem do crepúsculo ou a sugestão dos velhos presságios. Não sei." (*Obras*, p. 456 e p. 457)

8 - É a formulação utilizada por Louis Marin, reportando-se ao sujeito nos *Essais* de Montaigne. Cf. "Topiques et figures de l'énonciation. 'C'est moi que je peins...' ", *La Part de L' Œil*, nº 5, Bruxelles, 1989, p. 145.

Assim, na sua multímoda variedade, os textos organizam-se em torno da figuração de um eu-escritor e segundo a lógica descontínua, mais analógica do que cronológica, que Michel Beaujour aponta como um critério de distinção do auto-retrato relativamente à autobiografia.[9] Mais que de autobiografia[10] deverá falar-se de auto-retrato, ou de autografia, termo sensivelmente equivalente e já utilizado por Eduardo Prado Coelho para salientar, nesta obra, o processo textual de "transformação do primitivo material biográfico".[11] Os dois conceitos têm em comum o facto de porem em evidência a indissolubilidade da relação entre o sujeito e a escrita. Como diz ainda Michel Beaujour: "Il n'y a pas d'autoportrait qui ne soit celui d'un écrivain en tant qu'écrivain",[12] e este é

---

9 - Cf. Michel Beaujour - *Mémoires d'Encre*, Paris, Editions du Seuil, 1980, pp. 8-10, *passim*, sobretudo p. 9: "Celui-ci [l'autoportrait] tente de constituer sa cohérence grâce à un système de rappels, de reprises, de superpositions ou de correspondances entre des éléments homologues et substituables, de telle sorte que sa principale apparence est celle du discontinu, de la juxtaposition anachronique, du montage, qui s'oppose à la syntagmatique d'une narration, fût-elle très brouillée, puisque le brouillage du récit invite toujours à en 'construire' la chronologie. (...)

La formule opératoire de l'autoportrait est donc: 'Je ne vous raconterai pas ce que j'ai fait, mais je vais vous dire *qui je suis*.' ".

10 - Não há "pacto autobiográfico", no sentido proposto por Philippe Lejeune (*Le Pacte Autobiographique*, Paris, Editions du Seuil, 1975), nem no sentido mais amplo em que este contrato é reformulado em "Le Pacte Autobiographique (bis)", *Moi Aussi*, Paris, Seuil, 1986 (ver p. 19), já que o texto não se apresenta como um discurso do autor sobre si próprio nem procura responder à questão "quem sou eu" com uma narrativa do tipo "como me tornei no que sou". *O Aprendiz de Feiticeiro* não seria facilmente recoberto pela teorização de Lejeune: o seu lugar é nesse espaço do "discours en dehors" de que fala M. Beaujour (*op. cit.*, p. 8), espaço resistente a ser teorizado e que M. Beaujour procura captar através do conceito de "auto-retrato".

11 - Eduardo Prado Coelho - *op. cit.*, p. 147.

Para esta questão, tem também interesse Baptista-Bastos - "Um áspero diálogo interior", *Diário Popular*, supl. nº 737, 15 de Abril de 1971, pp.1-2.

12 - Michel Beaujour - *op. cit.*, p. 15.

um traço muito forte, reforçado pela reescrita dos textos cronologicamente mais recuados, cuja função estruturante é sugerida, desde logo, pela colocação do texto "A Viagem", datado de 1970, em posição de abertura.

Curta narrativa de datação imediatamente anterior à publicação da obra, "A Viagem", cujo *incipit* é a forma verbal performativa "Digo", num contexto frásico conotado com o domínio da magia ou da feitiçaria ("Digo as palavras em voz alta:"[13]), introduz o sujeito de enunciação privilegiando como função actancial a acção de dizer, sugerindo, assim, que não é a escrita que se aproxima da vida, como deverá acontecer na biografia, mas a vida, em sentido mais amplo, que se precipita (e se constitui) nas palavras ditas e escritas.

As palavras então pronunciadas - "Animula, vagula, blandula" - têm a sonoridade encantatória das palavras mágicas, mas são, inequivocamente, literatura. Têm ainda esse mágico poder de evocar a vida e a morte, o inexorável movimento da vida para a morte de que falam os versos que a este se seguem no poema de Adriano. E, acima de tudo, têm o poder de contrariar esse movimento, porque permaneceram, porque pertencem à nossa memória literária e, como as palavras mágicas, puderam resgatar da morte quem, por elas, regressa.

A viagem de automóvel narrada no texto, deslocação do sujeito (locutor-escritor-personagem) no espaço físico do mundo, rapidamente adquire a configuração de uma viagem no tempo, da literatura e da vida, desenhando vários planos interassociáveis, combinando o nível actancial com a reflexão estética e a interrogação ontológica: movimento no mundo, movimento do mundo, movimento da escrita sobre o mundo, sobre si mesma e sobre a literatura, viagens que se sobrepõem e antecipam as várias direcções em que diverge o texto geral de *O Aprendiz de Feiticeiro*.

---

13 - *O Aprendiz de Feiticeiro*, *Obras*, p. 413.

Se cada um dos títulos corresponde a um texto com autonomia de sentido, legível como um texto autónomo, essa primeira leitura não permite captar o significado mais profundo de *O Aprendiz de Feiticeiro*, que se estrutura segundo o modelo tabular que é próprio do auto-retrato, em "floresta", como é sugerido por um dos textos fundamentais para a compreensão da obra.[14]

De texto para texto, sobretudo nos textos de sutura macrotextual escritos na década de Sessenta, há um movimento essencial cuja relevância advém em grande parte da reiteração, da latência vulcânica com que reaparece em irrupções sucessivas: a autografia do "pavor quase supersticioso do rasgão na garganta" ("AViagem"),[15] prolongando-se na correlativa avaliação das possibilidades de sobrevivência do texto como assinatura. Como se o texto (o auto-retrato) fosse para o sujeito-escritor esse "parapeto que es la tumba abierta a su efigie" de que fala Louis Marin, a propósito do auto-retrato na pintura.[16]

Túmulo e monumento, a escrita é simultaneamente a experiência antecipada da morte, do não-tempo, e da permanência, do sem-tempo: "Escreve-se sempre num ponto morto, entre duas velocidades, a que se extinguiu e a que vai surgir. (...) Quando se deixa de escrever para respirar (exige-o a nossa condição) lá está o tempo à espera e

---

14 - Cf. "Na Floresta", *O Aprendiz de Feiticeiro*, *Obras*, p. 529: " 2) Cada passo, livro, acaso, opção, paixão, me levou sempre a uma floresta. Primeiro a Amazónia insondável onde nasci. Depois a infância, a literatura, a insónia, o amor, a constante derrota política, a hantise da doença, a inadaptação aos códigos, a mania obsessiva do sonho. Floresta de florestas, desdobrando-se em mil raízes entrelaçadas, numa natureza demasiado pobre para tanto excesso.

Assim continuarei até entrar na floresta donde não se volta. Que seja o mais tarde possível. Apesar de tudo gosto de perder-me entre as árvores. Descobrir belas adormecidas, embora poucas vezes consiga desencantá-las; pensar no som ausente do vento; ver de quando em quando o cristal do céu, a abóbada das clareiras; vaguear, indagar, viver".

15 - *O Aprendiz de Feiticeiro*, *Obras*, p. 413.

16 - Louis Marin - *Estudios Semiológicos (La lectura de la imagen)*, Madrid, Comunicación, 1978, p. 112.

recomeçamos a perdê-lo". E o escritor, acrescenta Carlos de Oliveira, "tenta perpetuar-se, viver para além da sua vida (...)".[17] É uma perspectiva retomada em "O Iceberg", no seguimento do registo da reacção de Afonso Duarte, ao recordar-se da aposentação compulsiva que o obrigara a afastar-se do ensino:

> -Adiante. Resta-me a poesia e essa ninguém ma tira.
>
> (...)
>
> Restava-lhe o sonho intacto (e nunca se chega a saber com precisão o que é e o que mantém um sonho assim; provavelmente apenas isto: um dia tenho de partir e parto, mas não vos deixo).[18]

A literatura é, por conseguinte, apresentada como vivência (relação autor-texto) e sobre-vivência (relação texto-leitor): recorde-se que "Fausto" é o título de um dos textos do livro e que a morte é um dos temas centrais no texto de abertura. É nesse contexto que a "A Viagem" introduz o diálogo do escritor com Gelnaa, designação anagramática de Ângela (de Oliveira). Este diálogo, pelo qual a autografia confina com uma heterografia - e que é um diálogo de amor - irá ressurgir na maioria dos textos recolhidos, constituindo uma das linhas de sutura que permitem associar experiências disjuntas e momentos diferentes, tornando-se um factor de articulação macrotextual.

"Falei sobretudo de árvores e amor. Chegou a altura de oferecer este livro a Gelnaa, mulher-floresta, acolhedora e imperscrutável." - lê-se em "Na floresta".[19] E em "Janela acesa", a mulher que tem na mão um livro descrito em conformidade com a aparência de *O Aprendiz de Feiticeiro* na primeira edição,[20] é facilmente identificável como aquela a quem o livro fora já dedicado.

---

17 - "Na Floresta", *O Aprendiz de Feiticeiro*, *Obras*, p. 540.

18 - "O Iceberg", *idem*, pp. 573-4.

19 - "Na Floresta", *idem*, p. 544.

20 - "Janela Acesa", *idem*, p. 561.

Esta presença criptográfica prende-se com o facto de *O Aprendiz de Feiticeiro* adquirir, globalmente, a configuração de um auto-retrato através da montagem (no sentido cinematográfico do termo) dos textos que o constituem. Para esta "biografia interior", indissociável da escrita, poderiam reverter as palavras sugeridas pela obra de Afonso Duarte em "O Iceberg":

> Ficar é a essência da sua poesia, da sua biografia interior, cada vez mais visível. Ficar, no duplo significado de permanecer ela própria e ocupar a ausência do poeta.[21]

De resto, neste livro, o poder de aprendiz de feiticeiro é usado, também, para fazer aparecer (e desaparecer) Ângela (de Oliveira) em Gelnaa, e assim, por um passe de literatura, trazê-la para o mundo, talvez menos mortal, da escrita. E, por isso, *O Aprendiz de Feiticeiro* é também um canto órfico: "meu amor mortal, de carne e osso, tenho-te para sempre, agora".[22]

O sentido desta passagem esclarece-se (e amplia-se) pelo confronto com o poema "Chave", dedicado a Anne Gall, outro anagrama de Ângela, texto de brilho fortíssimo mas fátuo, onde as aliterações fazem pensar em estilhaços de vidro, e que termina: "Rodar a chave do poema / e fecharmo-nos no seu fulgor / por sobre o vale glaciar. Reler / o frio recordado./".[23] É importante recordar este poema, cronologicamente próximo de "A Viagem", porque ele mostra que a permanência pela escrita se dá num sentido precário que faz pensar num comentário de Gianni Vattimo à visão monumental da obra de arte na estética heideggeriana:

---

21 - *Obras*, p. 580.

22 - "A Viagem", *Obras*, p. 415.

23 - *Pastoral*, *Obras*, p. 392.

O monumento é feito para durar, mas não como presença plena daquilo de que traz recordação: pelo contrário, isto permanece exactamente apenas como recordação (...). As técnicas das artes, por exemplo, e antes de todas, talvez, a versificação na poesia, podem ser vistas como meios - não por acaso também eles tão minuciosamente institucionalizados, monumentalizados - que transformam a obra em resíduo, em monumento capaz de durar, porque desde o início produzido na forma daquilo que está morto; quer dizer, não pela sua força, mas pela sua fraqueza.[24]

É exactamente nesta permanência residual, que nada tem a ver com a monumentalidade em sentido clássico, que se enquadram o auto-retrato e o discurso órfico.[25] Apesar dos muitos elementos facilmente reconhecíveis como autobiográficos em *O Aprendiz de Feiticeiro*, não seria legítimo caracterizar esta obra como autobiográfica precisamente porque o "sujeito da enunciação-escrevente" tem a mesma

---

24 - Gianni Vattimo - *O Fim da Modernidade. Nihilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-moderna*, Lisboa, Presença, 1987, pp. 72-3.

25 - Recorde-se ainda o canto entristecido de Orpheu na terceira parte do poema "Fogo", também cronologicamente próximo, em *Micropaisagem*, *Obras*, p. 277:

" 'O meu canto,
Euridice,
esgota-se por fim
na água exígua
das sílabas que vês
aqui
d esp
ed aç ad
a s
entre as chamas
dum inferno
menor
que o fogo
deste fósforo.' "

dimensão de presença-ausência que caracteriza Gelnaa (Ângela-personagem).[26] A autografia é, em grande parte, uma inscrição de motivos pessoais de escrita; mas por esse caminho a obra vai ao encontro do mundo e de si mesma.[27] Veremos no quarto andamento do capítulo 4 até que ponto o auto-retrato se liga a uma experiência existencial e ontológica da precaridade do mundo e, portanto, da escrita.

Os anos de redacção da maioria dos inéditos coligidos em *O Aprendiz de Feiticeiro* (entre 1961 e 1970) correspondem, em grande parte, a um período de silêncio editorial. Depois da publicação de *Cantata*, em 1960, e excluindo a quarta edição corrigida de *Casa na Duna* em 1964, será preciso esperar por 1968, para ver publicados dois importantíssimos livros de poesia, *Sobre o lado Esquerdo* e *Micropaisagem.* Em contrapartida, os anos finais da década de sessenta e o início da década de setenta correspondem a um período fértil em publicações: além dos dois volumes de poesia referidos, surge, em 1969, a quarta edição revista de *Uma Abelha na Chuva*; em 1970 a terceira edição refundida de *Pequenos Burgueses* e, em 1971, *Entre Duas Memórias* e *O Aprendiz de Feiticeiro.*

---

26 - São vários os anagramas de Ângela na obra de Carlos de Oliveira: em o *Aprendiz de Feiticeiro* encontra-se ainda Jane L. ("Serenata"), presente também em *Sobre o Lado Esquerdo,* e em *Pastoral* surge a forma anagramática Anne Gall. Coincidência ou não, o nome surge em anagrama no título do texto onde "a mulher" segura na mão o livro cuja capa é descrita em conformidade com a primeira edição de *O Aprendiz de Feiticeiro* ("Janela acesa"). E o nome do escritor (de Oliveira) também se lê anagramaticamente em *O Aprendiz de Feiticeiro* como Eda Olivier ("Micropaisagem").

27 - Vale a pena recordar as palavras de Carlos de Oliveira em "Depõem os Escritores - Carlos de Oliveira", *Europa*, nº 4, Abril de 1957, p. 8: "Um escritor escreve, suponho eu, porque tem necessidade de compreender e explicar o seu mundo interior para o harmonizar ou não com 'o mundo dos outros'; para saber, como diz o povo, com que linhas se cose nesta árdua e complexa tarefa que se chama viver - e morrer também; para tomar o pulso ao seu próprio destino individual e entregá-lo depois ao desespero ou à esperança; para aceitar ou repudiar a moral, as ideias, os costumes vigentes na sociedade do seu tempo".

A reescrita estruturante desta última obra situa-se, presumivelmente, neste período de relançamento editorial e parece reavaliar textos dispersos cuja primeira versão surgira nos anos editorialmente menos produtivos da década de 60, reactualiza outros já esquecidos e de efémera publicação, procura captar, retrospectivamente e prospectivamente, o sentido de um percurso literário e existencial que, depois de um longo silêncio germinativo, se aproximava da radicalidade em que se afirma mais original. Tal como acontece nos livros de poesia publicados a partir de 1968, o auto-retrato prende-se com a dominância do princípio de precaridade que orienta a poética final de Carlos de Oliveira. Mas esta é uma longa história, à qual convém não antecipar o desfecho. Voltaremos a esta questão na parte 4 do capítulo 4.

1.2 - Carência, transformação e precaridade: o conceito estruturante de "brevidade"

> Esta dosagem milimétrica de ingredientes (e a mistura deles) pretende eliminar todo o resíduo de concepção dualista e sugere-nos uma espécie de materialismo superior (...)
>
> Carlos de Oliveira, *O Aprendiz de Feiticeiro*

A proposta de viagem na "floresta de florestas" que é o *Aprendiz de Feiticeiro* apresentada a seguir usa como estrela orientadora a palavra "brevidade", captada na cosmogonia do texto. Como disse Eduardo Prado Coelho ao optar pela mesma floresta em percurso diferente: "A textura surge-nos tão apertada (tão densa de sentido, de memória, de experiência, de aventura onírica) que as pontas mais fecundas não sobressaem com facilidade. Resta-nos escolher arbitrariamente por onde começar, reconhecendo como é arbitrário o que escolhemos".[28] Contudo, é indispensável recordar o contexto em que a palavra orientadora foi recolhida:

> (...)A secura, a aridez desta linguagem, fabrico-a e fabrica-se em parte de materiais vindos de longe: saibro, cal, árvores, musgo. E gente, numa grande solidão de areia. A paisagem da infância que não é nenhum paraíso perdido mas a pobreza, a nudez, a carência de quase tudo.
>
> Desses elementos se sustenta bastante toda a escrita de que sou capaz, umas vezes explícitos, muitas outras apenas sugeridos na brevidade dos textos. E disse sem querer uma palavra essencial para mim. Brevidade. Casas construídas com adobos que duram sensivelmente o que dura uma vida humana. Pinhais que os camponeses plantam na infância para derrubar pouco antes de morrer. A própria terra é passageira: dunas modeladas, desfeitas pelo vento. Que literatura poderia nascer daqui que não fosse marcada por esta opressiva brevidade, por este tom precário, demais a mais tão coincidentes com os sentimentos do autor?[29]

---

28 - Eduardo Prado Coelho - *op. cit.*, p. 136.

29 - "Micropaisagem", *O Aprendiz de Feiticeiro*, *Obras*, p. 588. (Sublinhado meu).

"Brevidade" é "uma palavra essencial" porque resume a condição fundamental de existência da matéria, de um ponto de vista materialista, e, simultaneamente, fá-la corresponder a uma versão-de-mundo: "brevidade" implica consciência da transformação, do movimento em que se produzem sucessivos pontos de equilíbrio, sempre precário, consciência de que a estabilidade é instável porque geradora de novos pontos de equilíbrio. Sob esta perspectiva, a terra, a gente, os materiais a partir dos quais se fabrica a linguagem do autor, os textos, tudo são "exemplos do real"[30] e, por isso, exemplos de brevidade.

É uma perspectiva do mundo e do texto literário que parece derivar do materialismo e da dialéctica marxistas[31]; mas é importante sublinhar que, por isso mesmo, ela vai além do simples equacionar da problemática do realismo estético. "Realismo" é, aliás, um termo de pouca ocorrência em *O Aprendiz de Feiticeiro* e nunca utilizado para caracterizar ou sequer referir a obra do autor.[32]

---

30 - A expressão é de Paul Klee: "le visible n'est qu'un exemple du réel". Citado por Roberto Juarroz - *Poésie et Réalité*, Collection Terre de Poésie, s.l., 1987 (trad. francesa), p. 15.

31 - A asserção marxista fundamental da exterioridade e independência do objecto relativamente à consciência nunca é claramente questionada em *O Aprendiz de Feiticeiro*, embora, posteriormente, se possa ver a metáfora dessa interrogação no cepticismo perceptivo de *Finisterra*. O texto transcrito de "Micropaisagem" coloca, dialecticamente, a matéria como foco de onde emerge o conhecimento de um mundo que é simultaneamente convocado e partilhado pelo texto, situando a realidade em função de um processo histórico de transformação constante e progressiva. Apesar disso, em *Finisterra* e nos últimos livros de poemas, que aqui serão abordados como o quarto e o quinto andamento da obra poética, o sentido de finalidade da História será relativizado como uma versão em tensão com outra onde a finalidade se desvanece.

32 - O (Neo-)realismo é, indiscutivelmente, um ponto de partida na obra de Carlos de Oliveira; discutível é que permaneça como meta até final. Basta recordar o título da dissertação para licenciatura que o escritor apresenta à Universidade de Coimbra, em 1947 - *Contribuição para Uma Estética Realista* - aqui comentada no capítulo 4, ponto 2; mas, não se esqueça que, em *O Aprendiz de Feiticeiro*, a reescrita rasura

Com efeito, o conceito de "brevidade" não remete para o realismo como cânone afecto a uma corrente estética, o Neo-realismo, embora decorra de uma opção filosófica materialista e em última instância possa admitir que a literatura seja equacionada a partir da categoria marxista do reflexo. Mas, como acentuaram Pierre Macherey e Étienne Balibar, a "categoria do reflexo (...) *não advém do realismo, mas do materialismo*, o que é profundamente diferente".[33]

Carlos de Oliveira permanecerá até à última página publicada um escritor marcado por pontos de vista marxistas, mesmo se, na fase final da obra, o marxismo se inscreve também como perda, como nostalgia de uma Idade do Ouro configurada como possibilidade de pensar a História em termos totalizantes e finalistas.[34] Há, contudo, uma

---

a questão do realismo, presente , por exemplo, no texto matricial do ponto 6) de "Almanaque Literário", como veremos a seguir.

33 - Étienne Balibar e Pierre Macherey - "Sobre a Literatura como forma ideológica", in AA. VV. - *Literatura, Significação e Ideologia*, col. Práticas de Leitura, Lisboa, Arcádia, 1976, pp. 41-2 (traduzido de *Littérature*, nº 13, 1974).

Sobre esta questão, cf. Theodor W. Adorno - *Teoria Estética*, Lisboa, Edições 70, 1982, p. 289: "É falso concluir do materialismo filosófico para o realismo estético. Certamente, a arte, enquanto forma de conhecimento, implica o conhecimento da realidade e não existe nenhuma realidade que não seja social. (...) O objecto na arte e o objecto na realidade empírica são algo de inteiramente diferente. O objecto da arte é a obra por ela produzida, que contém em si os elementos da realidade empírica, da mesma maneira que os transpõe, decompõe e reconstrói segundo a sua própria lei. Só através de semelhante transformação, e não mediante uma fotografia de qualquer forma sempre deformadora, é que a arte confere à realidade empírica o que lhe pertence, a epifania da sua essência oculta e o justo estremecimento perante ela enquanto monstruosidade".

34 - Apesar disso (ou por isso mesmo), é difícil e até forçado, classificar, globalmente, a obra de Carlos de Oliveira como neo-realista, mesmo no sentido genérico em que Joaquim Namorado ("Joaquim Namorado: Staline só é para os anticomunistas", *Expresso*, 24 de Abril de 1982, p. 22-R) afirma que "o neo-realismo não é um movimento literário. É um movimento cultural com incidência no plano da arte: na literatura, pintura, etc." Este é apenas um dos sentidos em que o termo "Neo-realismo" foi entendido. A obra poética do próprio Joaquim Namorado serve (pelo menos parte dela) para mostar como, para este poeta, o termo significava também um cânone poético bastante rígido.

vertigem que coloca, desde cedo, a obra do escritor em permanente confronto com a experiência dos seus limites, e esta atitude impedi-la-á de incorrer no "erro" que Eduardo Prado Coelho considerou nuclear no Neo-realismo - "supor que a arte é possível, e que essa possibilidade deveria ser utilizada em benefício da revolução".[35] Acompanhando ainda as palavras de Prado Coelho, poderia dizer-se que "a harmonia ou a reconciliação que o neo-realismo postula como complementos estéticos do seu propósito ideológico"

Curiosamente, numa extensa carta dirigida por Raul Gomes a Eduardo Lourenço ("Sobre os primeiros tempos de Vértice", *Vértice*, nº 450/1, Set./Out., Nov./Dez., 1982, p. 772), surge uma referência a Carlos de Oliveira, motivada pelas considerações que a definição proposta por Joaquim Namorado para "Neo-realismo" teriam motivado a este ensaísta: "Em consequência da definição de Joaquim Namorado, teríamos de admitir, como Você diz, que 'uma boa parte das obras e autores considerados como neo-realistas não mereceriam sê-lo'. Ora, se o conceito de marxismo é insuficientemente extenso para conter dentro de si todo o discurso neo-realista, então qual é o conceito que melhor define a amplitude desse discurso? Você podia tê-lo ouvido ao próprio Carlos de Oliveira como eu lho ouvi numa daquelas tardes quentes em que ele intervalava o trabalho de bater à máquina o texto de "Alcateia" com os devaneios de ocasião: 'o neo-realismo é o realismo socialista'."

Trata-se, por conseguinte, de uma afirmação anterior a 1944 (data da 1ª edição de *Alcateia*), isto é, dos anos de formação do movimento, quando as origens estalinistas do Realismo Socialista e as suas implicações no campo da ortodoxia literária soviética eram pouco conhecidas no contexto português.

Sobre a ambiguidade que envolveu o uso do termo "Neo-realismo", cf. Eduardo Prado Coelho - "O estatuto ambíguo do "neo-realismo" português", *op. cit.*, p. 39: "a expressão 'neo-realismo' designou, na terminologia portuguesa corrente, três objectos relativamente distintos: uma atitude geral frente à vida e ao mundo, expressa predominantemente por uma forma de actuação política; uma teoria estética de formulação realista, na linha da teorização filosófica designada de 'marxismo'; um programa estético (uma 'poética'), com elementos ideológicos formalizados de um modo extremamente dogmático - na tentativa de realização em Portugal de um 'realismo socialista', tal como Aragon, Jdanov, Lefebvre e outros, de modos diversos, tinham começado a defender".

35 - Eduardo Prado Coelho - "A Política dos Rios", *Expresso*, 24 de Abril de 1982, p. 19-R. (O artigo encontra-se coligido em *A Mecânica dos Fluidos*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984, pp. 47 a 55).

tendem, na obra de Carlos de Oliveira, a ocorrer em tensão permanente com a experiência de " opressiva brevidade" de que fala o texto transcrito.

O marxismo que a obra de Carlos de Oliveira convoca como campo de referência externa é primeiro que tudo uma teoria do conhecimento. Com repercussões do ponto de vista estético e conexões no plano das opções ideológicas e políticas, é sob o prisma onto-gnoseológico que a presença do marxismo mais se faz sentir.[36] Mas, nesse quadro, a pesquisa estética será fortemente individualizada, não recuando perante um experimentalismo vanguardista nem sempre fácil de entender pelo Neo-realismo mais ortodoxo.[37] Se o conceito de "brevidade" se formula sobre um ponto de vista materialista

---

36 - Como se viu no capítulo 2, esta a perspectiva não é marcante na teorização neo-realista que se desenvolveu sobretudo no sentido de valorizar a articulação da literatura, no plano da ideologia, com a evolução das relações económicas e sociais, na sequência do realismo socialista de formulação soviética. A obra de Carlos de Oliveira ofereceu, quase desde sempre, resistência ao optimismo preditivo característico da poética neo-realista e cedo evoluiu para um entendimento purista, crítico e pouco escolar da articulação marxista entre o literário e o social.

37 - O termo "ortodoxia" é utilizado no sentido definido por Herbert Marcuse (*The Aesthetic Dimension - Toward a critique of marxist aesthetics*, Boston, Beacon Press, 1978, "Preface", p. IX): "By "ortodoxy" I understand the interpretation of quality and truth of a work of art in terms of the totality of the prevailing relations of production. Specifically, this interpretation holds that the work of art represents the interests and world outlook of particular social classes in a more or less accurate manner".

A crítica de Armando Bacelar a *Uma Abelha na Chuva*, ao defender que Carlos de Oliveira exprimiria neste romance "uma realidade historicamente ultrapassada", poderia servir aqui de exemplo. (Ver Armando Bacelar - "*Uma Abelha na Chuva*, Romance de Carlos de Oliveira", *Vértice*, vol. XIV, nº 129, Junho de 1954, p. 380). O romancista viria a retomar, ponto por ponto, os comentários de Armando Bacelar em "Resposta a uma Crítica" (*Vértice*, XIV, nº 130, Julho de 1954). Desse texto, merecem particular atenção algumas reflexões suscitadas sobre a questão do "típico", levantada por Armando Bacelar. Cf. p. 434: "As condições típicas e representativas dos problemas de hoje não são forçosamente para um escritor português, que escreve sobre gente e problemas portugueses, as que se decoram nos romances estrangeiros. Podem ser outras, com o devido respeito. A realidade não é uma construção mental, livresca, importada, por mais que a gente queira; é o que é, por menos que a gente o possa desejar".

e dialéctico, tal não acontece sem tensão, como se pretende demonstrar no decurso do presente estudo, já que a obra de Carlos de Oliveira evolui da tranquilidade proporcionada pelo recurso ao marxismo como campo de referência externa para o progressivo desconforto decorrente da intensificação da interrogação epistemológica. E, como sublinhou Brian McHale, esta última facilmente conduz à questionação ontológica[38] que, no presente caso, implicará uma extrema complexidade no processo de coexistência das três dimensões de construção duma poética da brevidade apontadas a seguir.

Evidentemente, não é ao acompanhar a evolução da obra de Carlos de Oliveira através da publicação sucessiva das primeiras versões, ao longo de quase quarenta anos, que esta tensão se torna mais evidente, mas antes através do contacto com o que o autor quis que a obra viesse a ser, refeita pela reescrita, isto é, refeita e rarefeita segundo uma perspectiva que é dos anos 60 e 70 e que hoje se encontra nas últimas versões, actualmente publicadas pela Sá da Costa, e reunidas nas *Obras* de Carlos de Oliveira pela Editorial Caminho. É este corpo de textos que *O Aprendiz de Feiticeiro* reflecte; é nesta direcção que inflecte. Do que foi a sua génese transformativa falar-se-á no capítulo 4. É, aliás, tendo em vista a melhor compreensão desse percurso evolutivo na poesia que o presente trabalho propõe, como ponto de partida, a abordagem de uma poética final em *O Aprendiz de Feiticeiro* e *Finisterra* enquanto metatextos.

Em "Resposta a Carlos de Oliveira e esclarecimentos a uma crítica" (*Vértice*, vol. XIV, nº 131-2, Agosto, Setembro de 1954, p. 521) Armando Bacelar insistiu ainda nos pontos de vista anteriormente defendidos e apontou abertamente a "deficiente estruturação ideológica do romance".

38 - Cf. Brian McHale citado por Matei Calinescu - *Five Faces of Modernity*, Durham, Duke University Press, 1987, p. 306: " Push epistemological questions far enough and they "tip over" into ontological questions - the progression is not linear and one-way, but circular and reversible". É esta tese que permite a McHale distinguir entre ficção pós-modernista (cuja dominante seria ontológica) e modernista (cuja dominante seria epistemológica). Cf. Brian McHale - *Postmodernist Fiction*, London, Routledge, 1991 (1987), pp. 9-10, *passim*.

"Brevidade" tem, no texto anteriormente transcrito, três significados correlatos e extensíveis à poética de Carlos de Oliveira como três princípios estruturantes essenciais: carência, transformação e precaridade. O primeiro significado corresponde a uma opção no jogo das contradições sociais; o segundo activa um princípio geral do pensamento dialéctico; o terceiro perspectiva subjectivamente os dois anteriores e introduz a dimensão individual. Enquanto é a constante transformação que define o mundo físico ("dunas modeladas, desfeitas pelo vento"), a vida humana e tudo o que dela participa, incluindo, evidentemente, a literatura, a carência caracteriza a paisagem social ("pobreza, nudez, a carência de quase tudo"), tatuagem indelével na memória do escritor:

> Cresci cercado pela grande pobreza dos camponeses, por uma mortalidade infantil enorme, uma emigração espantosa. Natural portanto que tudo isso me tenha tocado (melhor, tatuado). O lado social e o outro, porque há outro também, das minhas narrativas ou poemas publicados (quatro romances juvenis e alguns livros de poesia) nasceu desse ambiente quase lunar e habitado por homens e visto, aqui para nós, com pouca distanciação.[39]

Do ponto de vista social, o conceito de brevidade (carência) regista uma opção no conflito de classes, a solidariedade com as vítimas desapossadas de uma sociedade injusta na distribuição da riqueza. Mas existe "o lado social e o outro", o da vivência individual da "brevidade" como precaridade: "opressiva brevidade", "tom precário" coincidindo com "os sentimentos do autor". Este outro lado é o lado das "obsessões pessoais"[40] de um

---

39 - "Micropaisagem", *O Aprendiz de Feiticeiro*, *Obras*, p. 586.

40 - Na "Nota Final" apensa a *Finisterra* , Carlos de Oliveira estabelece uma relação de identidade entre as "obsessões pessoais" e as sociais ao apresentar este romance como um aprofundamento de *Casa na Duna* : "Lembra-se ainda doutra (sua) casa destruída: obsessões pessoais e sociais idênticas? Não lhe parece grave, dada a frequência com que sucede aos romancistas repetirem o essencial (para eles) em vários enredos. Grave seria, com certeza, não as ter aprofundado um pouco".

Veja-se ainda como a experiência da brevidade como precaridade se insinua na seguinte passagem de "Chuva" (*O Aprendiz de Feiticeiro*, *Obras*, p. 488): "Inesperadamente, mas da maneira habitual, insidiosa, começo a sentir o desespero que me provoca a presença das mulheres amadas. (...) Chamo-lhe desespero

escritor para quem a vida tem ainda o sentido trágico que lhe advém de ser um "rumor precário".

Como observou Gustavo Rubim, a tatuagem na memória, de que fala o texto de "Micropaisagem", "é um desenho *impresso na pele* ", donde, "não é possível inscrever a paisagem primitiva de "Nossa Senhora das Febres" como origem e matéria da escrita, sem colocar na origem dessa origem "natural" um processo de inscrição artificial que impeça o seu apagamento".[41] Esse processo é o texto. Repare-se que o conceito de "brevidade" se aplica à obra, em toda a sua extensão semântica: na sua progressiva "secura e "aridez" a linguagem exemplifica literalmente a carência que os textos podem designar ou à qual podem limitar-se a aludir, já que também exemplificam a carência pela progressiva rarefacção que os caracteriza; são ainda os textos que projectam a brevidade como vivência opressiva em franco desajustamento com o optimismo com que o "realismo socialista" encarava a dialéctica da transformação.[42] A própria reescrita

---

porque não acho outra palavra mas escrevo-a como se desenhasse nesta página um pequeno firmamento de estrelas caligráficas: ternura, língua, fogo, dentes, brevidade. Morde-se a vida, prova-se apenas um instante e, pior ainda, com a sensação antecipada de que a morte, duas mortes estão metidas no caso. Não me expliquei muito bem. Nem admira. Fantasmas pessoais, intransmissíveis". (Sublinhado meu).

41 - Gustavo Rubim - "A poesia como trabalho, Carlos de Oliveira e a experiência da rarefacção", *Vértice*, II série, nº 38, Maio de 1991, p. 49.

O pseudónimo juvenil Carlos Ganda, usado por Carlos de Oliveira para assinar um conto e dois poemas publicados nos nºs 2 e 3 de *Alvorada*, em 1938, e relembrado na "Nota Final" de *Finisterra*, parece sugerir esse mesmo efeito de tatuagem pela proximidade do apelido relativamente ao termo "Gândara".

42 - Acerca do optimismo escolar no Realismo Socialista, ver Henri Arvon - *L'Esthétique Marxiste*, Paris, PUF, 1970, cap.VI, pp. 79-93, em especial as reflexões da p. 82: "De ce que le réalisme socialiste débouche sur l'avenir dont le dogme lui fait entrevoir le bonheur qui lui vaudront la suppression de la lutte des classes et la domestication totale de la nature, l'esthétique marxiste, alignée sur ce nouveau mot d'ordre, déduit le droit, voire le devoir de dire oui à la vie. Le réalisme socialiste est ainsi foncièrement optimiste; il diffère du réalisme critique, que sa lucidité en face des problèmes de son époque dont il perce la tragique profondeur, mais auxquels il ne voit pas de solution, condamne souvent à une attitude négative ou tout au moins passive".

inscreve os textos num processo aberto de transformação evolutiva. Em síntese, "brevidade" define o "mundo do texto", convocando como quadros de referência externa o materialismo e a dialéctica marxistas, mas sem excluir a experiência da finitude e da mortalidade.

Avancemos um pouco mais, procurando iluminar as tão citadas ideias ordenadas em alíneas de "Almanaque Literário" à luz do mesmo conceito orientador.[43] Antes, porém, é

Sobre a mesma questão, vejam-se ainda as páginas dedicadas por D. W. Fokkema em "Teorías Marxistas de la Literatura" ao estudo do Realismo Socialista. In W. D. Fokkema e Elrud Ibsch - *Teorías de la Literatura del Siglo XX*, 4ª ed., Madrid, Cátedra, 1992, pp. 117-129.

43 - *O Aprendiz de Feiticeiro*, *Obras*, pp. 471-2. Para comodidade de leitura, transcreve-se o excerto em questão:

"a) o meu ponto de partida, como romancista e poeta, é a realidade que me cerca; tenho de equacioná-la em função do passado, do presente, do futuro; e, noutro plano, em função das suas características nacionais ou locais;

b) o processo para a transpor em termos literários está sujeito a um condicionamento semelhante ao dela e até ao condicionamento dela (em última análise, o processo faz parte da realidade);

c) é essencial porém não esquecer estas duas coisas: a realidade cria em si mesma os germes da transformação; o processo consiste em captá-los e desenvolvê-los num sentido autenticamente moderno;

d) não concebo uma literatura intemporal nem fora de certo espaço geográfico, social, linguístico; quer dizer, não a vejo inteiramente desligada das condições de tempo, de lugar; e quando digo inteiramente atendo já ao desenvolvimento específico da literatura;

e) o processo para ter alguma validez necessita portanto de atender às circunstâncias de época e de país, precisa de ser actual e português;

f) não pode ignorar, pelos vistos, os antecedentes que determinam esses atributos, devendo 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;

g) por outro lado, sempre se fez ao longo da história literária aquilo a que chamarei "transfusão cultural" (...); indispensável, pois, que o processo leve em conta esse facto e não recuse o sangue alheio, tendo no entanto presente que a transfusão se pratica como medida de emergência e que todo o bom organismo fabrica o seu sangue."

útil relembrar que a primeira versão da parte 6) de "Almanaque Literário", se integrava num artigo publicado em 1952 no jornal *Ler*, onde era precedida da seguinte introdução:

(...) É para mim quase certo, e por experiência própria o digo, que a grande maioria dos jovens literatos portugueses se encontra hoje num beco de perplexidade. A perplexidade não é ideológica, não o é pelo menos no que me diz respeito, e refiro-a apenas a processos literários, à técnica, à forma, ao que V. quiser chamar-lhe. Faço questão de que se assente nisto entre nós e a meia dúzia de leitores que tivermos.

Ora o artigo que lhe ficou devendo as suas "Anotações" batia fundamentalmente neste prego. Parto eu do princípio de que o grande problema da literatura actual (da literatura que nos interessa, evidentemente) é o de rasgar um caminho para o verdadeiro realismo - e está V. a ver que não há hesitações quanto ao objectivo a atingir, mas que pode havê-las já na escolha do melhor processo de ir por diante. Se é isto o que tenho de resolver como escritor, não vejo outro remédio senão fazer por resolvê-lo. Para tanto, passo em revista a arquitectura geral das minhas ideias, o modo que tenho de encarar a vida, os homens e a história, os pensadores em que alicerço a minha consciência do Mundo. Fornecem-me eles um método de compreensão de que me socorro agora para resolver os meus problemas técnicos de artista. Permite tal método, além do mais, encarar o fenómeno literário com outra profundidade, sem a pressa linear e esquemática em que tantas vezes resvalamos ao menor descuido. É contudo dificílimo de manejar, porque apenas se mostra criador e vivo na medida em que o deixarmos ser como é de sua natureza: maleável, subtil, dialéctico.[44]

Seguiam-se as alíneas recuperadas em *O Aprendiz de Feiticeiro*, aliás sem divergir de modo significativo, salvo no que respeita à alínea c., que não existia na primeira versão, para desembocar na defesa de uma literatura simultaneamente inovadora e continuadora do património literário português.

---

44 - Carlos de Oliveira, "Carta a Álvaro Salema sobre a Literatura Portuguesa", *Ler, Jornal de Letras, Artes e Ciências*, nº 3, Junho de 1952, p. 4. (Sublinhado meu).

Para reconstituição da polémica com Álvaro Salema, ver nota 5. Resta referir que o texto "A Ferramenta do Escritor", de Mário Dionísio, publicado também no nº 4 de *Ler* constituía uma manifestação de solidariedade relativamente às posições entretanto defendidas por Carlos de Oliveira e que João José Cochofel contribuiu igualmente para este debate com o artigo intitulado "O rei vai nú - considerações simplistas acerca de uma Arte Nacional", *Ler*, nº 6, Setembro de 1952, p. 5.

No contexto original, o articulado reescrito na parte 6. de "Almanaque Literário" vinha, por conseguinte, responder à necessidade expressa de encontrar estratégias superadoras para uma situação descrita como "beco de perplexidade", não sob o ponto de vista ideológico - dentro dos limites de (pouca) clareza impostos pela época é sugerida a permanência da perspectiva marxista - mas do ponto de vista da poética neo-realista. Carlos de Oliveira afirmava, inequivocamente, não haver hesitações quanto aos objectivos a atingir - "rasgar um caminho para o verdadeiro realismo", mas reconhecia existirem divergências quanto aos processos de concretização desse caminho. Nos artigos da polémica mantida em 52, é perceptível a atitude crítica do escritor face à ortodoxia neo-realista.[45] Em "Comentário com alguma oportunidade", o texto iniciador desta polémica, Carlos de Oliveira responsabilizava pelo esbatimento das raízes nacionais na nossa literatura de então "certa teorização que postulava levianamente o desprezo da forma, exigindo sobretudo de cada romance, de cada poesia, que gritassem verdades como punhos". E acrescentava: "Mas acontece que uma obra de arte não o será sem qualidade artística; acontece que a beleza exige um permanente estado de equilíbrio entre as verdades que se dizem e as palavras que as dizem".[46]

Tanto em 1952 como em "Almanaque Literário", é em "Elogio do Estilo", reescrito na parte 5. de"Almanaque Literário", que esta questão é especificada, insistindo o escritor na indissolubilidade entre forma e conteúdo, na necessidade de compreender integralmente a obra literária como objecto estético: "Parece ocioso repetir que "fundo" e

---

45 - Segundo o testemunho de Mário Dionísio em entrevista conduzida por José Carlos de Vasconcelos ("Mário Dionísio: memória da "terceira idade" ", *J L - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 33, de 25 de Maio a 7 de Junho de 1982, p. 4) 1952 é precisamente o ano em que Carlos de Oliveira teria deixado o Partido Comunista, bem como Mário Dionísio, João José Cochofel, Fernando Lopes Graça e Manuel da Fonseca.

46 - "Comentário com alguma oportunidade", *Ler - Jornal de Letras, Artes e Ciências*, nº 1, Abril de 1952, p. 7.

"forma" são indissolúveis, se determinam entre si no âmbito da linguagem. Parece, mas apenas à primeira vista. A guerra mítica entre eles persiste nos dogmas ferozes, e é preciso repetir, repetir, que as verdades, as boas intenções, não fazem só por si a boa, a verdadeira literatura".[47] E recusava-se a aceitar que tal pudesse confundir-se com "formalismo", acusação a que nem sempre foi poupado.[48]

Relendo os textos de 1952, compreende-se que Carlos de Oliveira insista no facto de ser a partir das suas ideias, maneira de encarar a vida, os homens e a história que se

---

47 - Carlos de Oliveira- "Almanaque Literário", *Obras*, p. 470.

Em "Elogio do Estilo" (*Ler*, nº 2, 1952, p. 5) era defendida a mesma ideia em termos semelhantes, embora sob uma formulação menos precisa: "Parece quase ocioso repetir que fundo e forma são indissolúveis, se coadjuvam e determinam com uma recíproca e indestrutível solidariedade. Parece ocioso, mas é-o apenas à primeira vista. O mito da guerra de alecrim e manjerona, que se lhes atribui, persiste - e é preciso repetir que as boas intenções não bastam para fazer um escritor, que de boas intenções está o inferno da literatura cheio".

48 - A título meramente exemplificativo, recordem-se as palavras de Mário Dionísio em "*Pequenos Burgueses*, romance de Carlos de Oliveira" (*Vértice*, vol. VII, nº 67, Março de 1949, p. 174): "(...) Mas, visto o problema com maior latitude, o caso de Carlos de Oliveira é o de uma autêntica vocação literária. (...) Há mais meia dúzia de casos destes entre nós, de hábeis dominadores da palavra atravessando a mesma facilidade prodigiosa de erguer florestas nas pontas dos dedos e o mesmo perigo de não chegarem a dar às suas belas construções mais consistência e duração que a das maravilhosas bolas de sabão da nossa infância. Não considero isto um atributo certo, mas apenas um perigo com que temperamentos manifestamente favorecidos pela fortuna literária têm de contar". Estas palavras, aliás proferidas por um dos mais lúcidos e ponderados pensadores do Neo-realismo literário, introduziam uma crítica ao romance na qual será apontada a fragilidade de construção, a falta de um "ante-projecto" capaz de torná-lo ideologicamentre mais consistente.

A questão do "formalismo" ou "estilismo" foi também um dos temas da polémica entre Carlos de Oliveira e Armando Bacelar anteriormente referida. Recordem-se as palavras irónicas de Carlos de Oliveira ("Resposta a uma crítica", *Vértice*, XIV, nº 130, 1954, p. 435): "Outra 'gaffe', de que hei-de penitenciar-me a vida inteira, foi ter declarado certa vez que os escritores portugueses deviam escrever... que diabo, o melhor que pudessem.

- Alto aí, que é estilista! (...)"

constituem as suas opções literárias, apoiadas num "método de compreensão" de natureza dialéctica, fornecido por certos "pensadores" que evita nomear: o escritor critica subtilmente a radicalização e estereotipia da poética neo-realista, sublinhando, porém, que o faz utilizando parâmetros marxistas.[49]

De resto, poderemos observar, através do estudo da primeira versão de *Terra de Harmonia* (no ponto 2 do capítulo 4) até que ponto Carlos de Oliveira procurava, por esse tempo, aplicar o método dialéctico na sua poesia. Quando, na "Carta a Álvaro Salema acerca da Literatura Portuguesa", o escritor utilizava a expressão "verdadeiro realismo" em lugar de "Neo-realismo", estava a exprimir um distanciamento crítico que se agrava com a omissão deste termo em "Almanaque Literário". Não que o escritor alguma vez recuse o lugar que lhe era (é) atribuído como figura essencial no Neo-realismo literário; mas decidindo pela não-participação em qualquer forma de ortodoxia estética e poética, Carlos de Oliveira lança-se num percurso literário onde o marxismo se alia a uma pesquisa estética capaz de assimilar a herança modernista que a ortodoxia preferia colocar entre parênteses.

É no sentido dialéctico de transformação que o conceito estruturante de "brevidade" está presente no trecho 6. de "Almanaque literário"; transformação que acentua o carácter dinâmico da literatura enquanto sistema modelizante[50] da realidade em que se constitui, na "homogeneidade íntima do mundo", como será dito noutro lugar.[51] A "transposição"

---

49 - No essencial, a posição crítica de Carlos de Oliveira evita o erro que o escritor observa em Abel Botelho, no contexto de outro realismo ("Imagem Turva", *O Aprendiz de Feiticeiro*, *Obras*, p. 434): "Abel Botelho cingiu-se demasiado à sua própria escola, radicalizou-a. (...) Também Abel Botelho não soube impor-se à natureza dos seus preconceitos estéticos".

50 - No sentido em que Iuri Lotman (*A Estrutura do texto Artístico*, Lisboa, Editorial Estampa, 1978) define a arte como sistema modelizante secundário. Cf. pp. 37 a 55 e 459-60.

51 - "O Iceberg", *O Aprendiz de Feiticeiro*, *Obras*, p. 576.

da realidade em termos literários é, nas palavras de Carlos de Oliveira, parte integrante dessa mesma realidade, ideia que desenvolverá na segunda parte de "O Iceberg": "a metamorfose consiste no acto de repetir as formas, quer dizer, de criar formas novas mas idênticas".[52]

No entanto, à literatura é atribuído também um "desenvolvimento específico", na medida em que parcialmente ela se desliga das condições de tempo e lugar, isto é, entra, pelo menos parcialmente, em relação de contradição dialéctica com as suas condições históricas. Carlos de Oliveira reconhece à literatura e, é lícito especificar, à obra literária, um princípio de autonomia, afastando-se do realismo de tendência, isto é, da estética marxista ortodoxa.[53]

---

52 - *Idem*, p. 578.

53 - Em "Depõem os Escritores - Carlos de Oliveira", *Europa*, nº 4, Abril de 1957, p. 8, o escritor referia-se também à necessidade de superação da ortodoxia como estratégia de evolução do Neo-realismo, ao responder à seguinte questão:

" - Acha que o neo-realismo está esgotado ou que, pelo contrário, tende a enriquecer-se afastando-se do seu inicial aspecto programático?

- Sinceramente, nem uma coisa nem outra. O movimento não perdeu nada do seu significado inicial. Abandonou (e ainda bem que o fez) certa homogeneidade que o esquematismo geral das primeiras realizações condicionou. Enriqueceu-se sem se desdizer. Amadureceu, como todas as correntes literárias, mas ainda não caiu da árvore apodrecido. Alguns dos seus principais representantes procuraram a determinada altura o tom próprio que mais lhes convinha, a linguagem pessoal com que os artistas verdadeiros nos costumam falar. A visão aprofundou-se, a técnica literária melhorou, a herança dos grandes prosadores portugueses começou a pesar no prato da balança, a escrita ganhou outra qualidade. E a obra de cada um, pouco liberta do agregado primitivo, individualizou-se. Tinha-se finalmente percebido que o realismo era "o progressivo domínio e expressão, por mil maneiras, da realidade total em movimento", para adaptar a este caso uma definição de Mário Dionísio. Mas tê-lo-ia percebido toda a gente? É claro que não, a começar logo por meia dúzia de teóricos e críticos do próprio neo-realismo, que a meu ver tiveram bastante responsabilidade no equívoco que depois se estabeleceu e a que a sua pergunta alude. Arvoraram em padrões e exemplos livros e autores fiéis ao simplismo do princípio e condenaram aqueles que tentavam fugir a esse mesmo simplismo. Tomaram por abandono o que era apenas uma tentativa de renovação. A núvem por Juno, como se fosse possível impedir que estas coisas crescessem, caminhassem, eriçadas de problemas e interrogações! A força criadora do escritor existe precisamente para inventar, a

O Aprendiz de Feiticeiro formula explicitamente duas questões centrais na poética de Carlos de Oliveira, duas posições que se intensificam de obra para obra e contra as dominantes da ortodoxia estética neo-realista: a valorização do carácter eminentemente estético da obra literária - que tem como correlato o princípio de autonomia, ainda que parcial, da obra - e a valorização da experiência individual do mundo.

São duas questões incontornáveis quando se pretende captar os princípios estéticos que regulam as opções poéticas do escritor. Com a primeira, prendem-se todas as reflexões tendo em vista acentuar que uma obra literária é decorrente do trabalho e da aplicação de uma técnica: "O trabalho oficinal é o fulcro sobre que tudo gira. Mesa, papel, caneta, luz eléctrica. E horas sobre horas de paciência, consciência profissional".[54]

Esta perspectiva não exclui o reconhecimento de que não há arte sem artista, sem uma "personalidade diferenciada", sem "talento", como é dito em "Almanaque Literário";[55] a questão que está por detrás deste tipo de meditação nem sequer é, provavelmente, essa, mas antes a de indicar que a função social do artista é, acima de tudo, a de concretizar o tipo de trabalho que é o seu, isto é, intervir na sociedade através da produção de objectos cujo traço caracterizador consiste em serem objectos com valor estético. De resto, o tantas vezes mencionado rigor de Carlos de Oliveira prende-se com um entendimento adorniano da arte como forma e da forma como resistência. É porque entende que a obra de arte *é* pela "diferença estética" que Adorno considera que a obra de

---

partir da experiência passada, os novos processos que uma realidade sempre nova exige para ser entendida. Mas enfim... O neo-realismo lá vai indo apesar de tudo, e é talvez demasiado cedo para o julgar sumariamente. Espere-se um pouco mais, a ver o que acontece. Por mim, não creio que se tenha esgotado, nem enriquecido à custa da sua própria negação". (Sublinhado meu).

54 - "Micropaisagem", *O Aprendiz de Feiticeiro*, *Obras*, p. 587.

55 - *O Aprendiz de Feiticeiro*, *Obras*, p. 472.

arte não faz juízos de valor - torna-se juízo, enquanto totalidade.[56] "L'art - escreve Adorno - ne consiste pas à mettre en avant des alternatives, mais à résister, par la forme et rien d'autre, contre le cours du monde qui continue à menacer les hommes comme un pistolet appuyé contre leur poitrine".[57]

Em 1972, era nestes termos que Carlos de Oliveira falava da sua experiência de escrita:

> Escrever é para mim uma tarefa frequentemente penosa. Muito pouca facilidade de expressão, demasiado tabaco, as palavras fora do sítio, o ritmo fugidio que raras vezes se concentra numa frase leve e densa ao mesmo tempo, a perpétua insegurança dum principiante, a morosidade do trabalho e a impaciência quase irreprimível de o acabar, a inveja da facilidade (talvez aparente) dos outros. É certo que, lá de quando em quando, aflora no meio disto um certo júbilo. Não se confunde porém com o gosto superficial de escrever. O que é então? Um vislumbre de liberdade? Uma breve afirmação criadora? Um protesto bem sucedido, aqui e ali, contra as próprias dificuldades do trabalho? Uma forma de resistência, embora momentaneamente, à opacidade interior e exterior, ambas hostis? Seja o que for, sempre compensa pelo menos as horas perdidas, os cigarros fumados.[58]

Apesar de *O Aprendiz de Feiticeiro* não conter referências intervencionistas ao papel da arte na sociedade, nem debater abertamente a sua função sob o ponto de vista ideológico, tal não significa que esta questão seja ignorada: significa, sim, que ela é colocada sob outro ângulo de análise, ou seja, a partir da identificação da obra literária como objecto estético. Em Carlos de Oliveira há, desde cedo, uma serenidade imensa com respeito ao tumultuoso debate em que o Neo-realismo envolveu a configuração ideológica, estética e pragmática da literatura, e, já na polémica que tem vindo a ser

---

56 - Cf. Theodor Adorno - "Une réconciliation extorquée", *Notes sur la Littérature*, ed. cit., pp. 181 e 190.

57 - *Idem* - "Engagement", *op. cit.*, p. 289.

58 - Entrevista concedida a Alexandre Manuel, "Um escritor sem biografia", *Flama*, nº 1253, 10 de Março de 1972, p. 11. (Sublinhado meu).

comentada, a posição do escritor é aproximável da conhecida crítica de Walter Benjamin à literatura de tendência: "A melhor tendência é falsa, se não indicar a atitude com que deve ser seguida. E esta atitude só pode ser indicada pelo escritor através daquilo que faz, nomeadamente escrevendo. A tendência é a condição necessária, mas nunca suficiente, de uma função organizativa da obra".[59]

É pouco provável que, nos anos Cinquenta, Carlos de Oliveira conhecesse o texto em que Benjamin defendeu a tese supracitada, embora sejam múltiplos os pontos de contacto do escritor com os pensadores da Escola de Frankfurt, de entre os quais é de supor que tenha vindo a ler Adorno e Marcuse através de traduções francesas, ao longo dos anos Sessenta e Setenta.[60] O que importa é verificar que, tal como para Benjamin e Adorno, também para Carlos de Oliveira é enquanto artista que o escritor tem um lugar no processo produtivo e na revolução das condições sociais e é produzindo formas esteticamente novas, investidas de trabalho árduo e minucioso que poderá participar na transformação do mundo.[61]

O progressismo ideológico e político da obra literária identifica-se, assim, com o vanguardismo estético na indissolubilidade entre forma e conteúdo: "Entendo mal a incompatibilidade entre uma ideia ou uma imagem e a busca das palavras que as tornam cintilantes. 'Procuro encostar as palavras à ideia', dizia Alberto Caeiro".[62]

---

59 - Walter Benjamin - "O Autor Enquanto Produtor", *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d'Água, 1992, p. 151. O artigo citado reproduz uma conferência proferida em 1934.

60 - Para uma perspectiva global dos percursos filosóficos e estéticos da Escola de Frankfurt v.g. Pierre Zima - *L'Ecole de Francfort, Dialectique de la Particularité*, Paris, Citoyens, Editions Universitaires, 1974.

61 - Cf. *op. cit.*, pp. 142-150, as considerações de Walter Benjamin acerca do jornalismo e da fotografia tendo em vista demonstrar que "o progresso técnico é o fundamento do político" (p. 148).

62 - "Almanaque Literário", *O Aprendiz de Feiticeiro*, *Obras*, p. 469.

Num mundo definido pela "brevidade", o texto funcionaria por "metamorfose repetitiva"[63] sendo, por conseguinte, outro (e o mesmo) exemplo de brevidade. Mas noutra morfologia, onde o mesmo se faz outro. A perspectiva de Carlos de Oliveira é, aqui, aproximável daquela que Adorno exemplificou através da obra de Kafka: "Socialmente decisivo nas obras de arte é o que, a partir do conteúdo se exprime nas estruturas formais. Kafka, em cuja obra o capitalismo monopolista só de longe aparece, codifica com maior fidelidade e força no refugo do mundo administrado o que acontece aos homens colocados sob o sortilégio total da sociedade do que os romances acerca da corrupção dos *trusts* industriais. Em Kafka, o facto de a forma ser o lugar do conteúdo social deve ser concretizado na linguagem".[64]

Como notou D. W. Fokkema, a teorização estética de Adorno mantém grandes afinidades com a concepção lotmaniana de semantização dos elementos formais na obra de arte literária;[65] mas, do ponto de vista da relação da obra com o mundo, o pensamento adorniano complementa-se na noção de exemplificação proposta por Nelson Goodman. E, sob esta perspectiva, que é aproximável da de Carlos Oliveira quando este defende a indissolubilidade entre forma e conteúdo, a obra adquire poder subversivo em função da sua capacidade de inovação estética, e não pelo facto de ser o veículo de uma ideologia de vanguarda. Só assim, poderá recorrer a uma versão do mundo consignada - neste caso, o marxismo - repetindo sem repetir, isto é, operando uma metamorfose pela qual se mantém ainda a função heurística que nas obras produzidas pelo cânone neo-realista ortodoxo é diminuta.

---

63 - "O Iceberg", *O Aprendiz de Feiticeiro*, *Obras*, pp. 574, 577 e 578. O conceito surge a propósito da obra de Afonso Duarte, mas o seu âmbito não parace limitar-se ao motivo que o justifica.

64 - Theodor W. Adorno - *Teoria Estética*, ed. cit., p. 258.

65 - D. W. Fokkema in D. W. Fokkema e Elrud Ibsch - *Teorías de la Literatura del siglo XX*, ed. cit., p. 151.

Em *O Aprendiz de Feiticeiro*, a insistência no carácter material dos objectos estéticos, na matéria-livro, que foi já apontada por Eduardo Prado Coelho como confirmação de uma "deliberada e consciente perpectiva de "materialismo superior" ",[66] clarifica-se neste contexto: ela serve para indicar a função social do artista como produtor, serve para dessacralizar a arte, neste caso a literatura, evitando, no entanto, a sua banalização e o abastardamento utilitarista. Recorde-se que o entendimento da actividade artística como trabalho e da obra de arte como objecto fora defendida, nos anos Cinquenta, por Henri Lefebvre, um dos autores então mais lidos e debatidos pelos escritores portugueses de formação marxista.[67]

Entendendo a literatura como "metamorfose repetitiva", criadora de "formas novas mas idênticas", Carlos de Oliveira não admite que ela seja intemporal, embora reconheça que até certo ponto ela possa desligar-se das condições de tempo e de lugar (como é dito na alínea d. de "Almanaque literário"). Toda a obra literária viria, então, do seu tempo histórico e literário; mais do que isso, constituiria um espaço de afluência de tempos, da memória individual e colectiva. Todavia, remetendo para o tempo de que parte, a obra elaboraria também o seu tempo e, lançando-se no futuro de si mesma, opor-se-ia, dialecticamente, ao tempo histórico, obtendo um estatuto de relativa autonomia.

---

66 - Eduardo Prado Coelho - "Carlos de Oliveira: a atracção vocabular", *A Palavra Sobre a Palavra*, ed. cit., p. 137.

67 - Cf. Henri Lefebvre - *Contribution à l'Esthétique*, Paris, Editions Sociales, 1953, p. 40: "Le travail produit non seulement des objets isolés ou des instruments, mais le monde humain (non pas bien entendu la nature matérielle, mais la 'nature humaine' dans son ensemble).

L'activité créatrice dans l'art n'est pas et ne peut être ni une activité idéale, théorique; ni une activité *sui generis*, isolée. C'est un ***travail*** particulier et hautement qualifié, reposant sur l'ensemble du travail humain, sur le labeur des masses qui transforme la nature. L'œuvre d'art est un produit (unique, exceptionnel) d'un travail, au cours duquel le créateur a vaincu, avec des instruments et des moyens téchniques, une matière naturelle". Alargando esta perspectiva à obra de arte, Lefebvre conclui (*ibid.*): "L'œuvre d'art est essentiellement un objet, un objet sensible d'une espèce déterminée".

A questão da autonomia (relativa) da obra literária deve articular-se ainda com a importância atribuída por Carlos de Oliveira ao leitor: "O livro, 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 de relógio, é entregue ao leitor. Se a explosão se der ouve-se melhor no silêncio".[68]

Para ir ao encontro desses "co-autores desconhecidos", a obra terá de ser desconstextualizável e poder recontextualizar-se, isto é, ser capaz de aludir, no sentido comunicacional em que Mukarovky situa a *alusão* :[69] "o que sustenta a obra literária é a sua capacidade de integrar-se no mundo pessoal dos leitores", isto é, a sua capacidade de detonação dum "qualquer movimento ainda inerte aguardando o sinal combinado para começar".[70] Mas essa detonação contém e inverte a denotação: a obra designa o seu lugar no mundo, o seu tempo histórico, para afastar-se dele, pela exigência dum tempo outro:

> O poema é um objecto de substância especialíssima, com meios de produção adequados, cuja evolução se processa por caminhos muito seus que não admitem, ao que penso, qualquer ruptura na profunda integridade em que fluem. A poesia evolui, experimenta, liberta-se, mas não deixa de ser um produto directo, dilecto, da consciência humana. A verdadeira vanguarda não imita exactamente aquilo que mais precisa de combater, o esquecimento do homem na rápida aridez do mundo, que não advém do progresso mas do seu uso deturpado. Se a poesia é como queria Maiakovski uma "encomenda social", o que a sociedade pede aos homens de hoje, mesmo que o peça nebulosamente, não anda longe disto: evitar que a tempestade das coisas desencadeadas nos corrompa ou destrua.[71]

---

68 - "Micropaisagem", *O Aprendiz de Feiticeiro*, *Obras*, pp. 586-7.

69 - Cf., *supra*, capítulo 1, ponto 1, pp. 54-57.

70 - "Almanaque Literário", *idem*, p. 474.

71 - "Coisas Desencadeadas", *idem*, pp. 582-3.

O poder do escritor, do aprendiz de feiticeiro, é esse: criar um espaço de resistência ao mundo estabelecendo uma "proposição de mundo" no sentido ricœuriano do termo. Não será esse o estranho poder desencadeador de tempestades (de neve, ou outras) do poema transcrito em "O inquilino"? A tempestade provocada pelas palavras contra "a tempestade das coisas desencadeadas"?

João Camilo dos Santos tem certamente razão ao afirmar que nem tudo na obra de Carlos de Oliveira é explicável através do Neo-realismo.[72] No entanto, pelo menos uma parte desse resto que ficaria por explicar pode ainda explicar-se através do marxismo crítico, purista, pelo qual a obra do escritor se afasta da poética neo-realista sem se afastar necessariamente do marxismo. Num ensaio posterior, João Camilo dos Santos aprofunda essa perspectiva ao avaliar o que considera "traços originais do neo-realismo de Carlos de Oliveira", traços esses que, se afastam o escritor da ortodoxia neo-realista, não deixam de ser integráveis sob uma perspectiva marxista, como, de resto, é demonstrado pelo ensaísta.[73]

A obra de Carlos de Oliveira poderia servir, como a de Brecht serviu a Marcuse, para confirmar a existência de uma problemática que não pode escapar à obra de arte, embora tenha escapado a todas as formulações estéticas directamente derivadas do materialismo histórico, e que aquele filósofo sintetizou com as palavras seguintes: "The

---

72 - Cf. João Camilo - "Breves reflexões sobre o neo-realismo de Carlos de Oliveira: a influência grega e a herança de Ibsen", in *Arquivos do Centro Cultural Português*, XXII, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa-Paris, 1986, p. 427. Repare-se que as influências apontadas no título do artigo de João Camilo são suscitadas pelos "quatro romances juvenis" - como são referidos com algum distanciamento pelo autor em "Micropaisagem" - isto é, aqueles em que o recurso a cânones construtivos neo-realistas é mais perceptível.

73 - *Idem* - "Apresentação de um romancista neo-realista: Carlos de Oliveira", *Vértice*, II série, nº 38, Maio de 1991. Cf. o ponto 2.4 - "Alguns traços originais do neo-realismo de Carlos de Oliveira", pp. 35-43.

inexorable entanglement of joy and sorrow, celebration and despair, Eros and Thanatos cannot be dissolved into problems of class struggle".[74]

A irredutibilidade do que é a experiência individual da vida e da morte é perspectivada, em "Almanaque Literário", sob uma óptica materialista, pela "teoria" do "cálcio", termo subdividido em "cal" (perenidade) e "cio" (perecidade)[75], mas a vida não deixa, por isso, de ser o que é (ou é, por isso, tal como é): precaridade, "opressiva brevidade". E essa experiência do mundo atravessa as relações sociais, é atravessada por elas, mas não se explica através delas exclusivamente. Em *O Aprendiz de Feiticeiro*, a colocação inicial e final de "A Viagem" e "A Fuga", respectivamente, vem sublinhar esta concepção. Se não, como entender esses cogumelos mutantes que, em diálogo com *Finisterra*, conduzem à indiferenciação, crescendo ameaçadoramente "nos quartos escuros, nos armários fechados"?[76]

Antecipando uma questão que será dilucidada através do estudo da obra poética, assente-se desde já num ponto essencial: a (difícil) aceitação da morte também está por detrás da obsessão de indiferenciação que percorre a obra de Carlos de Oliveira. "Accepter ma mort, diz Henri Niel, c'est m'ouvrir à la possibilité de faire totalement abstraction de moi-même. (...) Les animaux finissent. Ils ne meurent pas. Par contre, la mort de l'homme existe pour soi. Il en a conscience. La possibilité de son absence future

---

74 - Herbert Marcuse - *op. cit.*, p. 16. Marcuse completa esta reflexão com uma formulação mais radical, na p. 72: "Socialism does not and cannot liberate Eros from Thanatos".

75 - Cf. *Obras*, p. 479: "Eu explico-te melhor a minha teoria. Osso, cálcio. A palavra cálcio subdivide-se noutras duas: cal e cio. Pode não ser uma descoberta importante mas aposto que não tinhas reparado nisso. O mineral e o animal ao mesmo tempo. Quando o cio, o tutano, o animal, se decompõe e desaparece, fica o mineral, a nossa durabilidade extrema, a nossa resistência ao tempo. Só ele faz pensar um pouco na eternidade, vista do ângulo que te interessa."

76 - "A Fuga", *Obras*, p. 597.

est présente dans sa vie réelle".[77] Enquanto presença da ausência futura do sujeito, é a morte que estabelece articulações no entendimento do sujeito sob o ponto de vista individual, social e histórico, condicionando integralmente o movimento para o mundo da obra de Carlos de Oliveira: "estamos cercados por astros silenciosos e indiferentes"[78], e, do ponto de vista individual, na "substituição, na ordem geral da espécie",[79] a dialéctica da transformação surge inevitavelmente como experiência de precaridade.

O *Aprendiz de Feiticeiro*, e veremos que o mesmo acontece em *Trabalho Poético*, é um texto onde a sobreposição hipertextual apresenta em tensão várias facetas de uma poética da brevidade que se urdiu, no tempo, de maneira bastante mais linear. Ao reescrever textos que remontam aos primeiros anos de escrita combinando-os com outros surgidos quando a evolução de Carlos de Oliveira atingira já a complexidade característica da poética final, este livro configura-se como um macrotexto onde não é fácil acompanhar a evolução da obra, embora seja legível um dos motivos centrais da reescrita: fazer colidir, em situação de tensão e não de superação, uma versão (marxista) totalizante e finalista do mundo com a possibilidade do seu desvanecimento.

---

77 - Henri Niel - "Dialectique Hégélienne et Dialéctique Marxiste, in AA. VV. *Aspects de la Dialectique, Recherches de Philosophie II*, Paris, Desclée de Brouwer, 1956, p. 226.

Recorde-se aqui Heidegger fazendo convergir, na noção de "medida", poesia e morte: "La poésie est la prise de la mesure (Mass-Nahme) entendue en son sens rigoureux, prise par laquelle seulement l'homme reçoit la mesure convenant à toute l'étendue de son être. L'homme deploit son être (West) en tant que mortel. Il est ainsi appelé parce qu'il peut mourir. Pouvoir mourir veut dire: être capable de la mort en tant que la mort. Seul l'homme meurt - il meurt continuellement, aussi longtemps qu'il séjourne sur cette terre, aussi longtemps qu'il l'habite. Mais son habitation réside dans la poésie." ("L'homme habite en poète", *Essais et Conférences*, Paris Gallimard, 1986, p. 235).

78 - "Autor, encenador, Actor", *O Aprendiz de Feiticeiro*, *Obras*, p. 553.

79 - "O Iceberg", *idem*, p. 578.

Enquanto nos textos de redacção mais recente, como "A viagem" ou "A fuga", a brevidade se exprime essencialmente como precaridade, a reescrita recupera o diálogo com o marxismo no sentido holístico que o caracteriza. É esta tensão entre totalização e rarefacção, entre transformação finalista e ausência de finalidade que se repete em *Trabalho Poético* e em *Finisterra*. Mas esta relação não deve ser vista em diacronia: como veremos através da obra poética, é característica da poética final e não uma constante da obra.

2. Hipóteses e experimentação em *Finisterra*

> Ao meditar acerca das razões por que o peixe mudara de cor precisamente na hora em que o pintor assentava na sua fidelidade, ele pensou que, lá de dentro do aquário, o peixe, realizando o seu número de prestidigitação, pretendia fazer notar que existia apenas uma lei que abrange tanto o mundo das coisas como o da imaginação. Essa lei seria a metamorfose (...).
>
> Herberto Helder, *Retrato em Movimento*

Se toda a obra de Carlos de Oliveira equaciona e interroga princípios materialistas e dialécticos que começaram a ser dilucidados através do conceito de "brevidade" - e que na poesia veremos esboçados primeiro a nível político-social e ampliados depois em abordagens de complexidade e amplitude crescentes - o texto de *Finisterra* é certamente um dos que melhor o exemplificam. Essencial para a captação dos factores condicionantes e constitutivos da poética final que reestrutura retroactivamente a obra através da reescrita, esta narrativa pode ser lida globalmente como um metatexto, já que se trata de uma narrativa auto-reflexiva onde a relação entre texto e mundo é também ela objecto de discurso, como se o enunciado narrativo procurasse apreender e mostrar o processo da sua enunciação.

Narrativa muito pouco linear, onde o ponto de vista sistematicamente se modifica em função de diferentes narradores intradiegéticos, *Finisterra* coloca o leitor perante um mundo instável, cujo movimento as personagens, confrontadas com uma situação idêntica à do seu criador, ambicionam captar e reproduzir de formas diversas. Deste modo, é estabelecida uma homologia entre a obra e os diversos artefactos produzidos pelas personagens que a habitam: a diegese inclui a redescrição do mundo através do ponto de vista de diversas personagens que interrogam e procuram reproduzir o universo diegético. Através do desenho, da pirogravura, da fotografia, dos papéis encontrados

numa pasta, da maquetagem, do animatógrafo e da topografia - a obra organiza-se em *mise en abîme*, abrindo modelos do mundo sob outros modelos, narrativas sob narrativas, esboços sob esboços, multiplicando mundos sempre parcialmente discordantes, e sempre parcialmente concordantes, entre si.

Há algumas afinidades entre esta estratégia narrativa e a estratégia pictural utilizada por Vermeer em *O artista no seu Estúdio*, por Velásquez em *As Meninas* ou Courbet em *O Atelier do Pintor, Alegoria Real, Determinando Uma Fase de Sete Anos da Minha Vida Artística*, para indicar apenas alguns exemplos canónicos: como acontece nas três telas, o autor introduz no seu trabalho o processo de o produzir, fornecendo pistas para a interpretação da sua arte: e, como nas três telas, a representação da representação expõe os (e expõe-se aos) limites da sua impossibilidade. No entanto, e tratando-se agora de uma narrativa, a articulação complica-se porque, em *Finisterra*, os processos plásticos ou visuais utilizados pelas personagens com o objectivo de captar as cores e as formas da paisagem desdobram, em *mise en abîme*, um processo de ficção verbal em que são, por sua vez, verbalizados.

É o sentido deste efeito de multiplicação de modelos do mundo, cujo expoente é o texto integral de *Finisterra* na pluralidade que o caracteriza, que se procura captar a seguir.

2.1 - Sinédoque generalizante e metáfora perceptiva

> Preciso quase sempre de imagens e (...) não desisto de ligar tudo o que penso ao mundo comum, quotidiano: os objectos, a paisagem os homens.
>
> Carlos de Oliveira, *O Aprendiz de Feiticeiro*

Em *Finisterra* nada nem ninguém tem nome: há a casa, prolongando-se na paisagem (o jardim, as dunas); há um primeiro narrador extradiegético que cede a voz a outros narradores intradiegéticos - o homem, a criança o pai, a mãe (a intrusa) , o tio (ou avô?), a criada (a mulher dos dois rostos), o amigo da família... Embora o espaço seja, pelas suas características, facilmente identificável com a Gândara que o leitor se habituara a reconhecer em obras precedentes, a verdade é que esta designação nunca ocorre no texto, e a total ausência de nomeação é determinante para o tipo de contrato de leitura que a narrativa propõe: desprovidos de designação individualizante, espaço e personagens adquirem um valor arquetípico e sugerem ao leitor que o universo diegético deve ser investido do sentido simbólico e exemplar de uma extensa alegoria.

Casa e paisagem, sujeitas à passagem do tempo, constituem um espaço em constante transformação. A degradação da casa acompanha a desagregação do microcosmos familiar, burguesia rural vitimada pela incapacidade de explorar eficazmente a posse da terra que legalmente lhe pertence e, legalmente, deixará de pertencer-lhe, hipotecada por não corresponder às expectativas nela depositadas: - "Uma colina oca no sul foi realmente azar. Verdade que a família jogou tudo (até a casa) num único palpite. Erro imperdoável. Para não dizer aventura".[80]

Entre a casa, espaço da interioridade familiar, reduto de uma classe social ameaçada, e a paisagem como exterioridade, a janela fornece uma espécie de ritual de

---

80 - *Finisterra*, *Obras*, p. 1074.

passagem. Representando o lugar a partir do qual se institui o ponto de vista, ela constitui um nó interactivo: na relação sujeito-objecto, é precisamente a *relação*, a interdependência, o que ela significa. Tal como na fotografia ou na maquete, re-construções da paisagem, os limites da constituição subjectiva do mundo são representados pela moldura ou por um caixilho, também a janela é identificada como um enquadramento[81] para sugerir que a paisagem (metonímia do mundo) sofre idêntico processo de constituição.

Como faz notar Douwe Fokkema, um dos elementos integrantes do universo semântico modernista é precisamente "o campo semântico de observação, contendo palavras como "observação", "percepção, "ponto de vista", "janela", etc.".[82] É uma constatação que deve articular-se com o facto de o mesmo investigador considerar que a relação entre o texto e o mundo se caracteriza, no Modernismo, "pela convenção de uma *dúvida epistemológica* ".[83] E, de facto, os processos cognitivos da percepção, da imaginação e da memória parecem surgir, em *Finisterra*, como metáfora do conhecimento em sentido amplo (no sentido em que se fala de uma filosofia do conhecimento), fazendo alastrar a dúvida das personagens como questão não apenas cognitiva mas também epistemológica.[84]

O percurso diegético das personagens de *Finisterra* é um percurso de busca, porém esta função actancial primária - busca de água pelos peregrinos; busca da cruz de

---

81 - *Finisterra*, *Obras*, pp. 1010, 1013, 1014.

82 - Douwe Fokkema - *História Literária, Modernismo e Pós-modernismo*, Lisboa, Vega, s.d., p. 55.

83 - *Idem*, p. 31.

84 - Reportando-se a Brian Mc Hale, Osvaldo Silvestre (*Slow Motion - Carlos de Oliveira e a Pós-modernidade*, Braga/Coimbra, Angelus Novus, 1995, pp. 68 a 70) sublinhou já a relação entre a questionação epistemológica e o que definiu como "o *modernismo* de *Finisterra* ".

vidro pela mãe; busca do segredo da porcelana pelo tio, busca da infância pelo narrador adulto - é investida de uma carga semântica original pois, neste caso, é de uma busca de sentido (do sentido da permanente transformação do mundo) que se trata. Por conseguinte, o percurso actancial das personagens tende a identificar-se com uma interrogação para a qual procurarão encontrar resposta na estruturação do mundo que irão re-construir em versões diversas.

Maria Alzira Seixo considerou a existência, em *Finisterra*, de uma paisagem de primeiro nível - aquela que é visível da janela - e de "paisagens do segundo nível - as reproduções que representam a extensão de espaço natural visto de casa", as quais designou como "factos de cultura".[85] Haveria, assim, uma espécie de grau zero da paisagem ao qual o olhar das personagens faria aderir uma interpretação, como é sugerido pelo facto de cada personagem exprimir o modo como apreende a paisagem através da produção de simulacros de resultados diversos. E se, por um lado, os objectos construídos podem sofrer uma acção semelhante àquela que é observável na paisagem de primeiro nível (a fotografia é objecto do mesmo processo de indiferenciação) a paisagem pode, por sua vez, receber o efeito das construções das personagens: o (re)povoamento da paisagem é feito pelo desenho da criança.

Este trânsito sugere, desde logo, a impossibilidade de desligar o facto da ficção, como sublinha Nelson Goodman,[86] de separar o objecto, o que as personagens supõem ser o "real" como dado pré-existente, do "facto de cultura". Na economia da narrativa, a própria paisagem de primeiro nível, sujeita ao processo de indiferenciação cujo emblema é a gisandra, variante imaginária de cogumelo em que o reino vegetal se confunde com o animal, não estará evidentemente, fora deste princípio. Apesar do empenhamento com que várias personagens se dedicam a "reproduzir", "copiar", "repetir", "construir",

---

85 - Maria Alzira Seixo - *A Palavra do Romance, Ensaios de genologia e análise*, Lisboa, Livros Horizonte, 1986, p. 120.

86 - Cf. *supra*, capítulo 1, ponto 3, pp. 78-79.

"reconstruir", "filtrar", "imitar", "captar" a paisagem visível da janela da casa, o esforço de mimetização é contrariado pela instabilidade do objecto que pretendem imitar, cuja cor se altera constantemente sob o efeito da luz. E, por isso, será mais exacto falar de re-produção ou redescrição da paisagem do que de reprodução; reproduzir a paisagem é o desejo das personagens, a re-produção é a sua efectiva concretização.

A propósito da elaboração de *Finisterra*, Carlos de Oliveira referiu-se à acção de uma "teoria das cores, que perturba (e ordena) todo o romance".[87] E poderia acrescentar-se que a "teoria das cores" também perturba (impede) uma leitura enquanto ordena (estrutura e propõe) outra leitura da narrativa. Com efeito, o tratamento da relação entre cor e luz é particularmente significativo, na medida em que esta correlação funciona como um indício da instabilidade do objecto e da sua consequente resistência a ser visto (em sentido perceptivo, mas não só) e reproduzido.[88] A cor é procurada pelas personagens como uma propriedade estruturante do objecto (do espaço, do mundo em que se movimentam), como algo que lhe é inerente, mas a sua percepção é condicionada pela interferência da luz que modifica a tonalidade e a intensidade das cores:

- (...) sob a declinação do sol, as cores mudam com frequência de intensidade; basta um sopro de vento, a ondulação pouco perceptível que provoca, para clarear ou escurecer as gramíneas.

- Ao fundo, uma nesga de azul pode parecer ao mesmo tempo céu e mar; placa de zinco a incendiar-se; ou apenas um reflexo turvo da luz.

---

87 - Carlos de Oliveira - "Cosmogonia", *J.L., Jornal de Letras Artes e Ideias*, ano I, nº 8, 9 a 22 de Junho de 1981, p. 4.

88 - Uma das funções analisadas por Jean Subirats no uso dos parênteses em *Finisterra* é, precisamente, a de exprimir o olhar dubitativo e interrogativo das personagens. Cf. Jean Subirats - "Usages divers et fonction singulière de la parenthèse dans *Finisterra*", in *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XIX, Lisboa-Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, p. 841.

Veste-se diante do armário. A camisola cor de mosto: ou será da luz (branco e roxo mesclados, tons que a vidraça filtra com os seus nódulos, ao alvorecer)?

Vejo-a por fim chegar à primeira duna. Imagem trémula, que a névoa e a madrugada desfocam: fumo subindo através do areeiro; florestas de púrpura incendiadas?

Outra vez diante do armário, despe-se e atira a camisola para cima da cama. Nesta luz, a lã parece-me desbotada, mais pálida que o violeta-disperso do travessão.

A serenidade exterior inunda-o de alto a baixo, os olhos começam a velar-se. Consegue mantê-los abertos (muito a custo) e fixa as cores, que se extinguem também: a cruz de vidro desaparece.

Ou então, não desaparece: deixo apenas de vê-la.[89]

Os verbos perceptivos, as notações relativas à luz e à cor são extremamente recorrentes: David Lopes contabilizou "cerca de 580 marcas linguísticas referentes à cor e à luz" no texto mais denso que extenso de *Finisterra* [90], o que deve articular-se com o facto de as diversas tentativas de reprodução do mundo (diegeticamente, da paisagem) através do desenho pela criança, da fotografia pelo pai, da pirogravura pela mãe, da maquete e da topografia pelo homem implicarem esforços variáveis para ver o objecto.

A atenção dispensada à interferência da luz na inconstância da cor, isto é, no modo como é percebido o objecto, instala uma descontinuidade entre objecto e percepção do objecto. Há que ter em consideração, todavia, que a instabilidade da paisagem em termos

---

89 - *Finisterra, Obras*, respectivamente pp.1013; 1014; 1063; 1064; 1065 e 1149. (Sublinhado meu).

90 - David Lopes - "Finisterra: uma pintura escrita", *Carlos de Oliveira, 50 Anos na Literatura Portuguesa*, catálogo da exposição comemorativa, ed. Museu do Neo-realismo, Município de Vila Franca de Xira, Lisboa, 1992, pp. 9 a 12. Tendo em vista demonstrar o carácter pictural da técnica de emprego da cor no romance, David Lopes fornece um conjunto de relações percentuais muito esclarecedor das relações cor/luz na narrativa.

perceptivos metaforiza uma outra relação instável: a relação com o objecto epistemológico.

A constante transformação que caracteriza a paisagem (e os artefactos decorrentes do trabalho das personagens, bem como tudo quanto entra no seu horizonte perceptivo) é extensível, por contiguidade, a uma espacio-temporalidade genérica identificável com a experiência vivencial e gnoseológica do sujeito em sentido amplo. Nessa medida, a paisagem funciona como uma metonímia finita, isto é, tematizável, uma sinédoque generalizante[91] da infinitude do real. Complementarmente, a relação olhar/paisagem corresponde, por equivalência, a uma metáfora da relação entre sujeito e objecto em sentido mais amplo. Repare-se que a paisagem nunca é abordada, narrativamente, independentemente de um olhar, ou seja, não se constitui fora dessa relação (o que ela é fora dessa relação deve o leitor resignar-se a desconhecer), o que sugere, afinal, que a paisagem de primeiro nível não é menos construída do que as paisagens de segundo nível.

As técnicas, objectivos e fundamentos da actividade re-produtiva das personagens diferem substancialmente entre si, como se a cada uma correspondessem hipóteses diferenciadas e uma experimentação diferenciada. E, no entanto, embora todas as paisagens elaboradas pelas personagens sejam parcialmente incoincidentes, tanto entre si como relativamente àquela que pretensamente reproduziriam, todas se cruzam na construção da mesma versão-de-mundo que é *Finisterra*.

A primeira reprodução da paisagem é feita pela criança, "de cór" e "sem se empenhar numa cópia excessiva".[92] Contrariamente ao que acontece com os trabalhos produzidos pelo pai, pela mãe e pelo adulto, o desenho da criança não pressupõe grande

---

91 - Cf. Groupe μ - *Rhétorique Générale*, Paris, Éditions du Seuil-Points, 1982, pp. 102-3. Os autores sublinham que "la synecdoque généralizante conférera au discours une allure abstraite, 'philosophique' ".

92 - *Finisterra*, *Obras*, pp. 1010, 1015.

esforço analítico, antes consiste numa visão sincrética e subjectiva da paisagem. Assim, no desenho da criança os grãos de areia aumentam "até ao tamanho que parecem ter, de noite, quando o vento atira contra as vidraças as suas enormes pedradas".[93] As divergências entre o desenho e a paisagem são explicadas pela criança como uma interpretação: a criança povoa a paisagem com camponeses de cabeças incendiadas ou em consequência do facto de ter febre, ou devido ao relâmpago que teria caído enquanto desenhava; a lagoa diminui em função da sede que então sentia; os grãos de areia aumentam na proporção em que lhe cresce o medo quando batem na janela...[94]

Repare-se que nem mesmo a criança é capaz de ver a paisagem, isto é, de apreender o mundo, com aquela "inocência do olhar" que John Ruskin, tendo em mente a

---

93 - *Idem*, p. 1010.

94 - Cf. *idem*, pp. 1017-1018:

"Olho o desenho; aponto os vultos negros, as cabeças de lume.

Para quê?

E ele hesita.

Difícil de explicar. Talvez a febre que sentia todas as tardes.

Foste com febre para o jardim?

Ninguém sabia. Parti o termómetro de propósito e antes que comprassem outro... Mas não garanto que fosse febre. Nessa altura, houve um relâmpago cor de carbureto. Teria caído nalguma aldeia? Imagino que sim e pode estar aí a razão do desenho. Homens e bichos assombrados. Ou eu próprio, guiado pela faísca.

Hesita novamente.

Também tinha sede. A chuva ainda não viera.

Na paisagem, na fotografia, na almofada, não havia ninguém.

Pois não. E eu povoei-as. Quer dizer, povoei o desenho a pensar nelas.

Porquê a lagoa tão pequena?

Ia chover. Lembrei-me com certeza duma gota de chuva. E tinha sede, já te disse. Quando temos sede, a água parece sempre pouca.

Em compensação, os grãos de areia são enormes.

No inverno, os que batem contra a janela são ainda maiores".

arte de Turner, preconizava como essencial na pintura paisagista e que consistiria numa espécie de percepção plana, num olhar absolutamente neutro, capaz de se ater apenas à pura exterioridade da cor e forma visíveis. Como Ernst Gombrich demonstra nas reflexões que lhe são suscitadas pela expressão de Ruskin, não é possível ver sem interpretar, e, mesmo do ponto de vista estritamente perceptivo, o objecto é também uma construção do sujeito. Não é possível ver sem construir: "Le regard innocent - diz Gombrich - est un mythe";[95] e, considerando agora o estatuto metafórico em que a relação perceptiva ocorre em *Finisterra*, poderia inferir-se que também o mundo é tido como função dos quadros de referência em que se apoia o seu conhecimento.

A criança deixou que a sede, a febre, a impressão provocada pelos ruídos nocturnos determinassem as formas, as cores e as dimensões da paisagem desenhada em divergência com a paisagem que vê da janela; no entanto, quando, munida de uma lupa e instada pelo adulto, a criança observar a paisagem, ambos poderão descobrir, não sem alguma perplexidade por parte do homem, que a sede da criança coincide com a sede dos camponeses, que a febre, causa aparente do fogo no desenho, se justifica no fogo provocado pelas trovoadas que teriam desalojado os peregrinos representados no desenho. E a criança conclui, relativizando a noção de "real": "Aqui, encenação e real coincidem".[96] Tal como é próprio do desenho infantil e das artes primitivas, mais preocupadas com a simbolização do que com a mimese, a criança (que a criada pressente que "nasceu para destruir a família" [97]) pretendeu desenhar não tanto o que via quanto o que sabia. É a partir do desenho que o pai e a mãe calculam a proximidade da ameaça que paira sobre a a casa (historicamente sobre a burguesia rural):

---

95 - E. H. Gombrich - *L'Art et l'Illusion*, ed. cit., p. 371.

96 - *Finisterra*, *Obras*, p. 1027.

97 - *Idem*, p. 1120.

Esperam a peregrinação ao cair da tarde (processional, cabeças acesas como archotes) quando a sombra propõe a passagem de homens e animais, abrindo enormes vertentes pela areia.

(...) Suspiram, fazem alusões ao desenho, trocam sinais discretamente: se a marcha rompe de surpresa...[98]

Porque, ao contrário do que acontece da parte dos pais, os peregrinos merecem a solidariedade da criança. E saber-se-á porquê, quando, sob a incidência da lupa, falarem peregrinos e animais. Mas, para não confundir duas ordens de problemas, convém reter por agora que, no desenho, a "encenação" coincide com o "real", embora a paisagem produzida tenha pouco que ver com a paisagem observada da janela. Perante as coincidências, a criança dirá: "Aí tens a intuição. Aceita-a sem reservas".[99]

Do ponto de vista diegético, o desenho da criança constitui uma prolepse na medida em que antecipa a proximidade da ameaça que paira sobre a casa; mas, mais do que isso, ele é uma "proposição de mundo": fundado numa visão marxista da história, o desenho constitui uma versão-de-mundo, apoiada, como veremos, sobre o materialismo histórico. E é por este movimento que o desenho é referencial, apesar de não pretender copiar e de ser feito de cór, isto é, feito a partir do que a criança sabe, dos seus quadros de referência (os mesmos do adulto, mas sem as dúvidas deste), e quase de costas para o visível.

Outra forma de dizer que a casa (a burguesia rural) não poderá suportar a ameaça (os camponeses, mas também a hipoteca, o próprio desenvolvimento da sociedade capitalista) e de registar a iminência de uma transformação social profunda consiste em mostrar que a instabilidade da paisagem, a sua constante transformação, corresponde a um processo de indiferenciação (caos simultaneamente apocalíptico e genesíaco), a uma mudança qualitativa.

---

98 - *Idem*, pp. 1047-8.

99 - *Idem*, p. 1027.

Levanta-se e examina também a ampliação fotográfica, suspensa na parede (perto da janela), que reproduz esta mesma paisagem: a moldura dá-lhe um enquadramento semelhante; falta-lhe porém a cor real, e o tempo destingiu a imagem: os contrastes são pouco visíveis, desaparecem as três zonas distintas, dissolvem-se numa única mancha castanha (quase sépia) à medida que os anos (e a réstia de sol batendo na parede pelo fim da tarde) devoram linha a linha a nitidez dos contornos. Reconhece-se ainda a paisagem, mas há sobre as coisas o resíduo dum luar lento que se esconde (como nas sanguíneas oitocentistas) para lá das últimas dunas.[100]

Repare-se que a fotografia está sujeita ao mesmo efeito de indiferenciação que age sobre a paisagem. Ambas sofrem a mesma metamorfose lenta e irreversível, visto que a passagem do tempo produz o mesmo resultado na fotografia e no jardim: "De ano para ano, as espécies rareiam ou desaparecem: o jardim pressente a vegetação uniforme e degenerada (acopulando os três reinos na gisandra futura)".[101]

Apesar do esforço metódico do pai, da confiança depositada na evolução da técnica de utilização das lentes, a fotografia permite reconhecer a paisagem apenas vagamente; mas, por outro lado, dá a conhecer um mecanismo evolutivo comum a ambas. Isto significa que não sendo a fotografia uma duplicação exacta da paisagem que se vê da janela (a repetição com grande semelhança ambicionada pelo pai)[102] é capaz de "surpreender as coisas sem grande margem de erro",[103] mas apenas na medida em que está sujeita às mesmas "leis". É de notar que será estabelecida uma relação de homologia entre a câmara escura e a noite:

---

100 - *Idem*, p. 1014.

101 - *Idem*, p. 1034.

102 - *Idem*, p. 1030.

103 - *Ibidem*.

Falta saber se o artifício não copia a química real e alguma radiação misteriosa, se os estratagemas não se repetem. Numa análise de imagens, um espelho oculto a desdobrá-las seria tão impensável como isso? Revelam-se, amanhecem, de maneira idêntica, e portanto...[104]

Apesar disso, a semelhança do processo não conduz à produção das mesmas imagens e, em *Finisterra*, a fotografia reenvia menos à coisa necessariamente real sem a qual não poderia ter existido[105] do que revela essa mesma coisa porque é outro objecto, mas sujeito ao mesmo processo de indiferenciação. Parafraseando a alínea b. de "Almanaque literário": ao transpor a paisagem, a fotografia está sujeita a um condicionamento semelhante ao dela e até ao condicionamento dela (em última análise, o processo faz parte da realidade).[106] É, portanto, enquanto objecto produzido e não como reprodução do objecto (a suspensão fotográfica é uma traição) que a fotografia expõe a realidade que é também a sua. Porém, esta "metamorfose repetitiva" é absolutamente involuntária, inverte mesmo (invalida) os objectivos do pai. É, talvez, por compreender que a fotografia mostra a paisagem por involuntária transposição, e não por reproduzi-la, que o pai acabará por destruir todo o seu trabalho fotográfico.

Por sua vez, o almofadão de carneira pirogravado pela mãe (a "intrusa", o elemento exógeno da família patriarcal) "sugere uma gravura abstracta, repete com rigor o traço das

---

104 - *Idem*, p. 1050.

105 - Cf. Roland Barthes - *La Chambre Claire, Note sur la photographie*, Paris, Editions de l' Etoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 120. Este movimento referencial designativo que Barthes pretende ver na fotografia leva-o a designá-la como "interfuit": "cela que je vois s'est trouvé là,(...) il a été là, et cependant tout de suite séparé; il a été absolument, irrécusablement présent, et cependant déjà différé" (p. 121).

Carlos de Oliveira prefere sublinhar a perda desse modo de referência, já que a fotografia é (e mostra) outra imagem.

Sobre esta questão cf. ainda E. H. Gombrich, *op. cit.*, p. 59.

106 - Cf., *supra*, capítulo 3, ponto 1.2, p. 203, nota 43.

dunas, as margens da lagoa, a rede confusa das gramíneas, equilibrando geometricamente superfícies, volumes, relações de espaço: a arquitectura real (?) da paisagem".[107]

A mãe há-de reconhecer que essa "geometria submersa na realidade"[108] é incapaz de elucidá-la acerca de um único "pormenor", palavra obsessiva no discurso de quem é também apenas um pormenor na ordem familiar:

> Quando lavro a fogo, na carneira duma almofada, a paisagem que as lentes fotografam (areia, gramíneas, lagoa, céu e nuvens), não espero que a minha imaginação se desprenda da paisagem. Espero (talvez) um estímulo de fora. Nas relações sujeito-objecto, o sujeito faz parte da realidade e sem ele (que sente as coisas) nada teria sentido.
>
> (...)
>
> - Quer dizer, o pormenor sou eu.[109]

Ao contrário dos elementos masculinos da família, a mãe procura o sujeito através do objecto, procura-se sem poder encontrar-se, imagina e reconstrói[110] (isto é, não pretende copiar), contudo, a geometria da pirogravura não pode, por isso mesmo, esclarecê-la acerca do que não sabe e trá-la de regresso às suas dúvidas. O despojamento interrogativo do seu trabalho - não é por acaso que o ponto de interrogação se intromete entre ela e a palavra "real" - deixá-la-á sem certezas, confirmando o desamparo do não-lugar que é o seu. De certa forma, a mãe é apresentada em contraponto aos peregrinos: ela, a figura da esterilidade, mãe da criança que há-de ser o homem sem descendência, percorre as dunas à procura da cruz de vidro (símbolo da fertilidade), suspeitando do fim

---

107 - *Finisterra*, *Obras*, p. 1014.

108 - *Idem*, p.1090.

109 - *Idem*, p. 1031.

110 - Cf., *idem*, p. 1091.

da família; eles, os povoadores, o "instinto criador"[111] os camponeses que retomarão (?) a posse da terra.

Compreende-se que a maquete, modelo da paisagem onde o homem procura calcular os passos rituais da mãe, venha a transformar-se numa encenação apocalíptica e genesíaca. Construída pelo homem sobre a mesa também genesíaca onde o pai revelava as películas fotográficas e marginada por quatro fasquias unidas com massa de vidraceiro - outro enquadramento - a maquete apresenta a particularidade de ser realizada com materiais provenientes da paisagem, "areia colhida nas próprias dunas".[112] Apesar disso, a luz não se comporta da mesma forma sobre os volumes da paisagem e os volumes em escala diferente do modelo, e para obter um efeito de cor idêntico será necessária uma intervenção suplementar:

> A cinza e o sal permitem a cópia dessas nuances, leves ou carregadas, segundo certos dados: inclinação das encostas, altura das ravinas, claridade no recorte dos cumes (define-o um vinco de mercúrio cada vez mais vivo).[113]

Quer dizer: mesmo quando a textura é idêntica, mesmo usando os mesmos materiais, o esforço de cópia ("copiar" e "imitar" são verbos utilizados relativamente à maquete) apresenta-se como uma redescrição, o que é tanto mais evidente quanto o homem admite que a cruz perdida nas dunas pela mãe possa vir a ser encontrada na maquete. Ele mesmo explica o significado de admitir essa possibilidade: "Transfere o problema (do particular para o geral), integra-o na natureza das coisas".[114]

---

111 - *Idem*, p. 1068.

112 - *Idem*, p. 1069.

113 - *Idem*, pp. 1069-70.

114 - *Idem*, p. 1070.

Esta transferência é fundamental porque explicita o emprego metonímico (e o âmbito) da paisagem em *Finisterra* bem como a exploração metafórica do processo perceptivo: a paisagem de primeiro nível bem como todas as paisagens re-construídas são sinédoques a serem incluídas numa outra de maior poder generalizante; a metáfora perceptiva é claramente identificada ao conhecimento do mundo. Sobre a maquete, guardada na câmara escura, negra como a noite que indiferencia as cores e as formas, aparecerá o terceiro grão luminoso, e a antiga despensa será o lugar da encenação cósmica (impossível não recordar o planetário de "A Fuga" ou "Estalactite", em *Micropaisagem*) que dará a *Finisterra* o sentido holístico de uma cosmogonia. Mas, não se esqueça, em Carlos de Oliveira, a cosmogonia configura o "templo imperfeito".[115] Para compreender este processo é necessário regressar ao desenho da criança e completar o seu estudo sob outra perspectiva.

115 - *O Aprendiz de Feiticeiro*, *Obras*, p. 594.

2.2 Versões e quadros de referência

> All things seem mention of themselves
> And the names which stem from them branch out to other referents.
>
> John Ashbery, *Self-portrait in a Convex Mirror*

O desenho da criança e a maquete construída pelo adulto são complementares, exactamente como as duas personagens se completam numa pessoa única: em ambos se desenvolve a configuração apocalíptica de *Finisterra*, no duplo sentido de catástrofe (que a evolução semântica do termo "apocalipse" consignou no uso comum) e de revelação (sentido etimológico e bíblico) - recorde-se que o Apocalipse que encerra o Novo Testamento consistiria no presumível registo, pelo apóstolo João, das revelações feitas por Cristo que, através de visões simbólicas, lhe teria mostrado como o sofrimento dos cristãos perseguidos seria redimido no futuro.

A "transposição hipertextual"[116] realizada através do desenho da criança consiste, genericamente, na subordinação do Apocalipse, no duplo sentido acima indicado, a um quadro de referência marxista, através do qual é sugerida uma interpretação positiva para o mecanismo de indiferenciação (afinal uma forma de caos apocalíptico equivalente à guerra dos astros observada sobre a maquete) a que estão sujeitas a paisagem e a casa. Os elementos colhidos por Carlos de Oliveira no Apocalipse são múltiplos, embora a sua disseminação e reelaboração os torne pouco perceptíveis numa primeira leitura, sobretudo porque alguns são símbolos estritos, outros correspondem a componentes diegéticas e outros ainda pertencem à moral conclusiva do hipotexto.[117]

---

116 - Gérard Genette - *Palimpsestes*, Paris, Editions du Seuil, 1982 , p. 237.

117 - Silvina Rodrigues Lopes ("Sobre *Finisterra*, de Carlos de Oliveira", *Aprendizagem do Incerto*, Lisboa, Litoral Edições, 1990, p. 86) chamou a atenção para as coincidências descritivas existentes entre a imagem da mãe quando aparece diante dos peregrinos e a personificação de Roma como a "grande

Por outro lado, o uso frequente de expressões latinas por parte da criança, muitas delas extraídas da liturgia cristã, cria um distanciamento irónico que aponta para a subversão do texto bíblico; o tio falará mesmo de "paródias litúrgicas".[118]

Os peregrinos, isto é, aqueles que pretendem pedir clemência, aplacar a desgraça que os martiriza, mas também muito simplesmente aqueles que viajam, que se movimentam (ao contrário da família, procurando resistir dentro de casa), são camponeses de cabeças incendiadas que vão em busca de água para matar a sede. Enquadram-se, assim, entre dois símbolos apocalípticos fundamentais: o fogo, uma das sete pragas com que Cristo irado mandará flagelar a humanidade, mas também símbolo de poder e purificação, e a água, símbolo de vida.[119]

Tal como o Apocalipse, *Finisterra* é uma narrativa sob o signo do fogo, embora seja essencialmente ao nível do desenho da criança e do seu prolongamento na maquete que é visível o paralelismo diegético com o hipotexto: tanto nas revelações apocalípticas como na narrativa produzida pela combinação do desenho com a maquete admite-se que uma ordem errada possa conduzir ao caos e depois a uma nova ordem que deverá remediar o erro inicial.

---

prostituta" no Apocalipse; Vítor Viçoso ("*Finisterra* de Carlos de Oliveira - os simulacros e as metamorfoses do real" (2ª parte), *Vértice*, II série, nº 39, Junho de 1991, pp. 69 e 74) referiu-se ao cordeiro como "símbolo de sacrificialidade", e às coincidências existentes entre a imagem da mãe e "a visão apocalíptica da Grande Prostituta". A interferência de um paradigma bíblico em *Finisterra* foi também analisada em relação com a dimensão alquímica da obra por Deolinda M. Santos Costa - "*Finisterra*" *de Carlos de Oliveira - Lugar de Eleição*, Dissertação de Mestrado, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1990, pp. 130-145.

118 - *Finisterra*, *Obras*, p. 1137.

119 - "...e a quem tem sede eu darei gratuitamente da fonte de água viva", diz Cristo na Jerusalém Celeste. (Apocalipse, 21: 6).

Quando as imagens do desenho projectadas na parede através da lupa, um animatógrafo rudimentar, se assemelham a um filme, os peregrinos recusam as hipóteses de título aventadas pela criança : nem "Peregrinação", nem "Finis terrae"[120] - eles são o "instinto criador", serão os povoadores quando o tempo, indiferenciado também, se repetir sobre a maquete construída pelo adulto. Tal como os "escolhidos" na narrativa bíblica, os peregrinos são simultaneamente os sacrificados e aqueles a quem caberá desempenhar o papel primordial.

Por outro lado, os animais que acompanham os camponeses são também símbolos presentes no Apocalipse, embora renovados para caracterizar os peregrinos: o cordeiro, símbolo da esperança e da redenção, aparece agora desmesuradamente grande, enquanto os bois, símbolo de poder, são mais pequenos que os carneiros, e os cavalos-serpentes - o cavalo cuja cauda em forma de serpente tem cabeça e morde é outro símbolo apocalíptico de poder e destruição - rastejam.

Como foi já referido por Vítor Viçoso, os camponeses e animais que povoam o desenho da criança, e que posteriormente transitarão para as florestas primordiais ressuscitadas na maquete, devem entender-se "como a reassunção literária de uma ingenuidade primordial que capta magicamente algumas das imagens matriciais (...) que sobredeterminaram a configuração imagística do autor"[121], ou, dito de outra forma, que reactualizam a "carência de quase tudo", observada no mundo rural da infância do escritor e o sentimento de solidariedade suscitado por ela, como vimos a propósito do conceito de brevidade: "Aleluia", diz a criança quando, na orla da floresta os peregrinos começam a ver nas aves brancas um "sinal de redenção".[122]

---

120 - *Op. cit.*, p. 1039.

121 - Vítor Viçoso - *Op. cit.*, p. 69.

122 - *Finisterra*, *Obras*, pp. 1131 e 1130, respectivamente.

A passividade dos peregrinos, que destoa do papel que lhes está diegeticamente destinado e, sob a perspectiva marxista, também historicamente, parece explicar-se precisamente pela acção negativa do sentimento religioso que quase os conforma com o sofrimento: falam do pecado porque temem o castigo,[123] queixam-se de que o bem e o mal estão tão misturados que é difícil distingui-los[124], e lamentam-se: "Mas não temos culpa. Nem mais pecados que o resto do mundo"[125]. Os bois (a força latente dos camponeses?) vão um pouco mais longe: "Qualquer dia, a canga (a paciência) acaba. Esperança vai havendo". [126]

Ao longo das várias conversas em que o adulto pede explicações à criança acerca do desenho e esta, por sua vez, interroga homens e animais, as aves brancas que ocupam a parte superior da folha de papel permanecem um mistério por decifrar. O "segredo",[127] que nem a criança nem elas pretendem revelar, esclarecer-se-á através da maquete, quando o terceiro grão luminoso entrar na câmara escura e se colocar como um sol sobre a paisagem re-construída pelo homem. Já no discurso do pai, o grão de areia fora identificado com um astro que as lentes da máquina fotográfica poderiam trazer para dentro de casa a fim de sondar "as normas maiores e menores da sua arquitectura",[128] como a criança recorda ao adulto diante das evoluções cosmológicas a que então assistem, sublinhando que a sinédoque (a maquete) se tornou englobante ao ponto de

---

123 - *Idem*, p. 1144.

124 - *Idem*, p.1130.

125 - *Idem*, p. 1028.

126 - *Idem*, p. 1040.

127 - *Idem*, p. 1020.

128 - *Idem*, p. 1030.

transformar-se em cosmogonia. O carácter ameaçador que tinham os grãos de areia no desenho da criança, prolongado nos grânulos de saliva do executor fiscal - ambos significam a ameaça do exterior que paira sobre a casa - regressa quando o grão luminoso se transforma numa espécie de estrela letal:

> Sabes o que me lembra este céu?
>
> Mais ou menos: a guerra dos astros.
>
> Tal e qual. A guerra dos mundos. Um sol maléfico, que tenta destruir a maquete, e sete planetas menores que tentam defendê-la.[129]

A maquete, que a criança começa por designar depreciativamente como uma "artimanha", "estéril" e sem consequências[130], designação posteriormente corrigida em gradação progressiva para *truque*, *milagre*, *maravilha*,[131] é um trabalho de "aprendiz de feiticeiro"[132] e, por isso mesmo, ultrapassará as expectativas do seu autor, que apenas pretendera copiar a paisagem em que se movia a mãe, calcular os seus passos sobre as dunas. Sobre esta "paisagem de segundo grau" - afinal a prova de que é impossível copiar e de que o desejo de reproduzir conduz à redescrição - o homem e a criança assistirão a uma espécie de revelação apocalíptica do caos a que sucede o nascimento de um novo mundo, revelação de carácter teatral, como é, aliás, enfatizado pelo distanciamento irónico com que são utilizados os símbolos cristãos - por exemplo a recorrência do número sete, cuja repetição produz um efeito lúdico sem, no entanto,

---

129 - *Idem*, p. 1100.

130 - *Idem*, p. 1070.

131 - *Idem*, pp. 1099.

132- *Idem*, p. 1098.

destruir o sentido originário do símbolo de plenitude (e, neste caso, da amplitude visada pela maquete, também).

Sete são precisamente os grãos de areia que se elevam da maquete para se transformarem em sete luas, o escudo protector entre a maquete e o astro negro a que dera origem o terceiro grão luminoso, sol de asas triangulares que assimila as sete luas, para libertar sete manchas brancas, num processo de destruição cósmica aproximável daquele que é desencadeado pelos terceiro e quarto anjos do Apocalipse[133]: "quando as manchas brancas se imobilizam, são exactamente as aves brancas que ele desenhou ao alto do papel".[134] Quando as sete aves brancas transitam do desenho para a maquete, estabelecendo entre ambos uma correlação inequívoca, a paisagem é já o espaço genesíaco das florestas primordiais pronto a ser (re)povoado. O aparecimento das sete aves brancas precede, por conseguinte, o aparecimento de outro tempo (novo e repetido) tal como o aparecimento dos sete anjos do Apocalipse precede a visão de "um céu novo e uma nova terra".[135] Repare-se que além do número, a proximidade imagética existente entre os anjos e as aves brancas é evidente.

Todos os segmentos narrativos relativos à maquete ou dela derivados se afiguram essenciais na medida em que funcionam como uma *mise en abîme* expansiva (o paradoxo é aparente e segue de perto a noção de sinédoque generalizante) de toda a narrativa. A maquete começa por ser uma "paisagem de segundo nível", contudo o truque, ou milagre, ou a maravilha que se dará sobre as suas dunas de areia, sal e cinza situa-se

---

133 - Cf. Apocalipse, 8: 10, 12: "E o terceiro Anjo tocou... Caiu do céu uma grande estrela, ardendo como uma tocha. (...) E o quarto anjo tocou... Um terço do sol, um terço da lua e um terço das estrelas foram atingidos, de modo que uma parte delas se ofuscou: o dia perdeu um terço de sua luz, bem como a noite".

134 - *Finisterra*, *Obras*, p. 1112.

135 - Apocalipse, 21:1.

noutro plano que não o da simples passagem da percepção à representação do objecto ambicionada pelo homem. Agora é da encenação de uma versão-de-mundo marxista que se trata, através da qual serão redistribuídos elementos antes referenciados, cujo valor relativo se elucidará.

A "paisagem de segundo nível" é também a narrativa de segundo grau onde a narrativa primeira se precipita: as mesmas personagens, as mesmas obsessões de busca, novamente a porcelana etérea e a cruz de vidro, a fotografia e a pirogravura, com a diferença de que agora tudo é integrado na maquete construída pelo homem e povoada com as figuras do desenho da criança. Tal como o primeiro mundo apresentado em *Finisterra* era já uma proposição de mundo, essa versão será objecto de outra versão. Assim, os peregrinos são os primeiros a entrar na floresta ("biblicamente, claro, os últimos são os primeiros",[136] como os camponeses já tinham observado), no que serão seguidos pela mãe, a criança, o amigo da família, o tio e o pai.

Na floresta, mas recorde-se que "Floresta = labirinto / labirinto = deserto / deserto = floresta"[137], e que de certa forma continuamos nas dunas que se viam da janela, isto é, no mesmo "enigma", palavra que percorre a narrativa de ponta a ponta, a mãe tenta pirogravar a pele de um desmesurado cordeiro comprado aos camponeses e identificado pela criança como o "agnus dei". É um ritual pascal de sacrifício sanguinário que só o sopro do tio (o avô), isto é, a esperança no futuro da família, consegue interromper, quando o sangue do cordeiro, misturado com o sangue do lábio rebentado do amigo da família, ameaça já dissolver o equilíbrio do solo e este está prestes a atolar a família. Na floresta, a mãe retoma os infrutíferos rituais de fertilidade, os sonhos inconcretizáveis da sobrevivência familiar. Recorde-se que a cruz perdida pela mãe (o símbolo de fertilidade) é de vidro, ou seja, tão frágil e contingente quanto o sonho de sobrevivência familiar do

---

136 - *Finisterra*, *Obras*, p. 1039.

137 - "Na Floresta", *O Aprendiz de Feiticeiro*, *Obras*, p. 544.

tio, a porcelana etérea. A mãe aparece perante os peregrinos recamada de pedras preciosas tendo na mão uma taça, numa imagem sensual semelhante à da "Grande Prostituta" do Apocalipse, para executar um último ritual de fertilidade, aliás inútil porque serão os peregrinos a encontrar a cruz de vidro. Esta última tentativa para prolongar a resistência da família (ou de uma classe) apenas servirá para desencadear os gritos dos peregrinos, gritos que parecem significar o fim do mundo que a gisandra ameaçava de destruição desde o início porque "alcançam a porcelana distante e estilhaçam-na", dando origem a "uma chuva de pingos densos (leite de gisandra?)"[138] que o frio transforma em granizo, outro dos flagelos do Apocalipse mas também um dos aspectos de que se reveste a ameaça que paira sobre a casa, já que os grânulos de saliva do executor fiscal têm igualmente essa aparência.[139]

O (re)povoamento da paisagem pelos peregrinos coincide, por conseguinte, com o fim das esperanças da mãe e do tio em consonância com a cedência das estruturas da casa que, no último capítulo, deixam finalmente entrar a lama das gisandras. É de notar que, quando os camponeses vêem a cruz de vidro, descrevem-na em termos semelhantes àqueles em que é descrita a Jerusalém Celeste, cidade de ouro e pedras preciosas, o novo mundo do Apocalipse. E é a criança nascida para destruir a família que compreende que é da cruz de vidro que se trata, sentindo-se "levitado, suspenso, como as aves brancas"[140], figuras tutelares do desígnio histórico dos camponeses. Pronuncia, então, a última palavra, aquela que é dita quando tudo está consumado: "Ámen". E o narrador esclarece que essa é a palavra que a criança tinha procurado para sair de cena, sublinhando o aspecto teatral da narrativa de segundo grau, isto é, o facto de consistir numa ficção

---

138 - *Finisterra*, *Obras*, p. 1145.

139 - *Idem*, pp. 1103 e 1108.

140 - *Idem*, p. 1149.

dentro de outra ficção, uma versão-de-mundo dentro de outra versão. Ou, afinal, a expansão da mesma versão porque ambas recorrem ao marxismo como quadro de referência externa.

Expressões como "cena", ou "gag de cinema"[141] são relacionáveis com o facto de o pai não conseguir fotografar o sacrifício do cordeiro, porquanto sugerem a insistência na apresentação da narrativa de segundo grau como uma ficção que redescreve a primeira: "o mundo às avessas", dirá o amigo da família;[142] e o pai, perante as chapas sempre veladas, incapaz de fotografar o truque, ilusão ou maravilha: "Isto não é real... (...) Não se pode fotografar".[143]

Como modelo de mundo, a maquete parece deixar em aberto a possibilidade de remediação do erro primordial tanto do ponto de vista diegético, isto é, da história da família, como em sentido histórico: a posse da terra. A recorrência do termo "erro", a partir do momento em que a presença do executor fiscal e do técnico de hipotecas fazem prever para breve a perda da casa é significativa: os primeiros povoadores recorreram à lei para assegurar a posse definitiva da terra em sequência familiar, e é com base no mesmo código legal, apurado de geração em geração, que será executada a hipoteca - o erro da posse conduz à perda. Assim, o executor fiscal é designado como "transmissor oficial do erro",[144] e o técnico de hipotecas refere "a imoralidade dupla da hipoteca, que nasce dum pecado antigo (a posse familiar da terra)"[145]. Dupla imoralidade porque a apropriação

---

141 - *Idem*, p. 1137.

142 - *Idem*, p. 1134.

143 - *Idem*, p. 1137.

144 - *Idem*, p. 1108.

145 - *Idem*, p. 1117.

inicial era ilegítima e porque, depois de ocupadas as terras pelos pioneiros, estes se esforçaram por legitimar a posse através da lei que permite agora o banimento. O primeiro erro abriria, por conseguinte, uma sucessão de erros:

- Absurdo, tudo isto. O ritual jurídico, a terra nos cartórios, a lavoura estéril dos aparos. Repartir a acidez do chão, o estrume que circula nas artérias do gado. Sisas, vendas, heranças, hipotecas. Actos contrários à norma natural, erros a perpetuarem erros. Quando leveda um astro, lavramos-lhe o esplendor numa escritura? Em cada translação, quanto se desgasta o mundo? Que poeira tributável lhe compete a si, pelo seu jardim? Actos de loucura, repetidos inúmeras vezes, tornam-se sagrados. Com franqueza.[146]

Finisterra, é a história de um mundo que assiste ao seu próprio colapso. E, talvez não seja por mera casualidade que neste título ecoa outro, *Finis Patriae*, designativo do texto em que, na sequência do Ultimatum, Guerra Junqueiro previra o colapso de Portugal. No entanto, a narrativa desencadeada a partir da maquete é, como o Apocalipse embora por motivos diferentes, uma mensagem de esperança, já que é admitida a possibilidade do repovoamento da paisagem pelos camponeses. Mas, note-se, essa é uma possibilidade deixada em aberto, não pode ser identificada com a imposição dogmática do materialismo histórico. Como comentou Silvina Rodrigues Lopes, "(...) em *Finisterra* simulacro e realidade possuem o mesmo valor de verdade. O apocalipse é nesta escrita o fim da verdade e não o fim em nome da verdade".[147] Se com base nos princípios da dialéctica materialista é reafirmada a confiança na natureza moral do devir histórico, por outro lado, não é excluída alguma incompreensão perante as circunstâncias de que ele se reveste, alguma hesitação quanto à sua teleologia. Vão nesse sentido as cogitações do homem, nos momentos que precedem a construção da maquete:

---

146 - *Idem*, pp. 1118.

147 - Silvina Rodrigues Lopes, *op. cit.*, p. 86. (Sublinhado meu).

(...) Actos absorvidos em cadeias de actos, postos ao serviço de quê? Há, no entanto, certa aresta quase visível do problema: julga que progresso e acaso se confundem (nela). Como finalidade, não; apenas porque o mecanismo histórico é assim, e a sua natureza intrinsecamente moral (apesar de tanta circunstância perversa). Quanto ao resto, quem quiser perder tempo... A tal geometria submersa na realidade (visualização dos mecanismos) pode mostrar-se aqui e ali, mas esconde (sem excepções) a essência e os desígnios. [148]

E há outra questão ainda: a versão marxista da História, somando o desenho e a maquete soma duas construções do mundo, dois momentos da mesma construção do mundo em duas personagens, ou dois tempos da mesma personagem: é, por conseguinte como uma versão-de-mundo, e não como a versão do mundo que o marxismo comparece.

148 - *Finisterra*, *Obras*, pp. 1140-1. (Sublinhado meu).

2.3 Metamorfose e dilema

> Sur les cendres des astres, celles indivises de la famille, était le pauvre personnage, couché, après avoir bu la goutte de néant qui manque à la mer. (La fiole vide, folie, tout ce qui reste du château?) (...)
>
> Stéphane Mallarmé, *Igitur*

Como disse Maria Lúcia Lepecki, todas as obsessões recorrentes em *Finisterra* convergem numa só - "a *obsessão do real* ": "É este o nódulo mínimo a que parece poder circunscrever-se a totalidade dos conflitos narrados, pois tudo o que se diz ou sugere em *Finisterra* tem a ver com a maneira como as personagens procuram *conhecer, compreender, dominar com o entendimento*, o discurso objectivo dos acontecimentos que, ao longo de gerações, conduziram uma casa - no duplo sentido de *propriedade* e de *agregado familiar* - do momento de sua edificação ao da sua ruína".[149] A esta afirmação, que é exacta, conviria, no entanto, acrescentar que, para as personagens, o "real" de que fala Maria Lúcia Lepecki se apresenta como uma floresta de enigmas. Diante da maquete, a criança comenta: "Não te iludas. Apenas mudamos de enigma. Embora eu duvide, porque (no fundo) há só um".[150] E esse único e totalizante enigma coincide com "a obsessão do real".

As personagens movem-se num universo diegético simultaneamente metonímico e metafórico, no qual são estabelecidas iterativamente, como foi dito, relações totalizantes

---

149 - Maria Lúcia Lepecki - "*Finisterra* : A casa, as mãos, o tempo", in *Sílex*, nº 8, Julho de 1983, p. 8. (O mesmo artigo é reproduzido em *Sobreimpressões, Estudos de Literatura Portuguesa e Africana*, Lisboa, Caminho, 1988).

150 - *Finisterra*, *Obras*, p. 1101.

por contiguidade e equivalência; porém, esta deambulação por entre enigmas sucessivos (ou ângulos diversos do mesmo enigma) não serve o encobrimento do óbvio, como é próprio do enigma, mas antes a necessidade de esclarecer o que, de si, parece obscuro. Nesse sentido, seria mais exacto caracterizar o processo narrativo de *Finisterra* como um processo de tendência alegorizante.[151]

Etimologicamente, o termo "alegoria" significa, como se sabe, a opção discursiva de falar de uma coisa falando de outra coisa correlacionada; é por essa razão que alguns retóricos a aproximam da metáfora continuada, embora convenha reter, como traço distintivo, o carácter narrativo da alegoria.[152]

Alguns dos aspectos de construção da narrativa já indicados - a reelaboração de certos símbolos apocalípticos e a invenção de outros, como a gisandra; o trânsito das personagens da narrativa de primeiro grau para a narrativa segunda desencadeada a partir

---

151 - Cf. Paul de Man - "Pascal's Allegory of Persuasion", in Stephen J. Greenblatt (org. e prefácio) - *Allegory and Representation*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1981, p. 1: "For it is part of allegory that, despite its obliqueness and innate obscurity, the resistance to understanding emanates from the difficulty or censorship inherent in the statement and not from the devices of enunciation: Hegel rightly distinguishes between allegory and enigma in terms of allegory's 'aim for the most complete clarity, so that the external means it uses must be as transparent as possible with regard to the meaning it is to make apparent.' The difficulty of allegory is rather that this emphatic clarity of representation does not stand in the service of something that can be represented."

152 - Cf. Heinrich Lausberg - *Elementos de Retórica Literária*, 2ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972 ((1967 - 1ª ed. alemã), p. 249: "A *allegoria* é a metáfora, que é continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa, por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse pensamento em causa."

A definição proposta por Henri Morier (*Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, 4ª ed., Paris, P.U.F., 1989 (1ª ed. 1961), p. 65) contempla outros aspectos, mais pertinentes para o presente estudo: "L'allégorie est un récit de caractère symbolique ou allusif. En tant que narration, elle est un enchaînement d'actes; elle met en scène des personnages (êtres humains, animaux, abstractions personnifiées) dont les attributs et le costume, dont les faits et les gestes ont valeur de signes, et qui se meuvent dans un lieu et dans un temps qui sont eux-mêmes des symboles".

da maquete e do desenho, ou do desenho para a paisagem de primeiro grau; o desdobramento ou assimilação de personagens (homem/criança; mulher/mãe/intrusa; criada/mulher dos dois rostos: tio/avô); o recurso à percepção como metáfora do conhecimento do mundo, o uso metonímico da paisagem e dos sucessivos artefactos construídos pelas personagens, o efeito totalizante obtido através da metáfora e da metonímia - corroboram a propensão alegórica de *Finisterra* pela forma como implicam o encadeamento narrativo de símbolos.[153]

Talvez seja através deste estratagema que Carlos de Oliveira se esquiva ao logro em que caem algumas personagens do romance: o de perder o mundo na tentativa de reproduzi-lo. A construção alegórica de *Finisterra* constitui um jogo pelo qual a narrativa se exibe ao leitor como versão-de-mundo. Como diz Carlos de Oliveira, através de uma formulação de tipo marxista, é uma "metamorfose repetitiva", uma "encenação". No entanto, e apesar de o conceito materialista de "reflexão" não se reduzir necessariamente à ideia de reproduzir ou copiar,[154] esta encenação vai um pouco mais longe porque é uma

---

153 - Acerca do emprego da alegoria na segunda fase da obra de Carlos de Oliveira, ver Osvaldo Silvestre - " Representação e parálise: Carlos de Oliveira e a pós-modernidade", in Ofélia Paiva Monteiro (org.) - *Poesia da Ciência Ciência da Poesia*, vol. II, Lisboa, Escher, 1992, pp.35-62, *passim*. Este estudo é reelaborado em *Slow Motion - Carlos de Oliveira e a Pós-Modernidade*, cap. I.

154 - Cf. Vasco de Magalhães Vilhena - *António Sérgio - O Idealismo Crítico e a Crise da Ideologia Burguesa*, Lisboa, col. Argumentos, Seara Nova, 1964, p. 29 , nota 15: " Se a analogia com um espelho (*zérkalo*) fosse admissível, o conhecimento deter-se-ia necessariamente no imediato e comportaria pelo menos um momento de passividade. Ora a reflexão nunca é passiva. No acto de conhecer não há um "aspecto activo" que se venha ajuntar a um aspecto passivo. Mas os equívocos, ao que supomos, resultam sobretudo de razões linguísticas, muitos leitores desconhecendo geralmente que que o termo original que se traduz por "reflexo" ou "reflexão" (*otrojénie*) implica as noções de processo e de dinamismo (um outro termo - *óbraz*, imagem, reflexo - designando por sua vez o aspecto estático, o resultado do processo de reflexionar. O termo de *otrojénie*, assim devidamente entendido, exclui a noção de realismo sensível".

Acerca da complexidade dos conceitos de "espelho" e "reflexo" utilizados por Lenine a propósito da obra de Tolstoi, ver Pierre Macherey (*Para Uma Teoria da Produção Literária*, Lisboa, Estampa, 1971,

encenação da encenação, isto é mostra como é feita a reflexão e, por isso, relativiza-a, retira-lhe a possibilidade de coincidir em absoluto com a verdade.

Finisterra, que só por absurdo se poderia designar como um romance neo-realista, deixa reconhecer facilmente o suporte marxista a partir do qual se entretecem os seus fios narrativos.[155] Mas a tendência alegorizante, que à primeira vista poderia aproximar esta narrativa da poética neo-realista - mais perceptível em *Casa na Duna*, cujo esquema diegético até certo ponto retoma - permite-lhe, de facto, urdir uma sequência de metalepses que relativizam o marxismo como versão, operando (e encenando) uma transformação que é uma sucessão de metamorfoses, entre as quais, a reflexão activa que o materialismo propõe não deixa, por isso, de surgir como (outra) metamorfose construtiva do mundo.

A "obsessão do real" traduz-se, diegeticamente, na produção de objectos que as personagens pretendem de algum modo equivalentes à paisagem que observam a partir da janela da casa. Todavia, a observação da mesma paisagem conduz a resultados diferentes no plano da reprodução almejada pelas personagens, o que sugere que a mimese, como reflexo especular do real e, por extensão, a identificação directa do mundo que esses objectos dão a conhecer com o real como um dado pré-existente, anterior e independente do processo de conhecimento, são postas em causa pelo texto de *Finisterra*. E se, como foi observado anteriormente, a percepção constitui uma metáfora do conhecimento do mundo em sentido amplo, parece correcto concluir que a diversidade heurística que caracteriza os artefactos construídos pelas personagens significa que o descrédito nas

---

pp. 101-132). Sobre as diferentes formulações da teoria do reflexo, ver ainda Terry Eagleton - *Marxismo e Crítica Literária*, Porto, Afrontamento, 1978, pp. 65-71.

155 - Ao noticiar um debate em torno de *Finisterra*, Mário de Carvalho ("*Finisterra*, de Carlos de Oliveira, lido e comentado na Sala Manuela Porto", *Diário de Lisboa*, supl. "7.Ponto.7", 22-28 de Dezembro 1978, pp. 4-5) propunha a seguinte equação: "Mais longe do neo-realismo, mais próximo do Marxismo".

possibilidades de existência de um "olhar inocente" do ponto de vista perceptivo se estende ao conhecimento do mundo, que, por sua vez, não seria nunca inocente.[156]

Com efeito, o desenho e a maquete fazem incidir, explicitamente, sobre a paisagem (metonímia do mundo) o marxismo como quadro de referência externa, isto é, como condição da construção duma versão-de-mundo. Ao destacar o desenho e a maquete não se pretende, todavia, sugerir o alheamento da narrativa global relativamente a esse quadro de referência, pretende-se, sim, sublinhar a maior legibilidade do marxismo nos dois modelos do mundo referidos, afinal duas partes complementares do mesmo modelo; e sobretudo, pretende-se pôr em evidência que é através desse modelo que o marxismo surge como uma versão do mundo - e não como a versão (única) ou, muito menos ainda, como coincidindo com o real.

Um dos aspectos mais interessantes em *Finisterra* é a forma como o marxismo surge como uma meta-narrativa (não forçosamente como uma meta-narrativa em crise[157]

---

156 - É semelhante a posição de Mário Dionísio - *A Paleta e o Mundo*, vol. I, Lisboa, Publicações Europa-América, 1973, p. 126-7. Depois de afirmar que "não se pode copiar", explica: "O mais naturalista dos artistas não copia. (...) Enquanto julga afastar-se, intromete-se; enquanto julga abster-se, interfere. Condena, aprova, escolhe. Embora às vezes escolha de acordo com um critério pré-formado e tão generalizado de escolha que lhe dá a ilusão de não ter escolhido. Quer dizer: embora a sua escolha coincida com o que muitas outras pessoas, iniciadas no mesmo critério, teriam escolhido também na tranquila suposição de não escolher. Mas a realidade que lhe sai das mãos não é uma cópia sequer da realidade exterior".

É curioso verificar que Mário Dionísio identifica o efeito naturalista com o respeito por convenções habituais num grupo, no que não anda longe da perspectiva goodmaniana, para quem, como já foi observado, o realismo é essencialmente um convencionalismo.

157 - Cf. Jean-François Lyotard - *La Condition Postmoderne*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979, pp. 7-8: "En simplifiant à l'extrême, on tient pour "postmoderne" l'incrédulité à l'égard des métarécits. (...) La fonction narrative perd ses foncteurs, le grandhéros, les grands périls, les grands périples et le grand but."

Eduardo Prado Coelho ("Signo Sinal ou a resistência do Invisível", *A Mecânica dos Fluidos*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1984, pp. 57-64) tomou por referência a análise de Lyotard para caracterizar, aproximando-os, o romance de Vergílio Ferreira referido no título do artigo e *Finisterra* de Carlos de Oliveira.

mas já como uma meta-narrativa cujo valor de verdade é relativizado) que tal como é uma opção da personagem desdobrada em criança-homem é também aquela a que recorre o autor da obra. Mas *Finisterra* parece pretender mostrar que em ambos os casos essa opção serve para construir o mundo de uma determinada maneira. Apesar de relevar inequivocamente de um quadro de referência marxista, *Finisterra* põe em causa a possibilidade de ver (leia-se conhecer) sem construir o objecto. É esse o sentido dos esforços de correcção do olhar através da lupa pela criança, das lentes pelo pai e dos óculos escuros pela mãe, bem como da desconfiança experimentada pelo homem ao admitir que os nódulos no vidro da janela provoquem distorsões na percepção visual do jardim. O que está lá fora coincide com o que vêem lá fora?

É óbvio que não existe, em *Finisterra*, "a oposição ontológica entre homem e mundo, sujeito e objecto, única capaz de permitir entender um discurso como inocente e a representação como mimética (....)".[158] A extensão do problema é, todavia, maior: a paisagem está lá, o que não comparece é a verdade. Dito de outra maneira: se a gisandra vai indiferenciando a paisagem, só sobre a maquete saberemos porquê. O "porquê" é da ordem da relação sujeito-objecto e da construção do mundo. E, é claro, noutra perspectiva, mais ampla, a indiferenciação provocada pela gisandra constitui um quadro de referência interna da narrativa cujo porquê implica o recurso ao materialismo dialéctico como quadro de referência externa, processo que o leitor pode ver "encenado" sobre a maquete.

O movimento referencial obtido na maquete consiste numa "proposição de mundo" que repete o movimento para o mundo da narrativa integral. Mas, por isso mesmo, relativiza-o: a colagem da encenação marxista ao texto do Apocalipse cria um efeito

---

158 - Cf. Helena Carvalhão Buescu - "Duas versões do olhar inocente nos estudos literários", in *Os Estudos Literários: (Entre) Ciência e Hermenêutica*, Actas do I Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada, vol. I, Janeiro de 1990, p. 241.

parodístico reversível em que ambos se relativizam como versões-de-mundo, relativizando-se também o carácter holístico que os caracteriza.

Osvaldo Silvestre, na esteira de Eduardo Prado Coelho, falaria aqui da presença da "ideologia *como* ficção", vendo em *Finisterra* o culminar de "um mundo puramente material (e progressivamente mineralizado) do qual a dialéctica se exilou" e concluindo pelo "finis terrae do imaginário marxista".[159] É uma leitura que o texto de *Finisterra* admite, como também admite a leitura inversa, e a questão hermenêutica que aqui se coloca não é a da opção interpretativa (haveria uma mais correcta do que outra?) mas, precisamente o facto de assim se constituir, no próprio texto, um dilema - palavra tão perturbante para as personagens - que não se resolve. Por esse motivo, parece preferível falar de um descolamento da dialéctica, mais do que da sua exclusão. Não é possível ler *Finisterra* sem recorrer ao marxismo como quadro de referência externa, embora esta narrativa reaja sobre ele para relativizá-lo, descolando-o do real. Mas, fora das versões construtivas do mundo, o real aparece como uma categoria vazia, e, quando a narrativa de segundo grau absorve o universo diegético da primeira, propõe-se como mundo uma versão marxista enquanto possibilidade de História e/ou enquanto história de uma possibilidade. Talvez seja excessivo, falar da "suspensão da História"[160] porque o problema permanece aberto como dilema: a duplicidade de leituras produzidas pelo texto prolonga a sua própria hesitação. Por consequência, parece haver uma tensão entre a noção de História como "sucessão teleológica dos acontecimentos" e a sua identificação no domínio das "práticas de conhecimento e de narração que a identificam".[161]

---

159 - Cf. Osvaldo Silvestre - *op. cit.*, pp. 39, 41 e 53.

160 - É essa a leitura proposta por Eduardo Prado Coelho - *op. cit.*, p. 57 e *passim.*

161 - Cf. Jean Bessière - *op cit.*, p. 320.

Não é evidente que o cepticismo perceptivo de *Finisterra* corresponda a uma forma de pôr em causa a asserção marxista da exterioridade e independência do objecto relativamente à consciência, como também não é evidente o contrário disto mesmo. Repare-se que o processo metonímico de construção do mundo usado nesta narrativa configura o que, por analogia se poderia designar por geometria fractal - que, como se procurará demonstrar através do estudo da obra poética, se desenvolve progressivamente - isto é, uma sequência infinita de exemplos auto-semelhantes, numa construção geométrica reflexiva. Como num fractal, cada exemplo, cada metonímia do mundo, constitui uma parte que se identifica com o todo sem descontinuidades, e, por isso se disse que as metonímias são sempre generalizantes: como um fractal, o mundo aparece como uma sequência infinita que não pode ser conhecida ou descrita na totalidade e, contudo, cada parte pode constituir um exemplo da totalidade infinita.[162]

É nesse sentido, não reprodutivo mas re-produtivo que a maquete, o desenho, a paisagem, mas também este romance e, em geral, a ficção e a poesia, as objectos produzidos pela arte seriam "metamorfoses repetitivas", "formas novas mas idênticas": o grão de areia é o astro que se traz para dentro de casa; a fotografia que repete a indiferenciação da paisagem, não porque tenha conseguido captá-la fotograficamente, mas porque o tempo age sobre ela da mesma maneira - a micropaisagem é também a

---

162 - Cf. Francisco J. Varela "Le cercle créatif", in Paul Watzlawick (org.), *op cit.*, p. 337: "Prenons un triangle dont on divise chaque côté pour former une étoile à six branches. On divise ensuite de la même manière chaque branche de l'étoile pour former une étoile à six branches. On divise ensuite de la même manière chaque branche de l'étoile, et on répète cette opération avec chaque nouveau côté à l'infini. La figure qui en résulte ressemble à un flocon de neige; elle est immédiatement tangible, elle possède une forme cohérente. Pourtant, nous ne percevons jamais qu'un "ancêtre mythique" qu'on ne peut jamais entièrement dessiner ou décrire; nous constatons seulement la répétition ininterrompue d'une même opération. (...) Du fait de leur dimension fractionnelle, on appelle ces figures des fractals.

L'exemple d'un fractal nous permet de voir comment un processus de nature circulaire engendre, d'une part, une cohérence qui est toujours répartie - donc jamais tout à fait présente, mais distincte comme 'ancêtre mythique' - et, d'autre part, des propriétés qui émergent des éléments participant au processus, au sens où elles ne viennent pas simplement s'y ajouter."

macropaisagem. E assim se regressaria ao conceito de brevidade e à sua capacidade estruturante de um mundo sujeito materialmente à dialéctica da transformação.

Mas *Finisterra*, como do ponto de vista macrotextual *O Aprendiz de Feiticeiro*, introduz uma tensão que não pode ser ignorada: sem a interferência ordenadora do conceito de brevidade como transformação - encenado no desenho e na maquete - a indiferenciação levada a termo pela gisandra é essencialmente a encenação da brevidade como precaridade: quando a lama das gisandras alastra para dentro da casa, a "opressiva brevidade" do mundo, um insuportável sentimento de perecidade, morde (também) os alicerces da casa e do texto.

Em qualquer dos dois pólos tensionais, o texto pode funcionar como outra sinédoque generalizante, o que coloca sob um funcionamento referencial aproximável do que Nelson Goodman designou por exemplificação. Mas é tempo de iniciar a abordagem do *corpus* poemático em estudo. O percurso que começa com o capítulo que se segue, deverá permitir retomar esta questão assimilando-a aos tempos de evolução da obra poética de Carlos de Oliveira.

CAPÍTULO 4

Seis andamentos para uma poética da brevidade

Uma questão preambular: motivos e critérios da delimitação de fases na poesia de Carlos de Oliveira

O estabelecimento de uma correspondência entre a segmentação operada na poesia de Carlos de Oliveira pelos dois volumes de *Trabalho Poético* na edição de 1976 e a existência efectiva de duas fases fundamentais na poética do autor tem sido consensual por parte da crítica mais atenta à obra do poeta; e a opinião de Gastão Cruz, que faz mesmo corresponder "esta arrumação ao desejo de Carlos de Oliveira de demarcar duas fases distintas na sua produção"[1], merece tanto mais credibilidade quanto é indiscutível a intenção arquitectural subjacente à elaboração de *Trabalho Poético*. Num dos exemplares de *Poesias* utilizados pelo escritor para preparar uma edição conjunta da obra poética, na editora Dom Quixote - projecto que viria a concretizar-se apenas em *Trabalho Poético* - é feito o registo manuscrito da divisão da obra poética em dois volumes que Carlos de Oliveira então intitulava "Gramática Urgente" e "Fórmula do Frio", sensivelmente com a mesma distribuição de títulos (apenas sem referência a "Ave Solar" e *Pastoral*).[2]

Cantata, a obra que conclui o primeiro volume de *Trabalho Poético*, publicada em 1960, corresponderia, assim, a um ponto de sutura e de ruptura, seria "um livro de passagem"[3], como lhe chamou Manuel Gusmão; ou "uma espécie de 'Requiem'"[4], como

---

1 - Gastão Cruz - "Carlos de Oliveira. Uma poética da brevidade no contexto do neo-realismo", *Um Século de Poesia (1888/1988), A Phala*, edição especial, Lisboa, Assírio & Alvim, 1988, p. 84.

2 - Em Nuno Júdice ("Carlos de Oliveira: Sedimentos iniciáticos de um trabalho poético", *JL - Jornal de Letras Artes e Ideias*, ano II, nº 41, de14 a 27 de Setembro de 1982, p. 13) é reactivado o critério de divisão que se subentende destes dois títulos genéricos: "Numa imagem talvez forçada poder-se-ia dizer que saímos do "trabalho de campo" no 1º volume para um "trabalho de laboratório", no segundo (...)".

3 - Manuel Gusmão - *A Poesia de Carlos de Oliveira, Apresentação crítica, selecção, notas e sugestões de leitura*, Lisboa, Seara Nova - Comunicação, 1981, p. 43.

disse Eduardo Lourenço, antevendo, num ensaio datado de 1967, que aí estaria o epílogo a preceder um recomeço que viria a dar-se, de facto, logo no ano seguinte à publicação desse ensaio, com *Sobre o Lado Esquerdo* e *Micropaisagem* (1968).

A posição intermédia de *Cantata* tem sido tão consensual[5] entre os mais atentos leitores de Carlos de Oliveira quanto a aceitação de dois ciclos que esta obra viria fechar e abrir: "O que resta e o que pesa de Carlos de Oliveira, e é imenso - escreveu Joaquim Manuel Magalhães - culmina e parte de *Cantata*".[6]

Entre esses leitores, apenas Giulia Lanciani estabelece um faseamento ligeiramente diferente: "Il punto di sutura, la poesia cerniera, - defende a crítica italiana - è Post-scriptum, l'ultimo testo di *Terra de Harmonia (1950)* ", poema que lhe merece uma análise pormenorizada.[7] No entanto, esta divergência é mais aparente que real e não implica, como parece implicar, a antecipação do momento de ruptura para o início da década de 50.

A apreciação de Giulia Lanciani data de 1975, o que significa que é imediatamente anterior à publicação de *Trabalho Poético*, e toma por referência a configuração da poesia de Carlos de Oliveira quando coligida em *Poesias* (1962), como é fácil concluir a partir

---

4 - Eduardo Lourenço - "Carlos de Oliveira e o Trágico Neo-realista", *Sentido e Forma da Poesia Neo-realista*, ed. cit., p. 190.

5 - Pouco depois da publicação de *Cantata*, num texto datado de 16-2-1961, João Gaspar Simões ("*Cantata*", *Crítica II, Poetas Contemporâneos*, Lisboa, Delfos, s.d., p. 345) estabelecia um paralelo entre a obra poética de Carlos de Oliveira até então publicada e a estrutura da cantata como modelo poético e considerava já aquela recolha de poemas como "uma espécie de fecho lírico de uma obra em que a parte restante funciona como exposição".

6 - Joaquim Manuel Magalhães - "Duas *Cantata* de Carlos de Oliveira", *Os Dois Crepúsculos, Sobre Poesia Portuguesa Actual e Outras Crónicas*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1981, p. 67.

7 - Giulia Lanciani - "Itinerario di una poesia", in Carlos de Oliveira - *Officina Poetica*, a cura di Giulia Lanciani, Milano, Edizioni Accademia, 1975, p. 31 e seg.

de dois factos: em primeiro lugar, porque é seguindo o critério de *Poesias* que a antologia bilingue que este estudo precede não inclui poemas de *Turismo* ; depois, porque o poema a que Giulia Lanciani faz referência não constava da edição de *Terra de Harmonia* de 1950, vindo a ser inserido apenas quando esta obra é retomada na colectânea de 1962.[8]

Por conseguinte, "Post-scriptum" não deve ser considerado um poema de *Terra de Harmonia* (1950), como sugere a crítica italiana, mas, sim, um poema de *Poesias* (1962), o que nos traz novamente para muito perto do ano de publicação de *Cantata* e neutraliza a aparente antecipação de dez anos que, numa primeira leitura, Giulia Lanciani parece propor.[9] E, se for tido em conta o facto de Carlos de Oliveira indicar, na nota que acrescenta ao índice do primeiro volume de *Trabalho Poético*, o ano de 1956 como limite para a redacção da generalidade dos poemas coligidos nesse volume, menos controverso será considerar-se que é ao longo da década de 50 que se opera uma (veremos que não a única) clivagem na poética de Carlos de Oliveira.

---

8 - Para esse facto aponta o próprio título do poema. Em *Trabalho Poético*, "Post-scriptum" passará a ocorrer autonomamente com a designação de "Ave Solar".

9 - Reportando-se a *Terra de Harmonia*, mas usando como objecto de estudo um exemplar de *Poesias*, Eduardo Lourenço (*op. cit.*, p. 188) participa do mesmo equívoco, ao concluir: "Num ano de intervalo a distância não é pequena entre *Descida aos Infernos* e este *Post-Scriptum*, como se o poeta tivesse absorvido e convertido na sua mais original substância as vitórias que o metaforismo cristalino de um Eugénio de Andrade ou de uma Sofia Andersen tanto como a grande libertação surrealista haviam alcançado". Do ponto de vista da cronologia de publicação, "Post Scriptum" surge treze anos depois de *Descida aos Infernos* (1949) e, ao contrário do que a ordenação da colectânea *Poesias* leva Eduardo Lourenço a concluir no seguimento do ensaio (cf. p. 190), é, na cronologia de edição, posterior a *Cantata*.

É ainda a colectânea *Poesias* que conduz Manuel Gusmão (*op. cit.*, p. 36) a inferir que "Post-Scriptum" teria sido publicado em *Terra de Harmonia* (1950): "(...) *Terra de Harmonia*, que nessa sua primeira edição e ainda na edição de *Poesias*, recolhia também o poema "Ave Solar" (nessa altura com o título de "Post-Scriptum" (...)".

O estudo global da poesia de Carlos de Oliveira desenvolvido por Manuel Gusmão assenta precisamente na consideração de uma fase anterior a *Cantata* e outra posterior,[10] no que é seguido por Rosa Maria Goulart, apesar de esta autora optar por uma perspectiva de análise menos preocupada com o sentido evolutivo da obra de Carlos de Oliveira.[11]

A corroborar a perspectiva aberta pelos dois volumes de *Trabalho Poético*, está o facto de ser em 1962, com as alterações introduzidas em *Poesias*, que tem início o processo de reescrita da obra poética, que culminará na complexa reelaboração operada na colectânea de 76. Sem pretender antecipar uma questão que será objecto de estudo pormenorizado na parte 6 deste capítulo, é útil lembrar que os critérios de reescrita utilizados em *Trabalho Poético* apontam também para o entendimento de *Cantata* como uma cesura na obra poética de Carlos de Oliveira. Em 1976, *Cantata* é um livro significativamente menos corrigido do que os precedentes,[12] e aqueles que se lhe seguem sofrem uma correcção que pode considerar-se superficial e pouco importante, sobretudo quando confrontada com as profundas transformações exercidas nas primeiras obras.

Por outro lado, a posição relativa de *Cantata* na ordenação cronológica da obra do escritor não é menos significativa. Além da situação isolada e quase equidistante que ocupa entre a publicação de *Terra de Harmonia* (em 1950) e *Sobre o Lado Esquerdo* e *Micropaisagem* (em 1968), o sentido desta posição quase insular agudiza-se quando se considera a totalidade da obra de Carlos de Oliveira. Verifica-se então que, dos dezasseis títulos que a constituem, excluindo nesta contagem - para retomá-las já a seguir numa contagem diferente - as duas colectâneas, de 1962 e 1976, nove são publicados no curto

---

10 - Cf. Manuel Gusmão - *op. cit.*, pp. 23-25, 63 e 67, *passim.*

11 - Cf. Rosa Maria Goulart - *Carlos de Oliveira: Arte Poética*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1990, p. 108, *passim.*

12 - O estudo das variantes introduzidas nesta obra encontra-se no ponto 6 deste capítulo, pp. 474-480.

espaço que medeia entre 1942 e 1953, seguindo-se *Cantata* em 1960, e depois seis títulos entre 68 e 78, ano da publicação de *Finisterra*.

Entre *Turismo* (1942) e *Uma Abelha na Chuva* (1953) o ritmo de publicação é quase anual, e surgem não só as obras de poesia que virão a ser reescritas em *Poesias* e amplamente refeitas em *Trabalho poético*, mas também as narrativas ficcionais que Carlos de Oliveira viria a classificar como "romances juvenis"[13], todas revistas entre 1964 e 1970, com excepção de *Alcateia* que, por isso mesmo, deixaria de ser reeditada. A década de Sessenta é francamente dedicada à reelaboração das obras publicadas até 1953,[14] e, por isso mesmo, o relativo silêncio editorial que pode deduzir-se da cronologia bibliográfica deste período desaparece quando são consideradas as obras reescritas. A irregularidade editorial, atrás verificada, entre o ritmo de publicação anterior e posterior a *Cantata* é substituída por um paralelismo quase absoluto quando se consideram igualmente as obras reescritas depois de 1960: *Cantata* continua a ser o décimo livro publicado ao fim de dezoito anos de trabalho (1942-1960), mas, nos dezoito anos que se seguem (1960-1978), contam-se, afinal, onze títulos, a partir de *Poesias* (1962) inclusive.

A importância já então atribuída à reescrita da obra anterior confirma que os anos Sessenta correspondem ao tempo de germinação e maturação de um ciclo substancialmente novo na obra do escritor, e a novidade com que a obra poética é retomada na passagem da década de Sessenta para a de Setenta é um facto que não tem passado despercebido e que vem sendo sublinhado por uma linha crítica inaugurada por

---

13 - Carlos de Oliveira - "Micropaisagem",*O Aprendiz de Feiticeiro*, *Obras*, p. 586.

14 - Em 1962, na colectânea *Poesias*, esboça-se um primeiro trabalho de reescrita da poesia da chamada "primeira fase" (*Cantata* ainda não é objecto de alterações, além da inserção de um poema - "Soneto do regresso" - e da junção de dois versos no poema "Mar"); em 1964 é publicada a 3ª edição revista de *Casa na Duna* (novamente alterada na 4ª ed. de 1970); em 1969, vem a público a 4ª edição, revista, de *Uma Abelha na Chuva* e, em 1970, a 3ª edição corrigida de *Pequenos Burgueses*.

António Ramos Rosa e Eduardo Prado Coelho e retomada, recentemente, por Osvaldo Silvestre e Américo Lindeza Diogo. Já em 1972, reflectindo acerca de *Entre Duas Memórias*, António Ramos Rosa opunha à primeira linha de realização poética que integrava "na continuidade do discurso lírico tradicional", uma segunda linha que esboçava a partir de *Micropaisagem*: "Com esse livro - especificava - iniciou o A. uma fase renovadora que o veio situar na corrente vanguardista da poesia actual. A uma linguagem harmoniosa, contínua, dominada por um sujeito que a distancia, a fixa e a fecha nos limites da economia do discurso clássico, sucede, nessa obra, uma poesia descontínua, aberta, disponível ao imprevisível percurso que ela própria inicia, no espaço criado pela aventura literal do poema".[15]

Em traços gerais, este critério coincide com o de Eduardo Prado Coelho quando marca a passagem para uma segunda fase através da "demanda do *significante ordenador* do mundo"[16], que exemplifica com um poema de *Sobre o Lado Esquerdo* e, essencialmente, através de *Micropaisagem* e dos livros subsequentes[17], com excepção de *Pastoral* que faz coincidir com uma terceira fase onde "há a dominância da indiferenciação conduzindo a figuras do neutro - afórico", em contraponto à "procura de um significante eufórico" que, em seu entender, caracterizaria a primeira fase.[18]

---

15 - António Ramos Rosa - "*Entre Duas Memórias*", *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real - II*, Lisboa, Arcádia, 1980, p. 150. (O capítulo referido reproduz a recensão crítica com o mesmo título, publicada na revista *Colóquio/Letras*, nº 7, de Maio de 1972, pp. 80-2).

16 - Eduardo Prado Coelho - "Itinerário Poético de Carlos de Oliveira", *A Letra Litoral*, Lisboa, Moraes Editores, 1979, p. 174.

17 - Cf. *Idem*, pp. 162 a 174.

18 - *Idem*, p. 174.

Numa leitura que desenvolve a proposta de Eduardo Prado Coelho, Américo Lindeza Diogo fala igualmente de um "Oliveira pós-Micropaisagem"[19], e analisa o sentido de um percurso que inaugura em *Sobre o Lado Esquerdo* e vê culminar no "conjunto *Finisterra-Pastoral*".[20] A leitura que desenvolve é aproximável, e complementar, daquela que é proposta por Osvaldo Silvestre ao situar, em *Sobre o Lado Esquerdo* , o início de uma concepção pós-moderna da representação em Carlos de Oliveira que viria a culminar em *Finisterra.*[21]

O estudo da poesia de Carlos de Oliveira apresentado a seguir, embora sem reactivar linearmente esta tradição crítica, não deixará de articular-se com ela; de certa forma procura mesmo a sua arqueologia, na medida em que parte da opção de ler Carlos de Oliveira acompanhando a sua poesia como uma sucessão de estratos (de textos) que se vão encobrindo, camada a camada, até atingir o macrotexto de superfície (já muito plana) que é *Trabalho Poético.* Por esse motivo, o estudo que se segue tem o aspecto de um corte nesta paisagem poética onde a superfície mais uniforme esconde toda a complexidade do terreno sedimentar em que se foi formando, à medida que fazia submergir outras aparências que são, afinal, o seu suporte.

Nesta perspectiva, *Poesias* e sobretudo *Trabalho Poético* não serão encarados como simples recolhas que poderiam substituir a leitura das obras coligidas: são dois

---

19 - Américo António Lindeza Diogo - "Carlos de Oliveira: o cálculo e o acaso", *Vértice*, II série, nº 53, Março-Abril de 1993, p. 77.

20 - *Idem*, p. 79, *passim.*

21 - Cf. Osvaldo Silvestre - "Representação e Parálise: Carlos de Oliveira e a pós-modernidade", in Ofélia Paiva Monteiro (org.) - *Poesia da Ciência Ciência da Poesia*, vol. II, Lisboa, Escher, 1992, pp. 36-7 e 46 e seg.; a mesma tese é retomada em *Slow Motion - Carlos de Oliveira e a Pós-modernidade*, ed. cit.

livros, o segundo, aliás, particularmente criativo, que retomarão o seu lugar na estratificação da obra poética de Carlos de Oliveira.[22]

Na sequência desta opção metodológica - sem a qual não parecia possível esclarecer devidamente a genealogia textual da complexidade dos mecanismos de referência característicos das últimas obras - irá surgir uma segmentação diferente daquela que é vulgarmente utilizada. Tendo em conta o desenvolvimento da obra poética na sua configuração inicial e nos dois livros onde é reconfigurada pela reescrita, serão considerados seis andamentos, correspondendo o último ao macrotexto de *Trabalho Poético* e o terceiro a *Poesias*, duas obras de afluência mas também de irradiação. Além delas, veremos desenharem-se quatro momentos distintos, onde *Pastoral* é, pelo seu isolamento uma excepção: os restantes títulos reúnem-se sob o signo da tríade e isso não parece ser casualidade. Em cada um dos três conjuntos de três obras considerados nos três andamentos restantes, é possível ver esboçado na primeira obra um projecto que a seguinte concretiza e a terceira questiona, dando origem a que se siga um novo ciclo.

Vejamos, então, como e porquê.

---

22 - Era semelhante a perspectiva de Mário Dionísio ao escrever no "Prefácio" à 3ª edição, reescrita, de *Casa na Duna*, em 1964 (p. 35): " (...) à luz do que originariamente conta na criação estética, leio este velho romance como um livro novo".

1. Primeiro andamento:

da "carência de quase tudo" à dialéctica da transformação

Os três livros de poemas publicadas por Carlos de Oliveira entre 1942 e 1948 são aproximáveis sob diversos aspectos, ao mesmo tempo que deixam compreender, sobretudo por quanto também os distingue entre si, os sentidos em que há-de evoluir a obra poética do escritor. Dos três, *Mãe Pobre* é, certamente, aquele em que é mais perceptível o esforço de corresponder a (e contribuir para) uma poética caracterizável como neo-realista.

Apesar da opção metodológica de associar estes três títulos se dever apenas às características intrínsecas das obras cujo estudo será desenvolvido a seguir, é de notar que há também alguns condicionalismos externos a reuni-los. Este conjunto de livros corresponde ao período coimbrão de Carlos de Oliveira,[23] marcado pela convivência intelectual e pela afinidade política e ideológica com outros escritores e poetas como Fernando Namora, João José Cochofel, Joaquim Namorado e Rui Feijó, mas também pelo magistério poético presencista e de Afonso Duarte. É um período em que a produção poética se complementa numa acção cultural de que dá conta a própria integração de *Turismo* na colecção Novo Cancioneiro e de *Colheita Perdida* na colecção O Galo, esta dirigida por Carlos de Oliveira juntamente com Joaquim Namorado, duas colecções que, embora de maneiras distintas, obedecem a objectivos de renovação poética em articulação com opções estético-ideológicas reconhecíveis até na selecção dos poetas publicados.[24] A

---

23 - Para uma cronologia rigorosa, haveria que dizer que Carlos de Oliveira estudava em Coimbra desde 1933, mas, no período que antecede a publicação de *Turismo*, há apenas a assinalar uma *juvenilia* sem mais interesse para a caraterização da poética do escritor do que o de ter sido (muito precocemente) isso mesmo.

24 - Recorda-se que a colecção O Galo (Coimbra, 1948-1950) incluía os nove títulos seguintes:

José Gomes Ferreira - *Poesia I*, 1948; Carlos de Oliveira - *Colheita Perdida*, 1948; *Homenagem Poética a Gomes Leal. No Primeiro Centenário do seu Nascimento* (organizada por J. J. Cochofel e

sublinhar o dinamismo que caracteriza este período está ainda o facto de, entre 1945 e 1948, Carlos de Oliveira fazer parte do secretariado de redacção de *Vértice*, participando no processo de renovação da revista, da qual é também colaborador relativamente assíduo.[25]

Armindo Rodrigues inclui colaboração de vários autores), 1948; José Ferreira Monte - *Para que Tudo Renasça* , 1948; José Ferreira Monte - *Tempo de Silêncio*; Armindo Rodrigues - *Esperança Desesperada*, 1948; Afonso Duarte - *Post-scriptum de Um Combatente*, 1949 ; João José Cochofel - *Os Dias Íntimos*, 1950; José Gomes Ferreira - *Poesia II*, 1950.

25 - Entre 1947 e 1948, Carlos de Oliveira colabora ainda na *Seara Nova*, sobretudo com as crónicas publicadas sob o título genérico de "Jornal". Na bibliografia apresentada em *Colheita Perdida*, chega a estar anunciado o título "*Jornal* , prosa - Seara Nova (no prelo)", sugerindo um projecto de publicação que não viria a concretizar-se. Anos depois, quatro dessas crónicas seriam retomadas em *Terra de Harmonia* (ver ponto 2 do presente capítulo, p. 330) e outras, muito mais tarde, em *O Aprendiz de Feiticeiro*, como já foi oportuno assinalar.

Turismo

(...)
Every night and and every morn
Some to misery are born.
Every morn and every night
Some are born to sweet delight.
Some are born to sweet delight,
Some are born to endless night.

William Blake, "Auguries of Innocence"

O primeiro livro de poemas publicado por Carlos de Oliveira[26] estabelecia com o Novo Cancioneiro um diálogo hoje inaudível através da versão constante de *Trabalho Poético*. Contrariamente ao que acontece com a última versão, *Turismo* era então uma obra razoavelmente extensa, incluindo trinta e oito composições, algumas das quais bastante longas e, quase todas, dificilmente aproximáveis da contenção discursiva que viria a ser desenvolvida pelo poeta. De certa forma, foi precisamente este diálogo que Carlos de Oliveira veio a silenciar através da reescrita em 1976. E a atitude de rejeição manifestada na exclusão deste primeiro livro de poemas na colectânea *Poesias*, em 1962, tem, certamente, muito que ver com o facto de se tratar de um diálogo situado, isto é, fortemente determinado por condicionalismos de época.

Mas *Turismo* não representa apenas a "infância" da obra poética de Carlos de Oliveira. Ao reescrever este livro em *Trabalho Poético*, o escritor antepôs, às duas partes em que a obra inicialmente se dividia - "Amazónia" e "Gândara" -, uma espécie de

---

26 - Carlos de Oliveira - *Turismo*, Novo Cancioneiro, Coimbra, 1942. (O livro incluía vinheta de capa e desenhos da autoria de Fernando Namora).

preâmbulo a que deu precisamente o título de "Infância"; e *Turismo* era já (também) essa outra infância onde paisagem e tatuagem convergiriam para a autografia poética.

No tecido sedimentar que é a obra poética de Carlos de Oliveira, a primeira versão de *Turismo* ocupa, desde a sua omissão em *Poesias*, o lugar distante e ignorado das camadas mais recônditas. Todavia, a comparência de outra versão em *Trabalho Poético*, como livro de abertura, induz o leitor no equívoco de fazer coincidir as duas versões, como se de um único texto se tratasse, e a deslocar para o plano do desenvolvimento cronológico da obra global características de coerência e coesão que são observáveis apenas na sincronia do macrotexto de superfície da colectânea final.

A principal consequência dessa leitura consiste na diminuição do âmbito da evolução que a poética de Carlos de Oliveira sofreu em diacronia, na medida em que a ordenação cronológica das obras reunidas em 1976 sugere a possibilidade de se lerem linhas evolutivas que, sem deixarem de estar presentes, estão, no entanto, diluídas no processo de reescrita.

O caso mais extremo da ambiguidade provocada pelo cruzamento de tempos de escrita na colectânea de 76 é, sem dúvida, o de *Turismo*. Em consequência do facto de se fazer coincidir a posição preambular da versão apresentada em *Trabalho Poético* com a situação cronologicamente matricial da versão de 42 - e esquecendo que se trata de duas versões substancialmente distintas - *Turismo* tem sido apontado, com alguma frequência, como uma espécie de paradigma de invariância na evolução poética de Carlos de Oliveira.

Reportando-se à segunda versão de *Turismo*, mas situando-a no lugar cronologicamente ocupado pela primeira, escreve Eugénio Lisboa: "Não gostaríamos aqui de medir as palavras: com Malraux, diríamos que se não deve regatear com a grandeza. *Turismo*, primeiro livro de um jovem de vinte anos, abre com um poema literalmente espantoso:

Terra
sem uma gota
de céu."[27]

Sem pretender minimizar o rigor que caracteriza a obra poética de Carlos de Oliveira (e, muito pelo contrário, mostrando quanto esse rigor é fruto de trabalho lento, de experimentação e busca consciente, numa palavra, de evolução), é necessário esclarecer que o terceto transcrito por Eugénio Lisboa consiste no único verso remanescente da decantação do poema VII de "Amazónia", inicialmente constituído por trinta e um versos, o único verso que permanece na versão de *Trabalho Poético*, reelaborado sob a forma de três versos curtos. Não é, por conseguinte, um poema escrito em 1942 por um jovem de vinte anos aquele que cita Eugénio Lisboa, mas, sim, um poema reescrito nos anos setenta por um poeta que tinha passado já pela experiência de contenção apurada em obras mais recentes. Associando os dois momentos de escrita num hipotético texto único, Eugénio Lisboa pode defender que "Carlos de Oliveira não precisou de evoluir".[28] Contudo, nenhum dos quatro poemas que transcreve para o confirmar existiam, com a configuração que o surpreende, na primeira versão de *Turismo*. E a conclusão a que chega é desmentida pela leitura da obra através das primeiras versões, que demonstra exactamente o contrário.

É ainda a sobreposição das duas versões que conduz Maria de Fátima Marinho a afirmar: "Nas primeiras obras do autor, nomeadamente em *Turismo* (1942), os poemas são na sua maioria muito breves, chegando a ser constituídos por um único terceto (ao todo com seis palavras)".[29] Estas características, aplicáveis apenas à segunda versão de

---

27 - Eugénio Lisboa - *Poesia Portuguesa: do "Orpheu" ao Neo-Realismo*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Biblioteca Breve, 1986, p. 112.

28 - *Idem*, p. 113.

29 - Maria de Fátima Marinho - *A Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX, Rupturas e Continuidades*, Lisboa, Caminho, 1989, p. 171.

Turismo publicada pelo autor, e em franco desajustamento com a tendência para o poema longo que era evidente na primeira versão, permitir-lhe-ão ainda verificar uma oscilação no processo de construção poética: "Carlos de Oliveira evolui frequentemente por círculos, isto é, usa alternadamente os mesmos processos estilístico-semânticos".[30] No entanto, esta alternância, que caracteriza efectivamente *Trabalho Poético*, é resultante da reescrita e não seria legível na sucessão das primeiras edições.

Também Rosa Maria Goulart recorre à primeira parte da última versão de *Turismo*, "Infância", para colocar na génese da obra poética uma temática que, em 1942, dificilmente se poderia observar. Depois de constatar a ocorrência de uma certa irregularidade na relação entre as palavras e as coisas ao longo de *Trabalho Poético*, escreve o seguinte: "Que concluir então de tais irregularidades? Neste aspecto, não julgamos pertinente, tão-pouco fecundo, relevar contradições ou uma evolução na obra do autor. Observa-se, aliás, que "Infância", um dos melhores exemplos do poder mágico da palavra poética, constitui o primeiro poema de *Turismo*. Pensamos antes que a crença ou descrença em certas funções da palavra poética se revelam a intervalos, com avanços e retrocessos de parte a parte".[31]

A omissão de *Turismo* em *Poesias* e a posterior recuperação em *Trabalho Poético* sugerem, da parte de Carlos de Oliveira, uma relação de simultânea atracção e rejeição relativamente à sua primeira obra. Rejeição de tudo quanto, na obra, reflectia a interferência do quadro (estreito) do realismo poético ambicionado na época pelos jovens do Novo Cancioneiro; atracção pelo que se manifestava já como presença do universo pessoal do escritor, como embrião da sua poética pessoal. Desse conflito, e dos seus

---

30 - *Idem*, p.167. Relativamente às primeiras obras, esta afirmação é desenvolvida nas pp. 171-2.

31 - Rosa Maria Goulart - *op. cit.*, pp. 128-9.

ingredientes principais, dá conta Alexandre Pinheiro Torres, ao reproduzir o seguinte comentário do escritor:

(...)

Pois eu escrevi estas poesias, se é que são poesias, claro que não são, você é livre de chamar-lhes todos os nomes, nada daquilo é seja o que for tal como está, embora, paradoxalmente, extraído o pomposo retórico estilo "negritude", no sentido pejorativo da palavra, que ia fazendo a sua época, eu sinta que há no livro um germinar de coisas que acabaram por me marcar a infância e hoje, com quarenta anos feitos, sei muito mais disso do que há vinte quando escrevi o livro. Rapaziadas![32]

Ambas as versões de *Turismo* têm muito que ver com a autografia, com essa tatuagem indelével na memória que foi já objecto de comentário a propósito de *O Aprendiz de Feiticeiro*. Há, todavia, uma diferença fundamental a considerar: enquanto o texto da primeira versão se limita a expor, de forma bastante convencional, uma sucessão de paisagens sociais de carência com recurso sistemático a quadros de referência externa, a última versão é já devedora da poética final, onde a exibição da carência como um traço constitutivo do discurso permite fazer-lhe referência por exemplificação literal. Quando Carlos de Oliveira afirma que a primeira versão de *Turismo* ainda não é poesia, também reconhece que o livro continha alguma matéria da sua poesia. Mas essa matéria corresponde ainda (e apenas) à própria substância da memória, ao seu tecido mesmo. O que nos traz de volta ao conceito de brevidade dilucidado no capítulo 3.

Na relação entre o título e o texto, a palavra "turismo" constitui um microtexto deceptivo e pleno de ironia, porquanto o espaço em que se movimenta o sujeito (até certo ponto, de forma turística porque se trata da (re)visitação de lugares que já não são o espaço vivencial do autor, embora permaneçam para sempre como espaço textual e autográfico) é o de uma paisagem antiturística, socialmente caracterizada pela "carência de

---

32 - Alexandre Pinheiro Torres - "Uma versão desconhecida de *Turismo* ou o problema de perder ou salvar um livro", *Vértice*, nº 450/1, Set./Out., Nov./Dez. de 1982, p. 628.

quase tudo" de que fala o texto de "Micropaisagem". Na inadequação irónica entre o título e o texto, inscreve-se uma intenção de denúncia das contradições sociais que permitem a alguns a superficialidade turística de passar de leve e ao lado do sofrimento de outros.

E este é um dos aspectos pelos quais a primeira versão de *Turismo* se liga ao Novo Cancioneiro: o seu eixo temático fundamental é já a brevidade, mas definida essencialmente por vectores sociais, isto é, como uma paisagem social de carência, objecto da solidariedade do sujeito; mas, por isto mesmo, é também uma primeira pedra (recuperável) na poética de Carlos de Oliveira.

É sob o aspecto da denúncia de situações de exploração e opressão social que são referenciadas as duas paisagens da infância de Carlos de Oliveira, correspondentes às duas partes em que se divide o livro de poemas : "Amazónia" e "Gândara". Trata-se de colocar as circunstâncias da infância ao serviço de uma poética de empenhamento intervencionista, de combate. É esse o sentido dos versos que viriam a ser excluídos do poema "II" de "Amazónia":

(...)
Amazónia.
Nome
do sangue que trago em mim:
sangue-declaração de guerra,
sangue dos olhos com fome
das latitudes da Terra

- Somos assim.[33]

---

33 - *Turismo*, p. 12.

Confronte-se ainda as duas estrofes finais do poema "III", pp.13-4: "Selva! / Fruto da minha côr, / vida da minha bôca morta!// Manhã na Europa,/ manhã na Terra./ Minha vida-visco.// - Selva! / Ah! minha manhã de guerra!".

Em 1942, a Amazónia de *Turismo* é o espaço da exploração do negro e do índio, da escravatura, dos seringueiros, dos emigrantes, das crianças com fome nos paúis, das vidas sacrificadas a extrair a borracha com que enriquecem uns poucos, na Europa. Vale a pena recordar o poema XIII, que virá a ser excluído também, onde se opera a síntese de vários temas autónomos noutros poemas:

Comércio.
Companhias de Comércio e Navegação.
Comércio de carne branca,
comércio de carne negra.
Borracha.

Ébano de África,
povos brancos de Cearás,
fugidos das secas,
gentes de tôdas as cores.
Comércio de borracha.

Comércio.
Passa-se o Atlântico
e lá
é assim como quem dá um salto fácil
e arranca o fruto do pomar.

Na selva,
incham e estoiram veias.
Mas carregam-se os barcos
e navega-se à Europa
de mãos cheias.

Na selva,
os corpos retorcidos
e comidos.
Mas nas cargas das barcaças
vem a borracha

e a seiva de quantas raças!

Comércio.
É como quem arranca oiro
dum pântano aberto
em carne e terra.

E o oiro vem.

Corre nas Cities
e Montes-Carlos
- é som de guerra.

Comércio.
Pago em moeda de negreiros
- sangue da selva a escorrer
nos porões dos cargueiros.[34]

O poema transcrito não se apoia claramente numa versão-de-mundo marxista e mais parece fazer apelo a um sentido de justiça social próximo do senso comum.[35] Do ponto de vista do funcionamento simbólico, é patente a frequência de um movimento referencial de direcção denotativa aproximável da representação, no sentido que Nelson Goodman atribui a este termo.[36] Porém, esta composição ilustra, ainda, um outro aspecto pelo qual

---

34 - *Idem*, pp. 32-4.

35 - E não deve esquecer-se o papel desempenhado pela poesia social de tradição romântica no estabelecimento desse mesmo senso comum.

36 - Recorde-se que o termo "representação" não pressupõe qualquer conotação mimética, é uma espécie particular da denotação. Cf. Nelson Goodman - *Langages de l'Art*, ed. cit., p. 35: "Une image qui représente un objet - ou une page qui le décrit - y fait référence et, plus particulièrement, le dénote. La dénotation est le coeur de la représentation et elle est indépendante de la ressemblance".

Por consequência, a representação implica a articulação com uma versão-de-mundo reconhecível e, como faz notar Boaventura de Sousa Santos (*Um Discurso sobre as Ciências*, 5ª ed., Porto,

Turismo se aproximava dos seus congéneres do Novo Cancioneiro: o tom exclamativo associado a uma imagética excessiva e sangrenta. Por essa componente, a que Carlos de Oliveira viria a chamar com distanciamento "o apostrófico, o tom pateticamente exclamativo, o falso"[37], o seu primeiro livro não estava isento da dimensão expressionista que era comum a vários dos poetas do Novo Cancioneiro, na linha da tradição brandoniana e presencista.

No caso de Carlos de Oliveira, a retórica expressionista do excesso está menos presente como "Grito" de revolta do que como expressão do sofrimento do outro, como expressão de um *pathos* humanitarista mais próximo de Raul Brandão. O sofrimento das vítimas da exploração do trabalho alheio é transmitido frequentemente através de imagens da dilaceração física de corpos destroçados ("sangue" é um vocábulo recorrente ao longo de *Turismo*): "Corpos./ Rijos, secos/ como troncos vélhos./Cepos.//", assim começa o poema "IX" que viria a ser integralmente excluído.[38] Outro exemplo, a primeira estrofe do poema "VII" (onde se reconhece, no único verso retomado em *Trabalho Poético*, a matriz do primeiro poema de "Infância"):

> Emigração.
> As searas mirraram.
> Terra sem uma gota de céu.
> Os braços gastos pararam.
> Os meninos dos paúis

Afrontamento, 1981, p. 56), é isso mesmo o que define o senso comum: "O senso comum (...) reproduz-se colado às trajectórias e às experiências de vida de um dado grupo social e nessa correspondência se afirma fiável e securizante".

37 - Cf. Alexandre Pinheiro Torres - *op. cit.*, p. 628.

38 - *Turismo*, p. 24.

comeram estrume e barro.
Incharam.[39]

É igualmente de matriz expressionista o efeito sacrificial, imageticamente muito vivo, obtido em poemas como este que a seguir se transcreve:

XII
O seringueiro
arrancou o Cristo da parede
e olhou bem no fundo dêssses olhos
os seus olhos de sêde.

Arrancou os cravos
dos membros do Cristo, em ferida,
e cravou-os nos seus próprios olhos.

Cego para tôda a vida.[40]

Como pode verificar-se por este poema, a retórica do excesso combina-se, na primeira versão de *Turismo*, com uma estratégia enunciativa anti-subjectivista e de incorporação da alteridade. Muitos poemas obedecem, como este, a uma composição de tipo narrativo, e, noutros, o discurso de primeira pessoa é atribuído a uma galeria de *dramatis personae* - o negro, o ganhão, o camponês, a jovem camponesa - na linha de Fernando Namora ou Manuel da Fonseca. Veja-se o caso do poema X, que se inicia com as estrofes seguintes:

- Sou negro.
O meu nome é Floriano.

---

39 - *Idem*, p. 21.

40 - *Idem*, p. 31.

Olho o céu da selva.
Céu!
E apalpo e oiço o silêncio,
que o silêncio adensou
e rangeu.

Sou negro.
Sou filho da América
- sexta geração
dum escravo do Congo.
(...)"[41]

Em contrapartida, o aspecto mais biográfico das recordações de menino é textualizado na terceira pessoa, como acontece num poema de "Gândara" que virá a ser parcialmente retomado e reescrito em "Infância", na versão apresentada em *Trabalho Poético*:

V
A um sol de oiro,
cai em gotas, das fôlhas,
a manhã deslumbrada.

Vai o menino
atirar pedras às águas
(leva os bolsos cheios
de calhaus colhidos
nas furnas da pedreira).

(...)

41 - *Idem*, p. 26. Em "Gândara", é utilizado o mesmo processo enunciativo em IX, X, XI, XIII, XVIII e XX.

- Eia!
Medra no menino uma raiva de mágoa
(por entre o junco,
ressaltam os calhaus
à pele da água).

(...)[42]

"Gândara", a segunda parte deste primeiro livro de poemas, foi certamente mais conseguida do que a primeira. Apesar de não poder evitar um tom por vezes populista, escapava às consequências do que Carlos de Oliveira viria a designar, como já foi referido, por "pomposo retórico estilo 'negritude'". Mas a razão fundamental parece ser outra: em "Gândara", era já perceptível o estabelecimento de correlações entre a aridez da vida dos camponeses e a aridez da terra, permitindo estabelecer uma relação de coexemplificação metafórica através das propriedades comuns à terra e à vida dos camponeses. De certa forma, trata-se de abordar textualmente a carência social através de uma imagética articulada como "correlativo objectivo", para usar a consagrada expressão de T. S. Eliot, e, em algumas composições, é já possível ver transposto para o horizonte da paisagem gandaresa o princípio da imagética da matéria que será fundamental na poética de Carlos de Oliveira.

É significativo que sejam precisamente esses os textos seleccionados na versão reescrita de 76, enquanto todos aqueles em que a brevidade comparecia apenas ao nível social da carência são escrupulosamente excluídos.

São múltiplos os aspectos que distinguem a primeira versão de *Turismo* da última, como será visto em pormenor na parte 6 do presente capítulo; no entanto, embora, na versão de 42, ainda não seja possível alargar a exemplificação da brevidade à materialidade da linguagem e do texto, tão evidente na segunda, é já perceptível a sua

---

42 - *Idem*, pp. 45-6.

matriz, ao nível da imagem e da metáfora. Veja-se o poema XII, que virá a ser retomado com muito poucas alterações:

> Vai na lagoa um cheiro de maré,
> cheiro de juncos - o que a tarde teve!
> Mulheres da monda mondam na maré,
> de joelhos nus, ao sol dum dia breve.
>
> Aquieta-se em modorra a planície;
> os olhos das mulheres gotejam sono.
> - É quási raiva a praga que se disse
> à carne arrepiada do outono.
>
> Asas descem o dia - um olhar estreita
> aves e campos. Sob os céus doirados,
> juncos colhidos a um sol de mágoa.
>
> Corre a lagoa um frio de maleita.
> - Cora, cachopa! Os sapos abismados
> olham teus seios pelo espêlho de água.[43]

Tal como acontecia com a generalidade dos volumes do Novo Cancioneiro, é fácil observar nos poemas de *Turismo* a intenção humanitarista, o objectivo de denunciar situações de injustiça social, assim como é perceptível a opção intervencionista do poeta por uma poesia empenhada na transformação social; mas é de igual modo difícil de apreender, no primeiro livro de poemas de Carlos de Oliveira, uma fundamentação marxista que, também no seu caso, transparecia com dificuldade. Três anos depois, em *Mãe Pobre*, essa leitura faz-se com muito mais nitidez.

---

43 - *Idem*, p. 59.

Mãe Pobre

Como os outros
como os outros
sem mais nada que os outros

Mário Dionísio, *As Solicitações e Emboscadas*

Os poemas de *Mãe Pobre*, livro que vem a público já em finais do ano de 1945, são datados de Fevereiro de 1942 a Setembro de 1945,[44] e correspondem, provavelmente, à reelaboração do projecto sugerido pelo título *Turismo (3 - Continente)*, que, na primeira edição de *Turismo*, anunciava uma obra "em preparação".[45]

O título definitivo tem origem em "Mãe Pobre", poema publicado por Carlos de Oliveira um pouco antes, em Outubro de 1945, no n° 949 da *Seara Nova*, onde acompanhava a notação musical de Fernando Lopes Graça e era apresentado como parte integrante do livro *Marchas, Danças e Canções*. Nesta obra, publicada no ano seguinte e rapidamente apreendida pela PIDE, a música de Lopes Graça combinava-se com os versos de vários poetas (Cochofel, Namorado, Mário Dionísio, entre outros), e "Mãe Pobre" reaparecia com a indicação da supressão de uma estrofe, cortada pela censura aquando da primeira publicação, na *Seara Nova* :

Mãe Pobre
Terra Pátria serás nossa,
mais este sol que te cobre,
  serás nossa,
mãe pobre de gente pobre.

---

44 - Carlos de Oliveira - *Mãe Pobre*, Coimbra, Coimbra Editora, 1945, p. 59.

45 - Era também anunciado o romance *Litoral Submerso*, título que provavelmente antecipava o texto de *Casa na Duna*.

.....

Terra Pátria serás nossa,
mais os vinhedos e os milhos,
serás nossa,
mãe que não esquece os filhos.

Com morte, espadas e frio,
se a vida te não remir,
faremos da nossa carne
as searas do porvir.

Terra Pátria serás nossa
livre e descoberta enfim,
serás nossa,
ou este sangue o teu fim.

E se a loucura da sorte
assim nos quiser perder,
abre os teus braços de morte
e deixa-nos aquecer.[46]

No entanto, a *Seara Nova* iludira a censura e mantivera a segunda quadra, discretamente reproduzida no entrelinhado da partitura musical, onde podiam ler-se, além da primeira estrofe, os versos censurados da estrofe seguinte:

O vento da nossa fúria
queime as searas roubadas;
e na noite dos ladrões

---

46 - In Fernando Lopes Graça - *op. cit.*, p. 43. Na "Nota à 2ª Edição", p. 5, o compositor reproduz uma carta dirigida por Câmara Reys aos Serviços de Censura, na qual é feita uma referência ao "corte" ocorrido em "Mãe Pobre". Recorde-se que, na mesma obra, os versos de "Os burlescos e os burlados" eram também de Carlos de Oliveira.

haja frio, morte e espadas. [47]

Este diálogo entre o livro e um poema que iniludivelmente se inseria num programa de combate através do canto, onde poesia e música eram utilizadas com o objectivo de unir e consciencializar as massas populares na luta contra a opressão exercida pelo regime de Salazar, apenas vem reforçar e confirmar a existência de um intuito de intervenção social imediatista que é muito evidente na segunda recolha de poemas de Carlos de Oliveira.

Além do título, o dístico da epígrafe de *Mãe Pobre* - "Terra Pátria serás nossa,/ mãe pobre de gente pobre!" é coincidente com o primeiro e o quarto versos da primeira quadra do poema. Porém, na epígrafe, a toada de redondilha maior, relacionável com a opção de desenvolver temas e formas associados com a tradição, a cultura e as vivências populares, combina-se com a entoação da frase exclamativa, antecipando, desde logo, um traço fundamental neste livro: o compromisso com a ênfase épica, visando produzir uma espécie de canto da pátria e do povo. Esta articulação será responsável pelo empolamento de tom ("demasiado alto para o seu autor", comentará, com razão evidente, Eduardo Lourenço[48]) muito característico desta obra.[49]

---

47 - Esta página da *Seara Nova* encontra-se reproduzida no catálogo *Carlos de Oliveira. 50 Anos na Literatura Portuguesa (1942-1992)*, Museu do Neo-Realismo, Município de Vila Franca de Xira, Amascultura e Câmara Municipal de Lisboa (p. 11), relativo à exposição realizada em Lisboa, no Padrão dos Descobrimentos, de 2 a 12 de Julho de 1992.

48 - Eduardo Lourenço, *op. cit.*, p. 156.

Há que reconhecer que esta apreciação procede da distância cronológica (e estética). Em 1946, João Gaspar Simões ("Carlos de Oliveira I- *Mãe Pobre* ", *Crítica II, Poetas Contemporâneos (1938-1961)*, Delfos, Lisboa, s.d., p. 341) escrevia: "Como é consolador, após tanta obra falsamente comovida ou impostoramente interessada nas dores e misérias do povo, encontrar uma poesia em que não há uma nota artificial nem um verso enfático!"

Contrariamente ao que acontecia em *Turismo*, a opção por processos enunciativos característicos do lirismo coral é manifesta em *Mãe Pobre*. O sujeito poético é agora uma voz que se destaca, na surdina das vozes que traduz, apenas porque a missão do poeta é a de cantar, de dizer de forma audível o sofrimento comum. Implícita ou explicitamente, esta opção enunciativa (ideológica e poética) percorre o livro de ponta a ponta.

A relação solidária expressa no final do primeiro poema como reacção gradativa à adversidade comum ("- mais e mais, alma do povo,/ tu cantarás em mim!") é retomada no segundo poema da secção intitulada "Poemas", que viria a ser excluído na versão de *Trabalho Poético* :

> Cale-se o desumano trovador
> que a si mesmo cantando se desterra:
> por amor do mundo
> é que meus versos são da terra.
>
> Apodrecidos sôbre o chão da pátria,
> homens, meus companheiros!
> - a esperança e as lágrimas comuns
> é que fazem os versos verdadeiros. [50]

Os laços de solidariedade entre o poeta e o povo bem como a importância atribuída à alteridade na poesia são visíveis, ao longo da obra, na flexão verbal e na reiteração dos pronomes usados na primeira pessoa do plural ou na segunda do singular. Habitualmente, a primeira pessoa surge em combinatórias do tipo eu/nós ou eu/tu - e não isolada - exprimindo a articulação típica do lirismo coral. É uma opção discursiva tão

---

49 - Por outro lado, a latência do paradigma épico em *Mãe Pobre* lembra a dependência da épica quinhentista relativamente ao discurso da História e sugere, em paralelo, a articulação com o materialismo histórico como quadro de referência.

50 - *Mãe Pobre*, p. 38.

frequente que enumerar todas as ocorrências obrigaria a uma listagem demasiado extensa, no entanto, é importante ver como se processa a articulação entre o Eu e o Outro.

Embora esta situação não seja exclusiva, a primeira pessoa designa habitualmente um sujeito de escrita, assim como o possessivo de primeira pessoa designa, muitas vezes, o texto:

- (...)
  "meus versos plebeus"
  (...)

- (...)
  " - E escrevendo, à luz débil me pergunto"
  (...)

- Trago notícias da fome
  que corre nos campos tristes:
  (...)

- (...)
  Ama, estarás ouvindo
  a história que vou contando?
  (...)
  agora te estou chorando
  e tu dormindo,
  até quando...

  As bruxas andam lá fora
  - e eu chorando
  versos do país de outrora!
  (...)

- Escrevo sem pensar:
uma asa de corvo...
(...)

- (...)
Ó porta do Inferno, aqui nos calas:
possa eu, entre agoiros e cabalas,
rasgar-te de poemas! - ou de morte! [51]

Neste tipo de contextos, a marcação subjectiva associa-se à caracterização do poeta como vate, no sentido etimológico de profeta (aqui também com reminiscências anterianas e genericamente românticas), como aquele cujas palavras antecipam a acção. O exemplo mais significativo é o poema "Invocação", por tratar-se de uma invocação à maneira épica, um pouco camoniana, na qual o sujeito/poeta reivindica, para os seus versos, a força perlocutiva necessária ao desencadear da acção do povo. Vale a pena recordar o poema tal como ocorria na versão de 45:

Adormece o povoado, as bruxas sopram
as candeias dos corações.
- Raia agora em mim, Génio!
escreve-me estas canções.
Faz-me um bruxo dos versos
e ao fluir do meu pêrro dizer
leva-me ao coração desta gente,
onde a sina lhe doer.
É lá que espera o som das minhas rimas
a bela adormecida Fúria,
som de grilhões quebrados
às grades da vida espúria.

---

51 - *Mãe Pobre*, respectivamente, "Poesia", p. 9; "Coração - 4.", p. 18; "Meus Versos, Meu Povo - 1. O viandante", p. 21; "Xácara das bruxas dançando", p. 29; "Assombração - 3. Memória de João Santeiro", p. 57; "Assombração - 5. Soneto", p. 59.

Génio! Fôsses meu escravo Jau
e a minha carne tua escrava,
viesses tu ensinar-me a escrever
- e o meu povo acordava! [52]

Como é próprio da epopeia, mas também do lirismo coral, o sujeito de enunciação não coincide com o sujeito de acção, que é plural ou colectivo, embora possa integrar-se nesse colectivo. Esse é um dos motivos pelos quais existe, em *Mãe Pobre*, uma oscilação constante entre a primeira pessoa do singular e a primeira pessoa do plural. Assim acontece na "Xácara das bruxas dançando". A primeira pessoa do singular surge associada a uma função de registo (contar a dança das bruxas no escuro, numa referência inteligível ao contexto de opressão fascista), como pode verificar-se através do excerto já transcrito deste poema, no entanto, o sujeito de enunciação associa-se ao colectivo como vítima do sofrimento comum:

(...)
- Desgraça bramindo
é a nós que chamas!

(...)
e os ventos do norte
sôbre nós espalhando
as tranças de morte!

(...)
- Vem, lume perdido,
florir-nos os olhos!

(...)
- Ó Ama, até quando

52 - "Assombração" - "1. Invocação", *Mãe Pobre*, p. 55.

estaremos chorando
os castelos moiros?
(...)[53]

Apesar de ser *Mãe Pobre* a obra de Carlos de Oliveira onde a opção coral é mais coerente e consistente, nem por isso esta deixa de surgir como o resultado da acção da vontade sobre o desejo, da razão sobre o instinto. É como se ela se instalasse através de uma operação de denegação, isto é, como negação de uma pressuposição solista:

Poesia, convento negro do instinto,
incensa as tuas naves de razão:
e vós, versos meus, monges sem fé,
blasfemai aos claustros do meu coração! [54]

Eduardo Lourenço apontou este curto poema como síntese de uma contradição fundamental na poesia de Carlos de Oliveira: "Todo o trágico da poética neo-realista está inscrito nesses quatro versos em que o próprio poeta se inscreve num combate contra o mais visceral de si em nome de uma 'luz' que a voz inconfundível nomeia com perfeita intuição uma 'blasfémia'. Há qualquer coisa de respeitável nesta automutilação e se a poesia de Carlos de Oliveira guardou uma ressonância específica, a esta consciência de ferida íntima nunca sarada, o deve".[55] No poema 3. de "Coração", na versão de 45, a alteridade exprimia-se exactamente assim - como ferida e como mutilação - através de uma imagética sangrenta então comum nos neo-realistas:

---

53 - *Mãe Pobre*, pp. 27-8 e 33.

54 - *Idem*, "Poemas - 1.", p. 37.

55 - Eduardo Lourenço - *op. cit.*, p.157.

Quem soprou na gândara
a última chama?
Se quiseres, ó morte,
abro-te os lençóis
e dou-te a minha cama!

Vai meu coração
pelas aldeias moiras
onde pena e erra:
já cá o não tenho,
morte que me agoiras!

Caminheiro cansado
sem nenhum bordão,
num tronco nodoso
- sangrento e cravado -
está meu coração! [56]

A par da solidariedade para com o Outro, este poema exprime um sentimento de perda de si que acrescenta complexidade ao tópico do optimismo inerente à experiência da rua, do caminho a percorrer em comum, já observado em poemas de Mário Dionísio, por exemplo. De resto, esse primitivo *eu* recalcado irrompe, por vezes, com todo o pessimismo que o caracteriza. Nesses momentos, o tópico neo-realista da esperança, reiterado em várias composições[57] comparece em situações de predição dubitativa (outra denegação). Repare-se na progressiva gradação de desespero e pessimismo que

56 - *Mãe Pobre*, p. 17.

57 - Em sentido afirmativo, a predição marxista está presente em "Poemas - 2.", p. 38; em Poemas - 5.", p. 41, e em "Elegia de Coimbra", p. 45. Sintomaticamente, os dois primeiros poemas são excluídos na versão de *Trabalho Poético* e, no último, os dois versos de esperança constantes da primeira versão são reformulados noutro sentido. Cf., *infra*, ponto 6 deste capítulo, p. 453.

acompanha a passagem do *nós* coral a um *eu* mais solista que coral no quarto poema de "Coração":

> Canta na noite, sentimento da terra!
> Ou morreste, flor estranha?
> Há tanto tempo já que chove e nós sem lenha,
> sem paz e sem guerra!
>
> Há tanto! E eu sei lá bem
> se inda persistes,
> minha incólume esperança!
> - Vão-me doendo os olhos já de serem tristes.
>
> Vão-me doendo,
> que mos enche de sombra o desespêro.
> - E escrevendo, à luz débil, me pregunto [sic]
> se é a morte ou a manhã que espero! [58]

Cabe aqui um parênteses motivado pelo último verso: apesar de não ser de excluir a sua filiação na retórica de excesso que, como já foi oportuno observar, é frequente na poesia neo-realista cronologicamente mais recuada, não deixa de ser estranhamente significativo que, tendo sido escrito algures entre os vinte e um e os vinte e quatro anos do poeta, este verso antecipe já qualquer coisa do sentido de precaridade em que se desenvolverá a conceptualização de uma poética da brevidade. Evidentemente, o contexto de guerra em que então se vivia não deve ser aqui ignorado, porém, na ambivalência deste verso, ecoa tanto o aspecto retórico de outros versos (os dois versos finais de "Soneto", atrás referidos, por exemplo: "possa eu, entre agoiros e cabalas,/ rasgar-te de poemas! -

---

58 - *Mãe Pobre*, p. 18. Cf., ainda, a ocorrência da predição em sentido dubitativo nas composições seguintes: "Poemas - 3.", p. 40; "Choro - 3.", p. 51 e "Asombração 3. - Memória de João Santeiro", p. 57. É de notar que, contrariamente aos poemas indicados na nota anterior, nenhum sofrerá alterações semânticas significativas em *Trabalho Poético*.

ou de morte!") como o sentido de precaridade evidente na associação da morte ao princípio de indiferenciação da matéria, que atravessa, já nesta obra, o maravilhoso funéreo do quarto poema de "Assombração", "No cemitério de Corrocovo".[59]

"Corrocovo" é um topónimo ficcional: é em Corrocovo, povoação apresentada como próxima da vila de Corgos, que é situada a acção de *Casa na Duna* ; e, associado à estrada que, no primeiro romance, trouxera a concorrência e a ruína à pequena fábrica de telha montada por Mariano Paulo,[60] o mesmo topónimo reaparece em *Alcateia.*[61]

Vital Moreira explica a origem deste elemento da toponímia ficcional gandaresa, que, em sua opinião, "provém, notoriamente, do topónimo 'Corgo Covo', nome de um lugar do concelho de Cantanhede, perto de S. Caetano".[62] E é importante notar que, quando a precaridade irrompe em *Mãe Pobre*, embora ainda fragilmente, se estabelece esta articulação com a paisagem gandaresa, com apelo a quadros de referência interna e

---

59 - Cf. *Idem*, p. 58. Atente-se sobretudo nos versos seguintes:

(...)
As áleas são capelas de morte
e nos seus campanários de cegueira
os mortos servem de morcegos.
Que céu vos come os olhos nos sepulcros,
gandareses cegos?
Olho e quero esquecer-me
que serei imolado
neste chão ritual.
Ó negra irmandade!
eu queria acreditar
que os deuses me fizeram imortal.

Este poema, que recorda Gomes Leal, viria a ser excluído em 76.

60 - Cf. *Casa na Duna*, cap. XXVI, *Obras*, p. 711 e seg.

61 - Carlos de Oliveira - *Alcateia*, Coimbra, Coimbra Editora, 1944, pp. 42: "Pela fenda das pálpebras de João Santeiro saía um brilho frio. Calou-se por momentos e continuou depois. Leandro podia ficar com eles. Estavam a viver um pouco nas águas turvas mas tinha que ser. Roubo miúdo por enquanto. Deixasse vir as feiras do verão, a estrada nova para Corrocovo e Corgos estava aberta, passava tudo, o gado, o milho, os negociantes: estavam a preparar uma colheita fidalga!" (Sublinhado meu).

62 - Vital Moreira - "Paisagem Povoada: a Gândara na obra de Carlos de Oliveira", *Vértice*, nº 450/1, Coimbra, Set./Out.- Nov./Dez, de 1982, p. 717.

externa. O conjunto dos cinco poemas de "Assombração", constitui uma espécie de secção gandaresa da obra. E é com eles que se encerra o canto da pátria e do povo que *Mãe Pobre* pretende ser: pátria e povo vêm convergir metonimicamente na gândara como numa proposição de mundo já caracterizável através dum princípio de brevidade: do ponto de vista social, pela carência, como acontecia em *Turismo*, mas também pela precaridade.

Por outro lado, o recurso ao que eram quadros de referência interna em obras anteriores (o horizonte do espaço romanesco, a identificação de determinados estratos sociais através de personagens como o chefe do bando acossado dos ladrões de *Alcateia* recordado no poema 2. de "Assombração", "Memória de João Santeiro"), agora usados como quadros de referência externa esboça já, nesta segunda recolha de poemas, um efeito de coerência macrotextual que há-de tornar-se cada vez mais procurado e intenso.

Fechando o parênteses e regressando à última secção de *Mãe Pobre*, importa observar que, nos poemas de "Assombração", o *eu* em posição coral se retrai, por vezes, sobre si mesmo. No conjunto dos cinco poemas que constavam da primeira versão, os momentos de identificação com o Outro, aos quais se associa a explicitação da função apelativa e intervencionista da poesia, combinam-se com momentos em que comparecem, embora fugazmente, assombrações mais pessoais:

(...)
Apagou-se-me a luz: é bem a tua vida
uma asa de corvo que me assombra.
Tremo porque te sinto perto:
serás tu que me tocas? ou a sombra? [63]

À dominância do estatuto coral, corresponde a involução de uma subjectividade vigiada e controlada. Já em 1946, Mário Dionísio e Joel Serrão pressentiam a existência

63 - *Mãe Pobre*, p. 57.

desse jogo difícil em *Mãe Pobre*.[64] Tendo em linha de conta os dois primeiros romances gandareses, entretanto publicados - *Casa na Duna*, em 1943, e *Alcateia*, em 1944 - ambos sublinhavam, em Carlos de Oliveira, uma vocação de romancista que lhes parecia dominar a de poeta. Mário Dionísio chega mesmo a afirmar:

> Quando (...) o romancista enfia pela poesia, esta não consegue ocultar certa ausência de síntese e certo *sobejo* de construção que denuncia o narrador e como que cerca a poesia dum áspero véu que a impede de realizar-se. (...) São os versos que o romancista *também faz*. E são, principalmente (perdoe-se-me a antipática insistência do dedo em riste...) uma distracção perigosa para um homem que tem tanto que trabalhar na obra futura que nos deve. Carlos de Oliveira, na sua poesia, exclama, grita. Mas, sobretudo, narra ou... evita narrar. (...) O narrador é que salta por toda a parte, o construtor de belos períodos, de frases fortes.[65]

E Joel Serrão, cujas reflexões constituem um alargamento da leitura proposta por Mário Dionísio, conclui:

> (...) o seu temperamento poético pode coabitar perfeitamente com o romancista, integrar-se nele, mas o poeta tem de libertar-se do romancista se quiser que o seu canto seja inteiramente poesia: ou seja, expressão individual de emoção individual, mesmo quando o poema acabe por sair um cântico guerreiro, em que o poeta sinta que a *sua* voz é a voz da grei que em si se exprime.

Tanto Joel Serrão como Mário Dionísio intuem uma qualquer disfunção textual que, no entanto, têm manifesta dificuldade em definir. O excesso de construção a que se refere

---

64 - Mário Dionísio - "*Mãe Pobre* de Carlos de Oliveira", *Vértice*, fasc. 5, nº 22-26, Fevereiro de 1946, pp. 25-27; Joel Serrão - "*Mãe Pobre* de Carlos de Oliveira", *Mundo Literário*, nº 3, 25 de Maio de 1946, p. 9.

65 - Mário Dionísio - *art. cit.*, pp. 26-7.

João Gaspar Simões ("*Casa na Duna* romance por Carlos de Oliveira", *Diário de Lisboa*, 16 de Setembro de 1943) fizera já um juízo semelhante: "Carlos de Oliveira não foge à regra: é muito mais prosador do que poeta, como acontece aos jovens da sua geração".

Mário Dionísio repercute-se nos comentários de Joel Serrão, para quem *Mãe Pobre* "não é poesia de um autêntico poeta: quando muito será a voz de um poeta enclausurado".[66] O que ambas as leituras parecem pôr em evidência é a percepção de que a posição coral do sujeito surge por denegação de um sujeito solista (o "poeta enclausurado" de que fala Joel Serrão, "automutilado" na expressão de Eduardo Lourenço) e que essa denegação está inscrita no texto com consequências evidentes a nível discursivo.

Pela mesma época, Mário Sacramento formulava o conflito da maneira seguinte: "Reconheço em *Mãe Pobre* dois poetas. Um que canta o seu próprio drama de poeta na encruzilhada; outro, que volve os olhos, magoados ou revoltados, para o daqueles a quem mais quer. E mutuamente se inibem (...)".[67]

Mãe Pobre constitui, no plano da concretização poética, uma consequência (e uma sequência) da concepção marxista de arte então advogada por Carlos de Oliveira, cujos traços fundamentais se encontram expostos num texto que permaneceu inédito: o ensaio *Contribuição para Uma Estética Realista.*[68]

Não se trata de um texto particularmente original ou inovador, mas antes de um esforço de síntese, visando expor e justificar os motivos e a finalidade de uma arte marxista. O ponto de vista defendido por Carlos de Oliveira é ostensivamente materialista e dialéctico: com recurso a palavras de Jean Fréville, a literatura, como toda a arte, é considerada "uma superestrutura ideológica que se ergue sobre a base de determinadas condições económicas, mas realiza um desenvolvimento próprio, e sofre apesar da sua relativa autonomia, os efeitos das outras superestruturas ideológicas".[69] Em

---

66 - Joel Serrão - *art. cit.*

67 - Mário Sacramento - "Jornal", *Seara Nova*, XXV, nº 985, 29 de Junho de 1946, p. 147.

68 - Trata-se da Dissertação de Licenciatura em Ciências Históricas e Filosóficas, apresentada por Carlos de Oliveira à F.L.U.C., em 1947.

69 - Carlos de Oliveira - *Contribuição para Uma Estética Realista*, Coimbra, F.L.U.C., 1947, p. 5.

consequência, Carlos de Oliveira irá questionar o "mito da completa autonomia da criação artística" e defender a "função social da arte",[70] tema principal do seu estudo. Entendendo que a arte é necessariamente função de uma classe no conflito de classes, o escritor encara a função social como uma condição da arte: "Uma vez que não pode fugir à luta, todo o artista se transforma num combatente e toda a arte numa arte de combate".[71] Depois de historiar o advento e o declínio da classe burguesa sob uma perspectiva marxista, a partir do conflito de classes, Carlos de Oliveira conclui que o artista, que necessariamente estará ao serviço de uma classe, deve "achar-se consciente de que tem em si a potência de uma força progressiva e de que só poderá desencadeá-la servindo a redenção social das grandes massas humanas".[72] Uma estética realista estará, então, necessariamente contra a burguesia declinante e contra o idealismo burguês.

O escritor vai especificando as suas considerações através de referências à literatura portuguesa: vê em Cesário Verde um poeta realista em articulação com a ascensão da classe burguesa e em Régio a expressão do declínio dessa classe;[73] e vê na heteronímia

---

70 - *Idem*, p. 6. Cf., ainda, p. 9: "A arte é essencialmente viva e está ligada às relações sociais e às forças produtivas. Como toda a cultura, a arte rola sobre a vida como sobre uma estrada ampla, acidentada e desconhecida. E rolando, vai sendo modelada e modelando, vai descobrindo paisagens novas e rios e sol e frescura, fundindo-se cada vez mais nesse leito maravilhoso por onde desliza continuamente para toda a amplidão do mundo".

71 - *Idem*, p. 10.

72 - *Idem*, p. 13.

73 - Cf. *Idem*, p. 16: "Verifiquem-se as posições de Cesário Verde e de José Régio, em relação ao meio que os cerca. Um é ainda o poder impulsionador duma classe ascendente num dado momento histórico, é o realista duma aberta e solidária poesia, de dados concretos e humanos; o outro é um artista que canta a desagregação do seu mundo social cantando os seus desencontros de indivíduo com os demais indivíduos, é o defensor idealista de uma arte subjectivista e pura. Na linha evolutiva duma mesma classe, um é princípio e o outro, o fim".

pessoana "uma fuga ao individualismo e aos caminhos fechados de uma sociedade no ocaso", "um desencontro de raiz social projectado no plano ideológico".[74] Pessoa é para Carlos de Oliveira um artista que sofreu o drama de ter vivido cedo demais: "cedo demais para poder *servir* a criação dum mundo onde a sua arte excepcional se dirigisse, plena e luminosa, à alegria dos homens comuns".[75] A poesia de Pessoa seria, por conseguinte, uma arte de fuga, uma poesia que, desencontrada do mundo, era antecipadora de mundo. "De qualquer mundo menos daquele em que vivia", diz Carlos de Oliveira falando dos heterónimos como "saudades de mundos passados e futuros".[76] A genialidade de Pessoa traduzir-se-ia, assim, na maior autonomia da sua obra relativamente às condições sociais (e relativamente ao que entretanto fora afirmado a propósito de Cesário Verde e Régio), e a explicação proposta para a obra de Pessoa vem confirmar um implícito no facto de Carlos de Oliveira questionar o "mito da completa autonomia da criação artística", isto é, o seu reconhecimento da autonomia relativa dessa mesma criação artística.

A função social da arte residiria precisamente em antecipar o futuro (esboçado segundo as leis do materialismo histórico):

> Quando falamos em responsabilidade do artista não podemos limitar-nos ao campo restrito do seu "métier"; falamos em artista como construtor do mundo, para lá do seu tempo; falamos em artista como força viva e criadora, em Arte como forma de libertação de caducos estados culturais e sociais; falamos em responsabilidade no sentido de uma deserção ou de um combate duro, intransigente e lúcido, pelos outros homens e pela sua felicidade. A Arte, como a Vida, são superações contínuas de si próprias - ou serão apenas inutilidade e morte.

---

74 - *Idem*, p. 19.

75 - *Idem*, p. 21.

76 - *Idem*, p. 19.

O verdadeiro artista de hoje, como o de ontem, é não só o herdeiro de todo o passado que lhe cabe honrar, mas também o responsável pelo futuro - na medida em que colocar a sua Arte ao serviço desse futuro ou contra ele. A isto chamamos responsabilidade do artista.[77]

Estes dois parágrafos são essenciais para a compreensão de *Mãe Pobre* porque resumem as opções ideológicas, estéticas e poéticas em que a obra tem origem. Através deles, pode apreender-se o empenhamento pessoal subjacente às soluções poéticas procuradas: tudo se encontra sintetizado na expressão "responsabilidade do artista", conduzindo a uma opção de solidariedade e de classe, à abdicação de si em favor do combate colectivo, onde a transformação social é antecipada pela intervenção artística. A função da Arte, e por isso ela é apelidada de realista (e não por referência a cânones pré-estabelecidos), é transformar o mundo, construir o mundo, acelerar a ascensão social de uma classe, em concordância com uma versão-de-mundo marxista. É para corresponder a esse objectivo - isto é, por "razão" (por integridade pessoal) e contra o que Carlos de Oliveira chama "instinto" - que *Mãe Pobre* explora a solidariedade coral e *os topoi* do canto da esperança, o empolamento épico e a exortação ao combate, a poética tradicional popular ou a sua reelaboração na tradição da poesia erudita. Trata-se, em resumo, de agir escrevendo, de agir como artista e como homem, integralmente como poeta e não restritamente pela poesia, e assim responder à questão do papel social do artista, questão fundamental para o Neo-realismo.

Todavia, esta opção de solidariedade corresponde a um exercício de auto-domínio e de dominação sobre o artista e abre, por isso, outro combate, no plano da poética. Os textos darão conta desse conflito. Não é por casualidade que a *Contribuição para uma Estética Realista* se iniciava com a reprodução integral de um curto artigo (que era quase um manifesto) publicado por Carlos de Oliveira, em 1945, onde as primeiras palavras serviam para proclamar a vitória do homem sobre o artista:

---

77 - *Idem*, pp. 27-8.

A nós, que viemos afinal do fim do mundo, marcados com todos os estigmas da derrocada, penoso nos foi convencermo-nos de que éramos, acima de tudo, homens; e artistas, apenas porque podíamos, sendo-o escrever os versos do futuro sobre as ruínas e a poeira.

Mas, alcançado isso, destinámos que a arte era uma raiz da solidariedade e votámo-la inteiramente à compreensão do homem comum, tanto como à nossa própria.

(...)

Quando pensamos que um simples poema, um quadro ou um romance, podem ajudar o mundo a encontrar o seu equilíbrio e o seu destino, sentimo-nos orgulhosos. E com mais razão, em verdade, do que se tivéssemos desvendado todos os nossos vícios de remanescentes da catástrofe, bisonhos e solitários.

Nunca a um artista foi dada tal oportunidade: a conquista da terra, lado a lado com todos os outros labores humanos. E se aquilo que tivemos que arrancar tão dolorosamente de nós, nos fizesse agora hesitar ou renunciar, teríamos perdido para sempre o respeito dos homens que virão sucessivamente povoar os nossos lares. Dignos ou sombrios, conforme lhos legarmos.[78]

Neste texto inegavelmente sacrificial, como em alguns dos versos de *Mãe Pobre*, como noutros que serão referidos oportunamente, assiste-se à imolação voluntária do sujeito individual perante a história colectiva; observa-se qualquer coisa como uma clausura consciente, uma espécie de sacrifício de contorno político onde as grades são voluntariamente impostas pela adesão a uma ideologia e pelas opções estéticas consequentes.[79] Mas isso a que Carlos de Oliveira dava o nome de "instinto" não era fácil de dominar; e a configuração original da sua poética relativamente ao Neo-realismo

---

78 - Carlos de Oliveira - "Condição da Arte", *Diário de Coimbra*, XV, nº 5060, 19 de Maio de 1945, p. 2. (Sublinhado meu). O mesmo texto encontra-se em *Contribuição para Uma Estética Realista*, pp. 1-2.

79 - Eduardo Prado Coelho ("Itinerário Poético de Carlos de Oliveira", *A Letra Litoral*, ed. cit., pp. 159-60) enquadra este "sacrifício" no âmbito da precaridade: "Em Carlos de Oliveira, desde o início da sua actividade literária que podemos assinalar uma tendência para a supressão do sujeito resultante de uma componente de narcisismo primário muito actuante sob a dependência de uma insistente pulsão de morte. Simplesmente, nos períodos eufóricos do neo-realismo tal pendor inclinava-se num sentido *ético*. A supressão do sujeito aparecia como *ética do sacrifício militante* e era recoberta pela afirmação de um sujeito colectivo da história que implicava uma valorização social em prejuízo do individual (...)".

passará pela busca de pontos de conciliação entre o marxismo e a experiência individual (que é, aliás, muitas vezes, a experiência individual do materialismo). Também por esse motivo a sua poesia será sempre autografia. Posteriormente, esse conflito, indissociável da escrita de Carlos de Oliveira, há-de adquirir a complexidade que, como já foi oportuno observar, transparece das páginas de *O Aprendiz de Feiticeiro* ou de *Finisterra* ; nos anos Quarenta era apresentado, à maneira clássica, como uma luta entre a "razão" e o "instinto". Vale a pena recordar um poema publicado em 1947, hoje esquecido:

Soneto

Esta era a desesperada soledade
tão grande para mim ou tão incalma,
se o fosse, como manda a lei da alma,
com enredos e logros da saudade.

Aqui só, a mim próprio me pressinto
em meu tempo, e porque o sei tão breve
mando que se dome a mão que escreve
e de razões me assisto, não do instinto.

Vai, por amor das fomes verdadeiras,
a esse agreste inferno dos campónios,
vai-te, soneto, e aquece as derradeiras

solidões da casa humana e triste,
queima as sombras, os deuses e os demónios!
E, sendo fogo apenas, te cumpriste.[80]

---

80 - In *Itinerário*, Lourenço Marques, 1 de Abril de 1947, p. 23. O poema era precedido de uma curta apresentação na qual se referia "o prazer de editar um inédito de Carlos de Oliveira", no quadro da divulgação dos poetas neo-realistas, iniciada no número anterior com um poema de Joaquim Namorado.

Repare-se na maneira como o domínio sobre "a mão que escreve" se traduz na valorização funcional do texto, metaforicamente, no fogo em que o poema se auto-destrói para produzir calor humano e purificar o mundo; mas, ao mesmo tempo, o poema sobrevive na contradição de dizer-se, poeticamente, assim.

Não seria possível concluir o estudo da primeira versão de *Mãe Pobre*, sem reflectir acerca de outro aspecto pelo qual esta obra concretiza as opções estéticas e poéticas expostas em *Contribuição para Uma Estética Realista*: a reformulação do passado literário. Como foi referido no capítulo 2, o Neo-realismo poético não resultou numa poética de ruptura, mas na releitura inovadora da tradição poética, apoiada em critérios selectivos determinados por objectivos de intervenção social e (aí sim) de ruptura política e ideológica.

Em *Mãe Pobre*, esta releitura reflecte-se na presença de duas linhas cruzadas: a revisitação da tradição clássica (camoniana) e da tradição poética popular, ou da sua reelaboração erudita na tradição romântica garrettiana e nas correntes neo-românticas. São duas linhas que, de facto, se cruzam e o seu cruzamento produz um desvio da tradição clássica e romântica a favor de uma espécie de democratização dos cânones eruditos. Trata-se de reencaminhar essa tradição num sentido ideologicamente novo e em favor de uma classe afastada da tradição literária erudita. É um exercício de sincretismo poético que lembra os versos de Afonso Duarte: "Lusíadas do povo, ando a escrevê-los, / Vereis então como era outra a sua sorte,/ ".[81]

À revisitação distanciada do passado, reelaborado em sentido novo, não terá sido alheio, precisamente, o magistério de "Mestre" Afonso Duarte, como lhe chamaram João

---

81 - Afonso Duarte - "Diálogo com a minha terra", *Cancioneiro das Águas*, *Obra Poética*, *Obras Completas*, vol. I , Lisboa, Plátano Editora, 1974, p. 38.

José Cochofel e Carlos de Oliveira.[82] Havia, na obra deste poeta, significativamente mais velho, um sentido de depuração da linguagem, obtido pela associação dialogante dos temas e formas de raiz popular com a mestria no manejamento culto e perfeccionista da poesia, que exerceu reconhecida fascinação em Carlos de Oliveira. Como quem passa um traço sob palavras de um texto seu, o escritor sublinharia, mais tarde, a presença de "uma espécie de materialismo superior" na poesia de Afonso Duarte e "o seu amor do equilíbrio, o seu génio clássico: tão notório que levou este descobridor português do alogismo poético (a música é a lógica do verso) a praticá-lo com a precisão, a nudez rigorosa, dum gravador de lápides".[83]

No entanto, em *Mãe Pobre*, Carlos de Oliveira não consegue esse equilíbrio que, na poesia de Afonso Duarte, advinha precisamente do tom baixo, raso, em que ia escrevendo os seus "Lusíadas do povo". O empolamento épico de *Mãe Pobre* obrigava, pelo contrário, ao excesso exclamativo, ao tratamento ostensivo do binómio maiusculado Pátria/Povo. Um registo quinhentista por vezes demasiado óbvio - e a lembrar a "maneira" de Garrett, recorde-se o verso "Génio! Fosses meu escravo Jau", em "Invocação" -, evidente na selecção vocabular, na sintaxe e na adopção de formas como a oitava, a elegia e o soneto e no uso do decassílabo, alternava com composições em redondilha maior e com a revisitação de formas tradicionais como a cantiga e a xácara.

Composições, como "Xácara das bruxas dançando" ou "Cantiga dos Cravos" retomavam a tradição do romanceiro peninsular e uma coloquialidade de matiz garrettiano; noutras, porém, sentia-se ascender um tom de protesto e combate em que o desafio

---

82 - Carlos de Oliveira e João José Cochofel - "Afonso Duarte e a sua obra. Apontamentos biobibliográficos" in Afonso Duarte - *Obra Poética (1906 - 1956)*, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1956, p. 260.

83 - Carlos de Oliveira - "O Iceberg", *O Aprendiz de Feiticeiro*, *Obras*, pp. 577. Cf., ainda, a caracterização da poética de Afonso Duarte em Carlos de Oliveira e João José Cochofel, *op. cit.*, pp. 256.

prometeico se combinava com a reelaboração da tradição camoniana, como acontece na composição 2. de "Poemas", anteriormente transcrita.[84]

É talvez a presença deste tipo de registo que conduz, logo em *Poesias*, à exclusão da quinta composição de "Poemas",[85] constituída por duas oitavas onde a sintaxe quinhentista ecoa no processo de articulação subordinativa, na frequência dos hipérbatos, no uso do conjuntivo presente com valor imperativo, e onde o léxico recupera matizes arcaizantes (o uso afectivo do adjectivo "alto", de advérbios como "lá", "embora" usado com o sentido de "em boa hora", "o verbo "clamar" em substituição de "chamar", por exemplo), combinando elementos que noutras composições tinham ocorrência mais dispersa.

Na obra poética de Carlos de Oliveira, *Mãe Pobre* corresponde, sem dúvida, ao ponto em que mais se faz sentir a subordinação a um projecto de intervenção de contorno social e político. Relativamente ao entendimento que Carlos de Oliveira tinha então da poesia, e da literatura e da arte em geral, *Mãe Pobre* constitui uma resposta muito directa. É um livro de combate ideológico e político, configurado sobre uma versão-de-mundo marxista, sobretudo ao nível da estética e da teoria da História. No mundo aqui ponderado e ordenado pelos poemas,[86] o marxismo intervém como mediação, como versão-de- mundo na qual se apoia o "mundo do texto". Mundo de contradições sociais onde a arte deveria servir para adiantar o relógio da História, e onde o sujeito individual se debate no não-lugar que lhe é atribuído pela ortodoxia marxista.

---

84 - Cf., *supra*, p. 283.

85 - Cf., *infra*, cap. 4., ponto 3, nota 7, pp. 359-360.

86 - Pretende-se sublinhar que, como é demonstrado por N. Goodman, as diferenças entre mundos têm essencialmente que ver com o relevo dado às entendidades consideradas, mais do que com a sua selecção. Cf. *Manières de Faire des Mondes*, ed. cit., p. 20: "Plus que de nommer ou décrire, la tâche spécifique des œuvres d'art est d'illustrer les genres pertinents".

Neste quadro, *Mãe Pobre* concretiza duplamente um projecto estético-literário de tipo realista: aceitando a proposta goodmaniana segundo a qual o realismo não repousa sobre a imitação, nem a ilusão ou a informação, mas antes sobre a inculcação, isto é, sobre hábito[87], sobre o recurso a quadros de referência habituais, deve reconhecer-se que, neste caso, o efeito realista advém da dupla colagem a um sistema ideológico como versão-de-mundo e à literatura como "herança" ou tradição.

No entanto, há também que reconhecer, em *Mãe Pobre*, um elemento subversivo a este nível: a imagem. A importância da imagem na obra de Carlos de Oliveira foi destacada por Eduardo Lourenço e sobretudo por Fiama Hasse Pais Brandão para quem ela constitui o elemento nuclear na obra poética e ficcional do escritor.[88] Contudo, foi João Gaspar Simões quem primeiro dedicou atenção a esta questão, logo em 1946 e a propósito de *Mãe Pobre*, articulando-a de uma forma que pode conjugar-se com a problemática do realismo, tal como aqui foi formulada, ao afirmar: "Dir-se-á que Carlos de Oliveira pretende reatar o fio da tradição dentro das liberdades conquistadas pela poesia

---

87 - Cf. Nelson Goodman - *Langages de L'Art*, ed. cit., p. 63.

88 - Fiama Hasse Pais Brandão - "Nexos sobre a obra de Carlos de Oliveira", I e II, *Colóquio/Letras*, nº 26 e nº 29, Lisboa, Julho de 1975 e Janeiro de 1976. Cf. parte I, pp. 59/60: "Todos os textos de Carlos de Oliveira movem uma problemática unitária: a da imagem. Já Eduardo Lourenço, em *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*, p. 177, afirmava: "É ao nível das imagens e aquém delas, ao rés do magma emocional, patético, tenebroso onde nascem, que a contradição viva da poesia de Carlos de Oliveira tem lugar". Penso que, mais do que informarem o sentido vital da poesia e de toda a obra de Carlos de Oliveira, as imagens 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. A permanente presença da problemática imagem/visão não é, portanto, uma redução essencial ou originária dos níveis de linguagem ou de expressão ao seu denominador comum. É uma meditação filosófica, proposta totalizadora, enunciando-se". (Sublinhado meu).

moderna. A sua *Xácara das Bruxas Dançando* é um admirável documento da integração da *imagística* moderna nos símbolos do romance popular". [89]

Ao contrário dos dois aspectos realistas atrás referenciados, a imagem constitui um processo de sabotagem dos mundos habituais, na medida em que, permitindo estabelecer relações metafóricas de coexemplificação, opera a reorganização do mundo. É para este movimento que remetem os poemas de "Infância" (a secção de abertura de *Turismo* na versão de *Trabalho Poético*) ao falarem de "magia". E este é, certamente um dos ingredientes fundamentais na poética de Carlos de Oliveira. Voltaremos a ele, mas note-se desde já que a sua complexidade referencial, se mimimiza o realismo, nem por isso anula a referência, questões, aliás, distintas.

Canto de poeta consonando na luta da "gente pobre" pela posse da terra ("Terra pátria serás nossa"), era esse o sentido último de *Mãe Pobre*. Mas, no tempo de paz podre que então se vivia em Portugal, era escasso o eco produzido por esta poesia que ambicionava um papel activo que só situações de grande agitação social como as vividas com a Guerra Civil de Espanha ou com a Resistência Francesa teriam proporcionado. E essa poesia que pretendia aderir ao mundo corria o risco de projectar-se na utopia como mundo. Ou na atopia de um combate essencialmente poético porque a interacção que se ambicionava entre poesia e povo dificilmente transpunha as margens do papel.

---

89 - João Gaspar Simões - *op. cit.*, p. 340. Acerca do papel atribuído pelo crítico à imagem na poesia moderna (em contraponto com um discursivismo que alude à poesia neo-realista), ver pp. 338-9.

Colheita Perdida

Eh! pobres do Dia Indiferente!
Quando iremos todos ver o enxofre, o sangue e o breu
arder no Grande Poente
- do sonho mais alto da devesa?

(E eu - sim, e eu? -
quando deixarei de ter remorsos da beleza?)

José Gomes Ferreira, *Província*

Relativamente ao combate enunciado em *Mãe Pobre*, o terceiro livro de poemas de Carlos de Oliveira representa, até certo ponto, o que o título sugere: uma "colheita perdida". Não que o compromisso assumido em *Mãe Pobre* seja quebrado; mas, logo a começar pelo título, parece haver em *Colheita Perdida* um adiamento, um hiato ou, mais exactamente, um desvio. Na metáfora que intitula esta recolha de poemas, feita de aproximação e simultânea fuga a uma reconhecível seara de imagens neo-realistas, inscreve-se a tensão que, no corpo desta obra, culmina com a colocação final do poema "Legenda para um livro futuro". Como uma promessa (quase um pedido de desculpa?), esta quadra complementa o sentido do título, deixando esperar, adiante, noutro livro, diferente "colheita":

LEGENDA PARA UM LIVRO FUTURO

Aço na forja dos dicionários,
as palavras são feitas de aspereza:
O primeiro vestígio da beleza
é a cólera dos versos necessários.[90]

90 - Carlos de Oliveira - *Colheita Perdida*, Coimbra, Sob o Signo do Galo, 1948, p. 61.

O futuro não trará nunca o livro onde a legenda caberia. Muito pelo contrário, em *Trabalho Poético* (e num movimento pleno de significado), a reescrita há-de devolver ao passado este poema, fazendo-o retroceder para *Mãe Pobre*.[91]

De resto, o título da primeira parte de *Colheita Perdida*, "Viagem entre velhos papéis", sugeria uma relação de contemporaneidade entre os poemas mais descomprometidos desta obra e um passado que podia ser (também) o tempo de redacção dos textos intervencionistas da colectânea anterior. O descomprometimento viria, então, a par de um passado de compromisso a ser continuado futuramente...

Em tudo isto parece haver um certo jogo, uma espécie de resposta antecipada a leituras que eram previsíveis: às críticas que viriam apontar divergências relativamente ao cânone poético neo-realista, o livro respondia com indícios de empenhamento, enquanto reivindicava a autonomia necessária à consecução de um rigor poético francamente superior ao de *Mãe Pobre*.

O dedo da crítica não se fez esperar e apontou o que neste aparente adiamento constituía efectivo desvio. A transcrição que se segue é longa, mas indispensável porque expõe, normativamente, o estereótipo poético relativamente ao qual Carlos de Oliveira opera, de facto, um corte:

> Aquele verso do "Soneto", à pag. 45, que diz "hei-de cantar-vos a beleza um dia", vem levantar aliás o problema da disponibilidade do poeta em face do tema que decide tratar, o que, indirectamente, implica a disponibilidade do poeta em relação ao público. Qual a atitude preferível? A da disponibilidade ou a de identidade em face do tema? Somos pela última, porquanto a atitude de disponibilidade dissocia o poeta do seu tema, anula a relação de identidade necessária entre os dois.
>
> No verso atrás transcrito o autor coloca-se numa relação de disponibilidade, em relação ao futuro. Não há dúvida de que, a seguir, no mesmo "Soneto", afirma: "Entretanto, deixai que me não cale: / Até

---

91 - O mesmo acontece com "Soneto" (*Idem*, p. 45), o conhecido soneto cujo primeiro verso é "Acusam-me de mágoa e desalento". Este movimento textual é importante na medida em que remete para antes de *Colheita Perdida* os dois poemas directamente condicionados pela questão neo-realista do compromisso poético. Assunto a retomar na parte 6 deste capítulo.

que o mundo fenda, a treva estale, / seja a tristeza o vinho da vingança". Será todavia esta tristeza com a qual tão profundamente se identifica o poeta algo mais que o estado psicológico do próprio autor? O tom geral do livro constitui a melhor resposta a esta pergunta. Dele parece depreender-se que Carlos de Oliveira está demasiado atento ao seu próprio caso, à sua própria reacção individual para atentar no carácter colectivo do drama em que vive. As causas do sofrimento do poeta e as causas do sofrimento dos outros homens são as mesmas. Mas o poeta parece estranhamente fascinado consigo próprio. Aquela "Noite Inquieta" é disso testemunho. As dúvidas e inquietações que assaltam o poeta e são tão sinceramente confessadas dão-nos uma ambiência que diríamos assemelhar-se com a ambiência da solidão individualista. É verdade que o poeta acaba por libertar-se, mercê da potente sugestão de vida que recebe do espectáculo dos outros homens amando e lutando. Mas não deixa de ser lamentável essa espécie de diferenciação, em relação aos outros homens, a que a condição de poeta parece obrigar Carlos de Oliveira.[92]

A leitura que Raul Gomes faz de *Colheita Perdida* constrói-se a partir da comparação dos poemas de Carlos de Oliveira com o paradigma ortodoxo do livro-a-haver, analisado no capítulo 2. Partindo de um marxismo dogmático, o crítico impõe a diluição da subjectividade individual na subjectividade colectiva, e as restrições que faz ao poema "A Noite Inquieta" apenas confirmam a divergência existente entre as directrizes críticas e as direcções seguidas pelo neo-realismo poético, porquanto este poema é, certamente, um dos exemplos mais conseguidos do lirismo coral neo-realista.[93]

---

92 - Raul Gomes - "*Colheita Perdida* por Carlos de Oliveira, *Vértice*, vol. VII, nº 70, Junho de 1949, p. 369. (Sublinhado meu).

Os dois poemas em que Raul Gomes centra a atenção tinham sido já publicados conjuntamente ("A noite inquieta" numa versão mais reduzida) em *Vértice* , III, nº 44, Fev. - Março de 1947, pp. 253-5, e Rui Feijó ("Carlos de Oliveira ou a poesia necessária" - II, *O Comércio do Porto*, 11 de Setembro de 1962. p. 6) fornece uma curiosa explicação para esse facto: "Conhecida a "Noite Inquieta" na roda dos amigos que Carlos de Oliveira frequentava, mesmo antes da sua publicação, foi este poema alvo de animada controvérsia, sendo alguns levados a crer que o poeta pendia para uma entrega aos valores da escuridão. Reflexo directo dessa controvérsia é o poema de Joaquim Namorado " A voz que me dita os versos", publicado no mesmo volume de *Vértice*, o qual parte duma situação inicial paralela à do referido poema. Isso levou o autor de *Cantata* à publicação deste "Soneto" de que falámos, que é como que um prolongamento e explicação de 'A Noite Inquieta'."

93 - Pela mesma época, Vitorino Nemésio ("Romance e Poesia", *Diário Popular*, 29 de Dezembro de 1948, p. 5) ia ao cerne da questão : "*Colheita Perdida*, digo já, pode ser acusado de livro demasiado formal,

"A Noite Inquieta", que constitui a segunda parte desta recolha de poemas, é um texto fundamental para a compreensão da poética de Carlos de Oliveira. Na versão de 48, era constituído por trinta e cinco quadras, das quais cinco viriam a ser excluídas na versão final de *Trabalho Poético*.

Nesse longo poema, e contrariamente ao que sugere Raul Gomes, o sujeito apresenta-se em permanente articulação com o Outro, o que é corroborado pelo constante contraponto entre o espaço do quarto (pessoal, interior, fechado) e o exterior com o qual este comunica através da janela, transformando a relação hipoteticamente opositiva entre os dois espaços numa relação onde a contiguidade metaforiza a continuidade. A continuidade dos dois espaços manifesta-se ainda na referência a uma "noite" comum, isto é, ao contexto politicamente opressivo e obscurantista e, contrastivamente, através do tópico neo-realista da esperança no futuro comum:

(...)
Deixai que conte pela noite fora
como a vigília é longa e desumana:
Doira-me os versos já a luz da aurora,
terra da nova pátria que nos chama.

Nunca o fogo dos fáscios nos cegou,
E esta própria tristeza não é minha;
Fi-la das lágrimas que Portugal chorou
para fazer maior a luz que se avizinha.

(...)[94]

---

perfeito demais para a poesia que contém, que tal acusação cairá sempre diante da consideração da finura de materiais, da riqueza de pensamento, do sábio e discreto pessimismo que o enchem. Na verdade é um fruto perfeitamente amadurecido dum homem de cultura requintada, poeta no osso, essencialmente perplexo entre a sua humanidade espontânea e a sua cultura adquirida. O drama de um intelectual palpita no poema dum poeta. Literariamente, uma maravilha. Versejar tão bem e com tanta poesia ao mesmo tempo como na "Noite Inquieta" é um milagre artístico. Um pouco seco, sim; demasiado intelectual, tão mentalmente sofrido! Mas que culpa têm os poetas natos que entendem tanto quanto sentem?" (Sublinhado meu).

94 - *Colheita Perdida*, p. 32-3.

O que visivelmente desagrada a Raul Gomes é que a alteridade já não conduz à anulação sacrificial do *eu*, que oscila entre a posição coral e a posição solista. Esta coexistência ambivalente traduz-se numa divergência temática que pode fazer-se corresponder aos dois tipos de textos que atraem a atenção daquele que não dorme e entretanto lê, medita e escreve:

(...)
Tenho livros abertos sobre a mesa
com páginas silenciosas que meditam.

Abertos como frutos, como os factos
em que busco a verdade que me incite:
Livros simples, cálidos, exactos,
que a brutalidade não permite.

(...)

E de repente dou comigo absorto,
as mãos entre papéis de antigos versos,
soprando um lume que desejo morto,
entregue a cuidados já submersos.

Ó mãos inquietas, porque não quedais?
Mais do que sonho, penso: Donde vim?
E as pupilas do Tempo, azuis, mortais,
acordam a chorar dentro de mim.

(...)[95]

---

95 - *Idem*, pp. 34 e 36.

Em *Trabalho Poético*, as estrofes transcritas virão a ser reelaboradas de forma a moderar tanto o sentido de verdade atribuído aos livros através dos quais o texto alude ao marxismo quanto o carácter ultrapassado dos poemas mais pessoais sugerido nas estrofes transcritas. Cf. Anexo 2, p.p. 498-499. Questão a retomar no ponto 6 deste capítulo.

Livros onde se constrói um mundo que a todos implica; poemas que apenas implicariam o sujeito e as suas obsessões mais pessoais. É a referência a esses poemas, "antigos", supostamente ultrapassados, que permite retomar de um modo mais sistemático o sentido de precaridade da vida e o tema da morte, apenas levemente aflorados em *Mãe Pobre* . Mas é necessário reconhecer que o sentido da morte é aqui o sem-sentido que a morte reflecte a partir de uma óptica simultaneamente individual e materialista[96] e que esta reflexão conduz a rasgar "os versos antigos que me choram"[97] e ao movimento do sujeito em direcção da janela, isto é, do Outro. Todavia, este movimento para o exterior é de ida e volta (e por isso mesmo será anulado pela reescrita em *Trabalho Poético*) porque combina a experiência individual da precaridade com a dialéctica da transformação, da qual o homem participa com(o) toda a matéria, através de uma sucessão quase delirante de imagens de terror e solidão que se estende praticamente até ao final do poema e antecipa *Descida aos Infernos*.

Com excepção de dois poemas ("Soneto" e "Legenda para um livro futuro") a imagética alucinada da última parte de "A Noite Inquieta" regressa na última secção do livro, intitulada "Outros Poemas". E o facto de esta última parte integrar o poema "A Gomes Leal (1848-1948)" vem chamar a atenção para quanto a imagética que define "o tom geral do livro", tão depreciado por Raul Gomes, tem de comum com os visionários "Versos de fogo e de astros"[98] daquele poeta.

---

96 - Cf. *Idem*, p. 38: "Mas essa gelidez que sofro e penso/ é absurda como a dor que lhe pressinto:/ Pois se é mortal a alma em que a condenso,/ quando houver de a sentir, já não a sinto." Trata-se de uma estrofe que viria a ser anulada em *Trabalho Poético*.

97 - *Idem, ibidem.*

O verso a que se reporta a transcrição integrava-se numa estrofe igualmente suprimida em 76, o que significa que, na última versão, a tensão entre lirismo coral e solista é reelaborada no sentido de uma maior coexistência (e menor tensão).

98 - *Idem* - "A Gomes Leal (1848-1948)", p. 48.

Como é evidente, não existe qualquer possibilidade de articular linearmente os dois poetas: ao espiritualismo obscuro e ocultista de Gomes Leal contrapõe-se o materialismo marxista de Carlos de Oliveira. Todavia, não será difícil reconhecer que a estranheza visual das imagens que Gomes Leal põe ao serviço da "Estética do Mistério"[99] regressa em Carlos de Oliveira para exprimir o mistério da matéria, mistério que o materialismo não anula, apenas reestrutura. E, embora articulada à luz da teoria da metempsicose, a obsessão da transformação da matéria em articulação com a experiência individual da morte - elemento fundamental da poética de Carlos de Oliveira - constituía um traço recorrente em Gomes Leal, como o demonstram muitos dos poemas de *Claridades do Sul*.

Na primeira secção de *Colheita Perdida*, "Viagem entre Velhos papéis", a justaposição de imagens é igualmente um processo essencial na construção poética e, sendo menos alucinada do que nos poemas anteriormente referidos, permite uma melhor observação da forma como, neste livro, se intensifica o processo referencial pela designação de imagens, habitualmente visuais, nas quais o movimento denotativo permite aceder a elementos susceptíveis de coexemplificar metaforicamente. É, certamente, devido a este processo que Carlos de Oliveira merecerá, da parte de Luiz Pacheco o epíteto de "poeta circunstancial",[100] no entanto, é necessário compreender que este movimento aparentemente simples e directo exercido no sentido do mundo dizível dos objectos da percepção implica distância e complexidade referencial, construção do mundo.[101] E, se

---

99 - Cf. Gomes Leal - "Duas Palavras Sobre Este Poema e a Estética do Mistério", prefácio a *Poema de Um Morto* de Guilherme de Santa Rita. Reproduzido in Gomes Leal - *Antologia Poética*, estudo e selecção de textos de Cecília Barreira, Lisboa, Edições Rolim, s. l., pp. 115-124.

100 - Luiz Pacheco - "Sobre a poesia de Carlos de Oliveira", *Contraponto*, Setembro de 1950, pp. 11-12.

101 - Por isso parece discutível que se fale de "auto-significação da poesia" a propósito de *Colheita Perdida*, ou, mais especificamente, de "A Noite Inquieta", como faz Manuel Gusmão, *op cit.*, p. 32.

isto não é incompatível com o marxismo - muito pelo contrário - é certamente desnecessário na óptica do realismo socialista, consiste mesmo na sua sabotagem.

É o que Raul Gomes resume, desagradadamente, na expressão "tom geral do livro"; e é também aqui que se encontram as raízes dilaceradas desta "colheita" - "perdida" porque o livro-a-haver da poesia neo-realista devia ser realista, isto é, conforme ao convencionalismo estético do movimento e, deste modo, operava-se uma ruptura relativamente aos hábitos implicados no efeito de realismo.

Em *Colheita Perdida* começam a ser visíveis alguns sinais da maneira como o tópico da carência, na sua dimensão social, e o sentido de precaridade serão integrados sob um princípio de transformação dialéctica, e de como este tenderá a surgir como uma propriedade exemplificada através de imagens essencialmente visuais e materiais, em sentido estrito, e articuladas em relações de coexemplificação metafórica.

O primeiro corolário desta nova ordenação é a tendência para o despovoamento da paisagem poética que culminará em *Micropaisagem* : o lugar que na primeira versão de *Turismo* era ocupado pelas paisagens sociais tenderá a ser ocupado por paisagens progressivamente mineralizadas e rarefeitas, embora metonimicamente generalizantes.

O segundo corolário consiste na secundarização da história social e política, recuperada numa problemática ontológica e na busca de sentido para a História.

Mas - e este é um dado fundamental - o movimento referencial do texto em nada ficará diminuído: muito pelo contrário, amplia-se, e a dialéctica marxista continua a ser o grande campo de referência externa do texto. Simplesmente, ao contrário do que acontecia com *Mãe Pobre*, a questão do realismo começa a tomar-se problemática na poesia de Carlos de Oliveira.[102]

---

102 - Recorde-se o comentário do escritor em resposta às apreciações muito positivas de Adrien Roig, em 1974, acerca de *Mãe Pobre* : "A *Mãe Pobre*, não, não vale nada! Da minha poesia, o melhor é o último". In Adrien Roig - "Correspondência e conversa com Carlos de Oliveira sobre *Uma Abelha na Chuva* ", *Vértice*, nº 450/1, Coimbra, Set./Out., Nov./Dez. de 1982, p. 620.

Nesse caso, deve considerar-se que *Colheita Perdida* rompe com as teses defendidas pelo autor em *Contribuição para Uma Estética Realista* ? Questão inevitável, à qual só será possível responder, paulatinamente, através do estudo das obras que a esta irão suceder. Entre as posições teoricamente defendidas no ensaio de 1947, e que facilmente se podem ver projectadas em *Mãe Pobre*, e os poemas publicados na colectânea de 48, há a mesma discordância que existe entre estes dois livros de poemas. Carlos de Oliveira parece reconhecer que arte e política intervêm de formas diferentes, a níveis diferentes, e resignar-se a perder os leitores que não tinha, passe o absurdo da formulação (mas não é provável que *Mãe Pobre*, ou *Incomodidade* de Joaquim Namorado, obra francamente intervencionista vinda a público também em 45,[103] tenham tido mais leitores do que *Colheita Perdida).*

É nesse contexto que deve compreender-se o diálogo mantido com uma herança literária mais hermética - a "herança simbolista re-inventada e re-situada", como observa Manuel Gusmão.[104] Da forma ainda pouco assumida que o título da obra sugere, Carlos de Oliveira dava os primeiros passos num percurso poético que, sem deixar de valorizar a alteridade nem de articular o movimento referencial com a função social da arte, resistiria a concessões e não abdicaria da pesquisa e da experimentação estética.

No mesmo texto, surge ainda uma afirmação de Carlos de Oliveira a merecer alguma reflexão. A propósito dos esclarecimentos terminológicos que vai fornecendo com vista à tradução do romance comenta: "Os meus romances não são realistas, mas defendo-me mal da necessária precisão das palavras." (p. 617). (Sublinhado meu).

103 - A primeira edição desta obra (Coimbra, Atlântida, 1945) trazia uma tarja onde podia ler-se: "Joaquim Namorado é um dos poetas portugueses mais significativos da nova geração realista. *Incomodidade*, é o grande sucesso deste ano em Portugal, um livro que fez escândalo". Mas é sabido quanto estes escândalos se davam em pequenos mundos que não incluíam o mundo mais vasto das massas populares que os livros pretendiam atingir.

104 - Manuel Gusmão - *op. cit.*, p. 30.

Colheita Perdida reflecte já algum afastamento crítico relativamente ao primado da comunicabilidade e da acessibilidade subjacente ao livro-a-haver neo-realista tal como foi caracterizado na última parte do capítulo 2; e, em consequência, é manifesta uma evidente secundarização da função perlocutiva e a contenção do empolamento exclamativo que fora marcante nas duas obras anteriores. Como resumiu Mário Dionísio, a luta dos escritores neo-realistas passava a fazer-se em duas frentes:

> Essa luta tinha duas frentes intimamente ligadas e era interior: passava-se dentro da nossa visão global do mundo e do campo político em que militávamos. O neo-realismo vencera as suas batalhas e quase a sua guerra. Era um campo de acção perigoso, muito mais do que hoje se supõe. E, quanto a alguns de nós, não vinha o perigo só do exterior - censura, PIDE, teorização de alguns escritores que, embora antifascistas, a censura não incomodava tanto como isso -, mas de uma tendência superficial, muito marcada, grassando no nosso próprio campo: 1° - para, confundindo o desejo com a realidade, se quererem só obras estuantes de optimismo e se olhar de viés as que assim não fossem; 2° - para, no campo da criação estética, se menosprezar a tal ponto a natureza específica da linguagem e os seus problemas que o apuramento do ofício e as horas gastas na oficina se afiguravam tempo perdido e uma espécie de traição do escritor à sua acção cívica, englobando-se tudo isso na designação pitoresca de "formalismo"...[105]

No mesmo texto, Mário Dionísio destaca o esforço de Carlos de Oliveira para conciliar a exigência estética com uma atitude não-abstencionista do ponto de vista ideológico e político.[106] É uma linha de desenvolvimento do Neo-realismo poético que, pela mesma época, é visível na generalidade da colecção O Galo onde, globalmente, pode observar-se que a perspectiva marxista, ou afim, dos poetas assim reunidos procura impor-se através de uma poética mais livre e inovadora do que aquela que é teorizada a partir do Novo Cancioneiro. Vão nesse sentido a organização do volume colectivo em homenagem a Gomes Leal, a participação de Afonso Duarte, a recusa em rasurar a

---

105 - Mário Dionísio - "Contextos esquecidos", *J.L. - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Ano I, n° 10, de 7 a 20 de Julho de 1981, p. 16.

106 - *Idem, ibid.*

subjectividade individual na subjectividade colectiva,[107] a inflexão do combate num sentido menos épico, menos populista e mais circunstancial, e o desvanecimento da retórica expessionista, aspectos pelos quais se aproximam, no quadro dos autores reunidos na colecção, José Gomes Ferreira, João José Cochofel, Armindo Rodrigues e Carlos de Oliveira.

---

107 - Recorde-se a polémica, comentada no capítulo 2, ponto 2, entre Armindo Rodrigues e Armando Bacelar em torno de *Esperança Desesperada*, que o poeta publicara nesta colecção. Cf., *supra*, pp. 155-156.

2. Segundo andamento: da dialéctica da transformação à carência como princípio de poética

> Para se resistir a uma sombria natureza, a que há-de o sombrio agarrar-se se não ao luminoso? "Há uma justiça imanente", disse-me [Carlos de Oliveira] uma vez. Deve tê-lo dito repetidas vezes a si próprio.
>
> José Fernandes Fafe, *Curriculum Vitae*

Descida aos Infernos

O quarto livro de poesia de Carlos de Oliveira[1] tem sido justamente considerado uma pedra essencial na construção da poética do autor.[2] Poema longo, de carácter narrativo, inicialmente constituído por vinte e duas partes, posteriormente reduzidas para vinte na versão de *Trabalho Poético*, *Descida aos Infernos* apresenta uma construção complexa decorrente da associação de movimentos essencialmente contraditórios. É por esta modalidade de articulação - aproximável do princípio do oxímoro pela forma como a contradição é colocada em evidência[3] - que o poema se distancia dos dois textos com os quais mantém uma relação hipertextual: o *Inferno* de Dante e o Apocalipse de João,

---

1 - Carlos de Oliveira - *Descida aos Infernos*, Cadernos das Nove Musas - Sob o Signo de Portucale, separata de *Portucale*, 2ª série, vol. IV, Porto, 1949. O poema fora publicado no nº 19-20, de Janeiro-Abril, do mesmo ano. No ano seguinte, é inserido em *Terra de Harmonia*, apresentando ligeiríssimas alterações que serão observadas juntamente com as variantes introduzidas pela reescrita em *Poesias* na terceira parte deste capítulo.

2 - Cf. Eduardo Lourenço - *op. cit.*, p. 148 e 174 e Manuel Gusmão, *op. cit.*, p. 33.

3 - Groupe μ - *op. cit.*, p. 120: "Comme Léon Cellier l'a très bien mis en avant, l'oxymore est une *coincidentia oppositorum*, où l'antithèse est niée et la contradiction pleinement assumée".

presentes, respectivamente, no movimento de descida desenhado até à parte 10 e no movimento ascensional correspondente ao texto subsequente (partes 11 a 22), embora também haja interferência do texto dantesco na segunda parte do poema.

A hipertextualidade suscita uma leitura relacional onde, mais do que as coincidências com o hipotexto, importam as transformações operadas no hipertexto,[4] transformações que servem, neste caso, para redimensionar as duas narrativas matriciais através da transposição para uma versão materialista e dialéctica. É nesse contexto que se procurará situar e entender a terceira dimensão do poema, a da descida (e ascensão) "dentro de mim".

São múltiplos os pontos de contacto com o primeiro livro da *Divina Comédia*, a começar pelo estatuto enunciativo e pela coincidência existente entre os nove círculos do inferno dantesco e as nove partes em que é abordado o movimento de "descida" no poema de Carlos de Oliveira[5]: como Dante, o sujeito move-se em direcção ao centro da terra através de "órbitas que são fossas sem fundo"[6] e descreve aquilo que observa; como em Dante, o percurso subterrâneo é essencialmente o percurso do olhar e do assombro da iniciação pelo olhar.[7]

---

4 - Cf. Gérard Genette - *op. cit.*, p. 340: "(...) il n'existe pas de transposition *innocente* - je veux dire: qui ne modifie d'une manière ou d'une autre la signification de son hypotexte". Em conformidade com a terminologia genettiana a relação hipertextual aqui referida seria enquadrável no âmbito da *transposição temática*. Cf., *idem*, pp. 237 e 341.

5 - Na versão de *Trabalho Poético* contam-se exactamente nove partes; nas versões anteriores contam-se dez, mas, considerando que a parte 5 consiste no parênteses onde a descida é caracterizada como percurso interior e no sentido do inconsciente, é também possível assinalar nove movimentos (que incluem ou são incluídos pelo descrito em 5).

6 - *Descida aos Infernos*, p. 15.

7 - "non ragionam di lor, ma guarda e passa", aconselha Virgílio a Dante. E todo o percurso de Dante será feito da hesitação entre o horror e o fascínio de olhar. Cf. Dante - *La Divine Comédie - L'Enfer*, ed. bilingue, trad. de Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1992, "Canto III", p. 42.

A presença do *Inferno* de Dante como hipotexto faz-se sentir essencialmente ao nível da recuperação do espaço mítico, isto é, da visão (e das visões) do inferno no texto dantesco. Todavia, Carlos de Oliveira selecciona sobretudo aquelas imagens que, pelo seu carácter geologicamente físico, são susceptíveis de serem reelaboradas de forma a estabelecer relações de homologia entre o percurso para o centro da terra e o movimento de retorno a um mítico Início, enquadrado sob uma perspectiva materialista e em franco desajustamento relativamente à concepção espiritualista cristã subjacente aos dois hipotextos.

Assim, dá-se uma espécie de transformação da "geografia" infernal dantesca onde, a par das circunstâncias de morte e eternidade que ela não pode deixar de carrear, surge uma circunstância de sentido oposto - de vida e de continuidade - produzindo no texto uma contradição dialéctica fundamental. Esta inversão surge logo no início do poema, onde a "descida" se faz igualmente sobre pedras moventes, mas o rio deixa de conduzir ao não-tempo da eternidade para correr "ao contrário", isto é, no sentido de um mítico mas material Início, reiterado pelo sintagma "úberes do fogo", onde o sentido primitivamente punitivo do último lexema em Dante é modificado pelo contexto metafórico que o integra, adquirindo valor gestativo, matricial:

1
Desço
pelo cascalho interno da terra,
onde o esqueleto da vida
se petrifica protestando...

Como um rio ao contrário, de águas povoadas
por alucinações mortas boiando levadas
para a alma da terra,
procuro os úberes do fogo.[8]

---

8 - *Descida aos Infernos*, p. 9.

Ao contrário do que acontecia no hipotexto, o inferno é agora colocado num eixo temporal historicizado onde contraditoriamente coexistem o Início e o Fim, isto é, onde o "mortal trajecto" (dantesco) é simultaneamente o trajecto emergente da vida, captada em movimento germinativo e de sentido inverso ao da "descida" do sujeito.[9]

É o carácter subterrâneo do inferno de Dante, conforme com a tradição mítica grega posteriormente desenvolvida por Virgílio na *Eneida*, que permite esta inversão, na medida em que, fisicamente, o espaço subterrâneo se caracteriza por uma dinâmica de mutações materiais onde também tem origem o simbolismo da passagem da morte à vida.[10] Em rigor, mais do que de inversão deveria falar-se de conversão porque o horror da morte não desaparece no hipertexto, antes reaparece em coexistência com o fascínio pela dinâmica material em que a morte está implicada.

Muitas das imagens utilizadas por Carlos de Oliveira existiam no texto de Dante como imagens e metáforas do sofrimento infligido às almas pecadoras. Os "vales" e "cidades interiores", o "rio", a "lama" e a "lava", a "confusão dos metais com sede", as

---

9 - É significativa a reiteração de traços semânticos conectados com a gestação e o nascimento na parte 3 (p. 11):

> Descendo sempre,
> em redor me projecto
> na lama escura quase por criar,
> e pelas margens ácidas deste mortal trajecto
> arrepiam-me estrelas a levedar.
>
> Toldam-me os olhos gigantes de placenta,
> génios abortados no parto destas furnas
> onde não chega nunca, ó coisas diurnas,
> a vossa luz piedosa.

10 - Cf. Mircea Eliade - *Mythes, Rêves et Mystères*, Paris, Idées/Gallimard, 1972, p. 208-9: "(...) la conception de la Terre en tant que Generatrix universelle se vérifie même sur ce qu'on pourrait appeler le niveau géologique de l'existence.

(...) Si la Terre est assimilée à une Mère, tout ce qu'elle renferme dans ses entrailles est homologué à des embryons, à des êtres vivants en train de 'mûrir', c'est-à-dire de croître et de se développer".

"combustões do enxofre, do granito", o "estrume", as "florestas do fim" e "os ramos sem flores", as "tempestades"[11] são, entre outros, elementos retomados da topografia do inferno dantesco.[12] E apesar do evidente despovoamento do inferno no hipertexto, reencontra-se o "horror dos gritos", as "lágrimas",[13] as "Coisas sem forma rastejando", as "cobras" e "larvas".[14] No entanto, a "descida" não conduz à visão demoníaca de Lúcifer mas ao "(...) coração da terra para sempre insepulto".[15] Há, então, uma diferença

---

11 - *Descida aos Infernos*, respectivamente pp. 10, 27, 9, 15, 14, 14, ,17, 22, 22 e 23.

12 - Carlos de Oliveira retoma e reestrutura muito livremente a imagética de Dante e, dada a recorrência que algumas das imagens referidas têm no *Inferno*, torna-se difícil apontar exactamente a passagem matricial sem correr o risco de o fazer de modo arbitrário. Por esse motivo, apontam-se, entre outras possíveis, a referência ao vale que contorna o abismo, no início do "Canto IV" (*op. cit.*, p. 50); a reelaboração, por parte de Dante, da topografia virgiliana do Hades conduzindo à descrição de rios como o Styx, transformado em corrente pantanosa e lamacenta ("Canto VII", p. 80); o pez em que são mergulhados os danados no quinto anel do oitavo círculo ("Canto XXI", p. 188 e seg.); a fossa de estrume descrita no "Canto XVIII" (p. 170); a imagem da floresta descrita no início do "Canto XIII" (*op. cit.*, p. 122): "Non fronda verde, ma di color fosco;/ non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti;/ non pomi v'eran, ma stecchi con tòsco."); a tempestade observada no segundo círculo ("Canto V", p. 60): "Io venni in loco d'ogne luce muto,/ che mugghia come fa mar per tempesta,/ se da contrari venti è combattuto. / La bufera infernal, che mai non resta,/ mena li spirti con la sua rapina;/ voltando e percotendo li molesta.").

13 - *Descida aos Infernos*, p. 14.

Cf. Dante - *op. cit.*, "Canto V", p. 60: "Quando giungon davanti a la ruina,/ quivi le strida, il compianto, il lamento; ".

14 - *Descida aos Infernos*, p. 15.

Cf. Dante - *op. cit.*, "Canto XXV", p. 227 e seg., onde é descrita a metamorfose dos danados em serpentes híbridas, de forma entre o humano e o reptilíneo; cf., ainda, o "Canto III", p. 44: "Elle rigavan lor di sangue il volto,/ che, mischiato di lagrime, a' lor piedi/ da fastidiosi vermi era ricolto."

15 - *Descida aos Infernos*, p. 17.

fundamental a considerar: as imagens de sofrimento do Inferno de Dante transformam-se em imagens exemplificativas de um princípio geral de transformação da matéria.[16]

Simultaneamente, a "descida" é também uma viagem interior, uma tentativa de compreender a realidade concreta e contraditória da matéria, cujo movimento, dialecticamente, inclui o sujeito:

5

(E descendo,
é como se descesse dentro de mim
nas cobardias - detritos das águas,
nos heroísmos - farrapos das fráguas...

E seja por que for,
no suor misérrimo das mágoas).[17]

Como sublinhou Nuno Júdice, a viagem aos infernos é, também, "a interiorização das forças negativas, dos impulsos elementares de destruição e de morte".[18] Mas esta travessia do inconsciente dilui-se num princípio genérico de unidade de opostos, da mesma maneira que o corpo luciferino se encontra agora não no centro da terra mas disperso na matéria e, por isso, dialecticamente, interiorizado pelo sujeito. O gelo que no *Inferno* cobre o último anel do nono círculo, tendo origem nos ventos glaciares exalados

---

16 - Deste ponto de vista, é de destacar a transposição da imagem do deserto de areia sob chuva de chamas descrito no *Inferno* ("Canto XIV", p. 132 e 134), cujo sentido punitivo é invertido na primeira estrofe da parte 12: "Mas um dia/ a uma hora de crepúsculo qualquer,/ quando mais sós nos encontrámos,/ raiou de súbito nas praias/ um fulgor de fogo://". (Sublinhado meu).

17 - *Descida aos Infernos*, p. 13.

18 - Nuno Júdice - "Carlos de Oliveira: sedimentos iniciáticos de um trabalho poético", art. cit., p. 12.

das bocas de Lúcifer,[19] é retomado numa imagem caracterizadora da ignomínia fascista;[20] as asas que Dante observa nas três cabeças luciferinas[21] colam-se agora ao sujeito para fazê-lo descer "até ao núcleo do tumulto";[22] e a imagem de Dante e Virgílio subindo agarrados aos pêlos do dorso demoníaco para verem novamente as estrelas é objecto de um efeito de concreção e materializa-se no texto de Carlos de Oliveira: "arcadas rochosas com pelos/ que são as raízes da superfície do mundo...".[23]

Por conseguinte, o significado espiritual do inferno dantesco é invertido no sentido de sugerir o primado da matéria como ponto de emergência da consciência e de situar um ininterrupto processo de mudança e evolução que engloba a natureza, a sociedade e o pensamento conforme as leis do materialismo dialéctico. É neste quadro que se insere outro aspecto de conversão do texto de Dante: o juízo a que apela o sujeito já não será um julgamento espiritual, mas um juízo a partir da matéria, ou seja, o alastramento da sua "lei" ao mundo social, condenando os "réus da superfície".

---

19 - Dante - *op. cit.*, "Canto XXXIV", pp. 304 -306.

20 - Cf. *Descida aos Infernos*, p. 24: "Esses, / que amam escuramente/ pelo coração dos revólveres:/ e pisam as estrelas/ em nome dos direitos estelares,/ depois de imaginarem para o sonho/ calabouços polares!"

É significativo que Carlos de Oliveira retome, neste contexto, precisamente a imagem do castigo para o pior dos crimes na escala de Dante - a traição.

21 - Dante - *op. cit.*, canto XXIV, p. 307.

22 - Cf. *Descida aos Infernos*, p. 17: "Subitamente, do íntimo do lume,/ colam-se-me no dorso asas tenazes,/ agudas como labaredas/ e fedorentas como o estrume". De notar que o poeta associe na caracterização das asas o "estrume" e o"fogo" que, em Dante, constituem dois instrumentos de castigo dos danados.

23 - *Idem*, p. 15.

Como disse Álvaro Cardoso Gomes, há duas tendências fundamentais em *Descida aos Infernos* : "de um lado, a concepção de mundo neo-realista, em que a poesia é vista como arma de combate, capaz de modificar o real; de outro, certo desligamento do que se poderia chamar de uma abordagem ingénua do fenómeno social".[24] Com efeito, a questão ideológica deixa de poder colocar-se ao nível do carácter progressista dos conteúdos (por exemplo, segundo o critério de eficácia que, como foi observado no capítulo 2, é utilizado por Álvaro Cunhal) para afirmar a indissociabilidade entre forma e conteúdo: a subversão ideológica é a subversão poética (aqui, articulada pela relação hipertextual).

Apesar de, na segunda parte de *Descida aos Infernos*, a transposição do Apocalipse ser ideologicamente mais marcada e evoluir, também ela, por círculos concêntricos no sentido da história colectiva e da história do sujeito que se encaminha para uma busca menos ontológica e mais historicizada, o "Apocalipse da Esperança" corresponde, funcionalmente, a uma mítica chegada ao que na iniciação espiritual da *Divina Comédia* é configurado pelo "Paraíso". E, nessa medida, a História dilui-se na interpelação da História. "O apelo a um fantástico e último terramoto redentor - comenta Eduardo Lourenço - não é mais do que a transfiguração da *impotência histórica radical* de uma geração nascida para 'transformar o mundo' ".[25]

No entanto, a coexistência de contrários no texto (fim e princípio, queda e ascensão, vida e morte, amor e ódio) traduz um movimento dialéctico que introduz o conceito de Esperança no plano da História: letal e germinativo, o mundo subterrâneo constitui a metonímia hilética da transformação da Matéria, enquanto categoria filosófica; em tensão com o espiritualismo inerente ao hipotexto, a poesia procurará uma linguagem na

---

24 - Álvaro Cardoso Gomes - "Denúncia Vazia (José Gomes Ferreira e Carlos de Oliveira)", *O Poético: Magia e Iluminação*, São Paulo, Perspectiva, 1989, p. 172.

25 - Eduardo Lourenço, *op. cit.*, p. 180.

elementaridade desse mundo, pelo qual designa e estrutura uma versão-de-mundo marxista.

Como em Dante, a "descida" do sujeito representa um percurso iniciático e tem, por isso, dimensão holística e radical. A "descida" é "ascensão" (ascese) na medida em que permite aceder a um saber totalizante, a uma cosmogonia.[26] Contrariamente ao que virá a acontecer em *Finisterra*, esta perspectiva simultaneamente ontológica e ética coincide ainda com a verdade:

21

"E quando os galos quase mortos
anunciarem por fim
nos seus clarins desesperados
o derradeiro tropel
da tua ira...

Subirá já
das mãos da madrugada,
sobre as últimas chamas que consomem
as penumbras funestas,
um odor livre a mel, a homens,
e à resina das húmidas florestas! [27]

Mas a "descida" é também uma iniciação no plano da poética: a inversão operada no ritual iniciático proposto em Dante, isto é, a concreção imagética dos seus símbolos, subordina a iniciação espiritual aos princípios do materialismo dialéctico, integra-a num

---

26 - Mircea Eliade (*Aspects du Mythe*, Paris, Gallimard, Folio/Essais, 1963, pp. 93-4) aproxima, pela dimensão escatológica comum, o que é reunido em *Descida aos Infernos:* a tradição judaico-cristã dos apocalipses e o marxismo-leninismo.

27 - *Descida aos Infernos*, p. 29.

princípio geral de transformação da Máteria que se exemplifica na transformação material em sentido restrito. Desse princípio, a "Terra" de que fala o poema, o mundo elementar e primordial interpelado pelo sujeito, ensina um caminho para a poesia: o da materialidade visual da imagem, conducente à coexemplificação metafórica, e do princípio metonímico do fragmento totalizante.

O princípio da transformação dialéctica subsume, isto é, compreende sem anular, o eixo social da carência e o eixo individual da precaridade:

22

"(Aquele corpo loiro,
com as covas dos olhos
onde florescem chagas,
com o sacrifício útil
a sangrar da boca
rasgada às cutiladas...

Aquele corpo esquecido
no campo da batalha,
dissolvido em fragor,
depois levado
na garupa do tempo
que tem crinas de vento...

Não será mais, eu sei,
do que a minha alma,
morta para tua glória,
dispersa no seu próprio esquecimento!)" [28]

Retrospectivamente, pode ver-se em *Descida aos Infernos* uma metáfora do movimento total da obra poética de Carlos de Oliveira: descida espiralar para um mundo

---

28 - *Idem*, p. 30. Veremos que as estrofes transcritas serão profundamente reformuladas em *Trabalho Poético*.

magmático, elementar e totalizante, onde o sujeito individual se dissolve. Ao torná-la literal, ao ampliar-lhe a dimensão holística, *Cantata* fechará esta iniciação. O que vem depois tem a radicalidade e o excesso do confronto com os limites desta poética.

Terra de Harmonia

Vem densa a luz da harmonia.

Fernando Echevarría, *Uso de Penumbra*

A posição quase intermédia e de algum modo polarizadora em que o longo poema *Descida aos Infernos* é retomado em *Terra de Harmonia* [29] é articulável com o facto de o quinto livro de poemas de Carlos de Oliveira reiterar, globalmente, o carácter totalizante do princípio de transformação dialéctica. Tal como acontecia sobretudo na segunda parte do referido poema, há uma espécie de optimismo milenarista nesta terra de harmonia onde a contradição necessariamente se harmoniza porque a negação é encarada como condição da mudança (qualitativa), isto é, como sintoma da negação da negação. Com efeito, esta perspectiva tem a ambivalência do que Mircea Eliade designa por "síndrome apocalíptica"[30] e permite valorizar positivamente o negativo, metaforicamente formulado como "o preço de voar" num dos mais importantes metapoemas da obra:

(1) Em lágrimas e rios se define
toda a dialéctica da esperança:
Nas lágrimas que são o espanto e a dor;
nos rios, a torrente que não cansa.

De contrários se faz toda a harmonia,
pois sofrer nas crisálidas, nas casas,

---

29 - Carlos de Oliveira - *Terra de Harmonia*, Lisboa, Centro Bibliográfico, col. Cancioneiro Geral, 1950.

30 - Reportando-se ao milenarismo judaico-cristão, Mircea Eliade (*op. cit.*, p. 89) afirma: "certaines époques historiques, particulièrement tragiques, étaient considérées comme dominées par l'Antéchrist - mais on gardait toujours l'espoir que son règne annonçait en même temps l'imminente venue du Christ. Les catastrophes cosmiques, les fléaux, la terreur historique, le triomphe apparent du Mal, constituaient le syndrome apocalyptique qui devait précéder le retour du Christ et le millénium".

é sempre o preço de voar depois
na beleza doirada dumas asas.

Assim meus versos noutros explicados,
contradição, crisálida, amargura,
me levassem um dia à fonte pura
da harmonia e do canto desejados.[31]

Do mesmo modo e pelo mesmo princípio, a "dialéctica da esperança" pode compreender também os versos de "amargura" porque, enquanto "contradição, crisálida", também eles são sintomas (são a negação) que deixam esperar outro canto.

Sem conduzir à exaltação perlocutiva de tipo imediatista frequente nas primeiras tentativas da poesia neo-realista, *Terra de Harmonia* é, na primeira versão, a obra de Carlos de Oliveira em que o conceito de Esperança tem uma função mais claramente estruturante.[32] Na diversidade de linhas em que esta obra projecta a contradição dialéctica - veja-se a articulação exclusiva e inclusiva entre "lágrimas e rios" estabelecida no poema transcrito, onde o primeiro termo se opõe ao segundo e simultaneamente é incluído nele por metonímia -, a Esperança passa como uma corrente subterrânea, embora a sua presença se manifeste mais como categoria ontológica do que como elemento actuante na predição de um certo tipo de desenlace para a luta de classes.

O princípio da unidade de opostos, já observado no que respeita a *Descida aos Infernos*, estende-se à generalidade das composições de *Terra de Harmonia*. É frequente articularem-se as imagens e metáforas através de oposições dialécticas: "imagem de luz e

---

31 - *Terra de Harmonia*, p. 55. Trata-se do poema inserido como nota "(1)" à composição intitulada "Instante". Enquanto "Instante" será excluído na versão de 76, o poema a ele associado passará a constituir, com muitas variantes, uma nota ao poema "Canto". Cf., *infra*, pp. 472-3.

32 - Como será demonstrado na parte 6 do presente capítulo, a versão incluída em *Trabalho Poético* apresenta características significativamente diferentes.

de futuro"/ "abismos das coisas"[33]; "As aves choram"/ "as aves cantam"; "canto do sol"/ "choro da geada"; "terra que é tudo"/ "morte que é nada"[34]; "escuro"/ "luz"; "morte"/ "vida"[35]; "miséria"/ "luz"; "tristeza"/ "alegria"[36]. Porém, a coexistência de contrários não é senão o lado mais epidérmico do princípio de contradição dialéctica que a obra concretiza em diversos sentidos. No poema "Post-scriptum" que, como já foi referido, apenas será incluído aquando da integração de *Terra de Harmonia* em *Poesias* (1962), encontram-se duas estrofes que sintetizam este mecanismo construtivo:

> De sonho em sonho, o teu amor conduz
> ao domínio integral da consciência:
> medimos o futuro em anos-luz
> dando à esperança a validez da ciência.
>
> O infinito é um espectro decomposto
> em sombra e luminosas flores de trigo,
> a chapa radiográfica de agosto
> com a morte da terra em negativo.[37]

Como as estrofes transcritas deixam compreender, o princípio de contradição dialéctica, consistindo na unidade de opostos, surge como princípio de evolução e legitimação da Esperança, que é, afinal, a capacidade de ver o positivo através do negativo

---

33 - "Carta a Ângela", *Terra de Harmonia*, p. 9.

34 - "Canção", *idem*, p. 11.

35 - "Carta da Infância", *idem*, pp. 19-20.

36 - "Bilhete Postal", *idem*, p. 54.

37 - Carlos de Oliveira - *Terra de Harmonia, Poesias*, Lisboa, Portugália Editora, 1962, p. 141.

- espécie de técnica de fotógrafo em câmara escura.[38] E, sob esta perspectiva, os diversos textos que constituem a obra articulam-se também entre si e articulam coerentemente uma versão-de-mundo marxista.

Assim se compreende também a importância de que se reveste o diálogo intertextual. *Terra de Harmonia* reúne, já na primeira versão, um largo conjunto de textos aproximáveis sob o signo genérico da transtextualidade:[39] num total de vinte e quatro títulos, contam-se pelo menos onze composições nas quais é patente a construção hipertextual[40] e, ainda, com maior ou menor relevância, vários casos de reflexão metapoética, isto é, de construção metatextual.

---

38 - Uma das composições que melhor ilustram este princípio é "A esperança das estações" (*Terra de Harmonia*, pp. 56-7) de que apenas sobreviverá o terceiro poema em *Trabalho Poético*:

PRIMAVERA
Chegou Abril de novo, tristemente,
que a Terra vai cansada de ter flores...
Mas sinto até na primavera ausente
a primavera humana destas dores!

ESTIO
Porque trazes, também, a luz da esperança?
Que véu de fogo nos teus ombros arde?
Acha de sol no frio das crianças,
chama da Terra no cair da tarde...

OUTONO
Se eras a flor da morte, em oiro velho,
que António Nobre foi colher na haste,
donde te veio este fulgor vermelho
que aos seus olhos tristíssimos negaste?

INVERNO
Anoiteceu nos poetas, noite e cruz
da solidão que a todos nos desterra.
Ó cegos dos abismos, inda há luz
nos homens simples, esse luar da Terra!

39 - O termo é usado no sentido proposto por Gérard Genette, *op. cit.*, *passim*, sobretudo, p. 7: "... la *transtextualité*, ou transcendance textuelle du texte, que je définissais déjà, grossièrement, par "tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes". Genette reporta-se ao aparecimento do conceito em *Introduction à L'Architexte*, Paris, Editions du Seuil, 1979, p. 87.

40 - Esta característica de *Terra de Harmonia* intensifica-se na versão de 76 com a inclusão (que também justifica) de "Soneto castelhano de Camões", inicialmente publicado em *Cantata*, de sete "Sonetos de Shakespeare reescritos em português" e "Retrato do autor por Camilo Pessanha (colagem)".

Quatro dos casos de hipertextualidade - os textos incluídos sob a designação genérica de "Prosas Hors-texte"[41] - merecem particular atenção por constituirem uma das primeiras ocorrências da reescrita de textos publicados na poesia de Carlos de Oliveira, já que consistem na reelaboração de quatro crónicas anteriormente vindas a público na *Seara Nova* sob uma rubrica intitulada "Jornal".[42]

Nas restantes ocorrências, é retomada a tradição literária tanto erudita como popular. À presença, anteriormente analisada, do *Inferno* de Dante e do "Apocalipse" de João como hipotextos em *Descida aos Infernos*, vem acrescentar-se a "tradução" de um vilancete vicentino extraído de *Triunfo do Inverno*, em "Vilancete Castelhano de Gil Vicente passado ao português",[43] a justaposição de um novo soneto numa sequência de três poemas partindo do soneto camoniano "Que me quereis, perpétuas saüdades?", continuada na reprodução de "Imité de Camoëns (Aragon)" e concluída com "Imitado de Aragon", de Carlos de Oliveira.[44] Noutras composições, retoma-se a tradição popular, o

---

41 - "Prosas hors-texte (I): Árvores", *Terra de Harmonia*, p. 17; "Prosas hors-texte (II): Insónia", p. 27; "Prosas hors-texte (III): O fundo das águas", p. 42; "Prosas hors-texte (IV): Quando a harmonia chega", p. 58.

42 - Seguindo a ordem dos poemas referenciados na nota anterior, os textos matriciais são os seguintes:

- "O Pomar", *Seara Nova*, XXVII, nº 1087, 29 de Maio de 1948; p. 74.
- "Insónia", *ibid.*, nº 1072, 14 de Fevereiro de 1948, p. 75;
- "Sugestão da Água", *ibid.*, nº 1065-67, 27 de Dezembro de 1947 e 10 de Janeiro de 1948; p. 293.
- "A Madrugada", *ibid.*, nº 1063, 13 de Dezembro de 1947, p. 233.

43 - *Terra de Harmonia*, p. 21.

44 - *Idem*, pp. 22-4. O retomar dos três poemas em sequência, bem como a epígrafe de Aragon que precede a reprodução do texto camoniano ("Car j'imite... Tout le monde imite,/ Tout le monde ne le dit pas."), são, aliás, sintomáticos da importância atribuída à hipertextualidade como princípio poético.

romanceiro e a novela de cavalaria, como acontece com os poemas "A Estrela", "Livre", "Reminiscência" e "Soneto de Oriana".[45]

A hipertextualidade constitui um dos processos pelos quais se institui a poética da brevidade, ao propor o texto como uma concretização efémera, um momento de estabilidade precária. Na medida em que possui as propriedades que põe em evidência, a relação hipertextual pode mesmo ser considerada como a exemplificação literal do princípio de transformação no próprio movimento textual.[46] Aplicação (metafórica) da lei de Lavoisier ao campo da literatura, como há-de ler-se num poema de *Sobre o Lado Esquerdo* que é impossível não antecipar:

Lavoisier

Na poesia,
natureza variável
das palavras,
nada se perde
ou cria,
tudo se transforma:
cada poema,
no seu perfil
incerto
e caligráfico,

---

45 - *Idem*, pp. 15, 18, 47 e 53. O primeiro glosa uma quadra do Cancioneiro Popular pelo processo de quatro voltas a terminar com cada um dos versos do mote (acerca desta estrutura usual no repertório popular cf. Afonso Duarte - "Glosas Populares - comentário e colectânea", *Vértice*; vol. XIV, nº 127, Abril de 1954, pp. 197-208); o segundo desenvolve o mote popular "Não há machado que corte/ a raiz ao pensamento"; o terceiro retoma o romance "Conde Ninho" e o último faz referência ao *Amadis de Gaula*.

46 - No sentido em que Nelson Goodman e Catherine Elgin definem a exemplificação literal como forma não-denotativa da referência. Cf. *supra*, capítulo 1, parte 3. Recorde-se que a exemplificação implica não a simples possessão de um traço mas que este seja posto em evidência.

já sonha
outra forma.[47]

Como parte integrante do mundo em direcção ao qual se movimentam, a literatura e o poema obedecem ao mesmo princípio de transformação: "o processo para a transpor [a realidade] em termos literários - diz Carlos de Oliveira - está sujeito a um condicionamento semelhante ao dela e até ao condicionamento dela (em última análise, o processo faz parte da realidade)".[48]

Assim, na "tradução" do vilancete vicentino, seguindo de tão perto o hipotexto que seja legítima a designação de tradução[49], o hipertexto distancia-se, no entanto, o suficiente para poder corresponder a outra versão-de-mundo,[50] apenas porque a exortação à

---

47 - *Trabalho Poético*, *Obras*, p. 223.

48 - "Almanaque Literário", *O Aprendiz de Feiticeiro*, *Obras*, p. 471.

49 - Cf. Álvaro Júlio da Costa Pimpão (coordenação do texto, introdução, notas e glossário) - *Obras Completas* de Gil Vicente, Porto, Livraria Civilização Editora, 1979, p. 318. Para facilitar o confronto das duas versões, transcreve-se o texto matricial vicentino:

Por mas que la vida pene,
no se pierda el esperanza,
porque la desconfianza
sola la muerte la tiene.

Si fortuna dolorida
tuviera quien bien la sienta,
sentirá que toda afrenta
se remedia con la vida.
Y pues doble gloria tiene
despues del mal la bonanza,
no se pierda el esperanza
en quanto muerte no viene.

50 - Cf. *Terra de Harmonia*, p. 21:

VILANCETE CASTELHANO DE GIL VICENTE
PASSADO AO PORTUGUÊS

Por mais que nos doa a vida
nunca se perca a esperança;
a falta de confiança
só da morte é conhecida.
Se a lágrimas for cumprida
a sorte, sentindo-a bem,

esperança contida no mote e desenvolvida nas voltas reage, agora, à interacção de outros poemas. Por exemplo, o poema-nota atrás transcrito, no qual é explicada a "dialéctica da esperança", ou a segunda estrofe de "Bilhete Postal":

> Mas no meu coração as pobres coisas
> choram, a cada lágrima exigida,
> a tristeza precisa pra que eu saiba
> quanto custa a alegria duma vida! [51]

É semelhante o que se passa com o poema "Reminiscência", no qual é retomado o romance do Conde Ninho. O canto do Conde Ninho é identificado com outro canto (o poema, um certo entendimento da poesia) proibido por um poder tão arbitrário e impotente como o do rei da fábula:

> (1) Também hoje a canção se não perdoa.
> À Princesa Cativa que queremos
> não nos consente El-Rei uma palavra!
> Inùtilmente, porque A cantaremos![52]

No contexto de *Terra de Harmonia*, a "canção anunciadora" do Conde Ninho perdura "nos pinheirais do mundo" transformada, do sentido passional que inicialmente era o seu, num novo sentido que vem ao encontro do conceito de Esperança articulado pela rede textual dos poemas da colectânea.

> vereis que todo o mal vem
> achar remédio na vida.
> E pois que outro preço tem
> depois do mal a bonança,
> nunca se perca a esperança
> enquanto a morte não vem.

51 - *Terra de Harmonia*, p. 54.

52 - *Idem*, p. 48.

Repare-se que a relação entre hipertexto e hipotexto é, aqui, indissociável da interferência de um intertexto marxista que constitui um campo de referência externa ao qual os poemas incessantemente fazem apelo, e através do qual o sentido primitivo do hipotexto se subverte e esclarece por outro sentido.

Não se trata, no entanto, de simplesmente fazer referência a uma versão-de-mundo dominada pelo princípio da transformação, mas também de concretizar dialecticamente esse mesmo princípio, exibindo-o no próprio movimento do discurso.

É neste processo que se insere a reescrita das quatro crónicas publicadas na *Seara Nova* : a reescrita estabelece igualmente uma articulação hipertextual com a versão anterior (ou versões anteriores) e exemplifica literalmente de modo semelhante o mesmo princípio de transformação. O facto de os textos genericamente designados por "Prosas Hors-texte", anteriormente referenciados, resultarem da reelaboração de textos caracterizáveis como crónicas, isto é, francamente mais extensos e obedecendo a modelos discursivos e comunicacionais muito diversos, consiste numa *reacção* textual por *precipitação* (no sentido em que os termos são utilizados em química): como se a poesia fosse o reagente capaz de precipitar forma sobre forma, texto sobre texto, numa palavra, de fazer aparente o princípio de transformação pelo qual o texto (também ele) é forma precária, perecível antecipação de outra forma. É ainda o princípio da "metamorfose repetitiva", a lei de Lavoisier agora aplicada à "poiesis" mais pessoal.

A reescrita da crónica intitulada "O Pomar" em "Prosas hors-texte (1): Árvores",[53] reveste-se, no entanto, de um interesse suplementar não apenas pelo aspecto metatextual característico das duas versões, mas também porque as transformações operadas sobre o texto matricial deixam ler a maneira como, na poesia de Carlos de Oliveira, a imagem

---

53 - As transformações operadas sobre as quatro crónicas até às versões finais constantes de *Trabalho Poético* foram já objecto de estudo específico. Cf. Rosa Maria Martelo - "Implosão e travessia de quatro textos de Carlos de Oliveira", *O Escritor*, nº 4, Dezembro de 1994, pp.162 a 173.

perceptiva está na origem de um processo referencial por coexemplificação metafórica, através do qual o texto exprime a brevidade.

"Pomar" é uma crónica acerca da poesia, ou, mais exactamente, acerca da sua aparição.[54] Aparição dupla porque a um "meio delírio de poeta vicioso" que, no campo,

---

54 - Para permitir um confronto mais rigoroso, transcreve-se o texto matricial (" O Pomar"):

Vim passar alguns dias ao campo. E numa tarde destas, como o calor apertasse, desci ao pequeno areal do pomar com uma sesta fisgada. Fiquei de olhos semi-cerrados, uma pálpebra aflorando a outra. Por entre as frestas da folhagem, caía claridade do alto; por entre o franjado das pestanas, escorriam-me sobre a retina nódoas de luz - como grandes, luminosas gotas de água.

Assim estava, quando insensivelmente comecei (tortuosidades de carácter?) a modelar besoiros imaginários no cobre quase líquido do sol: o zumbido dos coleópteros era o murmúrio da luz, porque as coisas claras, mesmo silenciosas, ouvem-se. Abri profundas clareiras duma neve cálida ao meio de aéreas florestas, com aves fulvas e ramagens que lembravam a vegetação açucarada das garrafas de aniz. Inventei, modelei, imaginei, num meio delírio branco de poeta vicioso, coisas fantásticas, absurdas. Sabem como isto acontece: um tudo nada de imaginação degenerativa, e as pobres imagens vêm como as cerejas dum cabaz. Puxa-se uma e salta meia dúzia. De sapato faz-se gato, de gato faz-se vassoira e, de vassoira, macaco ou farinha, indiferentemente.

Na tarde em que desci ao pomar fazia eu da luz desertos e florestas, pássaros e besoiros, sei lá que mais, numa total irresponsabilidade perante os direitos monopolizados do Criador. Estendido ao comprido da terra, com os longos pinhais rumorejando, descobria devagar, entre feliz e deslumbrado, todas as combinações da imaginação, os últimos recessos das coisas poéticas... Em redor, a gândara dava-me o estímulo duma quietude de embalo, maternal, quase silenciosa: e era bom sentir-me o objecto divino e infantil que a enternecia! Com o tempo cá dentro, todo meu, deslizando pelas veias, tempo ou rio perdurável, ou sangue involuntário!

Lá pelo meio da tarde, quando a luz se refugiava nos desvãos do mato, emergi do encantamento. Ainda maravilhado, ainda tonto. Mas de repente, sem saber porquê, qualquer coisa estalou dentro de mim. Os olhos abertos caíram-me sobre as árvores do pomar. E lembrei-me então do ano já distante em que meu avô, curvado sobre a terra, abria minúsculas covas e plantava. Esta coisa simples fez-me estremecer.

Diante das árvores de hoje, verticais e vivas, donas de sombra e seiva, senti-me mais pobre de imaginação que, de pão e vinho, um lázaro das estradas. Como eram afinal ridículos os meus besoiros gratuitos, as minhas florestas escarchadas, ao pé daqueles troncos reais emergindo do chão, carregados de sumo e de verdade! Como eram risíveis e, sobretudo, inúteis.

Passei o resto da tarde a invejar 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!

por uma tarde de luz intensa, deixa vaguear a imaginação ao sabor das manchas de luz que lhe atravessam as pálpebras semi-cerradas, vem suceder-se a descoberta da (verdadeira) poesia. Com efeito, a experiência inicial de devaneio, classificada desde logo muito negativamente como "encantamento", "meio delírio", produto da "imaginação degenerativa", atribuída a um "poeta vicioso", vítima de "tortuosidades de carácter", apenas produz "pobres imagens", ao contrário da poesia entrevista no gesto do avô que, de quase nada, concebera a cadeia interminavelmente criadora do pomar. No momento em que o olhar se fixa nas árvores do pomar, toda a experiência de devaneio anterior surge "gratuita", inútil", isto é, inaproveitável para a poesia: como se a sua importância se resumisse ao papel contrastivo de permitir mostrar que a imaginação não orientada para o mundo é poeticamente improdutiva; de fazer compreender que "as coisas poéticas" não são produto do "delírio visionário", mas passam essencialmente pelo olhar, pela descoberta do mundo. É esse momento iluminado (mas não alucinado) em que o poeta descobre, ou, mais exactamente, estabelece uma relação metafórica entre o gesto de plantar um pomar e o de escrever, na medida em que propriedades como a criatividade e a imaginação são coexemplificadas por ambos - e que na crónica é, à partida, apenas um tema - que é re-construído no poema. É também nesse momento que a poesia irrompe na crónica.

"Prosas hors-texte (1): Árvores" consiste essencialmente na reelaboração do último parágrafo do texto matricial, embora com remissões para o contexto anterior. Enquanto a crónica se construía em torno da aparição da poesia ao nível da vivência pessoal, o pequeno texto publicado em *Terra de Harmonia* concentra o texto inicial nos momentos em que a imagem perceptiva (indissociável da memória na poética de Carlos de Oliveira) conduz à coexemplificação, isto é, nos segmentos textuais nos quais o gesto

contado de plantar um pomar possui e põe em evidência um determinado número de traços que coexemplifica com a poesia.

O trabalho de reescrita consiste, em primeiro lugar, na exclusão de todos os elementos que conduziam o leitor a fazer uma contextualização determinada (especificações temporais e espaciais, articulação com o sujeito), de forma a obter um texto descontextualizado e, por conseguinte, recontextualizável através de um potencial infinito de leituras e em função de cada situação de leitura.

É mais fácil apreciar a intervenção da reescrita confontando os textos por segmentos:[55]

1. A - "(...)E lembrei-me então do ano já distante em que meu avô, curvado sobre a terra, abria minúsculas covas e plantava."

B - **Camponês, que plantaste**

2. A - "Diante das árvores de hoje, verticais e vivas, donas de sombra e seiva,"

B - **estas árvores reais com pássaros vivos na verdura autêntica das ramagens!**

3. [Toda a articulação contrastiva entre a poesia como delírio imaginativo e a poesia do texto real do pomar converge no reemprego de lexemas que ocorriam na primeira parte do texto A (cf. texto reproduzido na nota 6)] :

B - **Sabias bem que nada valem as asas fulvas e imaginárias nas florestas do tempo!**

4. A - "Passei o resto da tarde a invejar meu avô! Esse, sim, imaginação tinha-a ele! Que força formidável de poesia não é precisa realmente"

B - **Ó Poeta, tu sim,**

5. A - "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!

B - **que tiveste alma para conceber todas estas folhas, flores e frutos, toda esta terra de harmonia - no tamanho duma semente mais pequena que o coração das aves!**

---

55 - Os segmentos textuais precedidos da indicação A dizem respeito à crónica "O Pomar"; os segmentos a **carregado**, precedidos da indicação B, constituem o texto publicado em *Terra de Harmonia*.

Repare-se que, embora "Árvores" resulte da decantação da subjectividade inerente à crónica, os deícticos mantêm-se, agora com a função de indeterminação e expansão semântica do nome que frequentemente caracteriza o seu emprego na poesia, incluindo, neste caso, a possibilidade de designarem o texto em que ocorrem. Este processo culmina com a referência ao próprio título da recolha de poemas em que o texto se insere: "toda esta terra de harmonia". Estabelece-se, assim, uma rede de intersecções metafóricas (camponês/poeta; "estas árvores"/estas palavras, este poema; "plantar"/escrever; "esta terra de harmonia"/ este texto, esta poesia) que vão produzindo um duplo movimento de transferência metafórica: enquanto o texto matricial identificava a aparição da poesia com o momento em que a percepção do mundo se iluminava pelo deslocamento para o objecto (o pomar) de predicados (criatividade, imaginação) que este podia exemplificar metaforicamente, no texto inserido em *Terra de Harmonia* acrescenta-se ao processo de metaforização inicial a possibilidade de o próprio texto (onde "estas árvores" (estas palavras?) são "reais como pássaros vivos na verdura autêntica das ramagens") exemplificar metaforicamente o gesto de plantar um pomar.

Concluindo: o que este momento de reescrita permite observar com clareza é que Carlos de Oliveira privilegia a imagem perceptiva como elemento da constituição de um processo de referência por exemplificação metafórica que lhe permite ir ao encontro do mundo sem aderir, passiva e remissivamente, a versões-de-mundo consignadas.

Por outro lado, este processo referencial combina-se com a hipertextualidade em geral e com a sua faceta específica que é a reescrita que, por sua vez, é a exemplificação literal do princípio de transformação dialéctica que vinha sendo tematizado e que, progressivamente, se transformou em princípio de poética.

Cantata

Escorregam as linhas descendentes
de um poeta.

E as chuvas caminham noutra direcção
para uma página menos escrita.

Luiza Neto Jorge, *Os Sítios Sitiados*

Conforme é indicado na "Nota Final" ao primeiro volume de *Trabalho Poético*, os poemas incluídos na primeira edição de *Cantata* têm como data limite de redacção o ano de 1956, porém esta recolha apenas será publicada em 1960.[56] Como já foi referido no preâmbulo a este capítulo, trata-se de uma obra que tem merecido uma atenção muito especial por parte da crítica que, de forma bastante consensual, vê corporizar-se, neste escasso conjunto de poemas breves, um momento de viragem na poética do autor. Pode mesmo dizer-se que esta leitura acompanha *Cantata* desde a sua publicação. Em 1961, João Gaspar Simões era já sensível ao facto de assim se concluir um percurso que inflectiria num sentido novo:

> É pura poesia o novo livro de Carlos de Oliveira porque se apresenta como uma espécie de fecho lírico de uma obra em que a parte restante funciona como exposição. Dando a toda a obra poética do lírico de *Mãe Pobre* uma significação una, ao conjunto das suas rimas chamaríamos "cantata" em sentido rigoroso, já que este velho género poético de origem italiana pressupõe duas partes: uma expositiva - o recitativo -, outra lírica propriamente dita - o canto. E eis como o belíssimo fecho - fecho provisório, está claro, que Carlos de Oliveira não pensa encerrar aqui um ciclo lírico nunca antes tão inspirado - que é *Cantata*, apõe um selo de franco lirismo *cantabile* a uma obra que principiou por menos líricos propósitos.
>
> (...)

---

56 - Carlos de Oliveira - *Cantata*, s. l., Iniciativas Editoriais, 1960.

Humano nas suas emoções, nem sempre Carlos de Oliveira fora puro nas suas aspirações à poesia. O neo-realismo implícito nalguns dos seus versos, um neo-realismo de confessado propósito - é o caso da *Descida aos Infernos* -, comprometia, por vezes, a beleza da sua obra, Com esta *Cantata* resgata-se do que porventura maculava esses versos anteriores. A imagem da estrela do mar fossilizada na pedra exprime com sublimidade a condição da poesia de Carlos de Oliveira, que ficará, em verdade, nos quadros neo-realistas como o aceno petrificado de uma das mais belas inspirações humanas da moderna poesia portuguesa.[57]

Na recensão crítica publicada nesse mesmo ano, o poeta José Fernandes Fafe acentuava a "sobriedade" da obra, no que via a concretização da "lição de austeridade e resistência" que Carlos de Oliveira teria aprendido com a Gândara e os gandareses. E explicava:

As preocupações, digamos, filosóficas, dissolvidas em *Cantata* não contrariam as nossas teses. Pelo contrário, carreiam-lhes um argumento suplementar, "O que é a vida, vida individual e vida cósmica?", eis uma pergunta, senão a pergunta, a que *Cantata* procura dar resposta, poética já se vê. (...)

Mas a existência de tais preocupações não invalida a tese de sobriedade que venho a defender, pois vida e morte representam, para quem deseja dilatar o seu saber do mundo, das sociedades e do próprio destino pessoal, temas reais de uma meditação imprescindível. Tão pouco nos contradiz a atitude contemplativa que entremostra *Cantata*. Os imaginários, a fascinação diante deles, têm pelo menos a vantagem de servir de refúgio a quem se recusa a pactuar. Dir-nos-ão que se trata de uma atitude passiva. É verdade. O poeta que vai a par com os acontecimentos, deveria antes rebocá-los? E ser-lhe-ia isso possível?[58]

Olhando para *Cantata* a partir de outra perspectiva ideológica, muito diferente da de Gaspar Simões, José Fernandes Fafe, antecipava, para poder afastá-las, previsíveis críticas a uma hipotética atitude de alheamento, no que é perceptível que também este poeta

---

57 - João Gaspar Simões - "Carlos de Oliveira II. *Cantata*", *Crítica II - Poetas Contemporâneos (1938-1961)*, Delfos, s.d. (16-2-1961, para o artigo citado), pp. 345-6 e 348.

58 - José Fernandes Fafe - "Carlos de Oliveira *anti-keynesista* ", *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, Ano X, 2ª série, nº 121, Abril de 1961, p. 235.

reconhece a originalidade da obra e quanto essa originalidade implicava de ruptura com a ortodoxia neo-realista.

As dificuldades em enquadrar a evolução de uma poesia que inquestionavelmente permanecia materialista e dialéctica (até então, mais não fizera do que radicalizar-se como tal) ao mesmo tempo que se afastava das directrizes críticas do Neo-realismo poético estão bem visíveis na forma como António Rebordão Navarro (não) articula *Cantata* com o presumível retorno que lhe é sugerido pelo título que anunciava, em *Poesias* (1962), a obra seguinte: "*Cantata* (...) dá um novo caminho formal à poesia de Carlos de Oliveira, caminho que se descortina até no título dum futuro livro do poeta: *Dicionário do Povo* ".[59] Talvez o facto de se tratar de um título que havia de esgotar-se em si mesmo, sem livro que lhe correspondesse, confirme e explique a dificuldade de articulação...

Embora mais lucidamente, é ainda a mesma tensão que é observada por Joaquim Namorado ao reflectir acerca da evolução patenteada pelos livros recolhidos em *Poesias* :

> Os riscos que o poeta corre na busca de fórmulas de síntese, cuja beleza e verdade resulta do encontro da palavra justa, na significação e lugar apropriados, tem sabido C. de Oliveira evitá-los construindo os seus versos com um rigor precioso, demonstrando um domínio da linguagem e das formas, verdadeiramente inexcedível. Mas esta construção e este domínio, este rigor, se conseguem dar uma tensão aguçada e um corte de mestre aos seus poemas, podem também ter-lhe cortado *fuga*, o espontâneo fluir da inspiração que em *Xácara das bruxas dançando* e *Descida aos infernos* levaram à criação de dois dos mais extraordinários poemas da poesia portuguesa deste século.

E, reportando-se a consabidas críticas aos pouco ortodoxos sentimentos de pessimismo e desânimo presentes na poesia de Carlos de Oliveira, conclui:

> O peso das circunstâncias do real, o risco que corre ao longo deste nosso tempo, o negrume dos dias que vivemos, estão sem dúvida dramaticamente presentes nos versos de Carlos de Oliveira, soturnos e

---

59 - António Rebordão Navarro - "Poesias de Carlos de Oliveira", *Vértice*, vol. XII, nº 226-7, Julho-Agosto de 1962, p. 403.

terríveis como são, mas só seriam pessimismo e desalento se neles houvesse resignação ou fatalismo, o que não sucede. É possível, também, que não se encontre na obra de C. de Oliveira o aleluísmo de um mundo novo *que será*, mas toda a tensão dos seus melhores poemas visa a conquista desse mundo.[60]

Por todos estes textos, escritos no limiar dos anos Sessenta, perpassa qualquer coisa como um pressentimento de fim que Eduardo Lourenço viria a sintetizar, poucos anos depois, ao falar de *Cantata* como "uma espécie de 'Requiem'"; e, simultaneamente, em expressões como "pura poesia", usada por Gaspar Simões, ou "rigor precioso" e "domínio da linguagem e das formas", em Joaquim Namorado, recortava-se o perfil da diferença, que José Fernandes Fafe analisava, na continuação do excerto anteriormente transcrito, detendo-se no que considerava "outra das preocupações que obsidiam Carlos de Oliveira"[61] - a linguagem.

Com efeito, a diferença estabelecia-se na palavra, no corpo da linguagem, no objecto-texto; e, se *Cantata* corresponde a um momento crucial na poética de Carlos de Oliveira, esse facto decorre de uma nova maneira de articular texto e mundo através da valorização da materialidade do texto.

As reflexões de carácter metatextual contidas em *O Aprendiz de Feiticeiro* permitiram destacar, no capítulo 3, o conceito de brevidade como um princípio de poética trifacetado ou divisível em três subprincípios - carência, transformação e precaridade. Depois, fazendo reagir retroactivamente esses mesmos princípios (detectados, não se esqueça, num texto cuja primeira datação é já de 1969) sobre uma poética em formação, foi observado que, enquanto o princípio de precaridade se fazia sentir ocasionalmente, o princípio de carência surgia logo em *Turismo*, e desenvolvia-se em *Mãe Pobre* com os

---

60 - Joaquim Namorado - "Poetas de Hoje (II)", *Vértice*, vol. XIII, 1963, reproduzido em Joaquim Namorado - *Obras. Ensaios e Críticas, I - Uma Poética da Cultura*, organização, prefácio e notas de António Pedro Pita, Lisboa, Editorial Caminho, 1994, p. 264.

61 - José Fernandes Fafe - *art. cit.*

poemas gandareses, associado a uma tomada de posição no conflito de classes, à expressão da solidariedade com os desapossados dos meios de produção, sendo progessivamente subsumido pelo princípio de transformação dialéctica.

O que acontece em *Cantata* é que a carência, que antes comparecia essencialmente ao nível das relações sociais, e por um mecanismo de referência de direcção denotativa (representação), surge agora como uma propriedade do texto. Enquanto objecto de linguagem, o texto possui e exibe a carência como uma etiqueta pela qual é denotado, isto é, refere-a por exemplificação literal.[62]

É nesse preciso sentido de rarefacção e carência textual que Gastão Cruz falará também de uma "poética da brevidade" a propósito de *Cantata*: "É uma poética da brevidade (...) corporizada na própria estrutura dos poemas, cuja extensão varia entre dez e catorze linhas, muitas das quais formadas por uma única palavra, aquela que os breves poemas desse livro breve induzem ou formulam".[63]

A expressão "brevidade (...) corporizada", utilizada por Gastão Cruz, merece particular atenção por resumir o teor da mudança operada neste livro. Com efeito, a brevidade encontra agora eco no corpo mais sensível do poema, que exibe a carência

---

62 - Talvez seja útil ter presente o comentário de Catherine Elgin a propósito de *Number One* de Jackson Pollock ("Comprendre: L'Art et la Science" in Roger Pouivet (org.) - *Lire Goodman, Les Voies de la Référence*, ed. cit., p. 52): "*Number One* fournit des cas de viscosité de la peinture. Comme n'importe quel autre tableau. Mais par ses empâtements et ses striures, ses coulures et ses éclaboussures, le tableau de Pollock fait de la viscosité son enjeu. Ce n'est pas le cas de la plupart des autres peintures. Elles utilisent la viscosité, ou la tolèrent, mais ne font aucun commentaire sur elle.

Mettre en valeur, souligner, exhiber, ou transmettre comportent une référence ainsi qu'une instantiation. On dira d'un élément qui, à la fois, fait référence à un trait et l'instancie, qu'il *exemplifie* ce trait. Dans ce qui suit, j'appellerai un tel élément un *exemplaire*, et son référent un *trait*. On notera que, dans cet emploi, un trait peut être une substance, un attribut, une relation, un dessin, etc".

63 - Gastão Cruz - "Carlos de Oliveira: Uma Poética da Brevidade no Contexto do Neo-realismo", *Um Século de Poesia (1888 - 1988), A Phala*, ed. cit., p. 83. (Sublinhado meu).

como um traço essencial da sua constituição. Não é uma redundância nem mera repetição, é uma "metamorfose repetitiva": a carência é agora o próprio travejamento (rarefeito) do texto - transformou-se em princípio de poética.[64]

No entanto, a retracção do texto é também uma expansão na medida em que permite retomar, sem populismo nenhum, sem panfletarismo nenhum, a essência da questão social tal como ocorria em *Turismo* ou *Mãe Pobre*, questão que se tinha vindo a diluir sob o domínio do princípio de transformação: se o texto é literalmente rarefeito pode também fazer referência, por exemplificação metafórica, a todos os sentidos da carência enquanto condição de uma humanidade injusta e desigual.

Importa sublinhar que este procedimento referencial não anula os anteriores: o princípio de precaridade continua a agir ainda essencialmente ao nível da imagem.[65] O processo é adjuntivo e não disjuntivo; é de um adensamento que se trata. Elementos presentes desde o início da obra encontram-se agora "apenas sugeridos na brevidade dos textos",[66] como diz o escritor, isto é, retomados através de outro procedimento referencial que implica pôr em evidência a espessura do texto como objecto de linguagem, neste caso,

---

64 - De certa forma, Gastão Cruz tinha indicado esta diferença noutro ensaio, opondo a noção de "produzir" à noção de "captar", embora estabelecendo um corte excessivamente nítido, e por isso mais tardio, na obra do escritor. Cf. Gastão Cruz - "*Finisterra* ou a geometria do real", *O Jornal*, 3 de Agosto de 1979, p. 32: "Penso que a grande diferença entre o Carlos de Oliveira de *Finisterra* e de antes de *Finisterra*, de *Sobre o LadoEsquerdo*, *Micropaisagem*, *Entre Duas Memórias*, *Pastoral*, e de antes de *Sobre o Lado Esquerdo* e, sobretudo, *Micropaisagem*, reside em que, na primeira fase, ele procura captar o rigor, a geometria do real, enquanto, na segunda, tenta produzir esse rigor, essa geometria."

65 - Gastão Cruz ("Carlos de Oliveira: Uma Poética da Brevidade no Contexto do Neo-realismo", *Um Século de Poesia (1888 - 1988)*, *A Phala*, ed. cit., pp. 83-4) fala igualmente de um "insistente registo da brevidade da vida e do mundo", de uma "condição de fragilidade e de pobreza do homem" aproximáveis do que, no contexto deste trabalho, tem sido designado por "precaridade" na poética de Carlos de Oliveira. Veremos, no entanto, que a dimensão do conceito se alarga nas obras que se seguem a *Cantata*.

66 - Carlos de Oliveira, cf., *supra*, capítulo 3, ponto 1.2, p. 195.

uma espessura tão leve quanto densamente estruturada, uma malha mostrada em fio e ausência de fio, capaz de produzir a exemplificação literal e metafórica da carência.

É este processo referencial, pelo qual *Cantata* constitui a recusa mais completa do realismo, de um modo semelhante àquele em que a arte abstracta se contrapõe à arte figurativa, que lhe confere densidade inovadora sem retirar-lhe uma muito adorniana capacidade de resistência e denúncia. Mas isso era tão novo no quadro da literatura de fundamentação marxista que resistia até à leitura dos que estavam mais próximos da heterodoxia do poeta.

Em 1963, José Fernandes Fafe manteve com Gastão Cruz, nas páginas do *Diário de Lisboa*, uma extensa polémica em torno do conceito de Neo-realismo, na qual uma das questões em debate foi a dos critérios pelos quais *Cantata* era uma obra neo-realista. O livro de Carlos de Oliveira é chamado a ilustrar o que José Fernandes Fafe considerava dois elementos fundamentais para a definição do Neo-realismo - "adesão à nova etapa da História e utilização, como instrumento criador, das categorias fundamentais da dialéctica".[67]

Ao longo do debate, é patente a dificuldade dos dois poetas em integrar a obra no quadro do Neo-realismo, apesar de ambos pretenderem fazê-lo. Por um lado porque as condições propostas por José Fernandes Fafe parecem ser negadas pela temática pessimista e angustiada de *Cantata*, por outro lado porque Gastão Cruz tende a definir o

---

67 - José Fernandes Fafe - "A Morte do Neo-realismo", *Diário de Lisboa*, supl. "Vida Literária e Artística", nº 255, 20 de Junho de 1963, p. 19.

O debate continuou com as peças seguintes: Gastão Cruz - "Alguns problemas do Neo-realismo", supl. nº 256, 27 de Junho, pp. 17 e 24; J. Fernandes Fafe - "Ainda a morte do Neo-realismo. Resposta a Gastão Cruz", supl. nº 258, 11 de Julho, pp. 17 e 19; Gastão Cruz - "Ainda alguns problemas do Realismo", supl. nº 260, 25 de Julho, pp. 17 e 19; José Fernandes Fafe - "Pequenos problemas do Neo-realismo", supl. nº 264, 22 de Agosto, pp. 17 e 24; Gastão Cruz - "A definição do Neo-realismo é um pequeno problema?", supl. nº 266, 5 de Setembro, pp. 15 e 18; José Fernandes Fafe - "Pequenos problemas do Neo-realismo", supl. nº 267, 12 de Setembro, pp. 13 e 15.

Neo-realismo pela negativa, acentuando o seu carácter ideologicamente não-idealista e politicamente não-reaccionário, abrindo-o assim até um ponto de difícil caracterização.[68]

Gastão Cruz faz contrastar a originalidade e a "força" de *Cantata* com a "demagogia fácil", "gasta simbologia de *madrugadas*, *auroras*, *primaveras* e *mãos dadas*" que denuncia em José Carlos de Vasconcelos e outros poetas entretanto reunidos nos volumes colectivos de *Poemas Livres*. No entanto, e apesar de acusar José Fernandes Fafe de pretender "adesão explícita" e de sugerir que a força de *Cantata* estaria noutro lugar, não diz ainda que lugar é esse - virá a fazê-lo muito mais tarde, no ensaio anteriormente referido, ao falar de "uma poética da brevidade (...) corporizada na própria estrutura dos poemas".

Ora o que acontece é que este pequeno conjunto de poemas exibe as suas propriedades estruturais como etiquetas pelas quais é denotado, recorrendo à exemplificação literal de modo sistemático. A rarefacção do texto é constantemente colocada em evidência ao longo de *Cantata*, desde logo porque a feição monolexemática do título se prolonga nos títulos dos poemas, constituídos igualmente por um único lexema na quase totalidade.[69] Além disso, cerca de metade desses lexemas são dissílabos, na maioria dos casos paroxítonos, sendo quase todos os restantes trissílabos, mas quase sempre paroxítonos ou proparoxítonos, o que, do ponto de vista métrico, significa que o número de sílabas prosódicas é ainda menor.

Esta exiguidade fónica e gráfica ecoa a muitos outros níveis da configuração material do texto: na pequena extensão do corpo dos poemas, geralmente constituídos por uma

---

68 - Ver sobretudo a primeira e a terceira das intervenções de Gastão Cruz referenciadas na nota anterior.

69 - Na 1ª edição, a única excepção é "Soneto castelhano de Camões passado ao português", posteriormente transferido, em *Trabalho Poético*, para *Terra de Harmonia*. No entanto, este ligeiro desequilíbrio mantém-se na colectânea de 76 porque são inseridos os "Sonetos do Regresso" (I e II).

única estrofe curta;[70] nos versos preferencialmente curtos, por vezes monolexemáticos e até, metricamente, monossílabos, na sintaxe suspensa, entrecortada pelas pausas métricas, no vocabulário restrito:

Vento

As palavras
cintilam
na floresta do sono
e o seu rumor
de corças perseguidas
ágil e esquivo
como o vento
fala de amor
e solidão:
quem vos ferir
não fere em vão,
palavras.[71]

Se, no (meta)poema transcrito, as palavras "cintilam" efectivamente, a esse facto não será alheia a tensão entre a continuidade que se manifesta a nível lógico-sintáctico e a sua contaminação pelo silêncio, introduzido na sucessão dos versos curtos, que desagrega os constituintes da frase. O efeito de rarefacção do texto não decorre simplesmente do uso de versos curtos: é a interacção do encadeamento sintáctico com as pausas métricas muito próximas que produz a suspensão do discurso e destaca as unidades sintagmáticas, o

70 - Manuel Gusmão (*op. cit.*, p. 44) considerou a constituição dos poemas em articulação com a rarefacção de um modelo que seria o soneto: "São vinte e dois pequenos textos que têm entre dez versos (dois deles) e catorze (sete outros), e, ao mesmo tempo, se aproximam e se afastam da forma soneto. Alguns deles são mesmo rigorosamente sonetos, os outros são como que pré-sonetos, ou melhor, pós-sonetos: sonetos filtrados de que fica o rasto, o voo preso, o esqueleto, o depósito, (...)".

71 - *Cantata*, p. 7.

silêncio e o espaço branco da página de modo a produzir a exemplificação da carência. Algo de semelhante acontece com o discreto efeito da rima, ora evidente, ora diluída em rimas incompletas e num jogo aliterante onde, controladamente, se desvanece sem desaparecer.[72]

Cantata parece consistir numa sábia desarticulação da pluralidade mais ou menos canónica de modelos poéticos que se vem apurando até *Terra de Harmonia*. A versatilidade e a mestria patentes naquele livro são agora objecto de desconstrução, e o poema torna-se uma forma lacunar, polida, desgastada pelo silêncio, objecto de múltiplas deserções. Entre elas, é de destacar o desvanecimento do sujeito, cuja presença é metaforicamente aproximada da presentificação de uma ausência:

"Fóssil"
A pedra
abriu
no flanco sombrio
o túmulo
e o céu
duma estrela do mar
para poder sonhar
a espuma
e o vento
e me lembrar agora
que na pedra mais breve
do poema
a estrela
serei eu. [73]

---

72 - Deste ponto de vista, é particularmente interessante o trabalho de desconstrução exercido sobre o esquema rimático canónico no poema "Soneto" (*Idem*, p. 11), no qual se oscila entre rimas completas e incompletas, perfeitas e imperfeitas, umas vezes articuladas em conformidade com o esquema do soneto, outras vezes subvertendo-o em combinatórias invulgares (entre as quais surge o verso branco).

73 - *Idem*, p. 14.

Este poema explicita o que a obra amplamente executa: a petrificação do sujeito na linguagem, onde a sua presença constitui uma soma de vestígios, um progressivo traçado de ausência elocutiva gravada no corpo da linguagem. Deste modo, a tensão lírica entre a atitude coral e a solista, observada em obras anteriores, é resolvida sem opção porque é superada numa atitude diversa. Ao longo desta recolha de poemas o *eu* alterna com o *tu*, o *nós* e, sobretudo, com uma *não-pessoa* [74] cuja insistência se faz sentir de um modo novo; e, desta diversidade, o que ressalta é a linguagem, como auto/heterografia no incorformismo e na intransigência da poesia.[75]

Talvez seja esse o tom de fundo que confere unidade às sucessivas árias ou curtos recitativos que se combinam em *Cantata* (cujo título alude, certamente, mais a um modelo musical do que poético). É uma atitude de resistência em permanente tensão com um sentimento de precaridade, com o reconhecimento de que tudo é breve ou demasiado leve e efémero: "Os versos / que te digam/ a pobreza que somos,/ o bolor/ nas paredes/ deste quarto deserto,/ (...)".[76] Deste ponto de vista, o poema "Voo" constitui um metatexto essencial, porque propõe o poema como área elíptica de busca, viagem incerta, voo precário de palavras-aves:

---

74 - Cf. Emile Benveniste - "Structure des relations de personne dans le verbe", *Problèmes de Linguistique Générale*, vol. I, Paris, Tel-Gallimard, 1983, (1946 para o artigo citado) p. 228: "La forme dite de 3e personne comporte bien une indication d'énoncé sur quelqu'un ou quelque chose, mais non rapporté à une 'personne' spécifique. L' élément variable et proprement 'personnel' de ces dénominations fait ici défaut. C'est bien l' 'absent' des grammairiens arabes. Il ne présente que l'invariant inhérent à toute forme d'une conjugaison. La conséquence doit être formulée nettement: la '3e personne' n'est pas une 'personne'; c'est même la forme verbale qui a pour fonction d'exprimer la *non-personne*".

75 - É uma atitude articulável com a relação entre arte e sociedade no pensamento de Adorno. Veja-se, por exemplo, o ensaio "Discours sur la poésie lyrique et la société" (*Notes Sur la Littérature*, ed. cit., pp. 45-63), no qual Adorno insiste na função da arte como espaço de resistência e de recusa.

76 - "Bolor", *Cantata*, p. 8

Aves
desta canção astral,
velozes como sonhos
ou clarões
rompendo das estrelas,
levai-nos
do chão morto
onde as cidades podres
nos poluem
ao céu deserto
e puro:
naves!
ao incerto mar
da eternidade. [77]

Cantata vai ainda conferir sistematicidade a uma opção que tinha vindo a delinear-se progressivamente nas recolhas de poemas anteriores: a preferência pelo vocabulário de raiz concreta, no qual se destacam, por repetição, termos como "vento", "estrela", "pedra", "terra", "sangue", "água" e, pela forma como antecipam o rumo que esta poesia há-de seguir, "bolor", "orvalho", "glaciares", "espuma", "neve".... Como fez notar Joaquim Manuel Magalhães, "Pound e os Imagistas parecem surgir ao fundo do longo túnel até onde estas hipóteses de escrita recuam. A busca da "presentificação" dos sentimentos através de *imagens* objectivas aglutinadoras, os "correlativos objectivos" de que falava Eliot". [78]

Com efeito, este vocabulário é utilizado na construção de imagens que permitem que o texto exprima a precaridade do mundo através da coexemplificação metafórica.

---

77 - *Idem*, p. 20. O poema é retomado em *Trabalho Poético* com variantes (indicadas na parte 6 deste capítulo).

78 - Joaquim Manuel Magalhães - *op. cit.*, p. 72.

Um dos poemas que melhor explicita o processo é o seguinte:

Imagem

Cardos
em teu louvor,
pisados
por quantos já vieram
de pés nús,
lacerados,
cantar-te antes de mim,
cardos
à tua imagem,
pátria
de tojo. [79]

A identificação metafórica "cardos"/"pátria" assenta na configuração material do objecto designado que, juntamente com a pátria, coexemplifica 'aspereza'. Assim, o texto evolui para a metáfora final - "pátria/ de tojo." - onde o segundo termo tem uma extensão literal (o tojo) e uma extensão metafórica (a pátria), coexemplificando ambos a mesma etiqueta ou propriedade. Deste modo, obtém-se a concreção dos sentimentos que já não são ditos, antes são diluídos na matéria linguística do texto que os exprime. Por esse motivo, é este um processo que deve articular-se com o desvanecimento do sujeito anteriormente referido.

A regularidade com que têm vindo a ser indicados poemas que permitem uma leitura metatextual aponta para outro traço que, não sendo novo na poesia de Carlos de Oliveira, é, sem dúvida, mais sistemático a partir de *Cantata*: a reflexividade.

Na segunda parte do capítulo dedicado a *O Aprendiz de Feiticeiro*, procurou-se acompanhar a intervenção do escritor na polémica em torno da oposição forma/conteúdo e

79 - *Cantata*, p. 12.

verificou-se que a cronologia das suas intervenções a favor do trabalho sobre a linguagem e em defesa do texto literário como um todo, onde as ideias são inseparáveis do corpo discursivo, que é o seu corpo, se situava na primeira metade dos anos cinquenta ("Elogio do Estilo" é de 1952), isto é, próximo dos anos de elaboração dos poemas de *Cantata*.

O aspecto reflexivo desta obra deve ser entendido em sequência. Como dirá o poeta, alguns anos depois, a propósito de *Micropaisagem*: "Um texto diante do espelho: vendo-se, pensando-se".[80] E poder-se-ia acrescentar que essa visão especular é indissociável da consciencialização daquilo que, se é uma constante em literatura, nem sempre tinha sido entendido assim: a disseminação do sentido por todos os níveis constituintes do texto. O uso da exemplificação literal como procedimento referencial implica este entendimento, pois é através dele que o texto pode ser visto na amplitude material que o constitui; e, o que é mais importante, esse procedimento referencial, ao articular-se com a reflexividade, abre-lhe o caminho do mundo.

Entre os múltiplos poemas de índole metatextual ocorrentes em *Cantata*, destaca-se "Soneto":

> Rudes e breves as palavras pesam
> mais do que as lajes ou a vida, tanto,
> que levantar a torre do meu canto
> é recriar o mundo pedra a pedra;
> mina obscura e insondável, quis
> acender-te o granito das estrelas
> e nestes versos repetir com elas
> o milagre das velhas pederneiras;
> mas as pedras do fogo transformei-as
> nas lousas cegas e áridas da morte,
> o dicionário que me coube em sorte
> folheei-o ao rumor do sofrimento:

---

80 - "Micropaisagem", *O Aprendiz de Feiticeiro*, *Obras*, p. 587.

Ó palavras de ferro, ainda sonho
dar-vos a leve têmpera do vento![81]

A intermitência com que, neste poema, as palavras se acendem em leveza e se apagam pelo seu peso configura-as como fulcro da resistência ao sofrimento do mundo e, simultaneamente, como movimento para esse mesmo mundo. Dialecticamente, elas são (dizem) o mundo que há e descolam desse mundo no sentido da sua transformação; são a liberdade possível e a expectativa de reconciliação. Isto significa que, se, por um lado, *Cantata* representa o momento em que a poética de Carlos de Oliveira francamente retoma a importância de que se reveste a exemplificação na tradição simbolista e modernista, da qual tinha vindo a aproximar-se progressivamente, superando, em definitivo, a rasura em branco proposta pela ortodoxia neo-realista, que, aliás, nunca pretendera subscrever; por outro lado, coloca a matéria dessa linguagem sob o enquadramento materialista e dialéctico que sempre foi o seu. E, por conseguinte, mais do que um ponto de ruptura, *Cantata* é a síntese catártica de uma poética apurada em sucessivos andamentos de depuração.

---

81 - *Cantata*, p. 11.

3. Terceiro andamento: a reescrita em *Poesias* (1962)

> ... si l'on aime vraiment les textes, on doit bien souhaiter, de temps en temps, en aimer (au moins) deux à la fois.
>
> Gérard Genette, *Palimpsestes*

> Atento agora ao traço,
> corrijo o mais da matéria,
> ergo a minha arte do poço
> onde flutua.
>
> Luiza Neto Jorge, *O Seu a Seu Tempo*

> (...) correcções, rasuras, acrescentos, o meu forte (e o meu fraco).
>
> Carlos de Oliveira, *O Aprendiz de Feiticeiro*

Com excepção de *Turismo*, Carlos de Oliveira reúne, na colectânea *Poesias*,[1] todos os livros de poemas entretanto publicados; e porque já então não se tratava de simplesmente recolher obras dispersas no tempo, mas também de rever, excluir e refazer, é possível captar em *Poesias* algumas lições de poética. Não se entenda, por isso, o estudo que se segue como um mero exercício de curiosidade minudente e miudinha. Se todo o texto designa de algum modo o seu leitor, os de Carlos de Oliveira apelam certamente a um leitor atento, curioso e até decifrador de labirintos, sejam eles excessivas

---

1 - Carlos de Oliveira - *Poesias (1945-1960)*, Lisboa, Portugália Editora, 1962. Por razões de simplicidade, esta obra passará a ser referenciada através da abreviatura P.

florestas ou desertos de ausência. Trata-se, aqui, de repetir um percurso de escrita com todos os sobressaltos e descobertas que envolve, de ver a fulguração em que nasce uma palavra, de perceber os motivos pelos quais outras entretanto se apagaram. E, como observou Jacinto do Prado Coelho, "refazer essa busca é ainda contemplar as indefinidas possibilidades que se nos abrem entre as leis da linguagem e o silêncio".[2]

Entre a radicalidade da pura exclusão de *Turismo* em *Poesias* e a quase inexistência de alterações no texto de *Cantata*, desenham-se critérios de supressão, alteração e manutenção de texto, dos quais estas duas obras representam, respectivamente, o extremo do que pareceria irrecuperável e o paradigma (então) actual de uma poética em processo.

As razões da total exclusão de *Turismo*, compreendem-se melhor à luz do que é excluído ou reelaborado em *Mãe Pobre*. Basta confrontar o índice da primeira edição com o índice respectivo em *Poesias* para observar a rasura do tom populista que marcava as duas primeiras obras, como é visível na secção transcrita a seguir:[3]

(...)	(...)
MEUS VERSOS, MEU POVO	CANTIGAS
1. O viandante	1. O viandante
2. Cantiga dos cravos	2. Cantiga dos cravos
3. Canção **da jorna**	3. Cantiga do ódio
(...)	(...)

2 - Jacinto do Prado Coelho - "Variantes e variações", *Ao Contrário de Penélope*, Lisboa, Bertrand, 1976, p. 19.

3 - Por regra, o texto sobre o qual se exerce a reescrita será apresentado à esquerda, com os segmentos que são objecto de transformações (supressões e substituições) a **carregado**; à direita, reproduz-se o texto correspondente em P. Nos casos em que ocorrem alterações ao nível da pontuação, será marcada, igualmente a **carregado**, a palavra imediatamente anterior ao sinal alterado de forma a facilitar a sua visualização. Nos raros casos de adjunção, o elemento inserido será sublinhado no texto da direita.

As alterações introduzidas no título genérico que reunia estas três composições e no título da última reduzem o evidente populismo dos títulos iniciais, ao mesmo tempo que acentuam a sua filiação na linha mais tradicional da literatura portuguesa;[4] e, continuando a observar as variantes introduzidas no índice de *Poesias*, verifica-se que o poema "Tosca e rude poesia", que inicialmente constituía a composição de abertura e era apresentado autonomamente na secção intitulada "Poesia", é integrado sob o título genérico da segunda parte (agora primeira) - "Coração" - onde toma o lugar do poema "1.", que é excluído. É também excluída a quinta composição de "Poemas", sendo este título genérico substituído por "Odes".

Por que motivo é excluído precisamente o poema que dera origem ao título genérico "Coração"? Recordar o texto é, certamente, a melhor resposta:

1.
Tronco nodoso
que o inverno sangrou,
o coração cortado
na casca velha de rasquedo
que navalha o rasgou?

Ciganos vieram pela noite
atravessando o descampado
- seria da sua raiva
que aquêle coração ali ficou?

Na planície agreste
são as cordas de gente,
povo

4 - As duas últimas composições, tinham sido já publicadas sob o título "Cantigas" (I e II) em *Vértice*, vol I, nº 4-7, Fevereiro de 1945, p. 5.

entre a miséria velha
e velhos mêdos
- as navalhas da jorna
gravam destinos no rasquedo!

Será talvez
dalgum amor da terra,
corpo moreno de cahopa
e coração
- a despedida
nuns olhos tristes de ganhão.

Vai o inverno a meio
e a sina de quem partiu
gravada no tronco nu,
a sina de quem ficou
- onde andará a navalha
que aquêle coração rasgou?

Aberto no cerne
sangra o amor
que em amargura se deu
- coração camponês
entre a avareza do chão
e o desprêzo do céu.

Vai o inverno a meio
e a planície chora,
que o negrume desceu
da tristeza da serra.

Que navalha perdida
vos feriu?
- Chove,
água dos olhos do povo!

chora,
coração da terra![5]

É notório que o poema (um pouco lorquiano) associava o populismo do tema com a retórica do expressionismo exclamativo e sangrento frequente na poesia neo-realista de Quarenta; e é, certamente, por isso que é excluído. Pode entrever-se o mesmo critério na reelaboração da terceira estrofe do poema "3.", também de "Coração":[6]

(...)
Caminheiro cansado
sem nenhum bordão,
num tronco nodoso
- sangrento e cravado -
está meu coração!

(...)
Caminheiro cansado
sem nenhum bordão,
onde houver um sonho
para ser sonhado
está meu coração!

Através do segundo poema excluído[7], deduz-se outro critério de reescrita: a redução do empolamento intervencionista, neste caso associado com um camonismo épico. Nesse

---

5 - *Mãe Pobre*, pp. 13-5.

O poema tinha sido publicado anteriormente, no número supracitado de *Vértice* (pp. 3-4), com o título "Coração". De notar, então, a ocorrência de parênteses, depois substituídos pelos travessões em *Mãe Pobre*, e que o terceiro verso da antepenúltima estrofe era, em *Vértice* : "que na vida sem sol se deu,".

6 - *Mãe Pobre*, p. 17 e P, p. 7.

Tem consequências semelhantes a substituição do lexema "carne" por "alma" no antepenúltimo verso de "Invocação", o primeiro poema da secção "Assombração": "/Génio! Fôsses meu escravo Jau / e a minha **carne** tua escrava,/"(*Mãe Pobre*, p. 55 e P, p. 26).

7 - Trata-se de "Poemas - 5.", *Mãe Pobre*, p. 41:

Envelhece o mundo e morre a vida,
bradam escravos às eras da vileza:
quebre o degrêdo a nossa fôrça prêsa
e para mais alto mundo concebida.
Seja embora esta lívida tristeza
o preço duma terra prometida:
se foi imerecida a dor que a deu,

sentido, esta exclusão deve colocar-se em paralelo com a anulação da segunda estrofe de "Poesia", poema que, como já foi referido, passa a constituir o primeiro poema de "Coração". Com efeito, a estrofe excluída partilhava do mesmo tom excessivo e do mesmo espírito de combate:

> Destino
> à semelhança de alcateias
> na esteira dos rebanhos,
> se versos dás,
> são de impiedade:
> - A vós! a vós!
> lôbos dos nossos anhos![8]

No que respeita a *Mãe Pobre*, não são muitas mais as alterações introduzidas em *Poesias*. Resta referir que, embora a pontuação se mantenha ainda muito exclamativa, é evidente o esforço de simplificação, através da abolição sistemática do travessão, por exemplo, processo de isolamento ou de destaque de versos antes muito frequente. Ocorrem ainda algumas substituições lexicais que parecem ficar a dever-se a um desejo de apuramento do texto.[9] No entanto, associando as reduções e substituições observadas

---

> nunca a vontade humana se rendeu!
>
> E pois que a razão ordena e o coração
> consente, pelos caminhos pávidos da terra,
> sôbre os desígnios das almas e do chão,
> seja em destino a nossa árdua guerra.
> E rios de rubras lágrimas irão
> onde o futuro nos clama, lá, onde erra
> o facho do Império desejado:
> milhões povoando o chão reconquistado!

8 - *Mãe Pobre*, p. 9.

9 - É o que acontece com a quarta composição de "Poemas" (*Mãe Pobre*, p. 40), cujos versos 4 e 7 ("/fôsse por fim topada a flor da sina:/" e "/Mas assim, dize tu, amor, pra que degredos/" ocorrem com a substituição do particípio "topada" por "achada" e do sintagma "dize tu," por "meu" (P, pp.19-20).

com a supressão pura e simples de *Turismo*, parece claro que, na sequência do desenvolvimento posterior da sua poética, Carlos de Oliveira procurava, já em 1962, uma transestilização[10] que limitasse a presença da retórica expressionista e o empolamento intervencionista das duas primeiras obras.

Nas obras seguintes, não haverá exclusão total de mais nenhum poema. Em *Colheita Perdida*, o mais notório critério de correcção prende-se com o objectivo global de estabelecer um processo de pontuação homogéneo para a generalidade da colectânea *Poesias*. No total das vinte composições que integram *Colheita Perdida*, onze (geralmente as mais longas e mais profusamente pontuadas) são objecto de alterações a este nível.

O sentido das alterações introduzidas é claro e visa a simplificação. Por esse motivo, é frequente a supressão dos sinais de pontuação, sobretudo quando se trata de marcadores de pausa em posição coincidente com a pausa métrica, ou de marcações lógico-sintácticas cuja omissão não acarreta ambiguidade.

Veja-se, por exemplo, o que se passa com o poema "Rumor de vento, ao crepúsculo"[11], cujo título passa a ocorrer sem pontuação, sendo a vírgula substituída por uma partição em dois versos, a sugerir que se estabelece uma equivalência funcional entre

---

Em "Elegia de Coimbra" (*Mãe Pobre*, p. 45), o penúltimo verso "/ - E sejam os versos do que vejo/" é substituído por "/e sejam estes versos/" (P, p. 22).

Em "Poemas" - 2 (*Mãe Pobre*, p. 38), "Odes" - 2 em P (p. 18), o quarto verso ("/é que meus versos são da terra./) é reescrito "/é que meus versos são de terra./".

10 - Esta noção bem como as de redução, amplificação e substituição são utilizadas por Gérard Genette ao analisar a relação genética como um processo de "auto-hipertextualidade". Como resume este poeticista (*op. cit.*, p. 447) "la relation génétique se ramène constamment à une pratique d'autotransformation, par amplification, par réduction ou par substitution". Sobre este assunto, têm especial interesse as páginas dedicadas à transposição, em particular os cap. XLV a LVI.

11 - *Colheita Perdida*, pp. 18-9 e P, p. 41.

a pausa métrica e a pausa de curta duração introduzida pela vírgula. Na primeira estrofe ("/A juventude duma olaia./ Passou o vento/ e levantou-lhe a saia.//"), o ponto é substituído pelos dois pontos no primeiro verso, passando o verso seguinte a iniciar-se com minúscula, e esta alteração não só faculta uma relação explicativa que permite o adensamento da metáfora desenvolvida nos três versos como reduz, no plano prosódico, a leitura descendente da segunda parte do primeiro verso, conduzindo à sua articulação mais rápida e fluente com o segundo. Finalmente, na última estrofe ("//Violada, se debruça/ a noiva vegetal, / agora, que anoitece./"), são suprimidas todas as vírgulas, o que sugere que a pausa curta introduzida pela vírgula é considerada uma redundância desnecessária relativamente à pausa métrica[12] e, sobretudo, que o ritmo do verso é sobrevalorizado relativamente ao ritmo sintáctico.

Em *Poesias*, ainda permanece muita da pontuação exclamativa e enfática que será objecto de substituições sistemáticas (geralmente pelo ponto) na colectânea de 76, embora seja inegável o esforço exercido no sentido de aproximar os textos cronologicamente mais recuados da contenção que *Cantata* manifesta (também) ao nível da pontuação.[13]

---

12 - A supressão da vírgula em posição final no verso, é muito frequente. Só em *Colheita Perdida*, contam-se vinte e três ocorrências deste tipo de supressão.

13 - Para evitar infindáveis transcrições, apenas um caso de fácil contabilização: em "A noite inquieta", a vírgula é suprimida em catorze ocorrências e, por duas vezes, os dois pontos são substituídos por vírgula. A maior fluência do texto é evidente, assim como é notória a valorização do ritmo do verso.

Recorde-se que este poema fora inicialmente publicado em *Vértice*, vol. III, nº 44, Fevereiro-Março de 1947, pp. 253-4. Tratava-se de uma versão substancialmente mais curta (constituída pelas primeiras nove estrofes das trinta e cinco constantes de *Colheita Perdida*) e seguia-se-lhe o soneto "Acusam-me de mágoa e desalento" (p. 255), com o qual mantém grande proximidade do ponto de vista temático. Confrontando a primeira versão com a versão de *Colheita Perdida*, verifica-se que, nesta última, há uma substituição do ponto e vírgula por vírgula (E. 3, v.3) e duas substituições do ponto de exclamação pelo ponto (E. 6, v.4 e E. 8, v.4). São elementos que confirmam que, desde cedo, existe um esforço de contenção do empolamento expressivo que deve articular-se com a tendência para a simplificação e redução da pontuação.

Outro tipo de alteração introduzido em *Colheita Perdida* diz respeito à substituição lexical e é pouco frequente, contando apenas cinco ocorrências, mesmo incluindo um caso de simples inserção de um artigo definido.[14] As dedicatórias das três partes do livro (respectivamente a Eduardo Lourenço, Armando Lúcio Vidal e Afonso Duarte) são suprimidas.

São transformações que não revelam o distanciamento observado relativamente a *Turismo* e *Mãe Pobre*, o que vem corroborar a leitura, anteriormente proposta, de *Colheita Perdida* como um primeiro momento de desvio relativamente ao cânone neo-realista. Com efeito, no contexto da primeira estrofe de "História de Inverno" ("A mulher de água/ traz fetos nas espáduas./ Tem olhos de lagoa/ e o corpo como um rio.//"), a substituição lexical vai no sentido de proporcionar maior coesão semântica; enquanto a variante introduzida na estrofe seguinte ("Traz musgo sobre os seios,/ e a sua voz faz frio,/(...)//") evita a rima interna (e, talvez, algum eco do primeiro verso de "Cristalizações" de Cesário Verde). Quanto às variantes referenciadas em "A noite inquieta", repare-se que a primeira, ao repor o artigo definido, que já ocorria na primeira versão do texto, publicada em *Vértice*, refaz a configuração decassilábica do verso, o que pode eventualmente significar que se trata da simples correcção de uma gralha, já que o verso decassílabo é comum aos restantes versos da estrofe e dominante no poema. Com respeito à opção pela expressão

---

14 - Em "História de Inverno" (*Colheita Perdida*, p. 14 e P, p. 37):

E. 1, v.2 :	traz **fetos** nas espáduas.	traz limos nas espáduas.
E. 2, v.2:	e a sua voz **faz** frio,	e a sua voz dá frio,

Em "A noite inquieta" (*Colheita Perdida*, pp. 33 e 40 e P, pp. 52 e 57):

E. 7, v.3:	São aves de tormenta? ou são asas	São aves de tormenta? ou são <u>as</u> asas
E. 27, v.1:	**Na** flor do escuro, como sobre as ondas	À flor do escuro, como sobre as ondas

Em "Pesadelo"(*Colheita Perdida*, p. 57 e P, p. 72):

E. 1, v.1:	Terra, vista dos astros, **como a lua**:	Terra, vista dos astros, morta e nua:

"À flor", é notório que permite iniciar o verso correspondente com uma vogal aberta e reequilibrar o que antes era uma sucessão de vogais fechadas. Finalmente, a variante introduzida no primeiro verso de "Pesadelo" evita uma comparação pouco original e reforça a temática agónica do poema.[15]

De notar, ainda, que se inicia a supressão das maiúsculas com função abstractizante, gesto que se tornará sistemático em *Trabalho Poético* e que deve relacionar-se com a configuração materialista desta poética. Assim, em "Pesadelo", "Tempo" ((E. 3, v.4) e "Espaço" (E. 9, v.2), passam a ocorrer com minúscula.[16]

As alterações introduzidas em *Colheita Perdida* mais do que distanciamento sugerem rigor na exploração de todos os recursos do texto enquanto objecto estético, trabalho meticuloso e reflexão: a distância perceptível é mais crítica do que poética, isto é, tem menos que ver com a acção retrospectiva duma poética em devir do que com a *poiesis*, com um fazer-desfazer-refazer, cujo perfeccionismo lembra a articulação entre rigor e recusa usada por Valéry para caracterizar o trabalho literário.[17]

---

15 - Embora de menos importância, são sintomas da mesma atenção (e do mesmo afecto) pelo texto as alterações introduzidas na partição dos versos e na grafia.

O último verso da primeira estrofe do poema "Tempo"- "como as corujas o azeite dos lampadários bentos." (*Colheita Perdida*, p. 23) - é refeito em dois versos - "como as corujas o azeite / dos lampadários bentos." (P, p. 44) em conformidade com a dimensão mais reduzida dos restantes.

Quanto à grafia, além da correcção de uma gralha em "Rumor de Água" (era omisso o c na palavra "refractada"), verifica-se a substituição da forma verbal "entumescessem" pela variante "entumecessem" na primeira estrofe de "Outro Soneto" (*Colheita Perdida*, p. 55 e P, p. 71).

Outro caso ainda: é restabelecida a concordância na 31ª estrofe de "A noite inquieta" (*Colheita Perdida*, p. 41, P, p. 58): "Pelos campos há moiras verdadeiras / encantadas no suor que a monda pede:/ Oiço-lhes a voz no choro das ceifeiras,/ (...)//".

16 - Em "A noite inquieta", encontra-se outra ocorrência do lexema "Tempo" (*Colheita Perdida*, p. 36 e P, p. 55) igualmente corrigida com minúscula.

17 - Cf. Paul Valéry - "Lettre sur Mallarmé", *Oeuvres*, vol. I, ed. cit., p. 641: "Le travail sévère, en littérature, se manifeste et se opère par *des refus*. On peut dire qu'il est mesuré par le nombre des refus.

A reescrita faz-se sentir mais intensamente em *Descida aos Infernos* do que na recolha anterior, e é compreensível, já que a temática deste longo poema propiciava a ocorrência da imagética excessiva que, em *Poesias*, se pretende moderar.[18]

Merecem particular atenção as alterações com incidência a nível semântico: como pode verificar-se pela sistematização apresentada em nota[19], é nítido o esforço de

---

Que si l'étude de la fréquence et de l'espèce des refus était possible, elle serait d'une ressource capitale pour la connaissance intime d'un écrivain, puisqu'elle nous éclairerait la discussion secrète qui se livre, au moment d'une oeuvre, entre le tempérament, les ambitions, les prévisions de l'homme, et, d'une part, les excitations et les moyens intellectuels de l'instant.

La rigueur des refus, la quantité des solutions que l'on rejette, des possibilités que l'on s'interdit, manifestent la nature des scrupules, le degré de conscience, la qualité de l'orgueil et, mêmement, les pudeurs et diverses craintes que l'on peut ressentir à l'égard des jugements futurs du public".

18 - Recorde-se que o texto de *Descida aos Infernos* incluído em *Terra de Harmonia* apresentava já algumas diferenças relativamente ao da primeira edição (aqui e na nota seguinte referida pela abreviatura DI).

O confronto da 1ª edição desta obra (Cadernos das Nove Musas, sob o signo de "Portucale", 1949) com o texto incluído em *Terra de Harmonia* (1950) permite verificar a ocorrência das seguintes variantes:

- omite-se a divisão inicial em partes numeradas de 1 a 22;
- as três estrofes da parte 10 (DI, p. 18) passam a constituir uma única estrofe (*Terra de Harmonia*, p. 33), o mesmo acontecendo com as três estrofes da parte 18 (DI, p. 26 e *Terra de Harmonia*, p. 38);
- são reescritos 4 versos da segunda estrofe da parte 19 (p. 27 e p. 39, respectivamente):

Uma lua de vinagre	E enquanto a lua de vinagre
revolverá num vómito	revolver num vómito
as alturas,	as alturas,
enquanto passarão como um arrepio	hão-de passar como um arrepio

Em raros casos é alterada a pontuação: num total de seis ocorrências, cinco substituições das reticências por ponto ou dois pontos.

19 - Alterações a DI introduzidas em P :

(I) DI, p. 10, v.5 e P, p. 80, v.5:

dos corcéis da amarga **loucura,**	dos corcéis e da amarga loucura

(II) DI, p. 12, v.12 e P, p. 81, v.12:

donde goteja um leite amargo e **fluido**.	donde goteja um leite amargo e turvo.

(III) DI, p. 14, vv. 2-3 e P, p. 82, vv.2-3:

onde **a confusão em fogo dos** metais com sede **sonha** devoradoramente o sangue dos **mineiros...**	onde os metais com sede sonham devoradoramente o sangue dos mineiros.

(IV) DI, p. 15, vv.3 a 5 e P, p. 82, vv.16 a 18:

como cobras **de** baba **nestas** bocas raivosas, como larvas do **horror**	como cobras ou baba destas bocas raivosas, como larvas do medo

(V) DI, p. 16, v.4 e P, p. 83, v.15:

E coberto de formigas e aranhas de lava,	E coberto de formigas e aranhas, de lava,

(VI) DI, p. 16, v.6, P, p. 83, v.17:

a esta chama de treva que nada apaga.	e este horror que nada apaga.

(VII) DI, p. 18, v. 5 a 9 e P, p. 85, vv. 5-6:

a arder em sangue e a sangrar em lume, mordido pelas chamas e a **mordê-las...**	mordido pelas chamas e a mordê-las:
No centro do assombro, **a procurar na cinza ainda viva da alma** **a voz das lágrimas que me trouxeram:**	

(VIII) DI, p. 21, vv. 3-4 e P, p. 86, vv. 14-15:

nos olhos futuros **do animal fogoso do** amor e **da** vingança	no olhar futuro dos animais fogosos (o amor e a vingança)

(IX) DI, p. 22, parte 14 e P, p. 87, parte 14:

"Desgrenhando **nos** cabelos queimados da viagem o horror sem esperança do meu coração **disperso** já como um rumor **nos côncavos da** tua **alma...**	"Desgrenhando os cabelos queimados da viagem e o horror sem esperança do meu coração perdido já como um rumor na tua sombra.
"Sentindo **pelas** florestas do fim brotarem dos teus troncos **de** fogo os ramos sem flores para **a sombra da** minha **morte...**	Sentindo nas florestas do fim brotarem dos teus troncos em fogo os ramos sem flores para coroares a minha morte.

(X) DI, p. 23, v.3 e P, p. 88, v.3:

que corre **pela tua face**	que corre pelo teu rosto

(XI) DI, p. 24, v.5 e P, p.88, v.13:

e acendem **nas** gestapos da piedade	e acendem as gestapos da piedade,

(XII) DI, p. 26, v.7 e P, p. 90, v.13:

Nos dentes arrancados	Os dentes arrancados
a cárie da fome,	à cárie da fome,

(XIII) DI, p. 27, vv.9 a 12 e P, p. 91, vv.12 a 15:

"**Uma** lua de vinagre	E enquanto a lua de vinagre
revolverá num vómito	revolver num vómito
as alturas,	as alturas,
enquanto passarão como um arrepio	hão-de passar como um arrepio

(XIV) DI, p. 28, v.13 e P, p. 92, v.13:

e como o fogo **escuro...**	ou como o fogo escuro.

(XV) DI, p. 30, parte 22, estrofes 1 e 2 e P, p. 93, parte 22, estrofe 1:

"**(Aquele corpo loiro,**	
com as covas dos olhos	
onde florescem chagas,	
com o sacrifício útil	
a sangrar da boca	
rasgada às cutiladas...	
Aquele corpo esquecido	
no campo da batalha,	"(A cinza da batalha,
dissolvido em fragor,	dissolvida em fragor,
depois **levado**	depois levada
na garupa do tempo	na garupa do tempo
que tem crinas de vento...	que tem crinas de vento...

Como é possível compreender através das alterações de pontuação em algumas das variantes entretanto transcritas, o critério de simplificação da pontuação age também sobre *Descida aos Infernos*: de um modo geral, conduz à substituição do ponto de exclamação e das reticências pelo ponto e à redução do número de vírgulas empregues, donde resulta a contenção do tom exclamativo da primeira versão.

De referir, ainda, que a dedicatória ("Ao Armindo Rodrigues/ Ao José Gomes Ferreira") é excluída, enquanto é reposta a divisão em partes omitida aquando da inclusão do poema em *Terra de Harmonia*.

O uso de maiúsculas com função enfática e abstractizante é drasticamente reduzido (lexemas como "TERRA", "Besta Vingadora", "Ignomínia" passam a ocorrer com minúsculas).

Além da partição de um verso em dois versos visível em (VII), regressa-se à divisão da parte 18 em três estrofes (que tinham sido entretanto reunidas numa estrofe única em *Terra de Harmonia*) enquanto as duas estrofes constantes da parte 21 são aglutinadas numa estrofe única.

contenção do empolamento discursivo; não apenas através da minimização da pontuação exclamativa e da maiusculação enfática, mas, sobretudo, da reescrita dos fragmentos de imagética mais expressionista/neo-realista. Vejam-se os casos (VII) e (XV) da nota anterior, que passam mesmo pela exclusão de um número significativo de versos, e, embora menos flagrantes, as consequências da reescrita em (III) e (IV). Por outro lado, as variantes atestam uma atenção muito especial às metáforas e imagens que ganham, algumas vezes, em concreção, como acontece em (II), (IV) e (IX) e também a aspectos de eufonia (em (XIII), por exemplo).

São francamente mais moderadas as transformações operadas em *Terra de Harmonia*, já que a correcção se exerce a um nível bastante superficial. São acrescentados dois poemas - "Elegia da Ereira" e "Post-Scriptum"[20] - o que, de certa forma, restabelece a dimensão inicial do livro, visto que, em conformidade com a cronologia da primeira edição, *Descida aos Infernos* passa a ocorrer autonomamente em *Poesias*, precedendo *Terra de Harmonia*. São modificados os títulos de algumas composições, omitidas as dedicatórias[21] e a segunda parte de "Carta da Infância" passa a seguir este poema como composição autónoma com o título "Louvor da Vida". A simplificação da pontuação e a

---

20 - P, pp. 116 e 138-142. "Elegia da Ereira" fora publicado, com o título "Improviso sobre um verso de Afonso Duarte", em *Cadernos do Meio-Dia*, nº 3, Outubro de 1958, p. 52. Em P, essa versão é objecto de substituições lexicais.

21 - "Terra e Céu", com dedicatória a Fernando Lopes Graça, passa a associar estes dois elementos no título, "Versos para uma canção de Fernando Lopes Graça", o mesmo acontecendo com "Soneto de Oriana" dedicado a Rui Feijó, que passa a intitular-se "Carta a Rui Feijó sobre o mistério de Oriana". As restantes dedicatórias (cf. *Terra de Harmonia*, pp. 18, 21, 42 e 47) são excluídas. Desaparece o título genérico "Prosas Hors-texte" I, II, III e IV que antecedia as composições não-versificadas "Árvores", "Insónia", "O Fundo das Águas" e "Quando a Harmonia Chega", respectivamente. As quatro partes do poema "A esperança das Estações" são numeradas de 1 a 4.

limitação da maiusculação enfática ou abstractizante constituem os casos mais recorrentes de reescrita. Nada mais há a assinalar, salvo raros casos de deslocação da pausa métrica e uma ligeira alteração em dois versos de "Carta a Rui Feijó sobre o mistério de Oriana".[22] Genericamente, são alterações que se prendem, essencialmente, com aspectos de coerência global da colectânea *Poesias*.

No caso de *Cantata*, o distanciamento crítico é ainda menor ou, mais exactamente, é nulo, pois além da inserção de "Soneto do Regresso"[23] não há qualquer modificação a assinalar, com excepção de uma intervenção epidérmica no poema "Mar".[24] Mesmo do ponto de vista da pontuação, o texto mantém-se o mesmo.

As variantes que foram sendo registadas comprovam que não é preciso esperar por *Trabalho Poético* para observar a acção do princípio de sedimentação na obra poética de Carlos de Oliveira: *Poesias* constitui já uma camada de escrita sob a qual se desvanecem outras camadas, tempos de escrita diversos em precipitação para o devir da obra. Por esse motivo, é equívoco o facto de, no índice desta colectânea, o título de cada uma das obras recolhidas ser acompanhado pela data da primeira edição, quando a sua datação é de facto dupla, pois que a esse tempo vem juntar-se o tempo da reescrita.

---

22 - É deslocada a pausa métrica nos versos "o seu remorso brota de cada gota-recordação/ do Vanderman/" para "/... do/Vanderman/"("Visão de José Gomes Ferreira no Vanderman", *Terra de Harmonia*, p. 25 e P, p. 118).

No poema "Carta a Rui Feijó sobre o mistério de Oriana" introduz-se uma ligeira alteração morfológica com consequências do ponto de vista semântico que parece pretender, sobretudo, evitar a proximidade fónica dos dois elementos preposicionais. Cf. "/e os seus cabelos negros **da** tristeza/ salgou-os nessas ondas **de** chorar/" ("Soneto de "Oriana", p. 53) e "/e os seus cabelos negros de tristeza/ salgou-os nessas ondas a chorar/" (P, p.119).

23 - P, p. 163.

24 - Cf. "Mar", *Cantata*, p. 22: "/entre os lírios/ da espuma,/", versos aglutinados num verso único (P, p. 160).

É ainda por essa razão que comparar o corpo de textos constantes de *Poesias* com o de *Trabalho Poético* não seria suficiente para apreender o sentido da evolução da poesia de Carlos de Oliveira, porquanto desconheceria o movimento inicial da obra, que começa a ser rasurado já na colectânea de 62. Através da omissão de *Turismo* e da reescrita e excisão parcial ou total de algumas composições de *Mãe Pobre* e de alguns segmentos de *Descida aos Infernos*, o poeta consegue conter o carácter intervencionista e a violência expressiva evidentes nas primeiras obras e obtém um efeito global de coerência e coesão francamente superior àquele que se observa através da leitura das primeiras edições. A inclusão do poema "Post-scriptum" em *Terra de Harmonia* pode considerar-se em relação com a exclusão de *Turismo*: ao desaparecimento do livro mais marcado pela temática da carência, ainda moldada em conformidade com uma incipiente poética neo-realista, contrapõe-se a inserção dum poema onde o materialismo dialéctico e histórico surge como quadro de referência claramente perceptível.

Apesar de mesmo assim ser visível, em *Poesias*, uma evolução que se dá no sentido da contenção, é necessário reconhecer que essa evolução visível se constitui numa camada de texto que encobre já outras camadas entre as quais a evolução se fazia sentir de maneira muito mais drástica. Para referir apenas um exemplo: a simplificação da pontuação segundo um critério coerente em toda a obra minimiza a distância existente entre o empolamento exclamativo de *Mãe Pobre* e a contenção expressiva de *Cantata*.

Através da leitura de *Poesias*, seria mais difícil apreender a proximidade com que a poesia de Carlos de Oliveira começa por acompanhar a poética neo-realista na década de Quarenta (para a qual também contribuiu de modo significativo) e o modo como evolui em permanente tensão com ela, em sucessivos exercícios de despojamento da retórica do modelo. Muitas das variantes introduzidas em 1962 diluem essa proximidade pela forma como reelaboram lugares-comuns facilmente reconhecíveis nas primeiras edições.

No entanto, seria certamente precipitado concluir que é o marxismo, enquanto versão-de-mundo o que está aqui em causa: em última análise, essa versão-de-mundo é,

ainda, a principal condicionante desta evolução, pela qual se procura resistir ao simplismo da ortodoxia e evitar o anti-esteticismo perceptível na defesa do primado do conteúdo, na redução do mundo às componentes sociais e políticas e no mito da comunicabilidade e acessibilidade. Por conseguinte, não é de estranhar que E. M. de Melo e Castro observe na reescrita desenvolvida por Carlos de Oliveira uma estratégia de manutenção da dialéctica. Dando como exemplo alguns efeitos de transestilização operados em *Mãe Pobre*, conclui:

> Tais exemplos são suficientes para demonstrar que, da velha cisão entre forma e conteúdo, tão cara aos primeiros Neo-realistas, pouco resta - e que a partir dos anos 50 ela se tornou cada vez mais insustentável como veículo precisamente de uma literatura de pendor dialéctico e actuante. Ora, a crítica mais pertinente a fazer ao Neo-realismo é não ter sabido ser dialéctico, tendo preferido um sentido realista imitativo, que esteticamente estava próximo da poesia do século XIX e que só tematicamente dele se diferenciava, quando toda uma poética da Contradição tinha sido já ensaiada em português pelo Orpheu e toda uma dialéctica da percepção estética tinha sido feita por Fernando Pessoa. Poéticas estas de vanguarda que poderiam e deveriam ter sido tomadas em consideração como ponto de arranque polémico para uma nova poética assente no materialismo dialéctico.[25]

A (lenta) construção de uma poética da brevidade, tal como tem vindo a ser caracterizada neste capítulo, coloca o texto em diálogo com uma versão-de-mundo marxista ao mesmo tempo que lhe permite encená-la através de mecanismos de referência especificamente estéticos, muito para além do simplismo do livro-a-haver; e a maneira como a carência é objecto de exemplificão metafórica e literal em *Cantata* ou a forma como a própria reescrita constitui um processo de exemplificação literal do princípio de transformação dialéctica são a melhor prova disso mesmo. Mas é cedo para conclusões definitivas. Vejamos o que se passa depois.

---

25 - E. M. de Melo e Castro - *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século XX*, 2ª ed., Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1987, pp. 62-3.

4. Quarto andamento:
auto-retrato na paisagem precária

Theory

I am what is around me.

Women understand this.
One is not duchess
A hundred yards from a carriage.
These, then are portraits:
A black vestibule;
A high bed sheltered by curtains.

These are merely instances.

Wallace Stevens, *Harmonium*

Os três livros de poesia considerados a seguir - *Sobre o Lado Esquerdo*, *Micropaisagem* e *Entre Duas Memórias*, publicados entre 1968 (os dois primeiros) e 1971 - embora abordados em conformidade com a sua ordenação cronológica, serão entendidos como um corpo unitário relativamente ao qual já não faria sentido usar a perspectiva evolutiva em que foram enquadradas as obras anteriores. Se até aqui interessava pôr a descoberto estratos de sedimentação ocultados pelo macrotexto de superfície de *Trabalho Poético*, o facto de nenhuma das três obras vir a sofrer alterações significativas nesta última colectânea[1] confirma que todas devem ser consideradas representativas da poética final que irá agir sobre as obras precedentes. Por outro lado, a capacidade de interacção que manifestam entre si, bem como a evidente macroestruturação que caracteriza cada uma delas são sintomas de coesão e de ausência de rupturas significativas.

---

1 - Por esse motivo, considerou-se desnecessário, neste caso, recorrer às primeiras edições, menos acessíveis para o leitor. O estudo das variantes (muito limitadas) será apresentado na parte 6 deste capítulo.

Na poética da brevidade que tem vindo a ser delineada, o quarto andamento inscreve-se sob o signo ordenador até agora menos considerado: a precaridade. O que significa não um corte essencial com as obras anteriores, mas antes uma evolução dentro da mesma poética, embora adivinhando a sua ruína. Na poesia de Carlos de Oliveira não há cortes radicais, assim como não há nenhum ponto de imobilidade. De livro para livro, dá-se a imparável pesquisa do sentido de um livro - afinal sempre o mesmo - que se repete sem se repetir e, também por isso, parece evoluir como um terreno de sedimentação onde cada estrato recobre o anterior ao mesmo tempo que lhe confere outra consistência.

Este é também o momento do reencontro com uma dimensão textual já introduzida a propósito de *O Aprendiz de Feiticeiro*: o auto-retrato. Reencontro previsível, não por razões de coerência expositiva, mas porque se regressa ao mesmo tempo de escrita (quase todos os textos inéditos integrados naquele livro datam dos anos 60) e, consequentemente, ao mesmo entendimento da escrita. Foi de um texto de *O Aprendiz de Feiticeiro* ("Micropaisagem") que partiu a caracterização da poética da brevidade que tem vindo a ser formulada; e um dos traços definidores dessa poética era precisamente a precaridade, pela qual a brevidade inflectia nesse sentido mais individual, a que se chama, em "Micropaisagem", o "outro" lado da obra.[2]

> Que literatura poderia nascer daqui que não fosse marcada por esta opressiva brevidade, por este tom precário, demais a mais tão coincidentes com os sentimentos do autor?[3]

Sob a aparência retórica desta interrogação, lê-se a resistência da subjectividade individual que há-de afirmar-se sob a forma textual, mais caligráfica que biográfica, do auto-retrato. Este lado, que quase vimos ser amputado em *Mãe Pobre*, e depois tem

---

2 - *Obras*, p. 586.

3 - *Idem*, p. 588.

presença latente e intermitente, passa agora a ter maior relevância; no entanto, não se traduz em intimismo ou, menos ainda, em confessionalismo. Pela maneira indirecta como se constitui, o auto-retrato é mesmo uma técnica antilírica de corporização textual da subjectividade - o seu corpo é o texto. Ou como diz Michel Beaujour: "Le seul lieu réel auquel se réfèrent l'Utopie et l'autoportrait, c'est le texte, le livre dans sa matérialité, et le langage: le livre est leur seul corps (et leur tombeau)".[4]

Embora Michel Beaujour não valorize um aspecto que tem sido central no presente estudo, a função referencial do texto enquanto redescrição do mundo, esta reflexão merece atenção pela relação indissolúvel que estabelece entre o auto-retrato, a linguagem e a materialidade do texto. É essencialmente sob esse aspecto que o auto-retrato estará presente no estudo que se segue; procurar-se-á mostrar em que medida ele corresponde ao uso do texto enquanto resposta a uma perda de sentido pela constituição de outros sentidos.

A presença do auto-retrato compreende-se melhor em articulação com o tropo de pensamento (e de poética) a que Eduardo Prado Coelho chama "salto";[5] "salto" esse que não significa corte ou ruptura, mas uma estratégia de descolagem que é anunciada em *Sobre o Lado Esquerdo* e concluída nas obras posteriores; como estratégia poética, o "salto" só é mesmo possível através do reemprego da matéria poética anterior, que funciona como constante quadro de referência, sobrepondo a sua presença ao recurso a

---

4 - Michel Beaujour - *Miroirs d'Encre*, ed. cit., p. 23.

5 - Eduardo Prado Coelho - "A Terceira Margem do Rio", *Público* , nº 1438, supl. "Leituras", 12 de Fevereiro de 1994, p.12: "Por vezes, a verdadeira solução é o salto. Nenhum pensador pensa se não souber saltar no tempo certo. Salta-se porque se sente que existe qualquer coisa do lado de lá. Mas é o próprio salto - e daí o infinito do risco - que cria a margem desse lado. O "lá" é a Coisa em si mesma - o que podemos designar, na distância das palavras, o Inaudito. Mas o "lá" aponta apenas o branco dos nomes - lá onde os nomes são eternamente permutáveis. A Coisa em si mesma é o castelo, a ilha ao longe, a própria vida, a lei, o enigma. A poesia traça o círculo ilimitado destas palavras em chamas".

quadros de referência externa. "Saltar" significa confiar na capacidade modelizante da poesia, no seu poder de redescrição.

Como diz Eduardo Prado Coelho, "saltar" parte do pressentimento de que, "saltando", se encontrará a margem do outro lado, entretanto criada; vão no mesmo sentido as palavras de António Ramos Rosa quando, reportando-se a *Micropaisagem* e *Entre Duas Memórias*, afirma: "Carlos de Oliveira atinge no próprio seio da volátil realidade poética a gravidade que, através da distância e da interrogação, o faz aderir ao real".[6]

É o jogo arriscado proposto pelo "inventor de jogos", em *Sobre o Lado Esquerdo*, ao qual *Micropaisagem* inequivocamente responde como tentativa de concretização - jogo que passa pela abordagem do mundo através da construção de modelos (tragicamente condenados à erosão), como se pretende mostrar nas páginas que se seguem.

6 - António Ramos Rosa - *op. cit.*, p. 153.

Sobre o Lado Esquerdo

> L'autoportrait s'écrit à partir d'une chute dans l'espace informe et désorienté que creuse la perte d'une assurance (...). Mimésis sans illusion, tentative incertaine de retour: l'autoportrait est une odyssée vers une Ithaque engloutie. La tâche de l'écrivain consistera à forger sans magie un simulacre textuel du lieu-miroir perdu.
>
> Michel Beaujour, *Mémoires d'Encre*

Sobre o lado esquerdo

Nervo erecto dum verme
uma dor no meu peito
futura e prematura
sobre o lado direito
como uma agulha dura
espetada num espelho

Gastão Cruz, *O Pianista*

Até certo ponto, a matéria poética de *Sobre o Lado Esquerdo* [7] não é nova: infância, memória (individual, literária e histórica), noite, insónia, escrita, a experiência da precaridade do mundo ecoando num sentimento de perecidade, a concreção imagética, a contenção e aridez de linguagem que se vinham apurando de obra para obra. No entanto, há neste livro duas inflexões, distintas mas complementares, que o particularizam ao mesmo tempo que lhe conferem a dimensão de uma espécie de recomeço: por um lado, o

7 - Carlos de Oliveira - *Sobre o Lado Esquerdo*, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1968.

funcionamento referencial do texto segundo um princípio aproximável da construção de modelos, por outro lado, o entendimento da escrita como auto-retrato.

A primeira inflexão, embora também se manifeste na tessitura do texto, é explicitada de forma reflexiva, surgindo como uma proposta que antecipa *Micropaisagem*. São essencialmente três os (meta)textos nos quais essa proposta é apresentada enquanto tal: "Estrelas", "Posto de Gasolina" e "Dunas". Digamos que no segundo texto se expõe o problema para o qual os outros dois apresentam a hipótese metodológica de resolução.

Em "Posto de Gasolina", o sujeito confronta-se com o movimento do mundo sem poder encontrar o sentido do que lhe parece ser uma aceleração intransitiva, sem objectivo determinável:

> Poiso a mão vagarosa no capô dos carros como se afagasse a crina dum cavalo. Vêm mortos de sede. Julgo que se perderam no deserto e o seu destino é apenas terem pressa. Neste emprego, ouço o ruído da engrenagem, o suave movimento do mundo a acelerar-se pouco a pouco. Quem sou eu, no entanto, que balança tenho para pesar sem erro a minha vida e os sonhos de quem passa? [8]

Numa obra onde o marxismo está presente praticamente desde o início, constituindo um campo de referência externa incontornável, esta constatação sugere a interrogação do entendimento teleológico da História segundo a perspectiva marxista. Porém, há que reconhecer que a pergunta que encerra o texto serve, acima de tudo, para deixá-lo em aberto, já que retoma também as afirmações anteriores, significativamente introduzidas por um verbo judicativo. Por conseguinte, o efeito de sentido produzido pela interrogação final parece ser o de uma relativização do marxismo como versão-de-mundo, que apareceria agora como uma versão, e já não a versão, num estatuto relativista semelhante àquele que, como foi observado, será depois sugerido pela não-hierarquização das narrativas em *Finisterra*.[9]

---

8 - *Obras*, p. 207.

9 - Cf. *supra*, capítulo 3, especialmente o ponto 2.3.

Eduardo Prado Coelho sublinhou, neste poema, a desagregação da metáfora do "rio" (cuja articulação com o princípio de transformação dialéctica já foi referida a propósito de *Terra de Harmonia*): "a humanidade não é um rio mas uma *engrenagem*" - afirma. E conclui: "Há uma disjunção sujeito/humanidade, o horizonte final desaparece, resta um movimento anónimo e cego. E nem o sujeito sabe ler a história nem se julga capaz de julgar os outros".[10] Assim, o ensaísta é conduzido a levantar várias questões que culminam na seguinte: "Ou será que Carlos de Oliveira nos propõe o fim de uma determinada visão do mundo que impõe uma determinada concepção da luta de classes?"[11]

Talvez se possa encontrar o princípio da resposta para esta questão nas palavras do "inventor de jogos". Em "Estrelas", no momento em que, ao sujeito poético, o céu parece parado e as estrelas sem cintilação, o "astrólogo", incapacitado de ler um céu sem movimento (evidente metáfora do movimento sem sentido determinável), não pode orientar-se e declara "o fim do mundo". Contudo, o "inventor de jogos", seu antagonista, tranquiliza o sujeito: "- Deixe-o falar. Incline a cabeça para o lado, altere o ângulo de visão."[12] É quanto basta para pôr, de novo, o céu em movimento:

> Sigo o conselho: e as estrelas rebentam num grande fulgor, os revérberos embatem nos caixilhos, que lembram a moldura dum desenho infantil.[13]

---

10 - Eduardo Prado Coelho - "Itinerário Poético de Carlos de Oliveira", *A Letra Litoral*, ed. cit., p. 161.

11 - *Idem, ibidem.*

12 - *Obras*, p. 205.

13 - *Ibidem.* Recorde-se o significado do desenho infantil em *Finisterra*, onde corresponde à versão marxista que a maquete relativiza, e que esse desenho mantém vários pontos de contacto com a terceira parte de "Desenho Infantil" de *Sobre o Lado Esquerdo* (*Obras*, p. 213).

Parece indiscutível que, nos dois poemas, é questionado o carácter teleológico e holístico do marxismo como versão-de-mundo; porém, parece igualmente claro que, por isso mesmo, o marxismo não sai do horizonte do texto e continua presente como intertexto. Não se trata de abandonar liminarmente essa versão, mas de interrogá-la, de confrontá-la com os seus limites. E de passar a outra ordem de questões.

Em "Estrelas", o sujeito poético surge no centro de um debate no qual se configura uma espécie de duplo *alter ego*: de um lado o "astrólogo", perplexo, mago incapaz de pensar fora da lógica totalizante e preditiva que é (alegoricamente) a sua; do outro lado, tranquilo e irónico, o "inventor de jogos" para quem é sempre possível continuar a pensar porque se pode sempre recorrer à estratégia do "salto".[14]

Em que consiste exactamente a mudança de ângulo de visão proposta pelo "inventor de jogos"? Em auscultar o fragmento, a componente, o elementar, no abandono (estratégico) da visão totalizante e teleológica em favor de um olhar de microscópio. O "truque" é idêntico ao processo de *mise en abîme* já observado na maquete construída pelo adulto em *Finisterra*. A mesma reversibilidade entre o grão de areia e o astro (a mesma sinédoque generalizante) é proposta em "Dunas":

Contar os grãos de areia destas dunas é o meu ofício actual. Nunca julguei que fossem tão parecidos, na pequenez imponderável, na cintilação de sal e oiro que me desgasta os olhos. O inventor de jogos meu amigo veio encontrar-me quase cego. Entre a névoa radiosa da praia mal o conheci. Falou com a exactidão de sempre:

- O que lhe falta é um microscópio. Arranje-o depressa, transforme os grãos imperceptíveis em grandes massas orográficas, em astros, e instale-se num deles. Analise os vales, as montanhas, aproveite a

---

14 - A corroborar o carácter francamente opositivo das duas figuras e a ênfase colocada nesta última, veja-se a relação estabelecida entre jogo, invenção e linguagem ao longo de "Manual de Jogos", texto sensivelmente da mesma época (1963) e integrado em *O Aprendiz de Feiticeiro*.

De recordar, também, que nas primeiras edições de *Trabalho Poético* e de *Finisterra*, um dos títulos constantes da lista de obras a publicar era precisamente *O Inventor de Jogos*.

energia desse fulgor de vidro esmigalhado para enviar à Terra dados científicos seguros. Escolha depois uma sombra confortável e espere que os astronautas o acordem. [15]

Quase cego (como "o astrólogo"), incapaz de visão totalizante, mas insistindo sisificamente em contar, um por um, os grãos de areia (ou estrelas), o sujeito é aconselhado a mudar de estratégia, a identificar o grão de areia com o astro[16] de modo a obter um ângulo de visão mais amplo, como é sugerido pelo alargamento do seu horizonte inicial ("estas dunas") no discurso do "inventor de jogos" ("os vales, as montanhas", "dados científicos seguros").

A proposta metodológica do "inventor de jogos" consiste, por conseguinte, em ver menos para ver mais, isto é, em fazer trabalhar a rede metafórica do texto organicamente como um modelo de mundo, aparentemente através de um compromisso entre o modelo "à escala" e o modelo "análogo",[17] onde o micromundo funcionaria como modelo do

---

15 - *Obras*, p. 222.

16 - Em "A Fuga" (texto datado de 1961-1967) e com múltiplos pontos de contacto tanto com *Sobre o Lado Esquerdo* como com *Finisterra*, estabelece-se a mesma homologia. Cf. *O Aprendiz de Feiticeiro*, *Obras*, p. 596:

> Areia em volta das raízes.
> Estrelas pequenas?
> Sim, grãos de areia, sim. Para alumiar as raízes.
> O prometido é devido; portanto o bicho outra vez; disfarçado, amarelo.
> Apaga-me lá ao fundo.
> Como? A borracha não pega nos lápis de cor.
> Então esconde-me aqui entre duas estrelas.
> Não são bem estrelas mas grãos de areia; enfim, desenho mais dois, enormes; talvez saiam estrelas verdadeiras.
> Saíram.
> Saímos, apesar de nos pores debaixo da terra.

17 - Segue-se de perto a síntese interpretativa proposta por Paul Ricoeur (*La Métaphore Vive*, ed. cit., pp. 303-4) a partir de Max Black e Mary Hesse, através da qual aproxima modelo e metáfora. Depois de considerar o modelo como instrumento de redescrição, Ricoeur retoma a hierarquização dos modelos em três níveis proposta por Max Black. Cf. pp. 302-3:

"Au plus bas degré nous avons les "modèles à l'échelle"; tels une maquete de navire ou l'agrandissement d'une chose infime (une patte de moustique), la figuration au ralenti d'une phase de jeu, la

macromundo - e, por isso, a principal figura de discurso é a sinédoque generalizante - mas, de facto, por um processo que é, simultaneamente, metafórico e que, por isso mesmo, funciona também através do "salto" característico do modelo "teórico".[18]

Com efeito, instalar-se num grão de areia, como aconselha o inventor de jogos, não corresponde simplesmente a mudar de escala, mas a usar o microscópio de forma a transmutar o "micro" em "macro", isto é, a proceder por sinédoque generalizante, já que apesar da aparência diferente, a estrela e o grão de areia serão aproximáveis por homologia. No entanto, isto só é verdadeiro dentro de um idioma (uma rede de metáforas absolutamente coesa) e, também por isso, o que o "inventor de jogos" sugere é que o texto funcione como modelo, como invenção capaz de descobrir. Passar para a "micropaisagem" significa jogar tudo no poder de redescrição do modelo, e o modelo só

---

simulation et la miniaturisation de processus sociaux, etc.; (...). Un modèle ne prétend être fidèle que quant à ses traits pertinents. Ce sont ces traits pertinents qui distinguent le modèle à l'échelle des autres modèles. Ils sont corrélatifs des conventions qui en règlent la lecture. Ces conventions reposent sur l'identité partielle des propriétés et l'invariance des proportions, pour tout ce qui a une dimension dans l'espace ou dans le temps. Pour cette raison, le modèle à l'échelle imite l'original, le reproduit. (...)

Au second niveau Max Black place les modèles analogues: modèles hydrauliques de systèmes économiques, emploi de circuits éléctriques dans les calculatrices électroniques, etc. Deux choses sont à considérer: le changement de médium et la représentation de la structure, c'est-à-dire du tissu de relations propres à l'original. Les règles de l'interprétation déterminent ici la traduction d'un système de relations dans un autre; les traits pertinents corrélatifs de cette traduction constituent ce qu'on appelle en mathématiques un isomorphisme, Le modèle et l'original se ressemblent par la structure et non par un mode de apparence".

18 - Cf. *Idem*, pp. 303. Colocados no topo da escala, os modelos teóricos têm em comum com os precedentes a identidade de estrutura, mas distinguem-se pelo facto de não serem coisas visíveis ou fabricáveis, antes consistirem na introdução de uma linguagem nova que permite descrever o original sem construí-lo: "L'important n'est pas que l'on ait quelque chose à voir mentalement, mais que l'on puisse opérer sur un objet, d'une part mieux connu - et en ce sens plus familier -, d'autre part riche en implications - et en ce sens fécond au plan de l'hypothèse".

pode ser o livro como um todo: o livro-idioma que a si mesmo se deverá reescrever infinitamente para maior eficácia da redescrição.

Como sintetiza Paul Ricœur, reportando-se ao funcionamento imaginativo específico do modelo "teórico": "Cette imagination appartient à la raison en vertu des règles de corrélation qui gouvernent la traduction des énoncés portant sur le domaine secondaire dans des énoncés applicables au domaine original".[19] E, transitando para o jogo proposto na poética de Carlos de Oliveira, isto significa duas coisas:

- que o texto deve elucidar, exactamente como um modelo teórico, isto é, através de uma linguagem possível, os pontos de cegueira relativamente ao que é (re)descrito, visto que o céu parou apenas porque "o astrólogo" deixou de saber orientar-se a partir de um certo ângulo de visão;

- que se atingiu o ponto máximo no processo de exemplificação porque a matéria do poema é usada, em toda a sua amplitude, para exprimir, no sentido goodmaniano do termo, uma matéria que não pode designar ou representar, mas cujos traços deve, metaforicamente, possuir para poder fazer-lhes referência.

São "materiais vindos de longe", como diz o próprio Carlos de Oliveira, da infância, da memória, mas também do passado da obra, da constante autografia. Trata-se, agora, de conseguir um expoente elevado de sistematicidade que há-de retroagir, conferindo-lhe coesão, sobre o que a obra vem estruturando desde sempre. A partir de *Sobre o Lado Esquerdo*, a macroestruturação de cada obra antecipa já o carácter macrotextual de *Trabalho Poético*, que, entre outros motivos, se deve também a este objectivo.

Talvez por isso seja notório o "recurso crescente a uma semiose alegórica", observado por Osvaldo Silvestre a partir de *Sobre o Lado Esquerdo*.[20] A alegoria é fruto

---

19 - *Idem*, p. 304.

20 - Osvaldo Silvestre - art. cit., p. 39.

do encadeamento e da sistematicidade das metáforas, bem como da opção de fazer dominar os quadros de referência interna sobre os quadros de referência externa, para assim atingir o mundo descolando quanto possível de versões consignadas.

A maneira como todo o texto de *Sobre o Lado Esquerdo* roda em torno da precaridade como eixo central sugere que, assim como instaura uma dúvida relativamente à predição marxista da direcção da transformação social, o texto também se nega a prolongar a rasura da subjectividade individual.[21] E neste ponto deve integrar-se a segunda inflexão anteriormente apontada neste livro: o auto-retrato. De certa forma, o auto-retrato também resulta da tentativa de superação da dúvida introduzida em "Posto de Gasolina", visto que decorre da acumulação de sucessivos esforços de re-orientação, nos quais a memória (individual, social, literária e textual) desempenhará um papel determinante.

Como sugere Michel Beaujour, ao contrário da autobiografia, o auto-retrato não parte de nenhum projecto de retrato claramente elaborado;[22] é consequente da errância na linguagem, da justaposição, da colagem de elementos aparentemente disjuntos onde o sujeito se procura: "miettes de son discours, de souvenirs et de fantasmes", como diria ainda o mesmo autor.[23] Recorde-se o momento de passagem da terceira para a primeira pessoa no texto de abertura de *Sobre o Lado Esquerdo*; é dessa revelação, sem sentido confessional, antes passagem do negativo a positivo usando a escrita como reagente, que é feito o auto-retrato:

---

21 - Cf. capítulo 2, ponto 2, notas 146 e 147, p. 172.

22 - Michel Beaujour - *Mémoires d'Encre*, ed. cit., p. 341: "Nul autoportraitiste ne forme, du moins initialement, le projet - sot ou admirable - de "se peindre". Ce projet (pour autant qu'il se cristallise et s'énonce dans le texte) n'est qu'un moment d'une entreprise bien plus fuyante et complexe."

23 - *Idem*, p. 10.

Look Back in Anger

(...)

Hoje, um dos seus filhos sobe ao terraço mais obscuro da cidade em que vive e olha o passado com rancor. O sangue bate, gota a gota, na pedra hereditária dos brônquios e ele sabe que é o mar contra os rochedos, a pulsação difícil das algas ou dos soldados mortos nessa noite da Flandres.

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 sais da prata. Quer dizer: numa pura suspensão de cristais, revelo a minha vida.[24]

A leitura proposta por Eduarda Dionísio aquando da primeira edição da obra, entendendo este livro como um poema único permanentemente atravessado por um sujeito/personagem, apesar de ocultar a descontinuidade do auto-retrato sob uma leitura que se orienta mais no sentido da ficção autobiográfica,[25] tem o indiscutível mérito de pôr em evidência a função estruturante da escrita relativamente ao sujeito que, aliás, define

---

24 - *Obras*, p. 203. (Sublinhado meu).

25 - Eduarda Dionísio "Alguém que não dorme escreve", *A Capital*, Lisboa, 21 de Fevereiro de 1968, p. 9: "Através do poema inicial - "Look Back in Anger" (que numa obra em prosa constituiria um prólogo, uma introdução) - somos postos diante de um "herói" definido na sua dimensão histórico-social: "filho" de um combatente da Flandres, "olha o passado com rancor", vive numa cidade. E esse homem escreve: "entrega as imagens latentes às palavras como se entrega um filme aos sais de prata" (perdoe-se a detestável ordem directa). E, no decorrer do poema (pois de um só poema se trata), o filho das trincheiras da Flandres vai-se definindo progressivamente: teve uma infância no campo, com o alvorecer dos animais, a miséria dos camponeses e uma criada na cozinha ("havia um vulto debruçado para o lume, uma criada com certeza, entregue ao ritual das chamas"), revoltou-se e "imaginou" ("Desenho infantil"); vive na cidade agora ("Nevoeiro"), onde há estrelas e revérberos em luta, como em luta estão os "astrólogos" e os inventores de jogos ("Estrelas"), onde há cinemas ("Cinema") e donde partem velozmente automóveis ("Posto de Gasolina"). (...)

Assim se definiria o "nosso herói". Qual a sua situação exacta neste poema-romance? Não dorme durante toda uma noite, o que vem a saber-se no fim do livro: "Praias", "Soneto Fiel", "Sobre o Lado Esquerdo" (poema-conclusão, simétrico ao primeiro). No momento mais agudo da insónia, o homem que "subiu ao terraço mais obscuro" quer "esmagar o coração". Depois, ou antes, escreve. Escreve poemas. (...)".

como "herói-criador".[26] E é exactamente enquanto criador que o sujeito se retrata em busca de si mesmo na paisagem precária dos seus textos.

A instabilidade da matéria é agora, mais que nunca, sentida como a condição trágica que acompanha o princípio de transformação dialéctica, sobretudo porque a finalidade da História passou a colocar-se como dúvida. A precaridade complementa-se num sentimento de perecidade porque a erosão da matéria no espaço aparece como formulação da consciência do tempo em que o sujeito se retrata: é essa relação que é captada em "Cinema",

> no vagaroso amor
> que é o trabalho quase imperceptível
> das manchas de bolor,
> a ferrugem, o espaço rarefeito,
> e um relógio apressado no meu peito.[27]

Diz Manuel Gusmão: "Todo o espaço existe no tempo ou é temporalizado. Tende a manifestar uma dupla temporalidade: um tempo geológico, próprio da construção cosmogónica, e um tempo histórico próprio da construção antropológica". E conclui: "As paisagens tornam-se assim mapas cenográficos e temporalizados".[28] Mas não serão estes "mapas" modelos onde o tempo geológico procura responder a um tempo histórico que "parou" para mantê-lo em movimento?

Neste ponto, o que se passa em *Sobre o Lado Esquerdo* é já bastante diferente do que acontecia em *Descida aos Infernos*. A concreção e a elementaridade das imagens,

---

26 - *Idem, ibidem.*

27 - *Obras*, p. 219.

28 - Manuel Gusmão - "Em memória de Carlos de Oliveira - Trabalho poético - Paisagem e Povoamento", *Vértice*, nº 53, 2ª série, Março-Abril de 1993, p. 66.

embora se mantenham, não conduzem ao predomínio do princípio de transformação dialéctica, que então se exemplificava na transformação do mundo físico; é a precaridade que surge como princípio dominante e, por isso, a matéria parece encaminhar-se para a indiferenciação.

Precaridade e perecidade cruzam-se iterativamente, como pode observar-se na segunda parte de "Desenho Infantil":

> Os camponeses, esses, destinados às sepulturas rasas, aos estratos de mortos sobre mortos, servem-se do pinho, dos adobes (materiais perecíveis), erguem casas na lama, manuseiam utensílios tão rudimentares como a charrua de madeira. Passam sobre a areia e as pègadas somem-se depressa, "mas carregam aos ombros a pedra do meu lar (pensa a criança obscuramente) e a minha lápide futura".[29]

Sem excluir vectores anteriormente valorizados, a poética da brevidade é agora uma poética da efemeridade, dos "materiais perecíveis" como o pinho e os adobes utilizados pelos camponeses que se combinam com outros, igualmente perecíveis e desgastáveis pela erosão: redes de artérias, o "granito poroso" dos brônquios, o coração.[30] O que lhe resiste é, até certo ponto, mineralizado, mumificado, imóvel (cal, pedra, cálcio, osso), mas essa é uma questão a desenvolver a propósito de *Micropaisagem*.

---

29 - *Obras*, p. 212.

30 - A perecidade constitui um traço essencial na caracterização do sujeito que é, ao longo do livro, uma presença corporizada onde a mortalidade se insinua: "O sangue bate, gota a gota, na pedra hereditária dos brônquios e ele sabe que é o mar contra os rochedos, a pulsação difícil das algas ou dos soldados mortos nessa noite da Flandres." - lê-se em "Look Back in Anger" (*Obras*, p. 203); e na terceira parte de "Cinema" (*Obras*, p. 221), "(...)/ transforma-se o espectáculo/ por fim/ no próprio espectador/ e habita agora/ a fluidez do sangue:/ cada imagem de fora,/ presa ao fotograma que já foi,/ de glóbulo em glóbulo se destrói.". No último poema do livro, "Sobre o Lado Esquerdo" (p. 228), "... o homem que não dorme pensa: 'o melhor é voltar-me para o lado esquerdo e assim, deslocando todo o peso do sangue sobre a metade mais gasta do meu corpo, esmagar o coração' ."

É no plano individual que a precaridade alastra em perecidade, irrevogável movimento para o nada, para a dispersão na matéria, para a indiferenciação, *topos* poético que se vinha insinuando e que terá, a partir de *Sobre o Lado Esquerdo*, a dominância de uma obsessão.

O sentimento de perecidade reflecte-se na (e reflecte a) observação da precaridade em que a matéria se organiza e desorganiza, se corrompe e se desgasta. A este nível, o texto segue já a orientação alegoricamente apresentada através do "inventor de jogos", recorrendo a metáforas onde em lugar de entrar "/(...) nos poços/ das leis universais,/"[31] se fica por uma espécie de aproximação metonímica. É já um olhar de microscópio aquele que capta a direcção do movimento de transformação da matéria na indiferenciação provocada por microagentes de transformações lentas, pouco perceptíveis mas irreprimíveis: "ferrugem", "bolor", "lama".

De resto, neste livro, como acontecerá em *Finisterra*, a casa "/ (...) também adoecia/ ao contágio da lama/ e enfim morria/ nos alicerces(...)/";[32] "lama, sono, olvido", lê-se gradativamente em "Estátua";[33] "lama" onde os camponeses constroem casas efémeras ("Desenho Infantil").[34] Mais letal do que germinativa, contrariamente ao que acontecia com a matéria em *Descida aos Infernos*, a lama (metonímia física da Matéria) surge em articulações metafóricas onde coexemplifica 'indiferenciação', o mesmo acontecendo com o bolor ou a ferrugem. Assim, uma folha de papel ("onde o bolor do poema se infiltrou")

---

31 - "Cinema", *Obras*, p. 219.

32 - "Casa", *idem*, p. 215.

33 - *Obras*, p. 209.

34 - *Idem*, p. 212.

"paira como as folhas das árvores no outono (o mesmo voo morto, vegetal) e poisa sobre a mesa para ser o vagaroso estrume doutro poema."[35]

Nada disto é absolutamente novo: muitos destes elementos foram já relevados em *Cantata*, ou mesmo antes; a novidade reside na forma como deverão agora contribuir para a construção de um modelo de mundo que permita continuar a pensar depois de o "astrólogo" ter decretado "o fim do mundo".

É esse movimento que parece escapar a Manuel Simões quando, em 1968, classifica este livro como "uma escrita, fria, austera, depurada",[36] para colocá-lo, quatro anos depois, na origem de "uma viragem" e ver o poeta "a caminho dum hermetismo e complexidade nítidos, para não falar de esterilidade de frequentes divagações em torno do significante".[37] Manuel Simões procura, em vão, a articulação directa das três obras aqui reunidas com uma versão-de-mundo marxista, quando é precisamente essa versão que está a ser interrogada nos seus pontos mais frágeis por um sujeito que reivindica a dimensão individual e questiona o horizonte da História.

A reflexividade do texto nada tem de hermético ou estéril: na medida em que é imposta pela lógica do modelo, a interrogação do texto corresponde rigorosamente à interrogação do mundo ou das suas versões e não diminui em nada o seu poder referencial.[38]

---

35 - "Papel", *idem*, p. 216.

36 - Manuel Simões - "*Sobre o Lado Esquerdo* ", *Vértice*, vol. XXVIII, nº 296, Maio de 1968, p. 393.

37 - *Idem* - "Cinco poetas à volta da forma", *Vértice*, vol. XXXII, nº 340, Maio de 1972, p. 383.

38 - Como lucidamente resumiu Manuel Gusmão (*art. cit.*, p. 67): "Em Carlos de Oliveira, (...) a obsessiva auto-referencialidade da poesia é ao mesmo tempo um gesto da autoconsciência do trabalho artístico, a intencionalidade da criação de um existente ideal e um gesto de desejo do real e do mundo".

Em "Soneto Fiel"[39], a poesia é um "ofício" e uma matéria à qual se aplica "o trabalho da plaina" - para que as palavras mantenham a sua força primordial como elos de ligação entre os homens:

se eu chamasse
quem dentre os homens me ouviria
sem palavras?

pergunta-se em "Colagem",[40] encaminhando num sentido mais terreno os versos da primeira das *Elegias de Duíno* de Rilke.[41] No entanto, como o cinema ou o desenho (infantil) que aqui antecipam já a multiplicidade de modelos que se desenvolverão em *Finisterra*, ou como o planetário de "A Fuga", em *O Aprendiz de Feiticeiro*, a poesia é, acima de tudo, uma linguagem que, permitindo construir um modelo de mundo, deverá permitir que o sujeito vá ao encontro do mundo e de si mesmo.

Vejamos então

(...)
IV
como
se transforma
o espírito
em pedra preciosa,
endurecendo-o
pouco a pouco
[pedra
contra pedra],

39 - *Obras*, p. 227.

40 - *Idem*, p. 208.

41- Cf. Manuel Gusmão - *art. cit.*, p. 69.

como
e porquê
se talha
a aresta
do diamante,
cria

V
a forma
resistente
que pára
a compressão
um instante
e basta
apenas um
instante
para impor
diante
do que pára
o trémulo
fulgor
da vida.[42]

42 - "Aresta", *Micropaisagem*, *Obras*, pp. 281-2.

Micropaisagem

> ... un jardin par exemple qui soit comme le monde, c'est-à-dire tel que le monde tienne à cette figuration symbolique de lui en son dedans.
>
> Michel Deguy, *La poésie n'est pas seule*

Para o leitor que atravesse *Trabalho Poético*, *Micropaisagem* há-de usar-se como um mapa onde estivessem marcados os trajectos principais, os pontos de paragem a merecer mais atenção ao olhar. As paisagens anteriores convergem nesta cartografia que as estrutura e sistematiza porque, munido deste mapa, é a partir dele que o leitor as ordenará; mas, através da reescrita, o primeiro a fazer essa (re)leitura será o poeta.

Não é por acaso que assim acontece, como também não é por casualidade que *Micropaisagem* é o único livro a merecer do autor um longo metatexto explicativo no qual toda a obra vem afinal convergir, e onde se fala de "um rigor que simula a reacção química ou um pequeno sistema planetário".[43] Quem entra em *Micropaisagem* vai como se entrasse num planetário: espera-o a mesma abrangência, a mesma redução de escala, o mesmo contorno finito a rodear o infinito. "O céu calcário/duma colina oca,/" são os dois primeiros versos do primeiro poema. E acerca deles podemos ler:

> Certo dia, rebentando como de costume (a tiros de pólvora) uma das breves colinas gandaresas donde extraem a sua cal, os camponeses viram com espanto que a colina era oca. Estalactites suspensas do céu calcário. Gotas de água? De pedra? Por esta referência longínqua e autêntica começa o primeiro poema do livro.[44]

---

43 - "Micropaisagem", *O Aprendiz de Feiticeiro*, *Obras*, p. 586.

44 - *Ibidem*.

Nesta explicação, o mais interessante é a forma como a metáfora que abre o poema "Estalactite" é inserida na paisagem gandaresa: no interior da colina, os camponeses vêem a geometria reflexiva de um céu repetido em pequena escala, mas sem descontinuidade, por dentro de outro céu. Nesse sentido, este céu é metonímico ("colina oca"), mas como metáfora ("céu calcário") é o modelo que confere à metonímia amplitude generalizante.[45] Estamos já perante a lógica fractal que será extremada em *Finisterra*. A micropaisagem é metonímia da paisagem, exemplo finito e dizível da totalidade infinita; mas é também uma metáfora construída na linguagem, isto é, o poema enquanto modelo do mundo. E, por isso, a relação entre o texto e o mundo é igualmente fractal, de constante homologia e reversibilidade, pelo que a reflexividade do texto não pode ser simplesmente auto-referencial. Tal como a micropaisagem, o texto funciona como "amostra", no sentido proposto por Goodman. Mostra-se, exibe as propriedades que, literal ou metaforicamente, possui.

Um dos aspectos mais notados neste livro é o obsessivo rigor que evidencia, desde logo na sua macroestruturação. Cada título (num total de doze) corresponde a uma composição que compreende um número variável de partes interdependentes, mantendo-se constante o número de versos em cada parte: catorze como no soneto. Os versos nunca vão além de quatro palavras, sendo geralmente mais curtos, muitas vezes monolexemáticos.

A iteração de um léxico restrito, exaustivamente retomado, a frequente dependência sintáctica entre as partes constituintes de cada poema contribuem igualmente para este efeito de rigor estrutural, a prolongar-se numa linguagem onde avultam os termos

---

45 - O final do poema "Árvore" (*Micropaisagem*, *Obras*, p. 266) é muito semelhante:

> O baú ponteado
> como o céu
> por tachas amarelas,
> por estrelas
> pregadas na madeira
> da árvore.

técnicos de áreas de conhecimento muito diversificadas, entre os quais predominam os das ciências ditas exactas.

Catia Benedetti fez o levantamento desse tipo de vocabulário em *Trabalho Poético*, de *Sobre o Lado Esquerdo* a *Pastoral*, e, considerando substantivos, adjectivos e advérbios, distribuiu as ocorrências pelos seguintes campos: química; matemática e geometria; física; mineralogia e geologia; astronomia; botânica; medicina e anatomia; linguística, literatura e escrita e o que designa por "outras técnicas de reprodução, artística ou não".[46] Consultando a elucidativa listagem de ocorrências apresentada, facilmente se identificam elementos lexicais de *Micropaisagem* em todas estas áreas.

Na sua maior parte, a terminologia técnica diz respeito a ciências que, embora diversificadas, têm como objectivo o estudo de propriedades da matéria a níveis variáveis de composição, decomposição e disposição. Em traços muito gerais, poder-se-ia dizer que são áreas que prescindem do humano, do social, embora o inverso não seja verdadeiro e por esse lado se reencontrem. Porém, recordando o contexto literário em que esta terminologia agora comparece, é curioso verificar que ela se constitui em torno de uma área conceptual que, formulada como "Natureza", ou como "paisagem", tem correspondência na tradição literária. De *Micropaisagem* ao especialíssimo e rarefeito bucolismo de *Pastoral*, passando pelo diálogo intertextual com *Campos de Castilla* de António Machado em *Entre Duas Memórias*, a presença da paisagem sofre um progressivo alastramento, ao mesmo tempo que é subvertida por uma linguagem onde a espacialidade se formula de acordo com uma lógica não-euclidiana, que vem perturbar a tradição da paisagem em literatura, quer como simples fundo, ou espectáculo, quer como projecção da subjectividade, quer ainda como "texto", na acepção simbolista do termo.

Nesta espacialidade, a (micro)paisagem é sempre metonímica e metafórica, é "estrutura de horizonte", isto é, como diz Michel Collot desenvolvendo o conceito

---

46 - Cf. Catia Benedetti, *op. cit.* pp. 108-9 e 113-15.

husserliano de "horizonte", "ce qui permet la détermination progressive de l' objet, et ce qui l'expose à une indetermination irréductible".[47] E, por isso, o efeito de rigor estrutural e terminológico completa-se na reflexividade do texto. É para o próprio poema que apontam frequentemente os deícticos, identificando-o como (outra participando da mesma) micropaisagem precisa e concisa:

> Se o poema
> analisasse
> a própria oscilação
> interior,
> cristalizasse
> um outro movimento
> mais subtil,
> o da estrutura
> em que se geram
> milénios depois
> estas imaginárias
> flores calcárias,
> acharia
> o seu micro-rigor.[48]

O que permite que a escrita se constitua como paisagem é a sua materialidade; e a espacialidade da escrita é um traço recorrentemente apontado: papel, página, caligrafia, escrita, tinta, sílabas, letras, são entre outros, elementos destacados na constituição dos poemas, frequentemente designados na forma objectal de "livro".[49] Pela sua

---

47 - Cf. Michel Collot - *La Poésie Moderne et la structure d'horizon*, Paris, P.U.F., 1989, p. 21.

48 - "Estalactite, III", *Micropaisagem*, *Obras*, p. 237. (Sublinhado meu).

49 - O carácter prevalecente desta perspectiva, destaca-se com nitidez através de um levantamento dos termos integráveis no campo lexical de "literatura". Havendo mais do que uma ocorrência, o seu número é indicado entre parênteses:

espacialidade, a escrita vai ao encontro da paisagem com a qual se reúne metonímica e metaforicamente de forma indissolúvel. Coisa que o texto não cessa de demonstrar:

Estalactite
(...)
V
(...)
florir
nesta caligrafia
de pétalas
e letras.

VII
O pulsar
das palavras,
atraídas
ao chão
desta colina
(...)

Em "Estalactite": poema"(4); linguagem"; "caligrafia"(2); "letras"(2); "palavra(s)"(3); "verso"(2); "página"; "escrito"(2); "papel"; "soletrá-las"; "mão que escreve"; "texto"; "sílaba".

Em "Árvore": "página"(2); "poema"(2); "papel"; "fio da tinta"; "palavras"; "escrita"; "escritor"; "livro(s)"(2); "linguagem".

Em "Debaixo do Vulcão": "mescaligrafia"; "palavra".

Em "Fogo": "poema"; "papel"; "escrita"; "páginas"; "sílabas".

Em "Filtro": "poema"; "texto".

Em "Rasto": "o desenho das letras"; "palavra"(2); "sílabas"; "páginas".

Em "Mapa": "poeta".

Em "Espaço": "reservas poéticas"; "verso"(2); "obra poética"; "aliteração"; "assonância"; "livro(s)"(2); "palavras"; "sílabas"; "caracteres".

Em "Líquenes": "livro".

VIII
Caem
do céu calcário,
acordam flores
milénios depois,
rolam
de verso
em verso
fechadas
como gotas,
(...)

XI
(...)
poisa no papel
um passado
depedra
[cal <-- colina]
que queima
quando
cai.[50]

O poema é paisagem como o demonstra até a progressão do primeiro poema do livro: as partes I e II introduzem uma espacialidade metonímica e metafórica, no entanto, estes dois tópicos só serão retomados depois de inserida uma meditação sobre o espaço/tempo do poema (III-VIII). Então, II é retomado num desenvolvimento que recorda a ampliação sectorial obtida com as lentes de um microscópio: de IX a XIII, cada parte retoma, pela ordem em que esses versos compareciam, segmentos de II, e essa

50 - *Micropaisagem*, *Obras*, pp. 239, 241, 242, 245. Recorde-se ainda o início do poema "Árvore" (p. 259): "As raízes da árvore/ rebentam/ nesta página/ inesperadamente,/ (...)".

ampliação da paisagem no texto torna visível o texto na paisagem.[51] Daí em diante, será impossível separar o texto e o mundo, reunidos pela mesma espacialidade genérica. O poema é

XIX
(...)
Espaço
para rolarem
gotas de água
ou pedra
levadas
pelo seu peso,
bruscos acidentes
da colina
para pulverizarem,
numa caligrafia
de letras
vagueando

XX
no ar
que a explosão
desloca,
o cristal
incerto do poema
entre
a água
e a cal,
o impreciso
som
milénios depois

51 - Pormenorizando um pouco mais: IX começa pelos versos 1 e 2 de II, X pelos v. 3 e 4 que passam a dividir-se em três versos; XI pelos v. 5 e 6, também divididos em três versos; XII pelos versos 7, 8 e 9 e XIII termina com os últimos cinco versos de II.

[ou antes]
de se ouvir.
(...)[52]

O diálogo com o experimentalismo que marca indelevelmente a poesia portuguesa da década de 60 parece ser indissociável desta perspectiva.[53] É precisamente a partir do "sentimento espacial" que E. M. de Melo e Castro estabelece a diferença entre o poeta convencional e o poeta experimental: "Este ocupa o espaço com a sua poesia e por vezes é o próprio poema que faz a definição do espaço que ocupa (...). O poeta convencional apercebe-se somente do espaço que o rodeia ou do seu espaço psicológico, fornecendo apenas referências perceptíveis ou descrições utilizando algumas das possibilidades linguísticas e auditivas do processo de formação das imagens, das metáforas e dos símbolos".[54] O aspecto fundador, antimimético desta espacialidade que confronta o leitor com a espessura da linguagem é um ponto de inegável aproximação entre a poesia de Carlos de Oliveira, a Poesia Experimental e as propostas poéticas de *Poesia 61*.

Esta aproximação é um diálogo interactivo, uma confluência de percursos com autonomia, e importa considerá-la sobretudo na medida em que permite observar, paralelamente, o distanciamento, por parte de Carlos de Oliveira, relativamente a outras linhas poéticas, também coetâneas, nas quais era manifesto o intuito de retomar a feição intervencionista, perlocutiva da tradição poética neo-realista. Nesta última, representada pela poesia que então escreviam Manuel Alegre, Rui Namorado, Fernando Assis

---

52 - "Estalactite", *Micropaisagem*, *Obras*, pp. 253-4.

53 - Contrariamente ao que então afirmava Alexandre Pinheiro Torres ("Carlos de Oliveira: *Micropaisagem*", *Seara Nova*, ano XLVII, nº 1482, Abril de 1969, p. 150): " (...) a poesia actual de Carlos de Oliveira deve muito menos às correntes actuais do que se poderá supor, afirmação que se deseja possa ser considerada como factual e não como julgadora do maior ou menor valor destas últimas."

54 - E. M. de Melo e Castro - *A Proposição 2.01*, Lisboa, Ulisseia, 1965, p. 61.

Pacheco, ou José Carlos de Vasconcelos, entre outros,[55] é perceptível a articulação do espaço segundo vectores essencialmente sociais, políticos e psicológicos, enquanto o que Melo e Castro designa por "ruptura de 60"[56] constitui um leque variado de exercícios de descoberta e domínio do que Eduardo Prado Coelho considerou uma "concepção *topológica* do texto como lugar onde o sentido se produz".[57]

Embora Eduardo Prado Coelho vise caracterizar, com esta expressão, apenas o entendimento renovado do texto no movimento da *Poesia 61*, que em seu entender "procurava estabelecer *um estatuto materialista da linguagem* ",[58] as suas palavras são

---

55 - Recorde-se os três números de *Poemas Livres* (Coimbra, 1962-3-8), nos quais se encontra colaboração dos poetas citados, colecção que, para Fernando Guimarães (*Simbolismo, Modernismo e Vanguarda*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982, p. 172), "segue numa linha de desenvolvimento do nosso Neo-realismo". Na mesma linha, até pelo facto de reunir autores comuns às duas publicações, deverá considerar-se *A Poesia Útil*, (Coimbra, Maio de 1962) que transcrevia, em contracapa, as seguintes palavras de Paul Éluard: "La poésie doit avoir par but la verité pratique".

Mesmo relativamente aos nove números de *Notícias do Bloqueio - Fascículos de Poesia* (Porto, 1957-1962), é nítido o desfasamento de Carlos de Oliveira que, em 1960, com *Cantata*, atribuía já à materialidade do texto um valor de significado que o colocava numa pesquisa poética onde a inovação seguia um caminho distinto.

56 - E. M. de Melo e Castro - *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século XX*, ed. cit., p. 75. Reportando-se a *Poesia 61* e *Poesia Experimental* , 1 e 2 (1964 e 1966), e sem deixar de reconhecer em ambas as publicações características muito distintas, Melo e Castro aproxima-as como elementos participantes do mesmo processo de ruptura: "A poesia não é agora mais instrumento, nem retórico nem ideológico nem moral. A poesia, por outro lado, não é mais sentimento nem sentimentalismo. A poesia não narra, não serve, nem é mais discursiva. A poesia substantiva-se. É uma operação linguística que tem como meio a escrita e como objectivo a sua própria renovação".

57 - Eduardo Prado Coelho - "Apresentação de um livro: *(Este) rosto* ", *A Palavra Sobre a Palavra*, ed. cit., p. 265.

58 - *Idem, ibidem.*

extensíveis à Poesia Experimental, apesar da manifesta diferença que se lhe reconhece, e também à própria poesia de Carlos de Oliveira.

Não é importante discutir a influência de Carlos de Oliveira nesta ruptura ou a influência da ruptura em Carlos de Oliveira: são hipóteses igualmente plausíveis e não-contraditórias (como o não seriam relativamente a um Ramos Rosa, por exemplo) e haverá, possivelmente, uma certa cumplicidade que se manifestava em interesse mútuo, sobretudo entre o poeta mais velho e os então jovens poetas de 61. O que interessa é compreender que o que nestes poetas se operava como um corte, ou como contraponto,[59] era, em Carlos de Oliveira, a consequência lógica de um percurso materialista que há muito procurava esquivar o texto à função representativa de um real identificado com versões estabilizadas do mundo bem como à subordinação a objectivos abertamente intervencionistas.

É o mesmo princípio materialista que está por detrás da concreção imagética sublinhada em *Descida aos Infernos*, do desenvolvimento de mecanismos de coexemplificação metafórica em articulação com a concreção das imagens e, finalmente, da exploração da materialidade do texto através da exemplificação literal observada em *Cantata*. Há, no entanto, um ténue deslize (corporizado, em *Sobre o Lado Esquerdo*, pelo contraponto alegórico entre o "astrólogo" e o "inventor de jogos"): ao materialismo dialéctico, em que radicava, como foi observado, o princípio de transformação essencial na configuração desta poética, sobrepõe-se o materialismo poético e o próprio poema torna-se o objecto primeiro de concreção - a paisagem literal.

De certa forma, o rigor estrutural, arquitectónico, de livros como *Micropaisagem* e *Entre Duas Memórias*, prolongado pela reescrita em *Trabalho poético*, surge, então, como estratégia de coesão perante a descontinuidade que, apesar disso, permanece visível (por

---

59 - Cf. Fiama Hasse Pais Brandão ("Três Rostos", entrevista concedida a *A Phala*, nº15, Julho/Agosto/Setembro de 1989, p. 1): "(...) queríamos fazer algo contra os poetas retóricos sociais post-Novo Cancioneiro e contra os retóricos vivenciais post-Presença."

exemplificação literal) nas elipses e no isolamento em que se desagregam as componentes sintácticas e até morfológicas.[60] Agora o traço fundamental da matéria é a precaridade onde se desenha o retrato de um sujeito perecível. A "voz de morte", como lhe chamara o poeta no célebre "Soneto" da década de 40, encontrara o espaço mais favorável para florir.

Se o texto é formulado como paisagem, também o sujeito desta "enunciação escrevente"[61] se integra na paisagem textual ao entendê-la como "caligrafia", isto é, não simplesmente "grafia da cal",[62] mas prolongamento da mão, inscrição da sua passagem. Assim o texto, metonímia e metáfora da paisagem é também metonímia e metáfora do corpo. Porque nele se prolonga a "mão que escreve", num ponto de indistinção que poderia ter o triplo nome de corpo/paisagem/texto:

(...)
o crepúsculo
(...)
entrando
poro a poro
pela mão
que escreve,
encaminhando-a
entre
a pouca luz
do texto
(...)[63]

---

60 - Cf. "Fogo" III, *Micropaisagem*, *Obras*, p. 277: "/(...) sílabas que vês/ aqui/ d esp/ ed aç ad/ as/".

61 - Cf. *supra*, capítulo 3, ponto 1.1, p. 186.

62 - Eduardo Prado Coelho - "Itinerário Poético de Carlos de Oliveira", *A Letra Litoral*, ed. cit., p. 170.

63 - "Estalactite", partes XXII e XXIII, *Micropaisagem*, *Obras*, pp. 256-7.

Esse corpo é um corpo ameaçado, ou mais exactamente despedaçado:

"que o meu corpo
se despedace
nas pontas
das estrelas",

lê-se em "Espaço".[64] De certa forma o corpo está disperso na paisagem textual onde se encontram palavras como "cérebro", "rede nervosa", "dedos",[65] "íris", "olhos",[66] "vértebras", "coração",[67] mas também "escritor", "poeta" (ou "cartógrafo").[68] E esta disseminação reintroduz o auto-retrato, corpóreo, terrestre e perecível na paisagem precária.[69] E, assim como se considerou a reversibilidade entre o texto e a micropaisagem, seria de considerar igualmente reversível a relação entre estes e o auto-retrato. Voltando a Michel Beaujour: "l'autoportrait est une prise de conscience textuelle des interférences et des homologies entre le JE microcosmique et l'encyclopédie

---

64 - *Micropaisagem*, *Obras*, p. 301. Sobre a relação hipertextual mantida por este poema com textos de Maiakovski, ver Giulia Lanciani - "Carlos de Oliveira e Majakovskij", *Spicilegio Moderno*, nº 8, 1977, reprod. por Grafiche Galeati Imola, 1978.

65 - "Puzzle", *idem*, p. 287.

66 - "Filtro", *idem*, pp. 290-3.

67 - "Espaço", *idem*, p. 302.

68 - "Árvore" e "Mapa", *idem*, pp. 261 e 299, respectivamente.

69 - Neste sentido, o auto-retrato faz pensar na relação estabelecida por Derrida entre o nome, "la mémoire anticipée d'une disparition", e a assinatura como tentativa de "réapproprier la propriété toujours déjà perdue dans le nom lui-même". Cf. Geoffrey Bennington e Jacques Derrida - *Jacques Derrida*, Paris, Editions du Seuil, 1991, pp. 140 e 142.

macrocosmique. C'est en ce sens qu'il faut voir dans l'autoportrait un miroir du JE répondant en abyme aux grands miroirs encyclopédiques du monde."[70] É uma relação que pode colocar-se em concordância com a reversibilidade entre o "micro" e o "macro" e com a concepção do poema como modelo. Jogo infinitamente fractal que pode ler-se indefinida e infinitamente em *Micropaisagem.*

Eduardo Prado Coelho aponta a proximidade entre a poética de Carlos de Oliveira e a noção de catástrofe em René Thom. Ambos viriam resolver uma impossibilidade de pensar: tal como Thom "estabelece *um nexo inteligível entre as causas cujas acções variam de maneira contínua e os efeitos descontínuos* ",[71] Carlos de Oliveira confiaria ao poema uma tarefa semelhante: "O programa poético de Carlos de Oliveira na sua obra mais recente é equivalente ao programa científico de René Thom: tentativa de apreensão rigorosa da descontinuidade, da catástrofe, através do voo, do salto, do singular abstracto".[72] Simultaneamente, o poema permite construir esse espaço de resistência de que fala o escritor numa reflexão que data dos anos de elaboração de *Micropaisagem*. [73]

A passagem do canto à escrita[74] na poesia de Carlos de Oliveira pode ser pensada a partir daqui: corresponderia à passagem da estratégia de intervenção à estratégia de

---

70 - Michel Beaujour - *op. cit.*, p. 30.

71 - Eduardo Prado Coelho - "Itinerário Poético de Carlos de Oliveira", op. cit., p. 166.

72 - *Idem*, p. 168.

73 - "Coisas desencadeadas" *O Aprendiz de Feiticeiro*, *Obras*, p. 583. No mesmo texto (p. 581), é perceptível a distância com que o poeta observa o "experimentalismo literário": "Começar outra vez a poesia portuguesa como se ela acabasse de nascer? Desculpem-me (os espíritos 'cultos') a imagem camponesa, mas a enxertia faz-se na árvore que já existe".

74 - Esse é um dos traços distintivos apontados por Manuel Gusmão (*A Poesia de Carlos de Oliveira*, ed. cit., p. 70) entre as duas fases que considera na obra poética de Carlos de Oliveira.

resistência. No entanto, a diferença fundamental é, talvez, outra: a passagem do canto à escrita é a passagem da voz (o corpo como ausência) à presentificação do corpo - corresponde, portanto, à dominância do princípio de precaridade.

Entre Duas Memórias

> ... images de la mort séparées à jamais, par l'espace infime d'une virgule ou par une brève syncope de la voix et de l'écriture, de la mort de toute image, irrémédiablement autre, deuxième mort, en chiasme avec la première, non plus la mort, objet de présentation et de représentation, mais la mort-sujet désormais exerçant sur toute représentation, sur toute image en général, son absolu pouvoir d'effacement.
>
> Louis Marin, *De la Représentation*

> Parece trepidar a toda a minha volta um mecanismo de que a História fosse o combustível. Da memória abro veredas para as partes do meu corpo mais expostas à devastação das águas.
>
> Luis Miguel Nava, *O Céu Sob as Entranhas*

Publicado três anos depois de *Micropaisagem*, *Entre Duas Memórias* [75] é também um livro densamente estruturado, dividindo-se em três secções principais que, como é sugerido pelo "sumário" que antecede cada uma, se subdividem por sua vez segundo um esquema tripartido. É ainda perceptível uma certa homologia estrutural no interior de cada uma destas secções. Apresenta-se, a seguir, o esquema geral da obra, indicando primeiro o número de segmentos textuais (t.) que constituem cada parte e depois o número de versos (v.) constituintes de cada texto. Os textos são sintacticamente autónomos na primeira e segunda secções e interdependentes na última.

---

75 - Carlos de Oliveira - *Entre Duas Memórias*, Lisboa, Dom Quixote, 1971.

[1]"Cristal em Sória"

[1] "Nas colinas de António Machado" [5 t. de 14 v.]

[2] "Descrição da guerra em Guernica" [10 t. de 14 v.]

[3] "Rio, despedida" [5 t. de 14 v.]

[2]"Sub specie Mortis"

[1] "Salto em altura" [6 t. de 18 v.]

[2] "Noite de Verão" [8 t. de 18 v.]

[3] "A segunda memória" [6 t. de 18 v.]

[3]"Tempo Variável"

[1] "Dança" [5 t. de 16 v.]

[2] "Crepúsculo" [5 t. de 14 v.]

[3] "Fotomontagem" [5 t. de 18 v.]

Não é só a nível estrutural que é perceptível a importância atribuída ao número três nesta obra, número perfeito, presente em múltiplas teofanias da totalidade.[76] Poderá mesmo dizer-se que a reiterada tripartição do livro lhe confere idêntico sentido de completude, embora a totalidade seja, neste caso, um princípio que afinal se revelará sujeito à erosão, desfeito por dentro, num discurso que parece minar a coesão do livro.

Três são também as coordenadas em que esse discurso se faz e se rarefaz, como se lê em "Noite de Verão" (VI):

Leitura organizada
nos <u>três alvéolos essenciais</u>;
que são, o quê? <u>só conhecemos</u>
<u>este número; tridente</u>
<u>dum mar obsessivo, com a terra</u>
<u>ao centro da forquilha,</u>

76 - Cf. Gilbert Durand - *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, ed. cit., p. 329, *passim.*

entre o passado e o futuro:
espuma num e noutro flanco;
as três hastes soltas
do signo romano; ou o algarismo
árabe: as setas dirigindo-se
à esquerda; sempre o coração;
unidas na sua dupla curva;
apenas isto; e uma palavra
de que sabemos pouco: alvéolos,
onde se inserem, nos esperam
insectos; dentes; várias formas
de sermos devorados.[77]

Sob o signo da tríade, o sujeito coloca-se num espaço intersticial (recorde-se a preposição presente no título da obra): entre um espaço-tempo descrito como passado/futuro, voo/queda, peso/leveza, num ponto de precário equilíbrio. É nesse ponto intersticial que o texto procurará deter-se, fixando-o por um lado (na estrutura tripartida do livro) e, por outro lado, dizendo-o infixo num discurso de errância, no limiar do rompimento.

Talvez por isso não se tenha falado muito de *Entre Duas Memórias*: porque é quase impossível não paralisar a subtileza deste movimento de concatenação muito leve, simultaneamente totalizante e fragmentário (como "as três hastes soltas/ do signo romano" no excerto acima transcrito).

Porque este é um livro de viagens e da viagem, no mais amplo sentido do termo, valerá a pena recordar um outro texto, aliás contemporâneo (de 1970), escrito na sequência da mesma viagem a que se reporta a primeira parte da obra, e do qual já foram comentadas outras passagens na primeira parte do capítulo 2:

---

77 - *Entre Duas Memórias*, *Obras*, p. 358. (Sublinhado meu).

(...) Entardece ao redor. O carro, um ponto móvel no meridiano da estrada que divide a terra em duas partes rigorosamente iguais, abre ele próprio o sulco da divisão, o único sítio por onde podemos passar, e se parássemos, o universo da esquerda e o universo da direita espraiavam-se no alcatrão ao encontro um do outro, bloqueando o caminho, como dois mares de fraga, húmus, água, bichos, árvores, o cataclismo vagaroso que mistura tudo na mesma terna indiferença, porque a ternura é isso, misturar, indiferenciar, e a indiferença (do mundo), como a própria palavra diz, também.[78]

Nesta reflexão, suscitada pela rápida deslocação do automóvel, compreende-se talvez melhor o sentido da posição intersticial ocupada pelo sujeito. Há um paralelismo evidente entre esta passagem e a parte final do poema transcrito: em ambos, o movimento preserva o sujeito, provisoriamente, da antropofagia de um universo dominado pela indiferenciação: a matéria é terna, isto é, recordando a etimologia da palavra, tenra, tendencialmente informe; perante o humano é indiferente, ou melhor, não-diferente (idêntica, anulará a diferença). Por isso, o sentido da totalidade é, individualmente, o de uma ameaça: no algarismo '3', "(...) as setas dirigindo-se/ à esquerda; sempre o coração;" e, na estrada, "se parássemos, o universo da esquerda e o universo da direita espraiavam-se no alcatrão ao encontro um do outro, bloqueando o caminho". A indiferença, a ausência de diferença, é a indiferenciação ("(...) várias formas/ de sermos devorados.").

Eduardo Prado Coelho fala do "desejo de habitar a interioridade da matéria" como "fantasma dominante em Carlos de Oliveira",[79] associando-o com o regresso ao ventre materno, no entanto, se existe esse desejo, acompanha-o certamente uma fobia: se é materna, a matéria é também mortífera, antropofágica. Voltando ao número três:

(...) embora
uma cápsula regresse;
protectora, materna; e possa vir

---

78 - "A viagem", *O Aprendiz de Feiticeiro*, *Obras*, pp. 415-6.

79 - Eduardo Prado Coelho - *op. cit.*, p. 177.

apenas confiar-nos os seus
três gémeos mortos.[80]

De múltiplas maneiras, em *Entre Duas Memórias*,

há um corpo a corromper-se;
estático; só de se expor ao ar,
a agulha mede-lhe o declínio
a cada pulsação.[81]

Corpo físico que antecipa como morte um princípio geral de transformação, lido como indiferenciação.

A terceira parte do livro, "Tempo Variável", inicia-se com um texto intitulado "Dança": "Dançam na praia;" é o primeiro verso do poema, que termina: "chama-se tempo a muita coisa:/ mas a duração da praia/ é a mais incompreensível."[82] Nesse texto, francamente alegórico, as metáforas encadeiam, numa tensão permanente, vida e anulação: "dança"/"leveza"/"vento"/"progressão aérea"; "mar"/"erosão"/ "lentidão"/ "peso".

III
(...)
dançam agora dois a dois,
reconstituem a unidade
cindida ainda há pouco; os pares
mortais; a vocação
de transformar o tempo em rostos;

---

80 - "Sub specie mortis", *Entre Duas Memórias*, *Obras*, p. 350.

81 - *Idem*, p. 355.

82 - *Idem*, p. 373.

somam-se duas mortes
e obtém-se uma criança; ela, sim:
resistirá, crescendo,
ao desgaste do dia,
procurará na outra noite
o corpo que define o seu;
protege-a a espuma, a máscara,
até de madrugada; e então,

IV
das duas uma: reproduz-se
também; ou extingue em si
o fluxo da dança;
(...)[83]

É este espaço-tempo, aqui metaforicamente configurado como "praia" de extensão "incompreensível", que o livro procurará auscultar e modelizar, sem poder encontrar-lhe contorno definido, reempregando as metáforas com as quais se vinha constituindo, em obras anteriores, o texto como modelo de mundo e como auto-retrato.

Na contracapa da primeira edição desta obra, transcreviam-se algumas palavras de Gastão Cruz, usadas para caracterização desta poesia: "Uma concepção cada vez mais ampla e criadora de realismo" é a síntese proposta. Mas não será antes de uma concepção cada vez mais trágica de materialismo que se trata? As últimas obras de Carlos de Oliveira parecem derivar de uma metafísica sem transcendência, passe o aspecto paradoxal da expressão. Catia Benedetti fala justamente de "una metafisica razionale e laica",[84] sublinhando o excesso implosivo de uma meditação que se realiza no quadro materialista que sempre foi o da obra Carlos de Oliveira. Com efeito, metáforas recorrentes desde as

83 - *Idem*, p. 371-2.

84 - Catia Benedetti - *op. cit.*, p. 111.

obras iniciais como o "voo" e o "rio" alcançam agora o seu cume de tragédia: através delas, o texto mantém-se na esteira do "inventor de jogos", isto é, recorrendo às alegorias de *Sobre o Lado Esquerdo*, dir-se-ia que mantém o céu em movimento, mas em movimento precário e sem orientação precisa, sem mais sentido do que a perecidade desses "pares mortais" de que falava o poema transcrito.

Na primeira secção do livro, "Cristal em Sória", onde a primeira e a terceira parte são complementares, a metáfora do "rio" é essencial. "Sória" é aqui uma dupla referência - geográfica e literária - porquanto é indissociável da paisagem textual de *Campos de Castilla* de Antonio Machado, obra na qual têm origem algumas das metáforas utilizadas por Carlos de Oliveira.[85] No entanto, é como reorientação dos textos do poeta espanhol que a relação hipertextual tem mais interesse.

Carlos de Oliveira reelabora alguns núcleos temáticos de Machado: da primeira parte de "A Orillas del Duero", a difícil subida pelos montes pedregosos nas margens do rio; o movimento do Douro em redor de Sória ("/(...) la corva ballesta de un arquero/ en torno a Soria. (...)/") e, sobretudo a relação entre a paisagem e o sujeito como movimento (Todo se mueve, fluye, discurre, corre o gira;/ cambian la mar y el monte y el ojo que los mira.).[86] Tal como acontece em Machado, o sujeito é um olhar que condiciona o mundo ("colinas ascendendo/ em torno de mim,/ eixo do mundo; (...)/");[87] porém, explorando a

---

85 - Veja-se, por exemplo, o castelhanismo "colina plateada" ("Nas colinas de António Machado", *op. cit.*, p. 327), que decorre da transcrição, no singular, de um verso de Machado. Cf. "Campos de Soria", VII (Manuel y Antonio Machado - *Obras Completas*, 5ª ed., Madrid, Editorial Plenitud, 1967, p. 770). Outros elementos de construção metafórica se poderiam referir, como "cristal", vejam-se os versos "- la tarde gris tamizada/ por la lluvia y el cristal -," ("Poema de un dia", p. 812); "las agujas plateadas del Duero" ("A Orillas del Duero", p. 745). A outro nível, é de notar a frequente alternância entre o i e o u nos textos dos dois poetas, por vezes através de lexemas comuns, como "frio/a", "colina", "cristal", "agulha/aguja", etc.

86 - Cf. "A orillas del Duero", *op. cit.*, pp. 744-46.

87 - "Nas colinas de António Machado", IV, *Entre Duas Memórias*, *Obras*, p. 328.

curva desenhada pelo rio, Carlos de Oliveira desenvolverá uma rede metafórica através da qual põe em evidência a indiferenciação de tudo quanto é matéria, "peso" e, por isso, a indiferenciação do sujeito também:

I
Entre margens de água,
o Douro arrasta
Sória, o paradouro, tudo
o que é espessura, densidade;
e se parece imóvel,
vendo melhor, desliza
na luz nocturna: imagem
do meu peso
contra as margens fluentes;
custa menos
destilar o perfume da prata,
a essência do outro ouro,
que deter esta pedra,
obsessiva, fluvial.[88]

A curva do rio é a imagem que permite inverter a relação entre o rio e as margens que são agora "águas marginais", transferindo-se para a terra o movimento fluente:

II
Desloca-a o frémito
do fogo: lava
explodindo lentamente;
afastando as águas
marginais; endurecendo-as
na raiz do álamos;
enquanto ganha

88 - "Rio, despedida", *Entre Duas Memórias*, *Obras*, p. 340. (Sublinhado meu).

fluidez: transmutação?
paciência geológica?
fábula da terra com os seus módulos
minerais? e líquida; liberta;
irrompe, deixa
sobre os flancos
uma espuma de chão.[89]

Encadeando sucessivas metáforas, esta "fábula" fala da "erosão do mundo" e de "esplendor". Assim se regressa ao número três, isto é, à totalidade:

IV
(...) escolho
três sílabas fulgentes:
a palavra esplendor;
escrevo-a, irradiando
a noite; ou sendo
o aro dela; e esses três ímanes
repelem, chamam
num jogo frio a pedra,
a luz; incompreensíveis.[90]

A principal diferença entre os textos de Machado e Carlos de Oliveira reside precisamente na exploração metafórica e metonímica da espacialidade do texto, que subverte a lógica de representação frequente nos textos de Machado, articulando-se com estratégias de exemplificação. O "rio", que inicialmente integrava metáforas onde coexemplificava traços inerentes ao princípio de transformação dialéctica, sugere agora um movimento que, embora se mantenha, não se estrutura além de um pressentimento de

89 - *Idem*, p. 341.

90 - *Idem*, p. 343.

indiferenciação - no último texto de "Rio, despedida", reencontraremos a palavra "indiferença".

Ao longo de *Entre Duas Memórias*, a oposição "peso"/"voo" é essencial e amplamente iterativa: através das leis do mundo físico e da concepção mais empírica da matéria como *physis*, constroem-se sucessivas metáforas pelas quais uma versão materialista do mundo parece reduzir-se à experiência antecipada da morte. Os voos são apenas o prolongamento do salto, e neste, elevação precária contrariando o peso, o voo é intersticial. *Entre* a elevação e a queda, o curto voo que o salto admite é, metaforicamente, a impossibilidade de resistir senão precariamente às leis da matéria, isto é, à indiferenciação.[91]

Em "Salto em altura" (II), primeira parte da segunda secção do livro, apenas os anjos "flutuam; pairam; vogam:/ verbos de pouca densidade;/ (...) / e assim, nenhum anjo sofreu/ as leis reais do nosso peso; nem pôde,/ por isso, conhecer-nos."[92]

Também a escrita suspende o voo das palavras,[93] já que o poema constitui o modelo (outro "salto") da precaridade da elevação e queda. E o poema termina fazendo coincidir todos os textos que o constituem com os trajectos de um "saltador em altura":

> VI
> (...)
> este filme analisa,
> ao retardador, cada um dos seus saltos:
> o sonho a decompor-se;

---

91 - Em "Descrição da guerra em Guernica", o absurdo da guerra é sugerido através da subversão do simbolismo positivo da elevação como fuga à morte, e a guerra é trazida por "/(...)máquinas que voam/ fabricando o incêndio(...)/" (p. 331), "falsas aves" (p. 335) que nem o anjo nem o pássaro podem entender.

92 - *Idem*, p. 348.

93 - Cf. "Salto em altura", V, *Entre Duas Memórias*, *Obras*, p. 351.

a refazer-se; em fotogramas
sucessivos; como disse,
a primeira forma é ainda
elástica; as outras endurecem
no ar, mais angulosas;
mas todas pesam,
elaborando as leis da queda:
e caem; graves; reduzidas
ao espaço do seu peso.[94]

É a este nível que importa considerar a maneira como, na sua sintaxe dilacerada, o modelo de mundo (o texto) constitui a exemplificação literal da precaridade e exprime a precaridade do mundo. Ao longo do livro, e o mesmo acontecerá em *Pastoral*, um emprego excêntrico do ponto e vírgula introduz suspensões que afastam os segmentos frásticos, sem todavia descoordenar a frase, produzindo, algumas vezes, encavalgamentos em tensão com o ritmo do verso. Explorando, uma vez mais, a materialidade da linguagem, o texto é o modelo descontruído, ou que não pode construir a coesão inexistente. Modelo da erosão, ele é, simultaneamente, totalidade e impossibilidade de totalização, a totalidade edificada no limiar do desmoronamento. Modelo que diz a totalidade como aporia, expondo-se, literal e metaforicamente (recorde-se as múltiplas ocorrências estruturais e discursivas do número três que foram sendo relevadas), à desagregação do seu próprio movimento textual.

Algo de semelhante será a memória, intersticial, totalidade ameaçada, já que a anamnese jamais se sobreporá ao esquecimento. Nem o inverso poderá acontecer: "seja como for,/ nenhuma sombra nos prolonga/ por este chão de vidro; / e o ar boreal reflecte-nos os olhos,/ tão limpos, que os extingue."[95]

---

94 - *Idem*, p. 352.

95 - "A segunda memória", VI, *Entre Duas Memórias*, *Obras*, p. 366.

Entre Duas Memórias parece significar que a solução proposta pelo "inventor de jogos" adquiriu proporções inesperadamente trágicas: o grão de areia (ou estrela), metáfora e metonímia onde "micro" e "macro" se permutam, exemplifica apenas a erosão, é um resquício de um mundo precário, rarefeito. Como dizem os poemas: "incompreensível". É esse o sentido último do modelo e do auto-retrato:

(...)
amarelece o retrato pouco a pouco;
enquanto o magnésio
entra no seu crepúsculo;
e a imagem,
exposta a um ácido excessivo,
começa a decompor-se. [96]

* * *

Os três livros abordados no presente capítulo desenham os três tempos de outro salto onde *Micropaisagem* corresponde exactamente ao voo precário e os outros dois aos momentos de elevação e queda. Se o texto procura responder à dúvida introduzida em *Sobre o Lado Esquerdo* a propósito do sentido holístico e teleológico do marxismo como versão-de-mundo; se *Micropaisagem* retoma o discurso poético anterior como campo de referência, procurando estabelecer um modelo de mundo numa sucessão de articulações metafóricas e metonímicas, *Entre Duas Memórias* corresponde à erosão desse modelo, acabando por revelar-se um modelo da erosão. Assim se reúnem o corpo, o texto e o mundo como exemplos da mesma paisagem precária. "Auto-bio-tanatho-grafia",[97]

96 - "Fotomontagem", V, *idem*, p. 383.

97 - No sentido em que o conceito é proposto por Louis Marin (*La Voix Excommuniée. Essais de Mémoire*, Paris, Galilée, 1981, p. 42 e *passim*): "Tel est le lieu, tel est le moment du regard auto bio-tanatho-graphique: tout a commencé, tout a fini avec un regard sur l'indicible qui fait mourir et qui ne cessera d'être réécrit par substitutions et détours".

antecipando a exclusão do sujeito, progredindo na perplexidade e no silêncio que, em *Pastoral*, fará coincidir a última palavra do livro - e de toda a obra poética - no movimento vazio configurado pelo deíctico, última palavra a dizer o mundo (e o texto): "isto", ou a pura contemplação unindo o tudo e o nada.

Quinto andamento:
a deserção inconclusiva - *Pastoral*

De lágrimas a frio se modula
o timbre pastoril da melodia.

Fernando Echevarría, *Introdução à Filosofia*

It is difficult even to choose the adjective
For this blank cold, this sadness without cause.
The great structure has become a minor house.

Wallace Stevens, *The Rock*

Pastoral surge como um conjunto inédito de poemas incluído em *Trabalho Poético*. Conforme a nota final que, em 1976, acompanhava o segundo volume desta obra,[1] os dez poemas assim reunidos não terão sido redigidos depois de 1971, e as características de que se revestem deixam supor que não poderiam ter sido escritos muito antes dessa data.[2]

Relativamente aos dois livros anteriormente estudados, *Pastoral* distingue-se, desde logo, pela ausência de organização macroestrutural: cada título corresponde a um poema autónomo e de estrutura variável do ponto de vista métrico e estrófico.[3] Ao contrário do que acontecia em *Micropaisagem* e *Entre Duas Memórias*, não há, a este nível, qualquer princípio construtivo definido, o que parece sugerir que o processo de

---

1 - Em *Obras* de Carlos de Oliveira, a mesma nota é reproduzida na p. 12.

2 - De notar ainda que sete poemas de *Pastoral* incluídos no segundo número de *Nova* (Outono de 1976, pp. 28-31) são datados de 1968/71.

3 - Américo Lindeza Diogo (*art. cit.*, p. 78) sublinha a individualidade de cada poema ao classificá-los como "realidades monádicas das mais perfeitas de toda a poesia portuguesa".

erosão do modelo observado naquela última obra, na qual a ordenação extrínseca surgia já em tensão permanente com a insularização sintagmática produzida pela pontuação, dá agora lugar a uma situação mais extrema: os poemas tornam-se "resíduos, plurais, poeiras, sombras, detritos",[4] incapazes de singularizarem um todo, isto é, são a exemplificação literal de uma impossibilidade modelizante que, no entanto, não se resigna ao silêncio. De resto, os textos progridem na proliferação das interrogativas, de constantes disjunções, das frases condicionais que limitam o poder assertivo das subordinantes correlacionadas. Pode mesmo dizer-se que o "mundo do texto" é agora da ordem do hipotético, do apenas provável, da dúvida, do múltiplo, do plural irredutível.

Entendendo a presença de conjunções coordenativas disjuntivas e subordinativas condicionais, de frases interrogativas, de verbos no conjuntivo e de deícticos como sintomas da rarefacção do sentido, é significativo que não haja um único poema onde estes sintomas não se manifestem de alguma maneira e que a situação mais comum seja a da sua multiplicação.[5]

O que exprimem estes poemas é uma perda irresolúvel, e o diálogo mantido com a tradição da poesia bucólica apenas vem sublinhar este facto, porquanto inscreve a obra sob o signo nostálgico de uma harmonia irrecuperável. Nessa medida, Carlos de Oliveira pura e simplesmente reconduz o milenarismo que acompanha a actualização do modo pastoril no quadro do realismo socialista[6] ao tópico clássico do pastor desenganado. A

---

4 - Eduardo Prado Coelho - "Itinerário poético de Carlos de Oliveira", *op. cit.*, p. 176.

5 - Veja-se, por exemplo, a primeira estrofe do poema "Chave" (*Obras*, p. 391):

> Se uma película de vidro
> adere à pele da pedra; se algum
> vento vier.

(Sublinhado meu).

6 - Recorde-se a tese de William Empson (*Some Versions of Pastoral, A study of the pastoral form in literature*, Harmondsworth, Penguin, 1966), ao justificar a abordagem da arte proletária sob a perspectiva

expectativa futurizante relativamente a uma Idade do Ouro por vir[7] - da qual, como se viu, a sua obra não estivera isenta em momentos anteriores - é substituída pela nostalgia que, insistentemente, aponta o irremediavelmente perdido: não apenas a versão teleológica e holística do mundo, relativamente à qual a dúvida se instalara já em *Sobre o Lado Esquerdo*, mas também a possibilidade de estabelecer, pelo "salto" proporcionado pelo texto enquanto modelo, outro tipo de coerência e outra totalização.

O que parece acontecer é que o "salto", cujo cume é, sem dúvida, atingido em *Micropaisagem*, não cria margem onde possa descer, isto é, o texto manter-se-á de alguma forma suspenso, ameaçado de dissolução:

Registo

Saber que seja
este hálito: se terra
ou ar movido
já por metais mutáveis
na linha das colinas.

Como se propaga
esta sombra e fica
gradualmente gráfica
num som

---

da pastoral (p. 13): "My reason for dragging this old-fashioned form into the discussion is that I think good proletarian art is usually Covert Pastoral".

7 - Sobre este assunto, ver o comentário de Margarida Lieblich Losa (*From Realist Novel to Working-Class Romance*, Nova Iorque, New York University, 1988, pp. 263), a propósito do romance proletário e das teses de Empson: "The fact remains that under cover of social realism, what these novels provide in addition to, or in deviation from, the traditional forms of the realist repertoire is the vision of a *golden age* to come".

de minas e éter; ou
ter desenhado o horizonte
com o seu traço
mais volátil: vermos só
a tinta a evaporar-se.

Não há outro
registo, mas alíneas
deste. Assim flutua;
cálculo e acaso; a cal
ainda tensa das casas
sobre
o crepúsculo esponjoso.[8]

Enquanto, anteriormente, a espacialidade permitia estabelecer uma relação de continuidade metonímica e metafórica entre texto e (micro)paisagem, essa "estrutura de horizonte" é agora descontínua porque todo o "horizonte" aparece como descontínuo. Por isso, o texto volatiliza-se: incapaz de se constituir como modelo da erosão, do fragmentário, do aleatório, a sua melhor metáfora é aquela em que a linha do horizonte se dissipa: "a tinta a evaporar-se".

Se o conceito de paisagem pressupõe "*elaboração, construção de uma certa forma de apreensão do real*",[9] então estamos perante o ruir da paisagem. Até certo ponto, pode estabelecer-se um paralelo com o bucolismo de Alberto Caeiro, poeta do singular, da natureza como "partes sem um todo", como se lê no célebre verso de "O Guardador de Rebanhos". O que acontece em *Pastoral* é uma idêntica singularização do mundo, rarefeito em descontinuidade infinita; porém, ao contrário do que se passa na poesia de

8 - *Obras*, p. 389-90. (Sublinhado meu).

9 - Helena Carvalhão Buescu - *Incidências do Olhar: Percepção e representação*, Lisboa, Caminho, 1990, p. 66.

Caeiro, este facto não corresponde a uma opção anti-interpretativa que assim se queira concludente[10] mas a uma deserção inconclusiva. Neste ponto, é extremamente pertinente a leitura proposta por Américo Lindeza Diogo, quando afirma: "A representação propõe-se como uma forma de referência indefinida, mas não no sentido em que o poema designado por "Registo" represente *um* registo; antes, no sentido em que aquilo que como registo se representa nos oculta os traços diagnósticos do seu protótipo. *Este* registo não é um bom paradigma do protótipo (qual, aliás?). Um outro aspecto dessa indefinição tem a ver com a ocultação do protótipo no trabalho sintagmático do texto. *Este* registo não se relaciona suficientemente, para que nos possa acusar alguns traços distintivos do seu protótipo".[11]

Na perspectiva que tem vindo a ser desenvolvida, o que isto significa é o desvanecimento da tríade totalizante, observada em *Entre Duas Memórias*, pela singularização irredutível; a falência do texto como modelo do mundo. Entre um e outro instalou-se a descontinuidade que opõe o "fulgor" (do poema) ao "frio recordado":

> Rodar a chave do poema
> e fecharmo-nos no seu fulgor
> por sobre o vale glaciar. Reler
> o frio recordado.[12]

No entanto, a poesia sobreviverá exactamente assim: como espaço de recolhimento, retraindo-se num murmúrio de articulações tão precárias quanto aquelas que a proliferação

---

10 - É o que Ricardo Reis sublinha em Caeiro ao afirmar que este "criou um conceito de universo que não contém uma interpretação [?] (sic)". (Fernando Pessoa - *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Lisboa, Ática, 1966, p. 331).

11 - Américo Lindeza Diogo - *art. cit.*, p. 78.

12 - *Pastoral*, *Obras*, p. 392.

de aliterações ("rodar"; "reler;" "recordado"; "fecharmo-nos"; "fulgor"; "frio") exemplifica literalmente, aproximando palavras, sons, restos.

(...) Que diremos
de quem tecia
tão poderosas coisas; tão
prováveis; senão qualquer
palavra avulsa
aquosamente ouvida. (...)[13]

A "palavra avulsa" é a única possibilidade de corresponder a uma ordem perturbada. As imagens perceptivas são agora meras sobrevivências da micropaisagem, através das quais não se estabelece nenhuma analogia. Não se coordenam, repetem a "indiferença" e a indiferenciação do mundo:

(...)
Dir-se-á por fim
que nenhum tempo se demora
na rosácea intacta;
e talvez
que só o musgo dá;
em seu discurso esquivo
de água e indiferença;
alguma ideia disto.[14]

Cada imagem perceptiva é uma "alínea" que repete e coexemplifica a precaridade do "registo" inicial. O que nos dá a ler o último livro de Carlos de Oliveira não é uma pastoral, mas as suas ruínas: fragmentos (pastores, rebanhos, camponeses, núvens sobre

13 - "Qualquer palavra", *idem*, p. 393-4.

14 - "Musgo", *idem*, pp. 407-8.

colinas) que vêm, como aliás é dito, dos "grandes textos clássicos",[15] produzindo a erosão do arquétipo. Da comunhão dos pastores com a natureza, da sua sabedoria inocente, da exemplaridade da sua sageza de estar, quase nada resta - "currais sem gado"; "púlpitos postos em silêncio"; pastores "entre colinas ocas";[16] camponeses errantes:

(...)
Se caminham;
com a sua aura de água
opaca; oprimem
o horizonte. Ou param
para germinar. E então;
irreparavelmente;
absorve-os o crepúsculo. [17]

Como ler este texto de ruínas? Tendo presente o que diz Derrida sobre os quadros de ruínas, isto é, sabendo que a ruína não é um tema porque antes arruína o tema:

La ruine n'est pas devant nous, ce n'est ni un spectacle ni un objet d'amour. Elle est l'expérience même: ni le fragment abandonné mais encore monumental d'une totalité, ni seulement, comme le pensait Benjamin, un thème de la culture baroque. Ce n'est pas un thème, justement, cela ruine le thème, la position, la présentation ou la représentation de quoi que ce soit. Ruine: plutôt cette mémoire ouverte comme un oeil ou la trouée d'une orbite osseuse qui vous laisse voir sans rien vous montrer *du tout. Pour ne rien* vous montrer *du tout*. "Pour" ne rien montrer *du tout*, c'est-à-dire à la fois *parce que* la ruine *ne* montre *rien du tout*, et *en vue de ne rien* montrer *du tout*. Rien de la totalité qui ne s'ouvre, se perce ou se troue aussitôt. Masque de cet autoportrait impossible dont le signataire se voit disparaissant à ses propres yeux à mesure qu'il tente désespérément de s'y ressaisir. Mémoire pensive et ruine de ce qui

15 - "Leitura", *idem*, p. 401.

16 - "Registo" e "Montanha", *idem*, pp. 407 e 406.

17 - "Camponeses", *idem*, p. 400.

d'avance est passé, deuil et mélancolie, spectre de l'instant (*stigmè*) et du style dont la pointe même voudrait toucher le point aveugle d'un regard qui se regarde dans les yeux et n'est pas loin de s'y enfoncer jusqu'à perdre la vue par excès de lucidité.[18]

Não é apenas o género pastoril que aqui surge em ruínas: o microcosmos pastoral arruína o microcosmos gandarês (afinal o seu tema), pois se o mundo da pastoral é, como pretende Andrew Ettin,[19] indissociável da memória literária do poeta pastoril, a *Pastoral* de Carlos de Oliveira mantém-se em diálogo não só com o seu arquitexto mas também com anteriores ocorrências do mundo gandarês na obra. E, por isso, se poderá dizer, voltando ao princípio, que o tom "demasiado alto",[20] preditivo, futurizante de *Mãe Pobre* se reduz, em *Pastoral*, a pianíssima surdina: quase silêncio, quase nada.

Osvaldo Silvestre fala de "uma pastoral para a morte. Isto é, não uma reflexão sobre a condição mortal dos pastores, mas sobre os pastores *a morrer* "[21] - leitura que se articula com a subordinação, que propõe, do Carlos de Oliveira de *O Aprendiz de Feiticeiro*, *Pastoral* e *Finisterra* ao "modelo melancólico", por onde viria ao encontro de autores como Maria Gabriela Llansol e António Franco Alexandre.[22] No entanto, esta conclusão parece reduzir o sentido relativo das últimas obras de Carlos de Oliveira. Esse sentido é o de um epílogo, isto é, a melancolia legível nas últimas obras é essencialmente

---

18 - Jacques Derrida - *Mémoires d'Aveugle. L'Autoportrait et Autres Ruines*, Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1990, pp. 72-3. (Sublinhado meu).

19 - Andrew V. Ettin - *Literature and the Pastoral*, New Haven and London, Yale University Press, 1984, p. 16.

20 - Cf. *supra*, capítulo 4, ponto 1, p. 282.

21 - Osvaldo Silvestre - *Slow Motion. Carlos de Oliveira e a Pós-modernidade*, ed. cit., p. 135.

22 - *Idem*, p. 45.

a nostalgia da totalização inerente à perspectiva marxista da História e ao funcionamento do texto como modelo:[23] *Pastoral* é um conjunto de poemas publicado como fecho de *Trabalho Poético*, o que precisamente acentua o seu significado relativo.[24]

Voltando a Jacques Derrida: "On peut aussi bien lire les tableaux de ruines comme les figures d'un portrait, voire d'un autoportrait".[25] E, neste ponto, convém ter presente que o auto-retrato é, em Carlos de Oliveira, construído através da relação metonímica e metafórica do corpo com o mundo através do texto. Numa obra invulgarmente coerente e coesa, na qual cada livro é um elo numa cadeia de actos de conhecimento, falar de melancolia relativamente ao último acto não parece traduzir o que ele tem de mais essencial - o ser um final de tragédia. O corpo em erosão, a sua caligrafia despedaçada são o prolongamento metonímico e a metáfora de um mundo em ruínas, no qual o sujeito se retrata enquanto actor numa sucessão de erros (e não é por acaso que em *Pastoral* se regressa ao sujeito coral dos primeiros livros de poemas), sujeito movido pela mais absoluta e trágica perplexidade.

Em consequência da descolagem do texto relativamente ao quadro materialista e dialéctico que lhe permitiu pensar e pensar-se, o corpo expõe-se, somatiza sacrificialmente uma experiência de perda. Como refere Lyotard "a hipocondria está sempre associada à melancolia, a uma perda do objecto de amor nunca reparada; o corpo acusa esta perda, ou pelo menos assume a acusação, tenta resgatar a falta da perda pelo seu sofrimento, pela lembrança do seu ser perecível".[26] Apenas neste sentido se poderia

---

23 - E aqui não deve esquecer-se o lugar central ocupado pela nostalgia na pastoral. Acerca desta questão, veja-se ainda Andrew Ettin, *op. cit.*, p. 142.

24 - A edição autónoma de *Pastoral*, em 1977, é uma edição fora do mercado, limitada a 150 exemplares.

25 - Jacques Derrida - *op. cit.*, p. 72.

26 - Jean François Lyotard - "A Prescrição", *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 10/11, Março de 1990, p. 163.

falar de melancolia - mas por ele Carlos de Oliveira antes viria ao encontro da visceralidade ferida e exposta de um Luis Miguel Nava. O corpo hipocondríaco de *Entre Duas Memórias* metaforiza a precaridade adentro de uma conceptualização materialista onde se perdeu o sentido da transformação e, por isso mesmo, confere-lhe um sentido existencial que exprime, em tragédia, a crise de um paradigma. De resto, a poesia de Carlos de Oliveira é auto-retrato precisamente na medida em que nos mostra como a vida se joga na escrita, uma vida que não se concebe sem a escrita como construção do mundo. Quando esse percurso termina no vazio conceptualizado pelo deíctico "[d]isto", apontando o mundo com uma palavra semanticamente mínima, estamos perante um sujeito despedaçado no interior de um paradigma do qual não podia sair, porque era o seu corpo, ou, reportando a este contexto as palavras de Eduardo Prado Coelho a propósito de Nava, era "o modo pesadamente físico como a alma se encosta em nós à roupa e às vísceras".[27] No entanto, como refere Óscar Lopes, os deícticos constituem "(...) várias formas de mediação em que a intuição da vivência irrepetível se articula com um contrapolo de generalidade e intersubjectividade humana".[28] E "[d]isto" é também, por isso, e ao mesmo tempo, a expectativa do tudo e de um todo. Se assim não fosse, que razão haveria para reescrever tão profundamente os dois primeiros andamentos da obra em *Trabalho Poético* ? E *Trabalho Poético* é, não se esqueça, o lugar onde primeiro se publica *Pastoral.*

---

27 - Eduardo Prado Coelho - "Uma estrada que levasse ao mar", *Público*, supl. "Leituras", 20 de Maio de 1995, p. 12.

28 - Citado por Fernanda Irene Fonseca - "Deixis e Poesia", *Revista da Faculdade de Letras do Porto - Línguas e Literaturas*, vol. XII, 1995, p. 78.

6. Sexto andamento: a reescrita em *Trabalho Poético* (1976) variantes construindo invariância

Agora que escurece, impregnam-me
a carne os sucos da memória, essa memória
que, pela sua força unicamente,
a ergue entre os destroços e a alumia
como uma lamparina
onde as lembranças fossem o azeite.

Luís Miguel Nava, *Vulcão*

Et il recommençait, pour effacer, et effacer encore, jusqu'à ce qu'une synthèse fulgurante vienne se poser dans le labyrinthe des parcours dont la feuille de papier conservait les marques.

Júlio Pomar, *Discours sur la Cécité du Peintre*

A construção hipertextual da obra de Carlos de Oliveira confere-lhe a sábia e saborosa ambivalência que Gérard Genette considerou característica do melhor hipertexto e exprimiu através de uma articulação paronímica, somando "lucidité et ludicité".[1] Obras como *O Aprendiz de Feiticeiro*, *Trabalho Poético* e *Finisterra* revelam-se lucidamente lúdicas ao produzirem um jogo especular de convergências e divergências no qual as primeiras peças em jogo são chamadas a aparecer e desaparecer, simultaneamente evidentes e ocultas. São passes que forçosamente levam a associar a escrita com emblemáticas figuras levemente desenhadas - o inventor de jogos, o aprendiz de feiticeiro - nomes a sugerirem que a seriedade da empresa não exclui o prazer, aliás confessado, de semear florestas ou labirintos: onde o leitor se aventure para poder perder-se a seu gosto e assim continue esse jogo interminável.

---

1 - Gérard Genette - *Palimpsestes*, ed. cit., p. 453.

De certa forma, as três obras referidas constituem as peças fulcrais de um articulado hipertextual pelo qual nos é dado olhar integralmente a obra: como se fossem os três espelhos do corpo central de um caleidoscópio, vemos nelas, reiteradamente repetidos, os motivos que são e não são seus, o todo e as partes, o conjunto em transformação constante, ao mesmo tempo diferente e reconhecível.

Giulia Lanciani chamou a atenção para este facto, ao considerar as últimas versões dos romances *Casa na Duna*, *Pequenos Burgueses* e *Uma Abelha na Chuva* como hipertextos que, nas suas palavras, "parecem constituir, conjuntamente, o hipotexto do último, *Finisterra*, que poderia definir-se o hipertexto por excelência, aquele em que transparecem - numa espécie de palimpsesto - os vestígios de todo o processo de interiorização da realidade externa e o seu progressivo desfazer-se".[2] No entanto, *Finisterra* é apenas um dos elementos de um tríptico onde se obtém o mesmo efeito de leitura em filigrana para a poesia, através de *Trabalho Poético*, e onde cabe a *O Aprendiz de Feiticeiro* não apenas desempenhar idêntico papel relativamente às crónicas e ensaios publicados de modo disperso, mas, sobretudo, o de ser uma chave para a leitura da obra - na sua totalidade, mas a partir deste ponto de vista (e de escrita).

Ludicamente lúcidas também, as três obras reflectem-se entre si e às três áreas da obra, ficção, poesia e ensaio, fazendo-as extravasar, diluindo-lhes os limites e o contorno; simultaneamente, aproximam outras paisagens textuais, reduzem distâncias cronológicas e poéticas. Como os anéis de um telescópio, os livros podem encaixar uns nos outros e fecharem-se sob os mais recentes, ou abrirem-se a partir destes.

Sublinhando a importância de *Trabalho Poético* neste jogo, procurar-se-á, seguidamente, captar a relação hipertextual da colectânea de 1976 com os livros de poesia anteriormente publicados e, assim, determinar critérios de reescrita, observando as

---

2 - Giulia Lanciani - "Aporias da Escrita", *Letras & Letras*, nº 61, 18 de Dezembro de 1991, p. 10.

consequências da possibilidade de ler *Trabalho Poético* como um macrotexto que se substitui aos livros de poesia anteriores.

Antigamente quando os deuses eram grandes
eu sempre dispunha de muitos versos
Hoje só tenho cinco palavras cinco pedrinhas

Ruy Belo, *Homem de Palavra[s]*

Os três livros reunidos na quarta parte do presente capítulo, isto é, aqueles que, juntamente com *Pastoral*, perfaziam o segundo volume de *Trabalho Poético* na primeira edição,[3] são objecto de alterações que devem considerar-se muito ligeiras, sobretudo quando confrontadas com a ampla reescrita exercida sobre as obras recolhidas no primeiro volume, o que constitui um argumento a favor da leitura, então proposta, dessas obras como representativas do último estádio da poética de Carlos de Oliveira, dirigido pelo princípio de precaridade.

Sobre o Lado Esquerdo [4] é aquele que apresenta maior número de alterações e o único em que é suprimida integralmente uma composição.[5] Todavia, mesmo neste livro,

---

3 - Embora o levantamento de variantes apresentado a seguir tenha sido realizado com recurso à primeira edição de *Trabalho Poético*, em dois volumes (Lisboa, Sá da Costa [1976]), será indicada também a paginação correspondente em *Obras* (Lisboa, Caminho, 1992) visto aquela edição não ser actualmente de fácil acesso. Será utilizada a abreviatura TP I e TP II, seguida da indicação da página respectiva e da correlativa paginação em *Obras*, entre parênteses.

Note-se, no entanto, que existem ligeiras variantes entre a edição de 76 e a edição de *Trabalho Poético* pela mesma editora num volume único, em 82. Apesar de publicada já depois da morte de Carlos de Oliveira, esta edição foi ainda acompanhada pelo escritor que introduziu leves e raras alterações. Pelo seu carácter pontual, essas variantes não justificam uma abordagem exclusiva e serão referenciadas ao longo do presente capítulo.

O critério seguido na apresentação das variantes permanece o que foi utilizado relativamente a *Poesias*.

4 - Considera-se apenas a primeira edição (Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1968), dado que a obra é reeditada no ano seguinte (Lisboa, Publicações Dom Quixote) sem alterações, salvo na grafia do lexema "rectaguarda", no primeiro poema, então grafado "retaguarda".

5 - Trata-se de "Definição", *Sobre o Lado Esquerdo*, p. 28: " O sal é o mar servido à mesa, nas suas praias domésticas, de linho."

as restantes alterações são escassas e de amplitude limitada: além de dois casos de substituição lexical [6] e da simplificação esporádica da pontuação,[7] apenas há a considerar o recuo de três composições, que passam a integrar obras anteriores.[8] É, aliás, este facto que está na origem da reordenação de algumas composições, de modo a repor a relação de alternância entre textos em verso e composições sem pausa métrica que caracteriza esta obra desde a primeira edição.

Note-se que a data de publicação do primeiro dos livros retomados praticamente sem inclusão de variantes, *Sobre o lado Esquerdo*, publicado em 1968, coincide com o momento em que, na perspectiva de João Camilo dos Santos, se dá também a grande viragem para o Carlos de Oliveira romancista. Com efeito, ao analisar o processo de reescrita de *Uma Abelha na Chuva*, cuja primeira edição é de 1953, o autor de *Carlos de Oliveira et le Roman* considera ser a partir da quarta edição daquele romance, em 1969,

---

Recorde-se que Manuel Gusmão ("*Sobre o Lado Esquerdo*. De como um sujeito se lê numa cidade", *O Tempo e o Modo*, nº 64-5-6, Outubro a Dezembro de 1968, p. 972) distinguira, face à segurança que observava em quase todos os poemas, este texto e "Provérbio" como "falhanços totais". Curiosamente, o breve texto de "Definição" é reintegrado em 82, com supressão das duas vírgulas, embora tendo recuado para *Terra de Harmonia*, tal como acontecera com outros poemas a seguir indicados (cf. nota 8), entre os quais "Provérbio". Por esse motivo, figura também em *Obras* (p. 134), onde não apresenta sequer o ponto final, certamente por gralha.

6 - "Edgar Allan Poe", *Sobre o Lado Esquerdo*, p. 26: **rosto**/ TP II, p.18 (218): "retrato";
"Praias", *Sobre o Lado Esquerdo*, p. 37: **mansas**/ TP II, p. 26 (226): "lentas".

7 - Limitada a três casos de supressão de vírgula (cf. os poemas "Estrelas", "Desenho Infantil IV" e "Nevoeiro") e à substituição de um ponto final por vírgula ("Dunas").

8 - "Cal" e "Provérbio" (*Sobre o Lado Esquerdo*, pp. 9 e 14) retrocedem para *Terra de Harmonia*, TP I, pp. 115 e 114 (136 e 134). O primeiro não sofre alterações; no segundo a palavra "terra" é grafada com maiúscula. Quanto ao poema "Regresso" (*Sobre o Lado Esquerdo*, p. 17) transita para *Cantata*, TP I, p. 170 (194), passando a constituir o segundo dos dois "Sonetos de Regresso", apenas com ligeiras alterações de pontuação.

que as alterações introduzidas correspondem não apenas a uma preocupação de aperfeiçoamento estilístico mas, sobretudo, a uma nova forma de entender a escrita romanesca[9]. Recorde-se ainda que, como se disse anteriormente, este é o primeiro livro de poemas publicado após um aparente silêncio editorial durante o qual proliferam os exemplos de reescrita, quer na ficção quer na poesia.

Tal como a caracteriza João Camilo dos Santos, a escrita ficcional evolui de um modo semelhante àquele que foi observado na obra poética: o romance tende para uma maior contenção discursiva, apenas sugerindo, ou omitindo mesmo, o que antes era dito claramente; as intenções sociais ou políticas, que antes eram manifestas, tornam-se agora veladas; muitas das referências temporais são omitidas, o mesmo acontecendo no plano da caracterização das personagens que se torna mais alusiva e menos pormenorizada. Por outro lado, a interferência do narrador é mais limitada, o autor prefere mostrar a contar e explicar. Diminui a presença de marcadores de linguagem popular, o emprego da pontuação com função expressiva é reduzido, o romance tende para uma maior sobriedade estilística, para um discurso mais límpido e directo.[10]

---

9 - Cf. João Camilo dos Santos - *Carlos de Oliveira et le Roman*, ed. cit., pp. 539/40: "Devant le nombre et la nature des modifications introduites par l'auteur à partir de la quatrième édition, il semble que nous soyons placés devant une nouvelle version du roman plutôt que devant une simple version corrigée. La conception que Carlos de Oliveira se faisait du roman en 1953 et celle qu'il s'en fait en 1969 ne sont plus les mêmes. Ou, pour être plus rigoureux: la conscience des problèmes que pose l'art de raconter, et la connaissance et la pratique des moyens techniques indispensables pour mener à bien l'entreprise qui consiste à écrire un roman apparaissent comme foncièrement différents dans les deux versions de l'œuvre".

10- Para uma visão mais pormenorizada, cf. *idem*, pp. 512 a 542.

Em *Micropaisagem*,[11] além de três alterações por substituição lexical, pouco mais haverá a referir;[12] e, em *Entre Duas Memórias*, apenas se simplifica, em alguns momentos, a pontuação e é restabelecida a exactidão do texto em dois casos que, na primeira edição, eram corrigidos em errata.[13]

---

11 - Considera-se a primeira edição (Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1968); a segunda edição é do mesmo ano e da mesma editora que faz, no ano seguinte, a terceira edição. Não apresentam alterações.

12 - "Estalactite, XVI", v. 6:

Micropaisagem, p. 24 **comprimida**; TP, II, p. 46 (250), "contraída" .

"Árvore, VII, v.6:

Micropaisagem, p. 39, "**dos meus** livros,"; TP, II, p. 61 (265), "doutros livros,".

"Rasto, III", v.2:

Micropaisagem, p. 70, "ao céu **radioso**"; TP II, p. 92 (296), "ao céu coalhado".

Além das alterações por substituição lexical indicadas, apenas é suprimida uma vírgula ("Espaço, II", v.2) e são anuladas as aspas nos versos "esta "flauta/ de vértebras", /" na parte VIII do mesmo poema.

13 - Com excepção de uma ocorrência, as alterações introduzidas na pontuação traduzem a opção por uma pausa mais breve e a exploração da pausa métrica como sinal suficiente, visto tratar-se de sinais geralmente em fim de verso:

Entre Duas Memórias, p. 20, v.8, **ponto e vírgula** / TP II, p. 126 (332), vírgula
p. 21, v.4, **vírgula** / TP II, p. 127 (333) [ ]
p. 27, v.9, **dois pontos** / TP II, p. 133 (339) [ ]
p. 39, v.14, **vírgula** / TP II, p. 145 (349) [ ]
p. 40, v.11, **dois pontos** / TP II, p. 146 (350) [ ]
p. 43, v.12, **dois pontos** / TP II, p. 149 (353) ponto e vírgula
p. 49, v.17, **vírgula** / TP II, p. 155 (359) [ ]
p. 54, v.6, **vírgula** /TP II, p. 160 (364) [ ]
p. 63, v.9, **vírgula**/ TP II, p. 169 (371) [ ]
p. 64, v.5, **ponto e vírgula** / TP II, p. 170 (372) vírgula
p. 69, v.10, **vírgula** / TP II, p. 175 (377) [ ]
p. 70, v.4, **vírgula** / TP II, p. 176 (378) [ ]
p. 72, v.6, **vírgula** / TP II, p. 178 (380) [ ]
e v.7 **ponto e vírgula** / TP II, p. 178 (380) dois pontos
p.74, v.3, **vírgula** / TP II, p. 180 (382) [ ]
e v.13 **vírgula** / TP II, p. 180 (382) [ ].

São transformações que procedem a um apuramento estilístico, obtido ou por substituição ou por simples supressões, geralmente situadas a um nível bastante superficial e que têm consequências pouco marcantes no plano temático. A este nível, a simples inclusão de *Pastoral* em *Trabalho Poético* tem repercussões bem mais significativas, por produzir o alastramento do princípio de precaridade que, nas três obras anteriores, surgira em tensão com o esforço de totalização cujo clímax se encontra em *Micropaisagem.*

O que se passa com as obras recolhidas no primeiro volume de *Trabalho Poético* é significativamente diferente. A prática hipertextual, onde domina a transestilização e a translongação,[14] produz uma distância notória relativamente ao hipotexto, não apenas ao nível dos poemas que são objecto de transformações, mas com resultados no sentido geral de cada obra e no sentido relativo que a cada uma caberá no macrotexto de 1976.

Não será excessivo dizer que, entre a primeira e a última versão de *Turismo*,[15] a distância é muito maior do que aquela que se estabelece entre a versão incluída em *Trabalho Poético* e os livros representativos da poética final do autor. A maior parte dos traços que, na primeira parte do presente capítulo, permitiram aproximar *Turismo* das restantes obras pertencentes ao Novo Cancioneiro - denúncia de situações de opressão e exploração social, expressionismo exclamativo e sangrento, intervencionismo humanitarista, populismo - não são detectáveis através da versão de 76. Em

---

14 - Duas formas de transposição formal, na terminologia genettiana (*op. cit.*, p. 261 e seg.). Importa ter presente que, enquanto processos de auto-hipertextualidade, a sua combinação aponta para a transformação qualitativa e quantitativa do hipotexto, ou, mais precisamente, do auto-hipotexto.

15 - Além da edição *princeps* (*Turismo*, Coimbra, Novo Cancioneiro, 1942) existe uma versão intermédia, divulgada e comentada por Alexandre Pinheiro Torres, a quem o escritor a entregara em 1969. Cf. Alexandre Pinheiro Torres, "Uma Versão Desconhecida de *Turismo* ", *Vértice*, nº450/1, Set./Out. Nov./Dez., 1982.

contrapartida, é notória a presença de estilemas da poética final: idênticas opções lexicais, sintaxe elíptica, contenção discursiva e expressiva, dominância do princípio de precaridade.

No confronto entre a primeira e a última versão, é imediatamente perceptível que as transformações operadas no hipotexto relevam principalmente da excisão integral e parcial de composições, donde resulta a redução substancial do texto: De uma primeira versão com trinta e oito poemas, alguns razoavelmente longos, resulta, na versão definitiva, um conjunto de dezanove textos, na sua maior parte muito curtos - do terceto ao soneto. Destes, seis integram, sob o título genérico de "Infância", uma parte introdutória que não existia na versão de 42.[16] Daqui ressalta um esforço de depuração do texto - os poemas recuperados tendem para uma maior contenção no plano discursivo, enquanto mais de metade são simplesmente rejeitados pelo escritor.

Basta confrontar, a este nível, a primeira e a última versão,[17] para que fique claro o grau de incidência da excisão exercida sobre o texto da primeira edição, ou sobre o texto intermédio apresentado por Alexandre Pinheiro Torres, visto não haver recuo relativamente às alterações então introduzidas. Observando os poemas que são pura e simplesmente excluídos, verifica-se que Carlos de Oliveira considerou totalmente irrecuperáveis precisamente aqueles textos em que era mais difícil abolir o circunstancialismo suportado pelo recurso a quadros de referência externa e/ou os marcadores do estilo explicitamente intervencionista e expressionista que era comum na poesia neo-realista de Quarenta. No caso de "Amazónia", os poemas excluídos apresentam: referências autobiográficas explícitas (I), referência ao contexto político (III),

---

16 - A versão apresentada por Alexandre Pinheiro Torres tem uma extensão intermédia porque inclui ainda composições que virão a ser excluídas: os poemas I, III, ,VII, VIII, IX, XII, de "Amazónia" e III, V, XI, XIII, XV, XVI, XVII, XIX de "Gândara".

17 - Cf. Anexo 1, pp. 495-496.

tratamento bastante convencional do tema da colonização como opressão (V), tratamento convencional do tema da exploração do homem pelo homem, por vezes com laivos de "negritude" (VII, VIII; IX; X; XII; XIII; XIV; XV). Em "Gândara", são eliminados poemas sobre a dureza da vida dos camponeses (III, VII; VIII; IX; XVI; XVII; XVIII; XIX), subordinados a temas de erotismo campestre (XI; XIII; XIV), sobre a incomunicabilidade entre Cristo e os homens (XV), tema absolutamente excepcional nesta poética, e o poema final (XXII) também marcado por uma imagética convencional. Nos textos que são objecto de reescrita, os segmentos recuperados caracterizam-se por estarem - ou poderem vir a estar - isentos do tom exclamativo e declamatório que caracteriza a restante matéria textual e poderem ver minimizado o processo de representação.

As transformações exercidas sobre os poemas reescritos operam-se essencialmente ao nível da redução, por excisão, e duma transestilização que minimiza a articulação com o cânone neo-realista - basicamente através de supressões e, em muito menor grau, através de substituições - tornando legível a poética final. Por esse motivo, a versão de 76 é o produto de uma transfusão, de um cruzamento de poéticas do qual resulta, como notou Giulia Lanciani, "um nivelamento",[18] isto é, a retroacção da poética mais recente sobre as camadas hipotextuais cronologicamente mais recuadas.

Dada a extensão das transformações operadas em *Turismo*, o confronto entre a primeira e a última versão dos textos reescritos parece preferível a uma enumeração de ocorrências. Comecemos por "Amazónia", primeira parte da obra na versão de 42, segunda em *Trabalho Poético*:[19]

---

18 - Giulia Lanciani - "Variantes e reescrita em Carlos de Oliveira: notas à margem de *Turismo* ", *Vértice*, nº 450/1, Set./Out., Nov./Dez., 1982, p. 674.

19 - Respectivamente, *Turismo*, p. 12, 15, 18 a 20, 26 a 28, 29 a 30 e TP I, pp. 9 a 13 (23 a 27).

II

Amazónia.
O **Negro e** o **Índio** e o mais que me **souber:**
o fogo doutro céu,
o nome doutro **dia**
e tudo o que estiver
nos nervos que me deu.

Amazónia.
Nome
do sangue que trago em mim:
sangue-declaração de guerra,
sangue dos olhos com fome
das latitudes da Terra.

- Somos assim.

IV

Navegação.
Vem o Amazonas
e atira os barcos ao mar.

Defende o seu **coração!**
- A selva marca as zonas
de navegar.

VI

Fruto.
Rebenta como uma bomba,
minha selva de **nervos!**
Potros,
potros na **selva**
e seringueiros de tronco nu,
entre igarapés e mosquitos.

É maré **cheia:**
árvores em parto,

I

Selva.
O negro, o índio
e o mais que me souber.
O fogo doutro céu,
o nome doutro dia.
Tudo o que estiver
nos nervos
que me deu.

II

Navegação.
O Amazonas
atira os barcos ao mar.

Defende o seu coração.
Marca as zonas
de navegar.

III

Fruto.
Minha selva
de nervos.
Potros,
potros na selva.

Maré cheia,
árvores em parto,
ondas sobre ondas
dum inferno farto.

ondas sôbre ondas
dum inferno farto.
Inferno pleno.
Terras verdes
e céu moreno.

Seringueiro moreno.
Destroi-se-lhe o mundo
em cada baga de suor,
em cada gota de borracha.

Selva ferida.

E a maré cresce
- é mar de vida.

Sol loiro.
Estrídulo, de hastes vermelhas.
Toiro.
Selva imensa,
parida à luz de todos os astros.

Borracha da monda,
borracha de rastros,
cresce com asas
- na crista da onda
vôa a borracha,
borracha da monda.

Plasma.
Nus, torcidos.
- Estrêlas, que **poucas!**
Ventos de todos os sentidos.
Bôcas.

Inferno pleno.
Terras verdes
e céu moreno.

Sol loiro.
Estrídulo, de hastes vermelhas.
Toiro.

Plasma.
Nus, torcidos.
Estrelas, que poucas.
Vento de todos os sentidos.
Bocas.

X

- Sou negro.
O meu nome é Floriano.

Olho o céu da selva.
Céu!
E apalpo e oiço o **silêncio,**
que o silêncio adensou
e rangeu.

Sou negro.
Sou filho da América
- sexta geração
dum escravo do Congo.

Balanceio na rêde,
picado de mosquitos.
Balanceio dócil.
Meu corpo já não tem gritos.
Meu corpo já não tem voz
- mataram-na os chicotes
na carne dos meus avós.

Sou negro.

Tenho a rêde e a cachaça.
Que o resto
é seguir a sina
do sangue da minha raça.

Balanceio, esqueço.

Tenho fome de mulher
- mas o patrão tem Sinhá.

Balanceio, adormeço.

IV

Céu.
Apalpo e oiço
o silêncio. O silêncio
adensou e rangeu.

Vou-me curtindo nas febres
- tudo o que a selva me dá.

O meu nome é Floriano.

Minha sina é ficar,
sem saber porquê
nem como.

É ficar assim de bôrco
com os olhos e a bôca.
É olhar e comer selva
e achar a selva pouca.

Sou negro.
Sou filho da América
- sexta geração
dum escravo do Congo.

XI

Anjos entregam-se a anjos
e caem na selva embebedados.
Meus olhos de seringueiro raiam de vermelho,
anquilosados.

Cópula.
A selva enluarada
freme
- sabor de sol que lhe ficou
do dia **calcinado.**

Ah! minha pávida selva!
treme
minhas orgias **doiradas,**
emquanto [sic] as asas dos anjos
caem maculadas.

V

Anjos
entregam-se a anjos
e caem na terra
embebedados.

A terra
freme,
sabor de sol que lhe ficou
do dia calcinado,
treme
minhas orgias doiradas
enquanto as asas dos anjos
caem maculadas.

É fácil verificar que a excisão tem como objecto primordial os segmentos textuais onde a poética da brevidade surge ainda conduzida pelo sentido de carência característico do seu primeiro andamento, isto é, em articulação com a designação de circunstâncias de opressão social e servida por um discurso populista que neste caso tinha muito que ver, como sublinhou o poeta, com o "pomposo retórico estilo "negritude"" na linha de Francisco José Tenreiro.[20] Por outro lado, a excisão anula o tom exclamativo, não só pela exclusão da pontuação exclamativa e eliminação das maiúsculas em palavras como "Negro", "Índio", "Terra", mas também pela abolição do discurso enfático servido pela imagética de tipo expressionista, como acontece na reescrita dos poemas X e XI. Também é facilmente perceptível que a reescrita raramente passa pela substituição lexical: apenas em II, o primeiro verso, "/Amazónia./", é reescrito "/Selva./", adquirindo maior amplitude semântica (mas convém recordar que essa era a primeira palavra do poema I, excluído) e em XI, o verso "/A selva enluarada/" é substituído por "/A terra/".

Na sequência das transformações enunciadas e ainda da transmetrização que parte alguns versos longos em versos curtos, por vezes monolexemáticos à maneira de *Cantata* ou *Micropaisagem*, como acontece em II, VI e XI, a última versão de "Amazónia" não só perde todo o circunstancialismo inicial (dificilmente pode ler-se como o exemplo de poesia neo-realista que era, sem sombra de dúvida, na primeira versão) como se aproxima dos mais recentes textos do autor.

Quanto a "Gândara", a segunda parte de *Turismo*, terceira na versão de 76, a amplitude da excisão nos textos reescritos é bastante menor. Como pode verificar-se pelo cotejo apresentado a seguir, os textos recuperados eram, na generalidade, mais curtos e os segmentos excluídos são aqueles em que é notório algum populismo. Ao nível do

---

20 - Cf., *supra*, p. 271. Já em 1942, escrevia Pierre Hourcade ("Chronique bibliographique portugaise", *Bulletin des Etudes Portugaises et de l'Institut Français au Portugal*, nouvelle série, t. 9, fasc. 1, Junho de 1942, p. 127): "J' y sens [em *Turismo*] davantage le procédé; j' y retrouve certains tics d'expression qui commencent déjà à dater (...)".

verso, as supressões visam a simplificação da pontuação e a contenção discursiva, enquanto no plano lexical as supressões simples são raras, e é mais frequente a substituição:[21]

I
Gândara sem uma ruga de vento.
Sol e marasmo.
Silêncio feito de troncos
e de pasmo.

Campos, pinheiros e campos
quedos. Tanto!
- o sol parado
cegou-me os olhos de espanto.

II
Sapos à beira da lagoa.
Quedos.
As águas negras
fazem dos sapos,
espapaçados em calhaus,
monstros sôbre penedos.

Dorida, a terra dorme
a **noite,** duma vez.
E sujo e baço,
enorme,
anda o luar
sôbre a planície de aço.

IV
Já nem as aves cantam pela maré cheia
da tarde.

I
Gândara sem uma ruga de vento.
Sol e marasmo.
Silêncio feito de troncos
e de pasmo.

Campos, pinheiros e campos
quietos. Tanto,
o sol parado
encheu-me os olhos de espanto.

II
Sapos à beira da lagoa.
Quedos.
As águas negras
fazem dos sapos,
adormecidos em calhaus,
monstros sobre penedos.

Dorida, a terra dorme
a noite duma vez.
E sujo e baço,
enorme,
anda o luar
sobre a planície de aço.

III
Já nem as aves cantam pela maré cheia
da tarde.

---

21 - Respectivamente, *Turismo*, pp. 41, 42, 44, 48, 56, 59, 71, 72 e TP I, pp.14 a 21 (28 a 35).

À flor da **areia,**
o milho rubro arde.

O inferno que aí vai!
- Rai's parta o sol.
E mais, e mais, o estio cai
na planície sêca e mole.

Minguados filões de frágua
escorrem de leste.
Raízes podres n'água.
- Isto é lá pão que preste!

VI
Ao lume da **estrumeira,**
poças esverdeadas.
Passam os meninos a tarde inteira
a olhar **as poças encantadas.**

Os vermes que apodrecem
aconchegam-nos nas mãos avaras
- **os** dedos dos meninos ennegrecem,
as poças ficam mais **claras.**

Já esqueceram a lagoa e a maneira
de atirar pedras às águas calmas como um manto.
- **Enfeitiçadas, as poças** da estrumeira
trazem-nos naquele **encanto!**

X
À beira de **água,** as vergas.
Verdes, fê-las o frio.
Envergonhadas, despem a verdura
aos olhos do estio.

Vergas da areia,
mortas de sêde!

À flor da areia
só o silêncio arde.

IV
Ao lume da estrumeira
lagos esverdeados.
Passam os meninos a tarde inteira
a olhar os lagos encantados.

Os vermes que apodrecem
aconchegam-nos nas mãos avaras:
os dedos dos meninos enegrecem,
os lagos ficam mais claros.

Já esqueceram a lagoa e a maneira
de atirar pedras às águas calmas como um manto.
Enfeitiçados, os lagos da estrumeira
trazem-nos naquele encanto.

VI
À beira de água as vergas.
Verdes, fê-las o frio.
Envergonhadas, despem a verdura
aos olhos do estio.

E verde foi a vida.
Vergas secas sem a asa duma ave.

- Também a minha vida vai secando
no suor que me pede.

E verde foi a **vida!**
Ah! vergas sêcas sem a asa duma **ave!**

- Só tu, cachopa! E nos teus braços
quanta fartura **cabe!**

XII

Vai na lagoa um cheiro de maré,
cheiro de **juncos** - o que a tarde **teve!**
Mulheres da monda mondam na maré,
de joelhos nus, ao sol dum dia breve.

Aquieta-se em modorra a **planície;**
os olhos das mulheres gotejam sono.
- É quási raiva a praga que se disse
à carne arrepiada do outono.

Asas descem o **dia** - um olhar estreita
aves e campos. Sob os céus doirados,
juncos colhidos a um sol de mágoa.

Corre a lagoa um frio de maleita.
- Cora, cachopa! Os sapos abismados
olham teus seios pelo espêlho **de** água.

XX

Cinza,
os sinos dobrados
já pela tarde fria.
- Porque arde em mim ainda,
de mágoa e bronze,
o sol do dia?

Só tu. E nos teus braços
quanta fartura cabe.

VII

Vai na lagoa um cheiro de maré,
cheiro de juncos, o que a tarde teve.
Mulheres da monda mondam na maré,
de joelhos nus, ao sol dum dia breve.

Aquieta-se em modorra a planície,
os olhos das mulheres gotejam sono.
É quase raiva a praga que se disse
à carne arrepiada do outono.

Asas descem o dia, um olhar estreita
aves e campos. Sob os céus doirados,
juncos colhidos a um sol de mágoa.

Corre a lagoa um frio de maleita.
E córas. Os sapos abismados
espreitam teus seios pelo espelho da água.

VIII

Cinza,
os sinos dobrados
já pela tarde fria.

Porque arde em mim ainda,
de mágoa e bronze,
o sol do dia?

Ronda de bois na planície,
cangas sugando nervos.
- Mais do que êles,
foram meus olhos servos.

Que importam os milhos
queimados de tristeza?
- Sol no meu dorso, a vida inteira,
é maior pobreza.

XXI

Onde andam sol e vento,
lábios de **maresia?**
Agite-se a lagoa a coalhar
e, onda sôbre onda, **seja** mar
e dia.

E a vaga que fere
se esconda
- que boia já, à flor duma outra onda,
a vida que se quere.

V

Sol e vento,
lábios de maresia
na lagoa a coalhar,
onda sobre onda, mar
e dia.

O que se passa com "Infância", o conjunto preambular de seis poemas introduzido na versão de 76, é um pouco diferente porque combina a redução com a extensão do texto. Como foi observado ao comparar o plano das duas versões em estudo (Anexo 1), o primeiro poema de"Infância" consiste na reescrita do terceiro verso do poema VII de "Amazónia" - "Terra sem uma gota de céu." - um poema sobre as duras condições de vida dos emigrantes e centrado no sofrimento precoce do "menino dos paúis". Este verso é objecto de uma transformação métrica:

I
Terra
sem uma gota
de céu.[22]

E, invertido, é ainda a matriz do poema VI, que fecha esta secção em quiasmo:

VI
Céu.
Sem uma gota
de terra.[23]

Os poemas intermédios surgem somente em *Trabalho Poético*, com excepção da composição III que consiste na reescrita da primeira das oito estrofes do poema V de "Gândara",[24] inicialmente outro poema sobre a infância, a sugerir leitura autobiográfica:

V	III
A um sol **de oiro,**	Transmutação
cai em gotas, das fôlhas,	do sol em oiro.
a manhã deslumbrada.	
(...)	Cai em gotas,
	das folhas,
	a manhã deslumbrada.

A reescrita do primeiro verso, não só elimina uma metáfora pouco original como introduz a ideia de transmutação, associável com o binómio infância/magia, que a própria

22 - TP I, p. 3 (17).

23 - TP I, p. 8 (22).

24 - *Turismo*, p. 21 e TP I, p. 8 (19).

transformação de I em VI exemplifica, sendo explorada em todas as composições desta secção.

De resto, com esta articulação prende-se toda a reescrita, em 1976, de um livro repudiado pelo autor em 62: porque a questão que se põe não é tanto a de compreender os motivos para reescrever *Turismo* a este ponto, mas antes a de entender o sentido de retomar uma primeira obra reescrita ao ponto de (quase) ser outra obra. Nesse caso, por que razão não se inicia *Trabalho Poético*, como termina, isto é, com um conjunto inédito de poemas?

No obra poética reconfigurada em 76, *Turismo* e *Pastoral* são segmentos simétricos: o primeiro abre o macrotexto que o segundo vem fechar, pois que o sentido da última versão de *Turismo* é o de constituir o preâmbulo a um percurso cuja linha evolutiva, em *Trabalho Poético*, já só é legível a partir de *Mãe Pobre*. O texto circunstancial e biográfico que era *Turismo* inicialmente transforma-se agora em autografia. Expurgado de (quase) tudo quanto o prendia ao seu tempo de escrita, liga-se agora à escrita, que entretanto transformou a infância em paisagem, a paisagem em texto e o texto em auto-retrato e paisagem precária. Por conseguinte, em 76, *Turismo* reflecte já traços da poética final e obriga a ler em função deles os livros que, cronologicamente, lhe sucediam (ou se seguiam à primeira versão porque agora são, em certa medida, anteriores): minimiza, por exemplo, o efeito neo-realista que produziria a leitura de *Mãe Pobre*, mesmo depois de reescrita, sem esta recontextualização na economia da obra; e é um factor de coerência do macrotexto porque combina a poética final com o início do percurso poético, fazendo surgir o hipertexto no lugar onde a cronologia sugere que se encontraria a sua origem mais remota.

É de crer que, relativamente às obras já recolhidas em *Poesias*, Carlos de Oliveira terá preparado a edição definitiva sem recorrer às primeiras edições: a existência de dois exemplares daquela colectânea com correcções manuscritas a lápis e a tinta, embora frequentemente estas não sejam coincidentes com as variantes presentes em *Trabalho*

Poético, sugere que o hipertexto que *Poesias* já era deve ter sido utilizado como suporte para as alterações introduzidas. De resto, as variantes da colectânea de 1962, ou se mantêm, ou são reelaboradas praticamente sem recuo à primeira edição.[25]

Assim, e no que respeita a *Mãe Pobre*, o plano da obra segue de perto a estrutura presente em *Poesias* .[26] As transformações introduzidas a este nível, e o mesmo acontece através da reescrita dos poemas, desvanecem, embora sem anulá-lo, o empolamento épico e intervencionista conscientemente procurado na primeira versão e já um pouco apagado em *Poesias*.

Duas das composições suprimidas ("Odes -2" e o primeiro poema de "Chôro") glosavam vários *topoi* neo-realistas - o tópico da esperança, a poesia como canto de solidariedade e expressão do sofrimento colectivo, a responsabilidade cívica e moral do poeta; o caso do quarto poema de "Assombração" - "No Cemitério de Corrocovo" - é um pouco diferente na medida em que, neste poema, se combinavam as referências do mundo gandarês e uma "necrografia" um pouco à maneira de Gomes Leal.[27]

---

25 - Apenas em *Cantata*, no poema "Mar", há uma alteração métrica que restabelece a configuração dos versos na primeira edição.

26 - No entanto, além das duas composições já suprimidas, excluem-se mais três: "Odes - 2", o primeiro poema de "Chôro" e o quarto poema de "Assombração" (P, pp. 18-19; 23 e 28-29).

A excisão é compensada pelo recuo de "Legenda para um livro Futuro", que passa a ocorrer como o quarto poema do conjunto "Odes" (TP I, p. 42 (56)), e do soneto "Acusam-me de mágoa e desalento" (TP I, p. 44 (58)), inicialmente pertencentes a *Colheita Perdida*. É ainda retirada a epígrafe geral - "Terra pátria serás nossa,/ mãe pobre de gente pobre!" -, e os poemas antes reunidos sob o título "Cantigas" passam a ser apresentados autonomamente.

27 - Para maior comodidade de leitura, reproduzem-se os três poemas suprimidos:

Odes
2.
Cale-se o desumano trovador
que a si mesmo cantando se desterra:
por amor do mundo
é que meus versos são de terra.

Todas as composições retomadas são objecto de reescrita, pelo menos ao nível da simplificação da pontuação e/ou da supressão das maiúsculas enfáticas. Da pontuação ainda fortemente exclamativa em 62, não permanece uma única ocorrência de ponto de exclamação em 76.[28] Por este processo, reduz-se o empolamento de tom característico da primeira versão, e o texto aproxima-se, estilisticamente, da poética final.

Apodrecidos sobre o chão da pátria,
homens, meus companheiros!
a esperança e as lágrimas comuns
é que fazem os versos verdadeiros.

Chôro
I
Choras sobre o meu ombro,
de pecado ou pudor?
Que dura voz me dais, ó tempos!
tão esquecido de ti, nem sei falar de amor.

Choras por mim,
que desgosto profundo?
E não sei que me pesa sobre o ombro,
se os teus cabelos frios
ou o peso do mundo.

"Assombração"
4. No cemitério de Corrocovo
Corpos e almas
na paz dos mitos destruídos.
(Também o meu coração odeia e ama!)
Amores e ódios
para sempre esquecidos.
As áleas são capelas de morte
e nos seus campanários de cegueira
os mortos servem de morcegos.
Que céu vos come os olhos nos sepulcros,
gandareses cegos?
Olho e quero esquecer-me
que serei imolado
neste chão ritual.
Ó negra irmandade!
eu queria acreditar
que os deuses me fizeram imortal.

28 - Por regra, o ponto de exclamação é substituído por ponto ou , mais raramente, por vírgula em todas as ocorrências. As reticências deixam igualmente de ser utilizadas.

As restantes transformações abrangem lexemas, sintagmas ou mesmo frases, podendo alargar-se a vários versos, que são objecto ou de simples supressão ou de substituição.

É nos casos de exclusão integral de composições anteriormente indicados, bem como nos de supressão ou substituição de segmentos textuais de maior extensão que é mais perceptível a transestilização pela qual são rasurados os momentos em que a interferência do cânone poético neo-realista mais se fazia sentir.

Assim, no poema 3 de "Coração",[29] cuja última estrofe se tornara já menos expressionista em *Poesias*, reformula-se a segunda estrofe:

Vai meu coração	Vai meu coração
pelas aldeias moiras	pelas aldeias moiras
onde pena e **erra:**	onde pena e erra,
já cá o não tenho,	peregrinação
morte que me agoiras!	ao tojo da terra.

Daqui resulta, para o leitor de *Trabalho Poético*, uma composição francamente menos expressionista do que aquela que se lia na primeira versão, ou mesmo em 62. Mas o processo repete-se noutras composições.

Em "Cantiga dos cravos",[30] vejam-se os quatro últimos versos:

Cravos roxos em janeiro,	Cravos roxos em janeiro,
tristes flores do inverno exangue:	outono ressuscitado
quando vens, sol das papoilas,	na cor da ressurreição
ser escravo do nosso sangue?	ou verão anunciado?

29 - P, pp. 6-7 e TP I, p. 27 (43).

30 - P, p. 10 e TP I, p. 30 (46).

A reescrita de "Elegia de Coimbra":[31]

A cidade lembra os defuntos,
à sorte e à noite que a tolheu,
enterrada numa urna de choupos
sob a lousa do céu.

Gela a lua de março nos telhados
e à luz adormecida
choram as casas e os homens
nas colinas da vida.

Correm as lágrimas ao rio,
a esse vale das dores passadas,
mas choram as paredes e as almas
outras dores que não foram perdoadas.

Aos que virão depois de mim
caiba em sorte outra herança:
e sejam estes versos
achas no lume da esperança!

Gela a lua de março nos telhados
e à luz adormecida
choram as casas e os homens
nas colinas da vida.

Correm as lágrimas ao rio,
a esse vale das dores passadas,
mas choram as paredes e as almas
outras dores que não foram perdoadas.

Aos que virão depois de mim
caiba em sorte outra herança:
o oiro depositado
nas margens da lembrança.

Ou as supressões e substituições em "Invocação",[32] primeiro poema de "Assombração":

Adormece o povoado, as bruxas sopram
as candeias dos **corações.**
Raia agora em mim, **Génio!**
escreve-me estas canções.
Faz-me um bruxo dos versos

Adormece o povoado, as bruxas sopram
as candeias dos corações:
raia agora em mim, génio,
escreve-me estas canções.
Faz-me um bruxo dos versos

---

31 - P, pp. 21-22 e TP I, p. 43 (57).

32 - P, p. 26 e TP I, p. 47 (61).

e ao fluir do meu perro dizer
leva-me ao coração desta gente,
onde a sina lhe doer.
É lá que espera o som das minhas rimas
a bela adormecida **Fúria**,
som de grilhões quebrados
às grades da vida espúria.
Génio! fosses meu escravo Jau
e a minha alma tua escrava,
viesses tu ensinar-me a escrever
e o meu povo acordava!

e ao fluir do meu perro dizer
leva-me ao coração desta gente,
onde a sina lhe doer.
Ensina-me a quebrar o encanto
dessa floresta espúria:
é lá que espera o som das minhas rimas
a bela adormecida fúria.

Em todos os poemas transcritos, é possível ler, mesmo na versão final, o rasto do diálogo mantido por *Mãe Pobre* com a poética neo-realista; mas esse diálogo aparece mais original e distante do que era à partida: continuam perceptíveis o efeito perlocutivo, a atitude coral, o empolamento épico, mas não a força que esses elementos tinham em 1945. Por outro lado, intrometem-se elementos da poética final que estavam, então, por elaborar; e o leitor de *Trabalho Poético* é levado a identificar como ciclicamente recorrentes, desde o início cronológico da obra, traços que resultam da interferência dos últimos andamentos desta poética sobre o *corpus* poemático inicial. Esse efeito da reescrita é nitidamente observável em algumas das transformações obtidas por substituição, que introduzem o léxico e a técnica característicos da poética final.

Observando os casos de simples substituição lexical, veremos desenharem-se duas colunas de conteúdo bastante diferente:

P	TP I
"Coração", 1, p. 6: mais e mais, **alma** do povo, ...	p. 25 (41): génio
"Coração", 2, p. 6: Olhos **tristes** de outrora!	p. 26 (42): turvos
"Coração", 4, p. 8: que mos **enche** de sombra o desespero.	p. 28 (44): turva
"Xácara das bruxas dançando", p. 12: **são** bruxas que dançam	p. 32 (48): há
p. 13: e **ventos** do céu!	p. 33 (48): fúrias

p. 16: As bruxas **andam** de roda	p. 35 (51): dançam
andam de roda raspando	p. 36 (51): dançam
as unhas **negras** de **nojo**	podres; tojo
"Chôro", 3, p. 24: Mas o medo e **a desgraça** andam connosco	p. 46 (60): o silêncio
"Assombração", 2, p. 27: eras **a carne** do povo e a sua voz.	p. 49 (63): o corpo
e a **honra** que não te deram	terra
são **as dores** que nos **perdem**	o silêncio; perde
como o luar e as **corujas** te perderam.	onde; estrelas

Embora nem todas as substituições possam ser explicadas pelo mesmo critério, é inegável que a coluna da esquerda apresenta elementos do vocabulário com matizes expressionistas que virá a ser progressivamente abandonado por Carlos de Oliveira, enquanto a coluna da direita introduz termos característicos na formação das imagens perceptivas para as quais evolui a linguagem do poeta.

Podem ser apontados outros exemplos de intromissão, em *Mãe Pobre*, de uma concreção imagética que era ainda pouco nítida na primeira versão. Os últimos versos de "O viandante":[33]

Foi-se a noite, foi-se o dia,	Foi-se a noite, foi-se o dia,
fugiu a cor às estrelas:	fugiu a cor às estrelas:
nesta negra solidão,	e, estrela nos campos tristes,
só tu, miséria, nos **velas!**	só tu, miséria, nos velas.

A reescrita dos versos sétimo e oitavo de "Memória de João Santeiro", em "Assombração":[34]

---

33 - P, p. 9 e TP I, p. 29 (45).

34 - P, pp. 27-8 e TP I, p. 48 (62).

E arrefeço ao lembrar-te
a esta vela quase derretida,
cruel roubador de estradas,
triste roubado da vida.

E arrefeço ao lembrar-te
a esta vela quase derretida,
enquanto a gândara a apagar-se
te gela a mão erguida.

Noutros casos, as transformações operadas intensificam a presença do efeito aliterante, tão explorado na poética final. Repare-se na reescrita do terceiro e quarto versos de "Cantiga do ódio":[35]

O amor de guardar ódios
agrada ao meu **coração:**
é como um dia sem sol
a raiva na servidão.

O amor de guardar ódios
agrada ao meu coração,
se o ódio guardar o amor
de servir a servidão.

E em "Odes - 3":[36]

Pureza experiente é ser-se **forte,**
mas a impiedade cabe bem na guerra:
pra sempre dobe o tempo os ciclos da morte
sobre a mesquinha escuridão da terra.

Pureza experiente é ser-se forte
mas a impiedade cabe bem na guerra:
para sempre dobe o tempo os ciclos da morte
no tear que tece a translação da terra.

Finalmente, atente-se na forma como a rescrita de "Soneto", "Assombração - 5",[37] minimiza a articulação entre a poesia e o canto em favor da relação poesia/escrita:

---

35 - P, pp. 10-11 e TP I, p. 31 (47).

36 - P, p. 19 e TP I, p. 40 (54), onde corresponde a "Odes -2".

37 - P, pp. 29-30 e TP I, p. 50 (64), onde ocorre com a designação "4. Soneto final".

(...)

O remoto bruxedo que engendraste
desencanta-o meu estro, um **Mago Novo**:
na alquimia do sangue e do resgate
canta meu coração amor do povo.
São estrelas **as lágrimas que damos,**
coroei-me nelas **e no amor dos anos**
Fernão Vasques dos versos e da sorte.
Ó porta do **Inferno**, aqui nos calas:
possa eu entre **agoiros** e cabalas
rasgar-te de poemas ou de **morte!**

(...)

O remoto bruxedo que engendraste
desencanta-o meu estro, um mago novo:
na alquimia do sangue e do resgate
destilei os vocábulos do povo.
São palavras filtradas como estrelas
ou candeias a abrir: coroei-me nelas
Fernão Vasques dos versos e da sorte.
Ó porta do inferno, aqui nos calas:
possa eu entre sonhos e cabalas
rasgar-te de poemas ou de morte.

Em *Colheita Perdida*, a reescrita não atinge as proporções observadas nas duas obras precedentes. Apenas três poemas são suprimidos integralmente - "Cantiga", "Incêndio" e "Fábula"[38] - invertendo-se a posição relativa de "Rumor de vento ao

38 - P, pp. 43, 45 e 46, respectivamente:

Cantiga

O sol e o amor são virtudes
como o vento e a juventude:
Pecado é esta clausura
que nos fala de virtude.
Teus desejos como as aves
voem da sombra onde estão:
A virtude é a liberdade,
o pecado é a solidão.
Que o vento te despenteie
e o sol te doire o sorriso:
Para perdoar a morte
é que o amor é preciso.

Incêndio

Pedes-me a vida inteira
e a vida inteira, não!
Dou-te o que sobrar ao coração
do incêndio do mundo,
depois da chama derradeira.
E se puderes então
ser-me a palma da glória,
para isso te levo na memória.

Fábula

Cada abelha é de oiro

crepúsculo" e "História de sesta", cujo título é reescrito sob a forma abreviada "Sesta", bem como a dos poemas "A Gomes Leal" e "Canção". No entanto, se, já na primeira edição, esta obra se apresentava como um desvio relativamente ao cânone poético neo-realista, em *Trabalho Poético*, o corte torna-se mais nítido: "Soneto" e "Legenda para um livro futuro", dois metapoemas derivados do confronto entre poética e *poiesis* no contexto do Neo-realismo, transitam para *Mãe Pobre* como já foi dito, embora (pelo menos) o primeiro tenha sido escrito na sequência do debate em torno de "A noite inquieta".[39] Este retrocesso, ao qual se deve a redução do título da composição "Outro soneto" para "Soneto", assim como o facto de apenas "A noite inquieta" - o poema onde era mais evidente a opção pelo lirismo coral - ser objecto de excisão de (cinco) estrofes, enquanto os poemas mais intimistas sofrem transformações superficiais, parece pretender fechar em *Mãe Pobre* um projecto de poética que, em 1948, ainda alastrava para *Colheita Perdida*.

Uma vez mais, é sistemática a substituição das frases exclamativas pelas declarativas e a pontuação é frequentemente simplificada (reticências substituídas por ponto final, vírgulas anuladas).

O caso mais significativo de reescrita é "A noite inquieta", composição que é objecto de múltiplas transformações, conduzidas por critérios diversificados, como é fácil verificar através do Anexo 2. O confronto entre as duas versões deste poema mostra que se esbate, em *Trabalho Poético*, a tensão entre atitude solista e coral e, sobretudo, a dominância desta última sobre a primeira. Tal facto decorre da excisão (pelo menos quatro das cinco estrofes suprimidas elaboravam essa tensão) e das transformações operadas na estrofe final, onde os versos "/E ouvindo a voz das coisas e da gente,/ dou-

---

porque o amor das outras a impele:
O senso comunitário faz o mel,
esse doce tesoiro.

39 - Cf., *supra*, capítulo 4, ponto 1, nota 92, p. 306.

me às razões do mundo, ao som do vento./" dão lugar à indefinição: "/E quanto mais estendo as mãos urgentes,/mais um dúbio fulgor acende o vento:/". Repare-se ainda que, nas estrofes suprimidas, se delineava a função intervencionista do poeta e da poesia e que este tema, sem deixar de continuar presente, passa a ter contornos muito mais discretos e leitura mais indirecta.

A substituição lexical e sintagmática produz, em alguns casos, maior densidade metafórica (veja-se, por exemplo, a substituição do lexema "vento" por "tempo" no primeiro verso da sétima estrofe, ou a reescrita do último verso da vigésima quinta estrofe). Esta transformação poderia ilustrar ainda a intromissão de um lexema ("cal") em franco diálogo com o futuro da obra. Este tipo de substituição, a que poderiam juntar-se outros exemplos - como "gentes" por "pedras", "cios" por "terra", "gritando" por "flutuando" "lágrima" por "gota" - intensifica o efeito de concreção imagética típico do processo final de coexemplificação metafórica e minimiza, em alguns casos, um leve tom expressionista que ainda se lia na primeira versão e se apaga na versão de 1976.[40]

Das outras composições, duas não sofrem qualquer alteração,[41] cinco são apenas objecto de simplificação da pontuação[42], e, nas sete restantes, a reescrita situa-se sobretudo ao nível da substituição lexical ou sintagmática. A incidência destas transformações é limitada. Em "História de Sesta", "Sesta" em *Trabalho Poético*,[43] situam-se na terceira e na quarta estrofes:

---

40 - A propósito deste último aspecto, veja-se a transformação exercida sobre a gradação progressiva que unia os verbos "sonho"/"penso"/"sofro", na décima sétima e na décima oitava estrofes, reescrita "penso"/"sonho"/"escrevo".

41 - "Rumor de água" e "Rumor de vento ao crepúsculo", P, pp. 36 e 41; TP I, pp. 56 e 60 (72 e 76).

42 - "Água"; "História de Inverno"; "Capricho"; "Tempo" e "Águia", P, pp. 35; 37; 39; 44 e 48; TP I, pp. 55; 57; 58; 61 e 63 (71; 73; 74; 77 e 79).

43 - P, p. 42 e TP I, p. 59 (75).

E dentro do meu sono	E dentro do meu sono
que sonhos e que dor!	outro sono maior.
Estalando as folhas secas	Estalando as folhas secas
vai a cobra invisível.	vai a cobra invisível.
Nas mãos do caçador	Nas mãos do caçador
inda a vida é plausível.	ainda a vida é plausível.

Em "Céu",[44] é reescrita a segunda estrofe:

Se acaso for o rastro	Se acaso for o rastro
dalgum cometa **errante**	dalgum cometa errando
que vires entre as escuras solidões,	no esplendor de tanta solidão,
é o meu desespero.	é o meu desespero.
Lembra-te de tudo o que mais quero	Lembra-te de tudo o que mais quero
e não lhe chames **astro!**	e não lhe chames astro.

Em "A Gomes Leal",[45] embora se contem dois casos de simplificação da pontuação (E.1, v.1 e E. 6, v.3) e um de supressão do uso de maiúscula, apenas o último verso é objecto de uma substituição lexical:

E enquanto os **Anti-Cristos** simulados	E enquanto os anticristos simulados
erguem na taberna um cálice de altar,	erguem na taberna um cálice de altar,
aperto a mão duma loucura singular	aperto a mão duma loucura singular
que me desfolha os livros **desgraçados**.	que me desfolha os livros perturbados.

44 - P, p. 47 e TP I, p. 62 (78).

45 - P, pp. 64-66 e TP I, pp. 79-80 (95-96).

Em "Canção",[46] além de vários casos de simplificação da pontuação e da supressão do lexema "eu" no último verso da segunda estrofe, sem grandes consequências do ponto de vista semântico, é reescrita a última estrofe do poema:

Que eu não veja extinguir-se **esse** áspero lume	Que eu não veja extinguir-se o áspero lume
que em sua voz dorida	que em sua voz dorida
aquece **já na própria desventura**	aquece neste excesso de silêncio
o começo da **vida!**	o começo da vida.

Além da simplificação da pontuação, o poema "Voz"[47] é objecto de transformações particularmente significativas na segunda estrofe:

Ainda bem que dorme tudo	Ainda bem que dorme tudo
o que **é pó e névoa das ideias**,	o que limita o lume das areias,
como o silêncio preso nas cadeias	como o silêncio preso nas cadeias
e o sossego das **covas**, ósseo e mudo.	e o sossego das casas, ósseo e mudo.

Quanto a "Outro soneto", "Soneto" em *Trabalho Poético*,[48] importa sobretudo a transformação operada no primeiro verso do último terceto:

Que a sombra sem remédio vos acoite,	O silício do susto vos açoite
e a lágrima de sono que chorais	e a lágrima de sono que chorais
me acorde como a chuva pela **noite...**	me acorde como a chuva pela noite.

---

46 - P, pp. 67-68 e TP I, pp. 77-78 (93-94).

47 - P, pp. 69-70 e TP I, p. 81 (97).

48 - P, p. 71 e TP I, p. 83 (98).

Finalmente, em "Pesadelo",[49] registam-se variantes em todas as estrofes, mas apenas na primeira, na terceira, na quarta e na quinta estâncias com incidência também a nível lexical:

Terra, vista dos astros, **morta** e **nua:**	Terra vista dos astros, breve e nua,
Na luz de azebre flutua	na luz de azebre flutua
lembrando qualquer coisa violada	lembrando qualquer coisa violada
que à **verde** luz boiasse, abandonada.	que à lenta luz boiasse, abandonada.
(...)	(...)
Andam os mortos enfeitando-se ao frio,	Andam os mortos enfeitando-se ao frio,
servindo-se das árvores para ter **cabelos:**	servindo-se das árvores para ter cabelos;
Deslizam ao fulgor das estrelas, loiros, amarelos,	deslizam ao fulgor das estrelas, loiros, amarelos,
e **miram-se** no tempo **como** no espelho dum **rio.**	e fitam-se no tempo, ou no espelho dum rio?
As florestas que daqui conheço, **os pinheirais,**	As florestas que daqui conheço, minerais,
são as manchas da **Terra** alucinadas,	são as manchas da terra alucinadas,
cardumes de mendigos ao poente nas estradas,	cardumes de mendigos ao poente nas estradas,
nódoas só para os olhos astrais.	nódoas só para os olhos astrais.
No **fervilhar** longínquo das sementes	No silêncio longínquo das sementes
apenas se ouve germinar o eco	apenas se ouve germinar o eco
de multidões remotas e dementes	de multidões remotas e dementes
uivando sobre um campo **aberto e** seco.	uivando sobre um campo curvo, seco.
(...)	(...)

Se algumas substituições produzem apenas um maior apuramento estilístico, como acontece no poema "Céu", onde é evitada a duplicação do "que", pouco frequente neste poeta, ou em "Outro soneto", onde se introduz um sugestivo efeito aliterante, noutros casos rasura-se um vocabulário expressivista que manifestamente desagrada ao último

49 - P, pp. 72-74 e TP I, pp. 83-84 (99-100).

Carlos de Oliveira: repare-se que são suprimidos lexemas como "dor", "desgraçados", "desventura", enquanto a interferência da poética final se faz sentir na concreção imagética obtida através de algumas substituições (por exemplo, a que se observou no poema "Voz"). Neste último poema, veja-se ainda como são introduzidos, por este processo, elementos que estão em franco diálogo com o que aqui se considerou o quarto andamento da obra: no verso "e o sossego das covas, ósseo e mudo", a substituição do lexema "covas" por "casas" recorda a partição da palavra "cálcio" em "cal" e "cio", a associação entre o animal e o mineral na palavra "osso", tal como é proposta em *O Aprendiz de Feiticeiro*, num texto cuja última datação é de 1969,[50] e é desenvolvida ao longo de *Micropaisagem*. Algo de semelhante se passa com a substituição do substantivo "pinheirais" ("Pesadelo", E. 4, v.1) pelo adjectivo "minerais".

São processos de transestilização que contribuem para fazer funcionar o conjunto hipertextual que é *Trabalho Poético* como um macrotexto onde as relações cronológicas cedem sob as relações analógicas introduzidas e onde uma poética em processo se esconde sob a interferência do seu estádio final.

Este procedimento é visível também na reescrita de *Descida aos Infernos*. Se a versão constante de *Poesias* era já menos enfática, menos expressionista e mais contida do que o texto matricial, a versão incluída em *Trabalho Poético* apresenta variantes que agudizam essa distância. Em consequência da transestilização do poema, e como pode verificar-se pelo confronto estabelecido no Anexo 3, a versão final rasura o tom expressionista que ainda era legível em 1962.

Para o estabelecimento deste critério de reescrita, apontam a transformação sistemática das frases exclamativas em declarativas, a excisão integral das partes 8 e 14, e do verso "Cresce-me da alma o espanto!" na parte 6, ou a substituição dos três últimos versos da parte 19 ("/como tumores maduros,/ ou bruxas a dançarem/ o seu baile de

---

50 - *Obras*, p. 479.

pus./" reescritos "/como vulcões maduros/ ou metais saturados/ enfurecendo as minas./") bem como a supressão de um verso ("apagando as pretéritas angústias") na secção 20.

Na penúltima das ocorrências referidas, observa-se ainda, de forma muito clara, a sobreposição do vocabulário contido e da imagética característica da poética final ao excesso expressivista das imagens iniciais. De resto, a maior parte das substituições lexicais produzem idêntico efeito de contenção e basta seleccionar algumas para ver desenhadas duas listas com características muito distintas:

5; v.4 - **farrapos**	resíduos
5; v.6 - **misérrimo**	anónimo
6; v.8 - **no horror**	a acender-me
7; v.7 - **desespero**	olvido
7; v.14 - **desvairado**	atónito
9; v.7 - **medonhas**	confusas
9; v.11 - **ruge**	pulsa
15; v.6 - **calvários**	[ ]

Não é difícil reconhecer, na coluna da esquerda, um tipo de vocabulário comum nas obras cronologicamente mais recuadas, enquanto a coluna da direita apresenta lexemas que o leitor habituado a frequentar as paisagens poéticas de Carlos de Oliveira facilmente aproximará de obras mais recentes - de *Micropaisagem*, por exemplo.

Outro tanto se poderia dizer acerca da reescrita da parte 21, onde os versos "/subirá já/ das mãos da madrugada,/ sobre as últimas chamas que consomem/ as penumbras funestas,/" são subordinados à imagética característica da poética final: "/há-de subir/ das chamas que moldaram/ o teu rosto de areia/ sobre dunas funestas/".[51]

---

51 - Na reedição de *Trabalho Poético* em volume único (1982), o texto de 76 sofre ainda uma ligeira alteração. São suprimidos três versos na parte 14 e outros são apresentados por uma ordem diferente:

Esses	Esses
que talharam	que sentem escuramente
'a noite e o nevoeiro'	pelo coração dos revólveres
num furor de ferro:	e acendem as gestapos da piedade,

Passando a *Terra de Harmonia*, depara-se com um dos livros de poesia mais intensamente reelaborados por Carlos de Oliveira. O esquema comparativo do plano desta obra em *Poesias* e *Trabalho Poético*,[52] embora não revele o grau de interferência da reescrita em cada poema, permite observar a exclusão de várias composições, compensada pela inclusão de outras. Em 1976, os poemas comuns à edição anterior são apresentados segundo uma ordem bastante diferente, o que não será difícil de compreender tendo presente que são integradas treze composições que não constavam da versão de *Poesias*, enquanto desaparecem doze dos títulos de então. O número total de composições mantém-se sensivelmente o mesmo, no entanto, este aparente isomorfismo ilude diferenças muito significativas.

Se, já em 1950, era notória a importância da transtextualidade no processo criativo de muitos poemas, esta faceta de *Terra de Harmonia* fortalece-se em *Trabalho Poético*. Nove das composições inseridas relevam de práticas de transposição: "Soneto castelhano de Camões", que retrocede de *Cantata*,[53] e os (sete) inéditos "Sonetos de Shakespeare reescritos em português" são traduções criativas; "Retrato do autor por Camilo Pessanha (colagem)", também inédito, reúne quatro versos de Pessanha seleccionados e ordenados por Carlos de Oliveira.

---

e acendem as gestapos da piedade,
as átilas cruzadas
que desfiguram a tua face.

Esses
que sentem escuramente
pelo coração dos **revólveres:**
e pisam as estrelas
em nome dos direitos estelares
depois de imaginarem para o sonho
calabouços polares.

as átilas cruzadas
que desfiguram a tua face.

Esses
que pisam as estrelas
em nome dos direitos estelares
depois de imaginarem para o sonho
calabouços polares.

52 - Cf. Anexo 4, pp. 512-513.

53 - Cf. "Soneto castelhano de Camões passado ao português", P, p. 162.

Associando estas às composições que mantinham já caraterísticas semelhantes, é produzido, na versão final, um corpo central de poemas unidos pelo diálogo com a poesia de vários tempos e de várias vozes. É esta configuração que passa a ser dominante,[54] em detrimento do optimismo, do sentido de esperança que tanto marcavam *Terra de Harmonia* na primeira versão, agora nitidamente subvalorizados.

Todos os poemas entretanto musicados são excluídos ("Carta a Ângela", "Versos para uma canção de Fernando Lopes Graça", "A estrela" e "Livre"[55]) levando com eles o optimismo milenarista que os caracterizava; e, relendo os restantes poemas suprimidos, verifica-se que também "Louvor da vida", "Bilhete Postal", "Instante", o conjunto "A Esperança das estações",[56] do qual apenas permanece a terceira composição, partilhavam o mesmo entendimento positivo da dialéctica da transformação. Apenas "Epitáfio"[57] não se enquadraria nesta perspectiva.

Em contrapartida, os poemas integrados na versão final - aos já referidos, falta acrescentar "Provérbio", "Cal", "O círculo" e "Elegia em Chamas", os dois primeiros provenientes de *Sobre o Lado Esquerdo*, o último de *Cantata* e inédito o terceiro - transportam, com excepção de "Provérbio", o sentido de precaridade que domina a última fase da poesia de Carlos de Oliveira, desequilibrando, assim, a harmonia do livro inicial.

Poderia mesmo dizer-se que a reescrita fará interferir o princípio de precaridade em terra que não era a sua, minando o sentido positivo do princípio de transformação

---

54 - Enquanto na versão incluída em *Poesias* se contam oito poemas em diálogo explícito com a poesia, num total de trinta e um, em *Trabalho Poético* contam-se dezassete num total de trinta e duas composições.

55 - P, pp. 97-98; 101; 103-104 e 106-107.

56 - P, pp. 110; 133; 134 e135-136.

57 - P, p. 120.

dialéctica característico do segundo andamento da obra e introduzindo uma nota de desarmonia no optimismo milenarista vindo da primeira versão de *Terra de Harmonia.* Um dos textos que mais contribuem para esta desestabilização é certamente "O círculo" pela sua proximidade temática e mesmo discursiva relativamente aos metapoemas de *Sobre o Lado Esquerdo.* Vele a pena relê-lo, tendo presentes outros textos aqui analisados no quarto andamento da obra ("Dunas", "Estrelas", "Posto de Gasolina"):

O Círculo

Caminho em volta desta duna de cal, ou dum sonho mais parecido com ela do que a areia, só para saber se a áspera exortação da terra, o seu revérbero imóvel na brancura, pode reacender-me os olhos quase mortos.

O que eu tenho andado sobre este círculo incessante; e ao centro o pólo magnético ainda por achar, a estrela provavelmente extinta há muito, possivelmente imaginada, conduz-me sem descanso, prende-me como um íman ao seu rigor já cego.[58]

A perda de visão totalizante e teleológica que se exprime no texto é absolutamente incompatível com a perspectiva em que a dialéctica marxista se articulava na primeira versão de *Terra de Harmonia*: pela reescrita, a precaridade alastra retroactivamente e introduz uma nota de ruína onde ela não existia. Não que a ideia de precaridade estivesse totalmente ausente da versão matricial, que é pouco alterada em *Poesias*; mas surgia em tons muito leves, agora francamente escurecidos.

É uma transformação que decorre não apenas da inclusão e da excisão de poemas, mas também das supressões e substituições operadas nos textos que permanecem.

O livro deixa de abrir com o poema-dedicatória "Carta a Ângela", cujos versos solares de amor e esperança dão lugar à meditação nocturna de "Insónia".[59] A

58 - TP I, p. 140 (161).

59 - P, p. 121 e TP I, p. 109 (129). O texto é retomado com transformações muito ligeiras no segundo parágrafo: substituição do travessão por vírgula e dos lexemas **longo** e **bicudas** por "trémulo" e "ásperas", respectivamente.

antecipação desta composição coloca-a em diálogo com o texto final, "Quando a Harmonia chega", onde se manifesta um certo optimismo; porém, neste último texto, observam-se algumas supressões e substituições, entre as quais é de destacar a excisão do poema-nota que acompanhava esta composição. Tem interesse recordá-lo:

> Podes vir e poisar
> no silêncio da minha voz.
> Para quem espera, como nós,
> é sempre a hora de cantar.[60]

A supressão desta quadra não chega a subtrair o texto em que se integrava à "dialéctica da esperança"; todavia, contribui para reduzir-lhe o sentido positivo, sobretudo quando são tidas em consideração as transformações operadas noutros poemas.

Em "Soneto da chuva":[61]

Quantas vezes chorou no teu regaço	Quantas vezes chorou no teu regaço
a minha infância, terra que eu **pisei!**	a minha infância, terra que eu pisei:
(**Aqueles** versos de água onde os direi,	aqueles versos de água onde os direi,
cansado como vou do teu **cansaço?**)	cansado como vou do teu cansaço?
Um véu nos ombros húmidos do espaço,	Virá abril de novo, até a tua
a chuva nas memórias que guardei!	memória se fartar das mesmas flores
Sabe meu pensamento porque irei	numa última órbita em que fores
semeador da esperança a passo e passo	carregada de cinza como a lua.
Se a terra bebe as dores que me são dadas,	Porque bebes as dores que me são dadas,
desfeito é já no vosso próprio frio	desfeito é já no vosso próprio frio
meu coração, visões abandonadas.	meu coração, visões abandonadas.
Deixem chover as lágrimas que eu crio:	Deixem chover as lágrimas que eu crio:

60 - P, p. 137.

61 - P, p. 124 e TP I, p. 143 (124).

Menos que chuva e lama nas estradas	menos que chuva e lama nas estradas
és tu, poesia, meu amargo **rio!**	és tu, poesia, meu amargo rio.

O teor dos versos substituídos neste soneto é semelhante ao da quinta estrofe de "Os Dias",[62] que será integralmente suprimida:

Ó planície do tempo **envelhecida**
nos outonos saudosos de verdura!
É cada dia um Alentejo longo,
longuíssimo de sede **e de amargura.**

Dias como mendigos procurando	Dias como mendigos procurando
por uma terra vã espigas de **nada!**	por uma terra vã espigas de nada:
(**Que** rosas de miséria colheremos?	que rosas de miséria colheremos?
Que esmolas de luar no pó da **estrada?**)	que esmolas de luar no pó da estrada? (1)
Abrindo as mãos não colho mais que a **sombra**	Fechando as mãos não colho mais que a imagem
da tua **imagem**, meu amor de **trigo!**	da tua sombra, meu amor de trigo:
E a bruma desses rios que em segredo	a bruma desses rios que em segredo
nascem em mim para morrer comigo.	nascem em mim para morrer comigo.
Rios de luz concreta **e proibida**	Rios de luz concreta, proibida,
de que meus versos são a simples **névoa.**	de que meus versos são a simples névoa;
Ah, pudesse eu **cantar! A** vida levo-a	ah, pudesse eu cantar; a vida levo-a
sem te ver bem a esta luz perdida.	sem te ver bem a esta luz perdida.

Por mais que aqueça no calor humano
de todo o meu amor a tua face,
sei que não és ainda essa alegria
dum futuro em que, livre, te cantasse!

---

62 - P, pp.125-6 e TP I, pp. 116-17 (137-8).

Ó doce prisioneira do crepúsculo,
quando **verei** teu rosto de harmonia
como o fulgor dum astro debruçar-se
na terra dos meus pés áspera e fria?

Ó doce prisioneira do crepúsculo,
quando virá teu rosto de harmonia
como o fulgor de um astro debruçar-se
na terra dos meus pés, áspera e fria?

---

(1) É cada dia um alentejo longo,
longuíssimo de sede até ao céu:
quem de outono em outono te esqueceu,
planície do tempo desolada?

Neste poema, vemos agir vários dos critérios de reescrita presentes em *Trabalho Poético*: simplificação da pontuação e substituição das frases exclamativas pelas declarativas, a comutação lexical produzindo o adensamento da metáfora, minimização do vocabulário expressivista (veja-se o que se passa com o lexema "amargura") e, principalmente, a excisão dos versos nos quais o futuro é delineado em função da "dialéctica da esperança". Observe-se, ainda, a reescrita de "A ilha":[63]

para a Ângela

A **Ilha** era deserta e o mar com medo
da própria solidão já te **sonhava.**
Ia em vento chamar-te para longe
e **longamente,** em **espuma,** te **aguardava.**

A ilha era deserta e o mar com medo
de tanta solidão já te sonhava:
ia em vento chamar-te para longe
e longamente em espuma te esperava.

À **névoa** dos rochedos atirava
na grande madrugada adormecida,
já saudosos de ti, os braços de água,
sem ter acontecido a tua vida.

À cinza dos rochedos atirava
na grande madrugada adormecida,
já saudosos de ti, os braços de água,
sem ter acontecido a tua vida.

---

63 - P, pp. 130-2 e TP I, pp. 120-1 (141-2).

Não exagero se te canto assim,
pois é no teu amor que o meu alcança,
como outrora Roberto de Machin,
a Ilha do agasalho e da esperança.

Sim, meu amor, antes de Zarco vir
provar o sumo e o travo à solidão,
no litoral **deserto, à tua espera,**
era o mar um começo de canção.

Sim, meu amor, antes de Zarco vir
provar o sumo e o travo à solidão,
no litoral de pedra pressentida
o mar imaginava esta canção.

E esse início de bruma e sal teceu
as lágrimas das coisas que tu choras,
o manto de confiança com que toda
te cobres sempre às mais amargas horas.

As perdidas gaivotas desse tempo
talharam como um voo o teu amor:
E achar-me ao pé de ti é dares-me as asas
para me erguer dos rastos nus da dor.

E as lúcidas gaivotas desse tempo
talhavam como um voo o teu amor:
o início de lava e sal que deixa
(talvez) neste poema algum esplendor (1) [64]

Ao sol da graça que te mereci,
meus escuros desânimos deponho-os.
Por mais amarga, mais me sabe a vida,
quando te guardo dentro dos meus sonhos! (1)

---

(1) A **Ilha, hoje,** é um paraíso **inglês,**
cruz nos caminhos da navegação:
Mister X e a cana do **açúcar,**
Mister Y, bancos, luz, **carvão...**

Ó Cesário, pudesses tu voltar
e deste cais onde não há varinas
ver os garotos n'água a implorar
- **Sir**, one **penny!** - o oiro das **neblinas...**

---

(1) A ilha hoje é um paraíso inglês
de orquídeas e renques orvalhados:
mister X e a cana do açúcar
mister Y, bancos, luz, bordados.

Ó Cesário, pudesses tu voltar
e deste cais onde não há varinas
ver os garotos na água a implorar
(sir, one penny) o oiro das neblinas.

---

64 - No volume único de 1982, esta estrofe termina com ponto final.

Apesar da inclusão de uma dedicatória que, até certo ponto, vem compensar a exclusão do poema-dedicatória "Carta a Ângela", a reescrita impõe contenção expressiva e discursiva num dos mais evidentes poemas de amor dum livro que era, afinal todo ele, um longo poema de amor. Suprimidas três estrofes, torna-se difícil continuar a ler, em 1976, o que Eduardo Lourenço observara, lendo o hipotexto em *Poesias*, isto é, que "ao tema do amor se entrelaça o de musa revolucionária (ao menos da Revolução adiada) e de suprema fiadora da fidelidade que o futuro reclama".[65] De resto, aquela experiência de plenitude cinge-se agora a um "esplendor" que apenas o texto (e dubitativamente) irradia.

Para apreender os contornos do processo de minimização das facetas milenaristas que compunham o conceito de Esperança, na reescrita de *Terra de Harmonia*, é ainda indispensável acompanhar a construção hipertextual do poema "Canto", realizada com base em três hipotextos:[66]

DEFINIÇÃO

Cantar
é empurrar o tempo ao encontro das cidades
 | futuras
fique embora mais **curta** a nossa vida.

CANTO

I

Cantar
é empurrar o tempo ao encontro das cidades
 | futuras
fique embora mais breve a nossa vida.

CANÇÃO

As aves choram
cada dia,
as aves cantam
cada madrugada.
Como o canto do sol,
como o choro da geada,

---

65 - Eduardo Lourenço - *op. cit.*, p. 182.

66 - Cf. P, pp. 102, 99 e 134 e TP I, pp. 110-11 (130-1).

minha vida é feita
da terra que é tudo,
da morte que é nada.

Da terra e da morte,
das aves chorando,
minha vida é feita
do que vou cantando.

Tu, coração, não cantes menos
que a harmonia da terra,
nem chores mais
que as lágrimas dos rios.

II

Tu, coração, não cantes menos
que a harmonia da terra,
nem chores mais
que as lágrimas dos rios (1).

INSTANTE

A luz abriu à água de setembro
os grandes olhos verdes e sombrios:
um olhar de esperança como o teu,
crisálida de lágrimas e rios! (1)

---

(1) Em lágrimas e rios se define
toda a dialéctica da esperança:
nas lágrimas que são o espanto e **a dor;**
nos rios, a torrente que não cansa.

De contrários se faz toda a **harmonia,**
pois sofrer nas crisálidas, nas casas,
é sempre o preço **de voar depois**
na beleza doirada dumas asas.

Assim meus versos noutros explicados,
contradição, crisálida, **amargura,**
me levassem **um dia** à fonte **pura**
da harmonia **e** do canto **desejados!**

---

(1) Em lágrimas e rios se define
a dialéctica da esperança:
nas lágrimas que são o espanto e o frio,
nos rios, a torrente que não cansa.

De contrários se faz toda a harmonia:
e nasce nas crisálidas, nas casas,
entre o sonho e o preço da alegria,
o desenho do voo antes das asas.

Assim meus versos noutros explicados,
contradição, crisálida, bolor,
me levassem à fonte donde corre
a harmonia do canto libertado.

Além de ser perceptível, em algumas substituições lexicais ("dor" por "frio", "amargura" por "bolor"), a retroacção da concreção imagética inerente ao processo de coexemplificação metafórica característico de Carlos de Oliveira, parece ser inquestionável que a excisão e a substituição se exercem sobre segmentos textuais nos quais a negação comparecia como presença invertida do pólo afirmativo da contradição dialéctica e, por isso, actual experiência da harmonia, sendo esta remetida para o futuro, como é evidente nas duas últimas estrofes do poema-nota, na versão de 1976.

De todos os textos retomados em *Trabalho Poético*, apenas "Vilancete castelhano de Gil Vicente passado ao português" e a terceira composição de "Que me quereis perpétuas Saudades?" - "Imitado de Aragon" - surgem sem alterações; no entanto, naqueles textos que ainda não foram mencionados - "Árvores", "Elegia da Ereira", "Carta a Rui Feijó sobre o mistério de Oriana", "O Fundo das águas" e "Reminiscência" - a transestilização tem essencialmente o efeito de produzir um maior apuramento estilístico e é a esse nível que mais se observam as consequências da reescrita. O mesmo tipo de transformações ocorre também em "Post-scriptum", poema que, em 1976, é intitulado *Ave Solar* e apresentado autonomamente entre *Terra de Harmonia* e *Cantata*, possivelmente porque a sua cronologia é, efectivamente, intermédia, como foi sugerido anteriormente.

O primeiro volume de *Trabalho Poético* termina com *Cantata*, livro onde a reescrita tem incidência muito menor, apesar de proporcionar alguns pontos de reflexão. Embora só dois poemas se mantenham sem transformações ("Vento" e "Infância"[67]), grande parte dos restantes sofre alterações muito ligeiras: em "Lágrima", "Soneto", "Imagem", "Névoa", "Vitral", "Dicionário", "Paisagem, "Enigma" e "Chama",[68] apenas é

---

67 - P, pp. 145; 155 e TP I, pp. 153; 163 (177; 187).

68 - Cf. P, pp. 147; 149; 150; 151; 154; 159; 165; 166; 167 e TP I, pp. 155; 157; 159; 160; 162; 166; 172; 173; 174 (179; 181; 183; 184; 186; 190; 196; 197; 198).

simplificada a pontuação, geralmente por supressão da vírgula quando coincidente com a pausa métrica e por substituição dos pontos de exclamação (já raros) por ponto. Em "Fóssil", a reescrita limita-se à supressão de uma coordenativa,[69] em "Mar"[70] à substituição do ponto de exclamação final por ponto e a um caso de transmetrização (o terceiro verso é dividido em dois, retomando a configuração que tinha na primeira edição) e em "Estrela"[71] apenas são suprimidas as aspas nos versos finais.

São variantes que acentuam a contenção discursiva, caraterística de *Cantata* desde sempre, e reforçam o processo referencial por exemplificação ao permitirem a exibição da carência, processo já analisado na edição de 1960.

A estrutura da obra é pouco alterada: todos os textos são apresentados pela mesma ordem, com excepção do poema "Hora", que é antecipado; "Elegia" e "Soneto castelhano de Camões passado ao português" retrocedem, como foi referido, para *Terra de Harmonia* e o poema "Regresso", inicialmente publicado em *Sobre o Lado Esquerdo*, passa a combinar-se com "Soneto do Regresso", formando-se o conjunto "Sonetos do regresso" (I e II). São movimentações que facilmente se compreendem, na medida em que proporcionam a aproximação de composições afins e aumentam a coerência do macrotexto: assim, o hipertexto camoniano passa a integrar o núcleo de hipertextos que domina *Terra de Harmonia*, enquanto os "Sonetos do regresso" perfazem uma unidade temática. Quanto a "Elegia", cujo título é ampliado para "Elegia em Chamas",[72] torna-se necessário confrontar a versão de *Poesias* com a versão final para captar o sentido do seu retrocesso:

---

69 - Cf. P, p. 152, e TP I, p. 161 (185), v.9.

70 - P, p. 160 e TP I, p. 167 (191).

71 - P, p. 161 e TP I, p. 168 (192).

72 - P, p. 156 e TP I, p. 141 (162).

ELEGIA	ELEGIA EM CHAMAS
Acendo o coração, a candeia da mágoa,	
e à sua luz votiva e pura	
a minha infância rasa de água	
escreve estes versos de amargura.	
Arde no lar o fogo antigo	Arde no lar o fogo antigo
do amor irreparável	do amor irreparável
e a sombra de meu pai a sós comigo	e de súbito surge-me o teu rosto
fulge por entre um pranto inconsolável:	entre chamas e pranto, vulnerável:
Como se os sonhos outra vez morressem	Como se os sonhos outra vez morressem
no **oiro** da **lembrança,**	no lume da lembrança
e fosse **no seu rosto** sem esperança	e fosse dos teus olhos sem esperança
que as minhas lágrimas **corressem!**	que as minhas lágrimas corressem.

Repare-se que a supressão da primeira estrofe é parcialmente compensada pela expansão do título, que recupera um dos seus núcleos semânticos; no entanto, perdem-se as facetas expressivistas do poema e, através da substituição de dois versos na segunda estrofe, impede-se ainda a leitura autobiográfica que a primeira versão permitia. Por conseguinte, a ausência deste texto em *Cantata* parece ficar a dever-se ao facto de não se coadunar com a contenção expressiva da obra, ao mesmo tempo que a sua inclusão no livro imediatamente anterior acrescenta mais um elemento de instabilidade e tensão à noção de esperança inicialmente dominante.

Quando a reescrita atinge este tipo de proporções nos textos retomados na última versão de *Cantata*, observa-se que a supressão e a substituição vêm produzir um maior efeito de concreção imagética. É o que acontece em "Bolor", "Hora" e "Salmo":[73]

73 - P, pp. 146; 153; 157 e TP I, pp. 154; 158; 164 (178; 182; 188).

BOLOR

Os versos
que te digam
a pobreza que **somos,**
o bolor
nas paredes
deste quarto **deserto,**
o orvalho da amargura
na flor
de cada sonho
e o leito desmanchado
o peito aberto
a que chamaste
amor.

BOLOR

Os versos
que te digam
a pobreza que somos
o bolor
nas paredes
deste quarto deserto
os rostos a apagar-se
no frémito
do espelho
e o leito desmanchado
o peito aberto
que chamaste
amor.

HORA

O **sol,**
as combustões
onde a esperança
erra,
o indizível
fogo da terra
e as suas chamas
os diamantes,
sejam comigo
nesta hora mortal
e sufocada
como um soluço.

HORA

O sol
as combustões
onde a esperança
erra
o indizível
fogo da terra
e as suas chamas
os diamantes,
sejam comigo
neste céu
que a neve e a sombra
coroaram.

SALMO

A vida
é o sangue

SALMO

A vida
é o bago de uva

do mistério,
o bago de uva
macerado
nos lagares do **mundo,**
e aqui se diz
para proveito dos que vivem
que a dor
é vã
e **a alma**
breve.

macerado
nos lagares do mundo
e aqui se diz
para proveito dos que vivem
que a dor
é vã
e o vinho
breve.

Nestes poemas, não só é evitado o vocabulário de matiz expressionista que Carlos de Oliveira não utiliza a partir de *Sobre o Lado Esquerdo* como se acentua o processo de coexemplificação metafórica. São extremamente significativas transformações como a substituição do lexema "alma" por "vinho", ou a supressão da metáfora "/A vida/ é o sangue/ do mistério,/". "Sangue", como "coração", é uma palavra presente nos últimos andamentos da obra, todavia comparece em situações de concreção imagética onde tem um sentido mais físico. Repare-se no deslize semântico operado entre as duas ocorrências do lexema "coração" no final do poema "Sono":[74]

Dormir,
mas o sonho
repassa
duma insistente dor
a lembrança
da vida,
água outra vez bebida
na **miséria** da noite:
e assim perdido
o **sono,**
o **olvido,**

Dormir
mas o sonho
repassa
duma insistente dor
a lembrança
da vida
água outra vez bebida
na pobreza da noite:
e assim perdido
o sono
o olvido

74 - P, p. 148 e TP I, p. 156 (180).

nada te resta, coração,	bates, coração, repetes
tão pobre vens	sem querer
do mundo.	o dia.

Como é evidente, a substituição dos versos finais tem de ser associada também com a transformação operada no oitavo verso, onde a inclusão do substantivo "pobreza" condiciona (ou é condicionada por ela?) a substituição final; e há transformações que se devem simplesmente a razões de eufonia, como acontece em "Voo":[75]

VOO	VOO
Aves	Aves
desta canção **astral,**	desta canção astral
velozes como sonhos	súbitas como sonhos
ou clarões	ou clarões
rompendo das estrelas,	rompendo das estrelas,
levai-nos	levai-nos
do chão **morto**	do chão onde as cidades
onde as cidades podres	podres nos poluem
nos poluem	ao céu deserto
ao céu deserto	e puro:
e puro:	naves,
naves!	ao incerto mar
ao incerto mar	da eternidade.
da eternidade.	

Resta referir "Oiro", onde a palavra "poema" toma o lugar de "vida":[76]

---

75 - P, p. 158 e TP I, p. 165 (189).

76 - P, p. 164 e TP I, p. 171 (195).

OIRO

O dia acende
o teu olhar
e não te deixa
adormecer
sem que essa luz
seja cravada
pelo punhal do sol
na eternidade,
coisa breve
e **doirada**
como **a vida**.

OIRO

O dia acende
o teu olhar
e não te deixa
adormecer
sem que essa luz
seja cravada
pelo punhal do sol
na eternidade,
halo breve
e doirado
como o poema.

É uma substituição que nos lança no caminho das estratégias poéticas propostas em *Sobre o Lado Esquerdo* e desenvolvidas em *Micropaisagem*, mas o que importa ter presente é que, tendo sido reescrito, esse caminho corre também para trás criando a ilusão de ter começado a desenhar-se mais cedo. Em *Trabalho Poético*, *Cantata*, como todas as obras anteriores, está mais perto do que aqui se considerou como o quarto e o quinto andamentos da poesia de Carlos de Oliveira do que estava à data da primeira edição.

* * *

Ilude-se, portanto, quem pretende ver em *Trabalho Poético* qualquer coisa como a poesia completa de Carlos de Oliveira, julgando poder aceder, através dos poemas que comparecem nesta obra, a uma leitura que capte a evolução poética do autor. A sua efectiva evolução só é perceptível numa sequência que contemple as primeiras edições e integre as colectâneas de 62 e 76 como (mais) dois momentos de criação poética, nos quais convergem tempos de escrita anteriores, mas dados na sincronia resultante da tessitura hipertextual.

A reescrita não se limita a rasurar: executa um trabalho de reconstrução do "mundo do texto" e consolida a coerência indispensável ao macrotexto, isto é, usa as variantes para produzir invariância, para reduzir distâncias. Como a serpente *ouroboros*, o texto morde a própria cauda: devora-se e renasce de si mesmo, multiplica indefinidamente o tempo do seu tempo e estabelece a circularidade de uma cosmogonia.

Por isso mesmo, a obra poética de Carlos de Oliveira não termina com *Pastoral*: ao tom inconclusivo deste conjunto de poemas, sobrepõe-se, mais tardio, o último gesto de escrita, que é o do regresso, pela reescrita, à obra que o macrotexto de *Trabalho Poético* configura como totalidade. Pelo que a presente leitura só estará concluída depois de analisado o sentido deste gesto. É o que se pretende fazer nas últimas páginas deste trabalho.

EPÍLOGO

Nostalgia e totalização (texto, hipertexto e macrotexto)

> O céu real é talvez irreal. Nada me garante que não contemplo um universo morto, um deserto. Talvez a máquina de facto parasse. Mas trabalha ainda nos meus olhos. Tece neles a sua própria harmonia.
>
> Carlos de Oliveira, *O Aprendiz de Feiticeiro*

> On peut dire qu'il a vu le rien à l' œuvre, il a éprouvé le travail de l'absence, il a saisi en elle une présence, une puissance encore, comme dans le néant un étrange pouvoir d'affirmation.
>
> Maurice Blanchot, *L'Espace Littéraire*

> ...interessa-me a forma acabada das minhas experiências, e suas significações, mantida numa espécie de memória tensa e límpida.
>
> Herberto Helder - "Vida e obra de um poeta"

A dominância do princípio de precaridade no quarto e no quinto andamentos da poética de Carlos de Oliveira vem inscrever os últimos livros de poemas no que, com Stauth e Turner, se poderia designar por "paradigma nostálgico", sobretudo pela consonância com a ideia de História como declínio e com o sentido de perda de totalização inerentes a esse paradigma.[1] Entre a tentativa de construção do texto como modelo de

---

1 - Os quatro pressupostos do "paradigma nostálgico" segundo Georg Stauth e Bryan S. Turner, são referidos por Roland Robertson - "After Nostalgia?", in Bryan S. Turner (ed.) - *Theories of Modernity and Postmodernity*, Londres, Sage Publications, 1991, p. 53: "the idea of history as decline; the sense of a loss of wholeness; the feeling of the loss of expressivity and spontaneity; and the sense of loss of individual autonomy".

mundo, a partir de *Sobre o Lado Esquerdo*, e a ruína do modelo em *Pastoral* (ou do funcionamento deste conjunto de poemas como modelo da ruína), ter-se-iam consumado as últimas tentativas de encontrar sentido para um princípio de transformação que, cada vez mais, parecia distanciar-se da dialéctica marxista por onde se instalara na obra, desde cedo, para seguir o caminho do aleatório e da contingência que o texto exemplificaria na erosão do discurso, reduzido a fragmentos, isto é, à expressão da nostalgia da totalização impossível e, portanto, do desencontro com o futuro tal como este se exprimira no passado da obra.

Como disse Jean Baudrillard: "Quando o real já não é o que era, a nostalgia assume todo o seu sentido". Em seu entender, esse seria o momento da passagem para a "era dos simulacros e da simulação, onde já não existe Deus para reconhecer os seus, onde já não existe Juízo final para separar o falso do verdadeiro, o real da sua ressurreição artificial, pois tudo está já antecipamente morto e ressuscitado".[2]

Seria, no entanto, simplismo encerrar neste desenlace pós-modernista a evolução da poética de Carlos de Oliveira porque há uma questão em suspenso, um outro lado que é necessário considerar. Como já foi referido, *Pastoral* é uma obra que, antes de surgir autonomamente, constitui o epílogo de *Trabalho Poético*, pois é nesse contexto que se publica e, nesse caso, como conciliar a nostalgia de *Pastoral* com a totalização implicada na reescrita de uma obra? Do ponto de vista da cronologia de publicação, o momento em que se atinge o ponto máximo de rarefacção semântica e discursiva, com a inclusão de *Pastoral* em *Trabalho Poético*, é também aquele em que se atinge o expoente máximo de coerência e coesão na poética de Carlos de Oliveira, através da reescrita.

De resto, seria redutor pensar-se que a reescrita se limita à rasura do passado de uma obra. O passado supera-se na progressão da escrita, não na sua revisitação; a reescrita

---

2 - Jean Baudrillard - *Simulacros e Simulação*, Lisboa, Relógio d'Água 1991 (1981), p. 14.

rasura porque regressa e regressa precisamente porque não pretende (ou não pode) ignorar o passado.

Por conseguinte, o que parece acontecer em *Trabalho Poético* é o estabelecimento de uma tensão entre erosão e totalização, entre nostalgia e cosmogonia, tensão cujos pólos correspondem à evolução diacrónica da obra até ao ponto de deserção inconclusiva observado em *Pastoral*, por um lado, e, por outro, à coexistência desta com a coerência promovida pela sincronização obtida através do macrotexto de 76.

Se o hipertexto rasura, o funcionamento conjuntural do macrotexto regulariza, isto é, promove a coexistência do que é contraditório. Recorrendo a um paralelo com Descartes, Fiama Hasse Pais Brandão, resumiu assim esta poética:

> Tudo o que puder saber sobre as coisas materiais é, provavelmente, a tentativa poética permanente de Carlos de Oliveira, executada (...) em constantes alternativas, aposições, disjunções. Como um pintor mas contemporâneo. Não como o de Descartes, que com ele escolhe a face principal. Mas como o que, abstraindo, ubicando diversamente, geometrizando, escolhe todas as faces em simultâneo.[3]

Trabalho Poético, no domínio da poesia, tal como *Finisterra* no domínio da prosa, corresponde ao culminar desse princípio de coexistência, somando diferentes versões do mundo, reunindo diversos saberes que entre si se relativizam.

Carlos de Oliveira sempre escreveu recorrendo a elementos de totalização. Como transparece da leitura da sua poesia através das primeiras edições, o factor inicial de totalização consistiu no recurso ao marxismo como campo de referência externa. Por referência a essa metanarrativa, a obra movimenta-se num quadro de modernidade, isto é, condicionado pela noção de finalidade universal inerente ao entendimento da História

---

3 - Fiama Hasse Pais Brandão - "Olhar a estante", *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 469, 2 a 8 de Julho de 1991, p. 19.

como emancipação do homem através do conflito de classes e da revolução do proletariado.[4]

Como escreveu Silvina Rodrigues Lopes, "a ideologia é sempre um conjunto unificador de representações", "nega o descontínuo ou o fragmentário"[5] e, nesse sentido, o diálogo inicialmente mantido pela poesia de Carlos de Oliveira com o cânone neo-realista, tal como foi descrito no primeiro andamento da obra, se não se traduziu em nenhum quadro de amenidade poética, proporcionou-lhe tranquilidade do ponto de vista ontológico e epistemólogo. Mesmo no segundo andamento, quando a referência por exemplificação metafórica e literal vem já introduzir distância entre o texto e esse campo de referência e potenciar a capacidade heurística do texto, percebe-se que o almejado "saber sobre as coisas materiais" de que fala Fiama é fortemente determinado por um princípio de transformação dialéctica que, em última análise, é ainda unificador.

A estes dois tempos, que Carlos de Oliveira chegou a reunir sob o epíteto de "gramática urgente", segue-se, no entanto, a sequência de livros que considerou sujeitos à "fórmula do frio", aqui abordados como o quarto andamento da obra. Dominados pelo princípio de precaridade, esses livros correspondem a uma tentativa de resposta à progressiva diluição do princípio unificador e totalizante inicial, à experiência da brevidade pelo desconforto de uma teleologia hesitante ou dubitativa, através da construção de modelos textuais totalizadores. Até ao aparente desfecho inconclusivo observado em *Pastoral*.

---

4 - Sobre esta questão, ver Jean-François Lyotard - *La Condition Postmoderne*, ed. cit., "Introduction", pp. 7-9 e cap. 9 -"Les récits de la légitimation du savoir", pp. 54-62, e o comentário de Matei Calinescu a Lyotard (*Five Faces of Modernity*, ed. cit., pp. 274-5): "What Lyotard's various metanarratives of modernity have in commun is the notion of a universal finality. However different, the modern projects are all premised on a finalistic vision of universal history, and in this sens Christianity (as the story of humanity's final redemption from the original Adamic sin) is constitutively modern".

5 - "Silvina Rodrigues Lopes - "O Reconhecimento", *Limiar*, nº 5, 1995, p. 44.

Lida assim, na sua sucessividade diacrónica, a poética da brevidade parece correr da estabilidade que uma arte empenhada e genericamente enquadrável no âmbito do Neo-realismo podia proporcionar, pondo entre parênteses a experiência modernista, para o que Dowe Fokkema considerou a principal convenção modernista ("a selecção de construções hipotéticas que exprimam a incerteza e o provisório"[6] com consequências para a organização do próprio texto) e daqui para o que o mesmo investigador aponta como convenção pós-modernista e que se basearia "numa preferência pela não selecção ou por uma quase-não selecção, numa rejeição de hierarquias discriminadoras e numa recusa da distinção entre verdade e ficção, entre passado e presente, entre relevante e irrelevante".[7]

Note-se porém que, revendo a euforia inicial à luz da disforia final, a reescrita é essencialmente polifónica: não supera o passado, não o apaga - coloca-o derrideanamente "sous rature", isto é, deixa que, embora rasurado, ele se leia ainda. E, por isso, não substitui a certeza pela dúvida, combina-as sob a forma de dilema.

Como disse Fernando Pessoa, "[a] suprema verdade que se pode dizer de uma coisa é que ela é e não é ao mesmo tempo. Por isso, pois, que a essência do universo é a contradição (...), uma afirmação é tanto mais verdadeira quanto maior contradição envolve".[8] É deste entendimento, essencialmente dialéctico, que releva aquele que é verdadeiramente o último andamento da obra poética: o macrotexto ucrónico de *Trabalho Poético*.

Porque é o dilema que é posto em evidência, porque o texto exibe a sua constante transformação, a articulação entre passado e presente, entre nostalgia e totalização, a lição final é a tensão entre ambos os princípios - sem opção, fluindo em refluxo constante,

---

6 - Dowe Fokkema - *História Literária. Modernismo e Pós-modernismo*, ed. cit., p. 29.

7 - *Idem*, p. 66.

8 - Fernando Pessoa - *A Nova Poesia Portuguesa*, 2ª ed., Lisboa, Inquérito, s. d., p. 97 (1ª publ. in *A Águia*, 1912).

combinando a crise paradigmática com a obsessão de cosmogonia. Sendo genericamente um hipertexto, o macrotexto de *Trabalho Poético* constitui a exemplificação literal do princípio de transformação dialéctica e é, por isso, a cosmogonia e a totalização possível.

A reescrita só se justifica porque se pretende manter os momentos em que o diálogo com o marxismo é mais próximo em tensão com os momentos que relativizam a identificação dessa versão-de-mundo como (a) verdade. Assim, o macrotexto é o texto descentrado: recorrendo à distinção entre modernidade e pós-modernidade proposta por Gianni Vattimo,[9] dir-se-ia que nem exclui a História como "realização progressiva da humanidade autêntica", isto é, como "entidade unitária", nem exclui a a possibilidade de essa ser apenas uma imagem proposta a partir de um ponto de vista entre outros. Relativizando o marxismo como uma versão-de-mundo, admite-o ainda como possibilidade.

O que a reescrita definitivamente exclui não é o marxismo: é uma estética de representação, são os *topoi* facilmente reconhecíveis como sintomas do silêncio erguido pelo movimento neo-realista em torno do Modernismo, são os equívocos criados pela falsa implicação que levara a que, para alguns, uma arte marxista tivesse, necessariamente, que ser realista. Também por isso é indispensável ler o macrotexto como hipertexto.

Em Carlos de Oliveira, a crise paradigmática não se resolve em transição paradigmática mas na coexistência assegurada pelo macrotexto; e resolve-se em transposições dos campos de referência externa em campos de referência interna. Dito de outra maneira: tal como em *Finisterra* o fim da terra é ao mesmo tempo "Paisagem e povoamento", fim e princípio, o macrotexto é um último lance de totalização e o "templo imperfeito" onde se inscreve o tom inconclusivo de *Pastoral*.

---

9 - Gianni Vattimo - "Posmodernidad: Una sociedad transparente?", in Gianni Vattimo et alii - *En Torno a la Posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 10-11.

Ou talvez seja, por isso mesmo, "demasiado perfeito, com um alçapão assustador sobre o nada".[10]

10 - *O Aprendiz de Feiticeiro*, *Obras*, p. 594.

ANEXOS

ANEXO 1 - Esquema comparativo da estrutura de *Turismo* na primeira edição e na versão incluída em *Trabalho Poético*

1942	**1976**
[ ]	**"Infância"**
[cf. "Amazónia", VII]	I
[ ]	II
[cf. "Gândara", V]	III
[ ]	IV
[ ]	V
[ ]	VI
"Amazónia"	**"Amazónia"**
I	[ ]
II	I - reescrito com supressão de 7 versos
III	[ ]
IV	II - reescrito
V	[ ]
VI	III - reescrito com supressão de 20 versos
VII	[ ] - Note-se que o 3° v. reaparece, subdividido em três versos, como o poema I de "Infância".
VIII	[ ]
IX	[ ]
X	IV - com supressão de 36 versos. Apenas uma estrofe de 5 versos é reescrita.
XI	V - reescrito com supressão de 4 versos.
XII	[ ]
XIII	[ ]
XIV	[ ]
XV	[ ]
"Gândara"	**"Gândara"**
I	I - reescrito
II	II - reescrito

III ..... [ ]
IV ..... III - reescrito com supressão de 8 versos.
V ..... [ ] - No entanto, os 3 versos da primeira estrofe são a matriz do poema III de "Infância".
VI ..... IV - reescrito
VII ..... [ ]
VIII ..... [ ]
IX ..... [ ]
X ..... VI - reescrito com supressão de 4 v.
XI ..... [ ]
XII ..... VII - reescrito
XIII ..... [ ]
XIV ..... [ ]
XV ..... [ ]
XVI ..... [ ]
XVII ..... [ ]
XVIII ..... [ ]
XIX ..... [ ]
XX ..... VIII - reescrito com supressão de 8 v.
XXI ..... V - reescrito com supressão de 5 v.
XXII ..... [ ]

ANEXO 2 - "A Noite Inquieta" (1962; 1976)

Só, em meu quarto, escrevo à luz do **olvido.**
Deixai que escreva pela noite dentro:
Sou um pouco de dia **anoitecido,**
mas sou convosco a treva florescendo.

Sou o vivo travor desta amargura
de esperar tanto o chão que me compete,
sou a certeza dessa paz futura
que só a lei da guerra nos promete.

Por abismos de mitos e descrenças
venho de longe, nem eu sei de aonde:
Fui um bicho de fábulas e crenças,
sou a alegria humana que se esconde,

Quantas vezes cativa
duma imposta e mesquinha solidão
e quantas vezes sepultada viva
dentro do próprio coração!

Deixai que conte pela noite fora
como a vigília é longa e desumana:
Doira-me os versos já a luz da aurora,
terra da nova pátria que nos chama.

Nunca o fogo dos fáscios nos **cegou.**
E esta própria tristeza não é minha:
Fi-la das lágrimas que Portugal chorou
para fazer maior a luz que se avizinha.

Sinto um rumor de **vento** sobre as casas
e **paro** um instante **para ouvir melhor:**
São aves de tormenta? ou são as asas
dum povo que **venceu** o **Mar** e a **Dor**?

Só, em meu quarto, escrevo à luz do olvido;
deixai que escreva pela noite dentro:
sou um pouco de dia anoitecido
mas sou convosco a treva florescendo.

Por abismos de mitos e descrenças
venho de longe, nem eu sei de aonde:
sou a alegria humana que se esconde
num bicho de fábulas e crenças.

Deixai que conte pela noite fora
como a vigília é longa e desumana:
doira-me os versos já a luz da aurora,
terra da nova pátria que nos chama.

Nunca o fogo dos fáscios nos cegou
e esta própria tristeza não é minha:
fi-la das lágrimas que Portugal chorou
para fazer maior a luz que se avizinha.

Sinto um rumor de tempo sobre as casas
e detenho-me um instante: que rumor?
são aves de tormenta? ou são as asas
dum povo que passou o mar e a dor?

É um clamor de **falas** e de coisas
que no seio da sombra têm **voz:**
Ressurreição de estrelas e de lousas,
armas do mundo erguendo-se por **nós.**

É um fragor de passos e de vento
que me bate à janela e diz que escreva:
És tu, amor, e gente, e pensamento,
tudo o que a noite não cegou nem leva!

E assim escrevendo, solto a vida presa
no tumulto **das coisas que se agitam.**
Tenho livros abertos sobre a mesa
com páginas silenciosas que meditam.

Abertos como frutos, como **o s** factos
em que busco a **verdade que me incite**:
Livros simples, cálidos, exactos,
que a brutalidade não permite.

No mundo exíguo dum caixilho breve
fito o teu rosto, ó meu amor do **Mar**,
e dos teus olhos bebo **a água** breve
dum **carinhoso** e súbito luar.

Os mares em **derredor** da tua **Ilha**;
o pequeno **Arquipélago e a** paz
da solidão marinha; a maravilha
do jeito de onda que o teu corpo **faz!**

Sobre o **lívido** estuque da parede,
como um espelho da minha própria imagem,
uma seara de Van Gogh morre à sede
no óleo espesso e fulvo da estiagem.

É um clamor de pedras e de coisas
que no seio da sombra têm voz?
ressurreição de estrelas e de lousas,
armas do mundo erguendo-se por nós?

E assim escrevendo, solto a vida presa
nos vultos que em tumulto me visitam:
tenho livros abertos sobre a mesa
com páginas silenciosas que meditam.

Abertos como frutos, como factos
onde busco a verdade, a luz latente:
livros simples, cálidos, exactos,
com sonhos que a insónia me consente.

No mundo exíguo dum caixilho breve
fito o teu rosto, ó meu amor do mar,
e dos teus olhos bebo o vinho breve
dum torrencial e súbito luar.

As marés em redor da tua ilha;
o pequeno arquipélago na paz
da solidão marinha; a maravilha
do jeito de onda que o teu corpo faz.

Sobre o pálido estuque da parede,
como um espelho da minha própria imagem
uma seara de Van Gogh morre à sede
no óleo espesso e fulvo da estiagem.

Ao calor do céu de tela passa
(**firmamento** de **dor**, raso e **vermelho**)
um bando de aves que **pressinto e esvoaça**
arrancando pedaços **do** céu **velho.**

E de repente dou comigo absorto,
as mãos entre papéis de antigos versos,
soprando um lume que **desejo morto,**
entregue a cuidados já submersos.

Ó mãos inquietas, porque não **quedais?**
Mais do que **sonho**, **penso**: **Donde** vim?
E as pupilas do tempo, azuis, mortais,
acordam a chorar dentro de mim.

Mais do que **penso**, **sofro**: **A s** almas dúbias,
pelas florestas onde rumorejam
os velhos génios, o rumor ilude-as
para maior desdém **a o** que desejam.

O resto é um silêncio vegetal
com movimentos secos nas esgalhas:
A s florestas e o sono natural
que tu, ó morte, sobre tudo espalhas.

Sono de ramos, de flores silvestres,
com saudade de pássaros e abelhas,
aberta já nas árvores agrestes
a **eterna** solidão das coisas velhas.

E boiando por lagos **mortos** como
qualquer corpo infantil que se afogou,
o **próprio** tempo **morre às mãos do** sono
no contorno do espaço que gelou.

Mas essa gelidez que sofro e penso
é absurda como a dor que lhe pressinto,

Ao calor do céu de tela passa,
arrancando pedaços de céu velho,
um bando de aves que pressente a ameaça
no horizonte de cor, raso e vermelho.

E de repente dou comigo absorto,
as mãos entre papéis de antigos versos,
soprando um lume que supunha morto
e aquece ainda os dias já submersos.

Ó mãos inquietas, porque não parais?
Mais do que penso, sonho: donde vim?
e as pupilas do tempo, azuis, mortais,
acordam a chorar dentro de mim.

Mais do que sonho, escrevo: as almas dúbias,
pelas florestas onde rumorejam
os velhos génios, o rumor ilude-as
e perde-se em desdém o que desejam.

O resto é um silêncio vegetal
com movimentos secos nas esgalhas:
as florestas e o sono natural
que tu, ó morte, sobre tudo espalhas.

Sono de ramos, de flores silvestres,
com saudade de pássaros e abelhas,
aberta já nas árvores agrestes
a lenta solidão das coisas velhas.

E boiando por lagos mortos, como
qualquer corpo infantil que se afogou,
o tempo sem memória é o outro sono
no contorno do espaço que gelou.

pois se é mortal a alma em que a condenso
quando houver de a sentir já não a sinto.

De novo a noite acorda em meu redor.
Rasgo os versos antigos que me choram
e minhas mãos estendo-as ao rumor
das coisas que, à janela, me imploram.

Nos vãos do céu os animais de fogo
dormem como os bichos pela **serra**
e entre os tojos alados o seu fôlego
é um **bafo** de nuvens contra a terra.

No outro pólo da altura as derradeiras
fontes imaginam chãos aéreos:
E sonham, sob o **peso** das toupeiras
ou **dos mortos** nos **fundos** cemitérios.

Ao alto, imprevisíveis tempestades
e um difícil limite a conceber;
debaixo, grutas e profundidades,
estruturas a criar e a apodrecer.

À flor do escuro, como sobre as ondas
uma espuma de fogo levantando
águas acesas, quem não ouve o som
das **gentes** e das árvores **gritando**?

Sob as lapas de fraga ásperas e **brutas**
o gado guarda o medo dos **pastores,**
que sentem lobos, ao luar das grutas,
amando-se entre **cios** e **terrores**.

A sombra tece do seu visco as flácidas
membranas que sustêm os morcegos;
e, enormes como bois, às rãs plácidas
serve-lhes de canga a escuridão dos pegos.

Nos vãos do céu os animais de fogo
dormem como os bichos pela serra,
e entre os tojos alados o seu fôlego
é um silvo de nuvens contra a terra.

No outro pólo da altura as derradeiras
fontes imaginam chãos aéreos:
e sonham, sob o voo das toupeiras
ou das nuvens de cal nos cemitérios.

Ao alto, imprevisíveis tempestades
e um difícil limite a conceber;
debaixo grutas e profundidades,
estruturas a criar e a apodrecer.

À flor do escuro, como sobre as ondas
uma espuma de fogo levantando
águas acesas, quem não ouve o som
das pedras e das árvores flutuando?

Contra as lapas de fraga ásperas e brutas,
o gado guarda o medo dos pastores
que sentem lobos, ao luar das grutas,
amando-se entre a terra e o terror.

A sombra tece do seu visco as flácidas
membranas que sustêm os morcegos;
e, enormes como bois, às rãs plácidas
serve-lhes de canga a escuridão dos pegos.

Com ombros onde poisam aves negras
campónios atravessam lodaçais,
enquanto as bruxas lúbricas e cegas
se roçam nos floridos laranjais.

Pelos campos há moiras verdadeiras
encantadas no suor que a monda pede:
Oiço-lhes a voz no choro das ceifeiras
quando o próprio calor chora de sede.

Quando as pedras **estalam, a gritar,**
e os cardos sonham margens de altos **rios,**
quando a sede põe a água num altar
e ajoelha como a um **Deus** de lábios frios.

Os troncos crescem, cheios de carbúnculos,
aos lenhadores que pedem árvores sãs;
e há velhos cegos que a entrar nos túmulos
sonham ainda o oiro das manhãs.

Há uma **lágrima** de fogo em cada estrela,
cóleras de sol pelos astros fora:
É a noite inquieta, aos brados na janela,
que assim chama por mim, **como quem chora.**

E ouvindo a voz das coisas e da gente,
dou-me às razões do mundo, ao som
do vento.
- Podes descer silenciosamente
sobre os meus versos, luz do **esquecimento!**

Com ombros onde poisam aves negras
campónios atravessam lodaçais,
e o enxofre de mil estrelas cegas
queima devagar os laranjais.

Pelos campos há moiras verdadeiras
encantadas no suor que a monda pede:
oiço-lhes a voz no choro das ceifeiras
quando o próprio calor chora de sede.

Quando as pedras estalam a gritar
e os cardos sonham margens de altos rios;
quando a sede põe a água num altar
e ajoelha como a um deus de lábios frios.

Os troncos crescem cheios de carbúnculos
aos lenhadores que pedem árvores sãs;
e há velhos cegos que a entrar nos túmulos
poupam ainda o oiro das manhãs.

Há uma gota de fogo em cada estrela,
cóleras de sol pelos astros fora:
é a noite inquieta, aos brados na janela,
que assim chama por mim, ou assim me ignora?

E quanto mais estendo as mãos urgentes,
mais um dúbio fulgor acende o vento:
podes descer silenciosamente
sobre os meus versos, luz do esquecimento.

ANEXO 3 - *Descida aos Infernos* (1962; 1976)

1

Desço
pelo cascalho interno da terra,
onde o esqueleto da vida
se petrifica protestando.

Como um rio ao contrário, de águas povoadas
por alucinações mortas boiando levadas
para a alma da terra,
procuro os úberes do fogo.

2

(E procurando
sai para fora da minha alma,
maior do que ela,
a grande sombra errante
dos corcéis e da amarga loucura
que outrora desceram por estes vales
ateando clarões
nos olhos de Dante).

3

Descendo sempre
em redor me projecto
na lama escura quase por **criar,**
e pelas margens ácidas deste mortal trajecto
arrepiam-me estrelas a levedar.

1

Desço
pelo cascalho interno da terra,
onde o esqueleto da vida
se petrifica protestando.

Como um rio ao contrário, de águas povoadas
por alucinações mortas boiando levadas
para a alma da terra,
procuro os úberes do fogo.

2

(E procurando
sai para fora da minha alma,
maior do que ela,
a grande sombra errante
dos corcéis
da amarga loucura
que outrora desceram por estes vales
ateando clarões
nos olhos de Dante).

3

Descendo sempre
em redor me projecto
na lama escura quase por criar
e pelas margens ácidas deste mortal trajecto
arrepiam-me estrelas a levedar.

Toldam-me os olhos gigantes de placenta,
génios abortados no parto destas furnas
onde não chega nunca, ó coisas diurnas,
a vossa luz piedosa.

4

Desço
para o centro da terra,
atravessando o sono inicial
dos fetos líquidos dos lagos.

E passando, levemente acordo
os profundíssimos olhos verdes, vagos,
das águas esperando
o calor filial dos peixes.

No dorso **desta alma dorida**
que **adeja** pelas eternas penumbras,
cavalgo devassando as fontes da vida
donde goteja um leite amargo e turvo.

5

(E descendo
é como se descesse dentro de mim
nas cobardias-detritos das águas,
nos heroísmos-**farrapos** das **fráguas...**

E seja por que **for,**
no suor **misérrimo** das mágoas).

6

Sempre para o centro da **terra,**
onde os metais com sede
sonham devoradoramente o sangue

Toldam-me os olhos gigantes de placenta,
génios abortados no parto destas furnas
onde não chega nunca, ó coisas diurnas,
a vossa luz piedosa.

4

Desço
para o centro da terra,
atravessando o sono inicial
dos fetos líquidos dos lagos.

E passando, levemente acordo
os profundíssimos olhos verdes, vagos,
das águas esperando
o calor filial dos peixes.

No dorso deste espírito dorido
que flutua pelas eternas penumbras,
cavalgo devassando as fontes da vida
donde goteja um leite amargo e truvo.

5

(E descendo
é como se descesse dentro de mim
nas cobardias-detritos das águas,
nos heroísmos-resíduos das fráguas.

E seja por que for
no suor anónimo das mágoas).

6

Sempre para o centro da terra
onde os metais com sede
sonham devoradoramente

| **dos mineiros.**

Queimando já a pele e os cabelos
nas combustões do enxofre, do granito,
desço alucinado
com pedra a ferver nos pulmões
e pedra em chamas **no horror dos** gritos.

Cresce-me da alma o espanto!
E como unhas de mercúrio fulgente
crescem-me dos olhos e dos dedos
nunca sonhados **medos! Nunca** tanto
fulgor de lágrimas **pra vê-los!**

7

Coisas sem forma rastejando
nas estalactites de **chama,**
como **cobras** ou baba
destas bocas **raivosas,**
como **larvas do medo**
na minha alma de lama.

Cartilagens do **desespero,**
gelatina da **morte:**
E órbitas que são fossas sem fundo,
arcadas rochosas com pêlos
que são as raízes da superfície do mundo.

Bichos ou **monstros,**
o pavor de **fitá-los:**
E um fulgor **desvairado** que morre
nos rasgões das pupilas **musgosas,**
mas de novo se acende
e como a lava escorre.

o sangue dos mineiros.

Queimando já a pele e os cabelos
nas combustões do enxofre, do granito,
desço alucinado
com pedra a ferver nos pulmões
e pedra em chamas a acender-me os gritos.

Como unhas de mercúrio fulgente
crescem-me dos olhos e dos dedos
nunca sonhados medos, nunca tanto
fulgor de lágrimas doentes.

7

Coisas sem forma rastejando
nas estalactites de chama
como larvas ou baba
destas bocas furiosas
como aranhas do susto
na minha alma de lama.

Cartilagens do olvido
gelatina da morte
e órbitas que são fossas sem fundo,
arcadas rochosas com pêlos
que são as raízes da superfície do mundo.

Génios ou monstros
o pavor de fitá-los
e um fulgor atónito que morre
nos rasgões das pupilas musgosas
mas de novo se acende
e com a lava escorre.

8

Desço
por abismos como sonhos
e vulcões como infernos.

E coberto de formigas e aranhas, de lava,
atiro as últimas migalhas do coração
e este horror que nada apaga.

9

Sùbitamente, do íntimo do lume,
colam-se-me no dorso asas tenazes,
agudas como labaredas
e fedorentas como o estrume.

E adejando me arrastam pelo espaço
compacto que pesa sobre os ombros
de criptas **medonhas** onde escombros
de alpes por nascer fumegam escuramente.

Me arrastam tumultuárias
até ao núcleo do tumulto,
lá onde **ruge** à beira do seu túmulo
o coração da terra para sempre insepulto.

Esse segredo de fogo inviolado,
esse fragor apenas, que se não pode olhar,
essa dor sem alívio
que seca as lágrimas antes de as **criar!**

10

Eis-me no centro do assombro,
onde não há distinção nenhuma
entre ser queimado e ser fogo.

8

Subitamente, do íntimo do lume,
colam-se-me no dorso asas tenazes,
agudas como labaredas
ou fedorentas como o estrume.

E adejando me arrastam pelo espaço
compacto que pesa sobre os ombros
de criptas confusas onde escombros
de alpes por nascer fumegam escuramente.

Me arrastam tumultuárias
até ao núcleo do tumulto,
lá onde pulsa à beira do seu túmulo
o coração da terra para sempre insepulto.

Esse segredo de fogo inviolado,
esse fragor apenas, que não se pode olhar,
essa dor sem alívio
que seca as lágrimas antes de as criar.

9

Eis-me no centro do assombro,
onde não há distinção nenhuma
entre ser queimado e ser fogo.

No centro do assombro,
mordido pelas chamas
e a mordê-las:

11

" Lá em cima, terra,
pensava a gente
que estavas em torpor
adormecida
no sonho **escuro** do teu sono.

E quantas **noites,**
com luar a murmurar à nossa **porta,**
pensámos nós que te fingias morta
só para não acordares com a tua vida
os filhos que criaste
e de novo chamaste
ao teu silêncio.

12

"Mas um dia
a uma hora de crepúsculo qualquer,
quando mais sós nos encontrámos,
raiou de súbito nas praias
um fulgor de fogo.

E debruçados sobre os mares
sonhámos
que foram **feitos,** não para o **abandono,**
mas para neles florir
a grande e **verde** flor
dos teus olhos ainda por abrir.

No centro do assombro,
mordido pelas chamas
e a mordê-las:

10

" Lá em cima, terra,
parecias em torpor
adormecida
no sonho espesso do teu sono.

E quantas noites
com luar a murmurar à nossa porta
pensámos nós que te fingias morta
só para não acordares com a tua vida
os filhos que criaste
e de novo chamaste
ao teu silêncio.

11

Mas um dia
a uma hora de crepúsculo qualquer,
quando mais sós nos encontrámos,
raiou de súbito nas praias
um fulgor de fogo.

E debruçados sobre os mares
dissemos
que foram feitos
não para o abandono
mas para neles florir
a grande e turva flor
desse fogo ainda por abrir.

13

"Foi por isso que vim,
descendo aos infernos que ardem
no olhar futuro
dos animais fogosos (**o amor e a vingança**)
que estás criando
em teu ventre secreto.

Foi por isso que vim,
morrendo longamente
pelas mortes embuçadas no **trajecto...**

14

"Desgrenhando
os cabelos queimados da viagem
e o horror sem esperança do meu coração
perdido já como um rumor
na tua sombra.

Sentindo
nas florestas do fim
brotarem dos teus troncos em fogo
os ramos sem flores
para coroares a minha morte.

15

"Simples gota
dum suor **de ansiedades**
que corre pelo teu rosto
na febre das montanhas,
na loucura dos rios,
dos homens, **dos calvários,** das cidades,
vim acusar os réus da superfície
à justiça das tuas tempestades!

12

Foi por isso que vim,
descendo aos infernos que ardem
no olhar futuro
dos animais fogosos
que estás criando
em teu ventre secreto.

Foi por isso que vim,
morrendo longamente
as mortes embuçadas no trajecto.

13

Simples gota
dum suor que parece
apenas ansiedade,
mas corre pelo teu rosto
na febre das montanhas,
na loucura dos rios,
dos homens, das cidades,
vim acusar os réus da superfície

à justiça
das tuas tempestades.

16

"Esses,
que talharam
a imagem da ignomínia
na pedra da própria alma:
e acendem as gestapos da piedade,
as átilas cruzadas
que desfiguram a tua face.

Esses,
que **amam** escuramente
pelo coração dos revólveres:
e pisam as estrelas
em nome dos direitos **estelares,**
depois de imaginarem para o sonho
calabouços polares.

17

"E embora
o teu ódio me degrede
a este inferno,
e me condene
a **esta eterna** sede,
também te acuso, **terra!**

De sendo fogo,
os não **queimares!**
De tendo **vento,**
os não **levares!**
De trazeres sobre o dorso
o horror dos mares
onde eles se não **somem!**

14

Esses
que talharam
'a noite e o nevoeiro'
num furor de ferro:
e acendem as gestapos da piedade,
as átilas cruzadas
que desfiguram a tua face.

Esses
que sentem escuramente
pelo coração dos revólveres:
e pisam as estrelas
em nome dos direitos estelares
depois de imaginarem para o sonho
calabouços polares.

15

E embora
o teu ódio me degrede
a este inferno,
e me condene
a séculos de sede,
também te acuso, terra:

de sendo fogo
os não queimares,
de tendo vento
os não levares,
de trazeres sobre o dorso
o horror dos mares
onde eles se não somem;

De não soltares
a besta vingadora
no nosso orgulho de **homens!**

18

"Juro-**te** pelos meus olhos
que te venho pedir
o **Apocalipse** da **Esperança.**

A carícia da peste,
as patas dum **cavalo**
e o incêncio duma **lança.**

Os dentes arrancados
à cárie da **fome,**

e a dolorosa guerra
nos túmulos dos mortos
e dos vivos sem nome.

19

"À meia-noite
das cidades interiores
em ruínas,
a um golpe da tua luz,
rebentarão as velhas almas
como **tumores maduros,**
ou bruxas a dançarem
o seu baile de pus.

E enquanto a lua de vinagre
revolver num vómito
as alturas,
hão-de passar como um arrepio
para logo morrerem,

de não soltares
a besta vingadora
no nosso orgulho de homens.

16

Juro pelos meus olhos
que te venho pedir
o apocalipse da esperança:

a carícia da peste,
as patas dum cavalo,
o incêncio duma lança;

os dentes arrancados
à cárie da fome;

a dolorosa guerra
nos túmulos dos mortos
e dos vivos sem nome.

17

Na meia noite
das cidades interiores
em ruínas,
a um golpe da tua luz,
rebentarão as velhas almas
como vulcões maduros
ou metais saturados
enfurecendo as minas.

E enquanto a lua de vinagre
revolver num vómito
as alturas,
hão-de passar como um arrepio
para logo morrerem,

estremecentes e roxas,
as unhas da volúpia
na pele das coisas puras.

20

"Rios envenenados
arrastarão do alto
os pastores e os gados
cantando pela treva
as éclogas da loucura.

E soltas de repente
as cobras que em meu sangue aqueço,
pecados libertadores
ou línguas de serpente,
rolarão pelas águas do futuro
apagando as pretéritas angústias
como o dilúvio negro
ou como o fogo escuro.

21

"E quando os galos quase mortos
anunciarem por fim
nos seus clarins desesperados
o derradeiro tropel
da tua ira,
subirá já
das **mãos da madrugada,**
sobre as últimas chamas que consomem
as penumbras funestas,
um odor **livre** a mel, a homens,
e à resina **das húmidas florestas!**

estremecentes e roxas,
as unhas da volúpia
na pele das coisas puras.

18

Rios envenenados
arrastarão do alto
os pastores e os gados
cantando pela treva
as éclogas da loucura.

E soltas de repente
as cobras que em meu sangue aqueço,
pecados libertadores
ou línguas de serpente,
rolarão pelas águas do futuro
como o dilúvio negro
ou como o fogo escuro.

19

E quando os galos quase mortos
anunciarem por fim
nos seus clarins desesperados
o derradeiro tropel
da tua ira,
há-de subir
das chamas que moldaram
o teu rosto de areia
sobre dunas funestas
um odor a trigo, a mel, a homens
e à resina propícia das florestas.

22

"(A cinza da **batalha,**
dissolvida em fragor,
depois levada
na garupa do tempo
que tem crinas de vento...

Não será **mais,** eu **sei,**
do que a minha alma,
morta para tua glória,
dispersa no seu próprio **esquecimento!**)"

20

(A cinza da batalha
dissolvida em fragor,
depois levada
na garupa do tempo,
no vento das suas crinas,

não será mais
eu sei
do que a minha alma,
morta para tua glória,
dispersa no seu próprio esquecimento)".

ANEXO 4 - Esquema comparativo da organização de *Terra de Harmonia* em *Poesias* e *Trabalho Poético*

1962	**1976**
(1°) "Carta a Ângela"	[ ]
(2°) "Canção"	(3°) "Canto - II". É-lhe associado o poema-nota que, em 1962, acompanhava o poema "Instante".
(3°) "Versos para uma canção de Fernando Lopes Graça"	[ ]
(4°) "Definição"	(2°)"Canto - I"
(5°) "A Estrela"	[ ]
(6°) "Árvores"	(4°)
(7°) "Livre"	[ ]
(8°) "Carta da infância"	(5°)
(9°) "Louvor da vida"	[ ]
.....	(6°) "Provérbio". Retrocede de *Sobre o Lado Esquerdo*
.....	(7°)"Cal". Retrocede de *Sobre o Lado Esquerdo*
(10°) "Vilancete castelhano de Gil Vicente passado ao português"	(11°)
.....	(12°) "Soneto Castelhano de Camões". Retrocede de *Cantata* "Que me quereis perpétuas saudades?"
(11°) "1. Soneto de Camões".....	(13°)
(12°) "2. Imité de Camoëns (Aragon)"	(14°)
(13°) "3. Imitado de Aragon".....	(15°)
.....	(16° a 22°) "Sonetos de Shakespeare reescritos em português"
(14°) "Elegia da Ereira"	(25°)
(15°) "Visão de José Gomes Ferreira no Vanderman".....	(26°)
(16°) "Carta a Rui Feijó sobre o mistério de Oriana"	(27°)
.....	(28°) "O círculo"

.....	(29°) "Elegia em Chamas". Retrocede de *Cantata*, onde ocorria com o título "Elegia".
(17°) "Epitáfio".....	[ ]
(18°) "Insónia"	(1°)
(19°) "O fundo da águas".....	(30°)
(20°) "Soneto da chuva".....	(31°)
(21°) "Os dias".....	(8°)
(22°) "Reminiscência".....	(9°)
(23°) "A Ilha"	(10°)
(24°) "Bilhete postal".....	[ ]
(25°) "Instante"	[ ] Suprimido o corpo do texto, o poema-nota que o acompanhava passa a integrar "Canto -II".
"A esperança das estações"	
(26°) "1. Primavera"	[ ]
(27°) "2. Estio"	[ ]
(28°) "3. Outono".....	(23°)
(29°) "4. Inverno".....	[ ]
.....	(24°) "Retrato do autor por Camilo Pessanha (colagem)"
(30°)"Quando a harmonia chega"	(32°)
(31°) "Post-Scriptum"	É desinserido de *Terra de Harmonia* passando a ocorrer autonomamente com o título de *Ave Solar*.

BIBLIOGRAFIA

No seu traçado geral, a presente bibliografia de Carlos de Oliveira (activa e passiva) inscreve-se na sequência do levantamento bibliográfico iniciado por José Manuel Mendes (1982) que, acrescido de outras contribuições - João Camilo dos Santos (1983) e Deolinda Santos Costa (1990) - encontra a sua expressão mais completa na bibliografia incluída em *Obras*, pela Editorial Caminho, em 1992. Considerando a actualidade e exaustividade desta última, manteve-se a mesma organização na bibliografia activa, apenas com duas ligeiras diferenças: incluiu-se *O Aprendiz de Feiticeiro* no ponto 1.2, por se entender ser esta classificação menos equívoca do que a sua designação autónoma como "Crónicas", e acrescentou-se um ponto de "Inéditos".

Procedeu-se à actualização da bibliografia activa, que foi também completada, sobretudo no que respeita a publicações dispersas por jornais e revistas.

Relativamente à bibliografia passiva, a actualização limitou-se à bibliografia pertinente para o presente trabalho.

Por consequência, é esta bibliografia menos exaustiva que a de 1992, embora contribua para a sua actualização e completação.

BIBLIOGRAFIA ACTIVA DE CARLOS DE OLIVEIRA

1. LIVROS

1.1 POESIA

Turismo, Coimbra, Novo Cancioneiro, 1942 [vinheta de capa e ilustrações de Fernando Namora].

Mãe Pobre, Coimbra, Coimbra Editora, 1945.

Colheita Perdida, Coimbra, Colecção O Galo, 1948 [fez-se uma tiragem especial de 30 exemplares com um retrato do autor por Júlio Pomar e a reprodução de um poema autógrafo].

Descida aos Infernos, Porto, Cadernos das Nove Musas, Sob o Signo de "Portucale", separata de *Portucale*, 2ª série, Vol. IV, 1949.

Terra de Harmonia, Lisboa, Centro Bibliográfico, colecção Cancioneiro Geral, 1950 [inclui o livro anterior; fez-se uma tiragem especial de 40 exemplares, com um retrato do autor por Armindo Rodrigues e a reprodução de um autógrafo do poeta].

Cantata, s.l. [Lisboa], Iniciativas Editoriais, 1960.

Poesias, Lisboa, Portugália Editora, 1962 [inclui todos os títulos anteriores com excepção de *Turismo*. As obras apresentam variantes relativamente às versões anteriormente publicadas].

Sobre o Lado Esquerdo, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1968; 2ª edição, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1969.

Micropaisagem, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1968; 2ª edição, ibidem, 1969; 3ª edição, ibidem, 1969.

Entre Duas Memórias, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1971.

Trabalho Poético, 2 vol., Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, s.d. [1976]. O primeiro volume inclui "Turismo", "Mãe Pobre", "Colheita Perdida", "Descida aos Infernos", "Terra de Harmonia", "Ave Solar" (anteriormente incluído em *Poesias* como parte integrante de "Terra de Harmonia", com o título de "Post-scriptum") e "Cantata". Todas as obras referenciadas apresentam variantes relativamente às versões anteriormente estabelecidas em *Poesias*. *Turismo* é reintegrado em nova versão. O segundo volume inclui "Sobre o Lado Esquerdo", "Micropaisagem", "Entre Duas Memórias" e "Pastoral" (inédito). As obras já publicadas apresentam ligeiras variantes.

Pastoral, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1977.

Trabalho Poético, Livraria Sá da Costa Editora, 1982 [reúne os dois volumes homónimos anteriores, apresentando raras variantes].

1.2 FICÇÃO

Casa na Duna, Coimbra Editora, 1943; 2ªed., ibidem, 1944; 3ª ed. (revista), Portugália Editora, 1964 [com prefácio de Mário Dionísio]; 4ª ed. (corrigida), Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1970 [com fotografias de Augusto Cabrita]; 5ª ed., Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1977; 6ª ed., ibidem, 1979; 7ª ed., ibidem, 1980, 8ª ed., ibidem, 1983, 9ª ed., ibidem, 1995.

Alcateia, Coimbra Editora, 1944, 2ª edição [com alterações], ibidem, 1945.

Pequenos Burgueses, Coimbra Editora, 1948; 2ª ed., ibidem, 1952; 3ª ed. (refundida), Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1970 [com fotografias de Augusto Cabrita]; 4ª ed., ibidem, 1972 [com fotografias de Augusto Cabrita]; 5ª ed., Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1972 [com nota de apresentação por Mário da Silva Brito]; 6ª ed., Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1978; 7ª ed., ibidem, 1981; 8ª edição, ibidem, 1987.

Uma Abelha na Chuva, Coimbra Editora, 1953; 2ª ed., Lisboa, Editora Ulisseia, 1960 [com uma edição especial em off-set]; 3ª edição, Lisboa, Portugália Editora, 1963; 4ª ed, (revista), Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1969 [com fotografias de Augusto Cabrita]; 5ª ed., ibidem, 1971; 6ª ed., ibidem, 1973; 7ª ed., Lisboa, Seara Nova, 1974; 8ª ed., Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1975, 9ª ed., Porto, Limiar, 1976 [com ilustrações de Júlio Pomar e um estudo de Maria Alzira Seixo]; 10ª ed., Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1976; 11ª ed., ibidem, 1977; 12ª ed., ibidem, 1978; 13ª ed., ibidem, 1978; 14ª ed., ibidem, 1979; 15ª ed., ibidem, 1979; 16ª ed., ibidem, 1979; 17ª ed., ibidem, 1979; 18ª ed., ibidem, 1980; 19ª ed., ibidem, 1980; 20ª ed., ibidem, 1980; 21ª ed., ibidem, 1982; 22ª ed., ibidem, 1984; 23ª ed., ibidem, 1987; "Romances portugueses - Obras-primas do séc. XX", Introdução de Manuel Gusmão, Lisboa, Círculo de Leitores, 1986; 24ª ed., Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1994.

O Aprendiz de Feiticeiro, género híbrido, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1971 [com fotografias de Augusto Cabrita]; 2ª ed., Lisboa, Seara Nova, 1973, 3ª ed. (corrigida), Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1979; 4ª edição (corrigida), ibidem, 1995.

Finisterra, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1978; 2ª ed., ibidem, 1979; 3ª ed., ibidem, 1979; 4ª ed., ibidem, 1981, 5ª ed., ibidem, 1984.

1.3 OBRA COMPLETA

Obras, Lisboa, Caminho, 1992. Com excepção de *Alcateia*, inclui todos os títulos anteriormente referidos, em poesia e ficção, conforme a última lição de cada obra.

2. INÉDITA

Contribuição para Uma Estética Realista, tese de licenciatura apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1947.

3. COLABORAÇÃO EM JORNAIS, REVISTAS E OBRAS COLECTIVAS

"Terra alheia", "A quadrilha do Pinhas vai descer ao povoado", "Nódoa de Sangue" [contos] e "Lamentação" [poema], in Artur Varela, Carlos de Oliveira e Fernando Namora - *Cabeças de Barro*, Coimbra, Moura Marques, 1937.

"Grito", *Página da Gente Moça*, Ano I, nº 6, 22 de Maio de 1937, p. 4.

"Penumbra" [poema], *Alvorada*, nº 3, "Número especial", 9 de Dezembro de 1937, p. 8.

"Penumbra" [conto] e "Poema de Amor", *Alvorada*, 3ª série, nº 2, 15 de Janeiro de 1938, p. 5 [com o pseudónimo de Carlos Ganda].

"Poema de Outono", *Alvorada*, 3ª série, nº 3, 15 de Fevereiro de 1938, p. 33 (com o pseudónimo de Carlos Ganda).

"Poema para o Brasil", *Altitude*, I, nº 1, 1939, p. 4.

"Poema", *Via Latina*, I, nº 1, Março de 1941, p.7.

"Soneto", *Nova Luz*, nº 1, Coimbra, 1942, p. 21.

"Um capítulo do romance *Casa na Duna*", *Diário de Coimbra*, XIII, nº 4371, 21 de Maio de 1943, p. 2.

"O caminho da floresta" [conto], *Diário de Coimbra*, XIV, nº 4607, 4 de Fevereiro de 1944, p. 2.

"Uma antologia de que a poesia brasileira não tem culpa" [a propósito de *As Melhores Poesias Brasileiras*, antologia organizada por Alberto de Serpa], *Diário de Coimbra*, XIV, nº 4621, 18 de Fevereiro de 1944, p. 2.

"Literatura e Multidão" [a propósito de *O Movimento Modernista*, de Mário de Andrade], *Diário de Coimbra*, XIV, 20 de Abril de 1944.

"Coração", "Cantigas", "Poemas" e "Carta a Orozco", *Vértice*, I, nº 4/7, Fevereiro de 1945, pp. 3-8.

"Condição da arte", *Diário de Coimbra*, XV, nº 5060, 19 de Maio de 1945.

"À Sombra de Jeeter Lester", *Vértice*, I, nº 12/16, Maio de 1945, pp. 35-9.

"Trecho dum romance inédito" [*Pequenos Burgueses*], *Seara Nova*, nº 950, 27 de Outubro de 1945, pp. 137-8.

"Artistas", *Vértice*, I, nº 22/26, Fevereiro de 1946, pp. 59-60.

"A pequena esperança" [conto], in *Contos e Novelas. Prosadores Portugueses Contemporâneos*, 1º vol., Coimbra, Edições Academia, Académica Editora, 1946, pp. 143-160.

"Mãe Pobre" [poema], *Seara Nova*, nº 949, 20 de Outubro de 1945, p. 119.

"Mãe Pobre" e "Os burlescos e os burlados", in Fernando Lopes Graça - *Marchas, Danças e Canções*, Lisboa, Ed. Seara Nova, 1946; 2ª ed., Edições 1 de Outubro, 1981, pp. 42-3 e 22-3.

"Liberdade" [versão livre de "Liberté" de Paul Éluard], *Vértice*, III, nº 40/42, Dezembro de 1946, pp.15-17.

"Um soneto escrito no segredo" [versão livre de "Un sonet écrit au secret" de Jean Cassoul], *Vértice*, III, nº 40/42, Dezembro de 1946, p.19.

"1940" [versão livre de "1940" de Jules Supervielle], *Vértice*, III, nº 40/42, Dezembro de 1946, pp. 25-27.

"Insultos", *Vértice*, III, nº 43, Janeiro de 1947, p. 235.

"A noite inquieta", "Soneto", *Vértice*, III, nº 44, Fevereiro/Março de 1947, pp. 253-255.

"*Minas de San Francisco*, romance por Fernando Namora" [rec. crít.], *Vértice*, III, nº 44, Fevereiro/Março de 1947, pp. 270-272.

"Duas palavras antes do espectáculo" [discurso de abertura pronunciado na homenagem a Raul Brandão organizada pelo Ateneu de Coimbra], *Vértice*, III, nº 45, Abril de 1947, pp. 375-378.

"Soneto", *Itinerário*, Lourenço Marques, 1 de Abril de 1947, p. 23.

"Carlos de Oliveira apresenta aos leitores de *Ver e Crer* a galeria de figuras do seu próximo romance - *Crepúsculo* ", *Ver e Crer*, nº 27, Julho de 1947, pp.109-113.

"O Violino Mágico", *Seara Nova*, ano XXVII, nº 1060, 22 de Novembro de 1947, p.188.

"Crepúsculo", *Vértice*, IV, nº 52, Novembro/Dezembro de 1947, p. 486.

"Demonstração da inexistência das bruxas" [conto], *Seara Nova*, ano XXVII, nº 1062, 6 de Dezembro de 1947, pp. 215-16.

"A Madrugada" [crónica], *Seara Nova*, ano XXVII, nº 1063, 13 de Dezembro de 1947, p. 233.

"Sugestão da Água" [crónica], *Seara Nova*, ano XXVII, nº 1065-67, 27 de Dezembro de 1947 a 10 de Janeiro de 1948, p. 293.

"Corvos" [conto], *Seara Nova*, ano XXVII, nº 1069, 24 de Janeiro de 1948, p. 25.

"Insónia" [crónica], *Seara Nova*, ano XXVII, nº 1072, 14 de Fevereiro, 1948, pp. 75-76.

"*Luz na Sombra*, poemas de Vasco Miranda" [rec. crít.], *Vértice*, V, nº 54, Fevereiro de 1948, pp.147-148.

"Três Poemas" - "Céu", "Tempo", "Águia", *Seara Nova*, ano XXVII, nº 1083, 1 de Maio de 1948, p. 4.

"O Pomar" [crónica], *Seara Nova*, ano XXVII, nº 1087, 29 de Maio de 1948, p. 74.

"A Gomes Leal" [poema], *Seara Nova*, ano XXVII, nº 1088, 5 de Junho de 1948, p. 85.

"A Gomes Leal" [poema], in Armindo Rodrigues e João José Cochofel (org.) - *Homenagem Poética a Gomes Leal. No Primeiro Centenário do seu Nascimento*, Coimbra, Colecção O Galo, 1948.

"Abel Botelho", in João Gaspar Simões (direcção, prefácio e notas bio-bibliográficas) - *Perspectiva da Literatura Portuguesa do Século XIX*, 2 vol, Lisboa, Ática,1947 e 1948, vol. II, pp. 361-4.

"Descida aos Infernos", *Portucale*, II Série, nº 19-20, Porto, Janeiro-Abril de 1949, pp. 23-33.

"O Guarda Livros" [conto], *Ver e Crer*, nº 49, Maio de 1949, pp. 21-24.

"Uma Bucólica", *Vértice*, VIII, nº 74, Outubro de 1949, p. 209.

"Camilo, héritier de Balzac au Portugal", *Europe*, nº 55 -56, Juillet-Aout, 1950, pp. 174-176.

"Comentário com alguma oportunidade", *Ler*, Ano I, nº 1, Abril de 1952, p. 7.

"Elogio do Estilo", *Ler*, ano I, nº 2, Maio de 1952, p. 5.

"Carta a Álvaro Salema sobre a Literatura Portuguesa", *Ler*, Ano I, nº 3, Junho de 1952, p. 4.

"Manuela Porto e a poesia", *Vértice*, XII, nº 107, Julho de 1952, pp. 341-342.

"Post-scriptum necessário", *Ler*, Ano I, nº 5, Agosto de 1952, p. 4.

"Resposta a uma crítica" [de Armando Bacelar a *Uma Abelha na Chuva*], *Vértice*, XIV, nº 130, Julho de 1954, pp. 433-436.

"Auto-retrato de Manuel Ribeiro de Pavia" [poema], *Vértice*, XVII, nº 164, Maio de 1957, p. 224.

"Palavras", "Galo de Barro" e "Epitáfio", *Folhas de Poesia*, nº 2, Julho de 1957, p. 14.

"Improviso sobre um verso de Afonso Duarte", *Cadernos do Meio-Dia*, nº 3, Outubro de 1958, p. 52.

"A Dádiva Suprema", *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, X, nº 85, 1958, p. 66-67.

"Nota a uma carta inédita de Raul Brandão", *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, X, nº 93, 1958, p.191.

"Maria Adelaide", *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, X, nº 105, 1959, p. 420.

"Porque não se lê Irene Lisboa?", *Diário Popular*, 28 de Julho de 1966, p. 11 e 19.

"Estalactite", *A Capital*, supl. "Literatura e Arte", 13 de Março de 1968, p. 1.

"Página da Infância", *Eva*, Natal de 1968, p. 42.

"Enigma", *Eva*, 22 de Março de 1970.

"Cristal em Sória", *Outubro - Textos de poesia*, Lisboa, 1971, pp. 5 a 20.

"Camponeses", "Rebanho", "O acender das luzes", "Qualquer palavra", "Montanha", "Dentes" e "Musgo", *Nova*, n° 2, Outono de 1976, pp. 28-31.

"Cosmogonia", *JL -Jornal de Letras, Artes e Ideias*, ano I, n° 8, 9 a 22 de Junho de 1981, p. 5.

"Poema", *Vértice*, XLI, n° 442/443, Maio-Agosto de 1981, p. 226.

"Políbio", *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, ano I, n° 3, 31 de Março a 12 de Abril de 1981, p. 7.

"Um poema inédito" [1972] e "Dois fragmentos de uma versão inédita de *Alcateia*", *Vértice*, XLII, 450/451, Set.- Out. /Nov.-Dezembro de 1982, p.731 e 732.

"Um poema inédito", *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, XI, n° 459, 2 de Julho de 1991, p. 17.

4. ORGANIZAÇÃO DE EDIÇÕES; ANOTAÇOES E PREFACIOS; TRADUÇÕES

"Afonso Duarte e a sua obra", in Afonso Duarte - *Obra Poética*, Lisboa, 1956, pp. 245-260.

Afonso Duarte - *Lápides* e *Outros Poemas* (1956-7). Organização e notas de Carlos de Oliveira e J. J. Cochofel, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1960.

Selecção, organização e comentário de *Contos Tradicionais Portugueses* , 2 vol., Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1957 [em colaboração com José Gomes Ferreira].

"Prefácio", in Felix Cucurull - *Vida Terrena*, Lisboa, Ulisseia, 1966 [tradução de António de Macedo com a colaboração de Carlos de Oliveira).

Jean Cocteau - *Voz Humana* . Tradução de Carlos de Oliveira. [A peça foi apresentada, em 1966, por Maria Barroso, mas a tradução não foi editada. Em 1989 foi representada por Isabel de Castro (Grupo Teatro Hoje) e editada por Assírio & Alvim, Lisboa, 1989].

Tradução de "História da Doce Amiga", *O Livro das Mil e Uma Noites* , vol. I, Lisboa, Estudios Cor, 1958.

5. ENTREVISTAS E DEPOIMENTOS

"Inquérito sobre o Congresso Luso-Brasileiro de Escritores. Resposta", *Vértice*, XIII, n° 123, Novembro-Dezembro de 1953, p. 643.

"Encontro com Carlos de Oliveira", entrevista por Manuel do Nascimento, *O Primeiro de Janeiro*, Porto, 21 de Abril de 1954.

"O homem e o mundo de hoje" [resposta a um inquérito], *Diário de Lisboa*, 20 de Setembro de 1955, p. 3.

"Depõem os Escritores - Carlos de Oliveira", *Europa*, n° 4, Abril de 1957, pp. 3 e 8.

"No Cinquentenário da Actividade Literária de José Gomes Ferreira" [participação numa série de depoimentos], *Seara Nova*, ano XLVI, n° 1474, Agosto de 1968, pp. 275-6.

"Carlos de Oliveira: O escritor e a sua criação", entrevista por Maria Teresa Horta, *A Capital*, supl. "Literatura e Arte", Lisboa, 26 de Março de 1969, pp. 1-2.

"Carlos de Oliveira: Um escritor sem biografia", entrevista por Alexandre Manuel, *Flama*, n° 1253, Lisboa, 10 de Março de 1972 [com uma fotografia de Carlos Gil], pp. 11-12 e 14.

"O Neo-realismo e a vivência pessoal", entrevista por Teresa Maria Chaby Calado, *O Diário*, "Suplemento Cultural" n° 13, Lisboa, 1 de Novembro de 1981, p. 8-9. [Publicação póstuma].

BIBLIOGRAFIA PASSIVA DE CARLOS DE OLIVEIRA

1. ESTUDOS GENÉRICOS

1.1 SOBRE O HOMEM E O ESCRITOR

ABDALA JUNIOR, Benjamin - "Uma caligrafia", *JL, Jornal de Letras, Artes e Ideias*, XI, nº 469, 2 de Julho de 1991, p. 19.

ABELAIRA, Augusto -"Carlos", *O Jornal*, 3 de Julho de 1981, p. 30.

ABELAIRA, Augusto - "A Biografia de Carlos de Oliveira", in *Carlos de Oliveira, 50 Anos na Literatura Portuguesa (1942-1992)*, Câmara Municipal de Lisboa, Museu do Neo-realismo, Município de Vila Franca de Xira, AMASCULTURA [Padrão dos Descobrimentos, 2-12 de Julho de 1992], Lisboa, 1992.

ABELAIRA, Augusto - "Fausto", *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, XII, nº 523, 14 de Julho de 1992, p. 7.

ANDRADE, Carlos Santarém - "Correm as lágrimas ao rio... Carlos de Oliveira em Coimbra", *Vértice*, XLII, nº 450, Set.-Out./Nov.-Dez., 1982, pp. 663-670.

ANDRADE, Eugénio de - "Na morte prematura do poeta", *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, I, nº 10, 7-20 de Julho de 1981, p. 16.

ANDRADE, Eugénio de - "Recado para o Carlos" (poema), *Vértice*, XLII, nº450/451, Set.-Out./Nov.-Dez., 1982, p. 606.

BAPTISTA-BASTOS - "O escrúpulo e a integridade", supl. "Ler / Escrever", nº 18, *Diário de Lisboa*, 9 de Julho de 1981, pp. 1-2.

BAPTISTA-BASTOS - "Carlos de Oliveira: o quotidiano como enigma", *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, XI, nº 469, 2 de Julho de 1991, p.18.

BAPTISTA-BASTOS - "Carlos de Oliveira: o que a meu lado está", *Ler*, nº 15, Verão de 1991, p. 20.

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais - "Para além da Obra devo-lhe a ficção viva", *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, I, nº 10, 7-20 de Julho de 1981, p. 16.

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais - "Olhar a estante", *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, XI, nº 469, 2 de Julho de 1991, p. 19.

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais - "Carlos de Oliveira - rigor solar" [texto não assinado], *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, XII, nº 469, 2 de Julho de 1991, p. 16.

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais - "Cantata para Carlos de Oliveira" [texto não assinado], *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, XII, nº 523, 14 de Julho de 1992, p. 6.

COSTA, Maria Velho da - "Algumas evocações", *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, XI, nº 469, 2 de Julho de 1991, p. 17.

CRESPO, Angel - "Para recordar a Carlos de Oliveira" [poemas], *Vértice*, XLII, n° 450/451, Set.-Out./Nov.-Dez., 1982, pp. 603-605.

CRUZ, Gastão - "Que lhe diremos, mestre", *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, I, n° 10, 7 de Julho de 1981, p. 17.

CRUZ, Gastão - "Dois poemas para Carlos de Oliveira" ["1. Let's talk of graves, of worms, and epitaphs"; 2. "Substância escura"], *Vértice*, XLII, n° 450/451, Set.-Out./Nov.-Dez., 1982, pp. 607-608.

CRUZ, Gastão - "A linguagem dos artesãos", *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, XI, n° 469, 2 de Julho de 1991, p. 16.

CUCURULL, Félix - "Na morte de um grande escritor", *Vértice*, XLII, n° 450/451, Set.-Out./Nov.-Dez., 1982, pp. 572-574.

DIONÍSIO, Eduarda - "Falar de Saudade", *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, XII, n° 523, 14 de Julho de 1992, pp. 6-7.

DIONÍSIO, Mário - "Contextos esquecidos", *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, I, n° 10, 7-20 de Julho de 1981, p. 16.

DIONÍSIO, Mário - "Uma grande perda", supl. "Ler / Escrever", n° 18, *Diário de Lisboa*, 9 de Julho de 1981, p. 1.

DIONÍSIO, Mário - "Poema", *Vértice*, XLII, n° 459/451, Set. -Out./Nov., Dez., 1982, p. 610.

FERREIRA, José Gomes - "Lápide para Carlos de Oliveira", *Vértice*, XLII, n° 450/451, Set.-Out./Nov.-Dez., 1982, p. 609.

FERREIRA, Manuel - "Um firme empenhamento cívico", *Vértice*, XLII, n° 450/451, Set.-Out./Nov.-Dez., 1982, pp. 596-602.

GUSMÃO, Manuel - "Carlos de Oliveira: Trabalho Poético - Paisagem e Povoamento", in *Carlos de Oliveira. 50 Anos na Literatura Portuguesa*, Lisboa, 1992 (cf., *supra*, Augusto Abelaira).

MENDES, José Manuel - "Carlos de Oliveira, raiz (desculpa, Mário Castrim ter-te roubado o título)", supl. "Ler / Escrever", n° 18, *Diário de Lisboa*, 9 de Julho de 1981, pp. 2-3.

MENDES, José Manuel - "Contribuição para uma Biobibliografia - Bibliografia", *Vértice*, XLII, n° 450/451, Set.-Out./Nov.-Dez., 1982, pp. 744-761.

MONTE, José Ferreira - "Carta a Carlos de Oliveira" [poema], Supl. "Ler / Escrever", n° 18, *Diário de Lisboa*, 9 de Julho de 1981, p.4.

MONTEIRO, João César - "A dor não é um mineral", *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, XI, n° 469, 2 de Julho de 1991, p. 18.

MOREIRA, Vital - "Contribuição para uma Biobibliografia - Notas biográficas", *Vértice*, XLII, n° 450/451, Set.-Out./Nov.-Dez., 1982, pp. 737-744.

NAMORA, Fernando - "Um percurso", supl. "Ler / Escrever", nº 18, *Diário de Lisboa*, 9 de Julho de 1981, pp. 1 e 4.

NAMORA, Fernando - "O Carlos, mais uma vez", *Vértice*, XLII, nº 450/451, Set.-Out./Nov.-Dez., 1982, pp. 575-576.

PACHECO, Fernando Assis - "Na morte de Carlos de Oliveira - Também semeio florestas", *OJornal*, 3 de Julho de 1981, p. 30.

PIRES, José Cardoso - "Sobre o Lado Esquerdo", *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, I, nº 10, 7-20 de Julho de 1981, p. 17.

PIRES, José Cardoso - "A palavra, o todo", *Vértice*, XLII, nº 450/451, Set.-Out./Nov.-Dez., 1982, pp. 592-595.

REIS, Jorge - "Mestre Carlos Santeiro Gandarês", *Vértice*, XLII, nº 450/451, Set.-Out./Nov.-Dez., 1982, pp. 589-591.

RODRIGUES, Urbano Tavares - "Um amigo inesquecível", *Vértice*, XLII, nº 450/451, Set.-Out./Nov.-Dez., 1982, p. 602.

RODRIGUES, Urbano Tavares - "Carlos de Oliveira e o seu condado mágico", in *Carlos de Oliveira. 50 Anos na Literatura Portuguesa*, Catálogo de Exposição Documental, Org.: Centro de Documentação do Neo-realismo, Ed.: Museu do Neo-realismo - Município de Vila Franca de Xira, AMASCULTURA, Câmara Municipal de Lisboa, Junho de 1992, p. 7.

SALEMA, Álvaro - "O artista e o ofício", *Vértice*, XLII, nº 450/451, Set.-Out./Nov.-Dez., 1982, pp. 569-571.

SANTOS, Fernando Piteira - "Um operário das palavras", *Vértice*, XLII, nº 450/451, Set.-Out./Nov.-Dez., 1982, pp. 577-580.

SEABRA-DINIS, Joaquim - "Sobre Carlos de Oliveira", *Vértice*, XLII, nº 450/451, Set.-Out./Nov--Dez., 1982, pp. 581-588.

TEIXEIRA, Paulo - "Transparência e Harmonia", *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, XI, nº 469, 2 de Julho de 1992, p. 18.

TORRES, Alexandre Pinheiro - "Em memória (fiel) de Carlos de Oliveira", *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, I, nº 11, 21 de Julho a 3 de Agosto de 1981, p. 10.

VASCONCELOS, José Carlos de - "Carlos de Oliveira", *JL- Jornal de Letras, Artes e Ideias*, I, nº 10, 7-20 de Julho de 1981, p 2.

1.2 SOBRE ASPECTOS GLOBAIS OU TRAÇOS COMUNS NA OBRA

ABDALA JUNIOR, Benjamim - *A Escrita Neo-realista: análise sócio-estilística dos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos*, São Paulo, Editora Ática, 1981.

ABDALA JUNIOR, Benjamim - "Escrita dialéctica e formas rituais. Nos romances de Carlos de Oliveira",*Vértice*, XLII, nº450/451, Set.-Out./Nov.-Dez., 1982, pp. 646-654.

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais - "Nexos sobre a obra de Carlos de Oliveira" I e II, *Colóquio/Letras*, n° 26 e n° 29, Lisboa, Julho de 1975 e Janeiro de 1976, pp. 54-66 e 35-43.

CAMILO [DOS SANTOS], João -*Techniques, thèmes et art du roman, un exemple portugais: "Uma Abelha na Chuva" de Carlos de Oliveira*, Thèse pour Doctorat ès Lettres, Univ. de Haute-Bretagne, Rennes, França, 1983. Ed. ut.: *Carlos de Oliveira et le Roman*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian - Centre Culturel Portugais, 1987.

CAMILO, João - "Individu et société dans les romans de Carlos de Oliveira", *Cadernos de Literatura*, n° 18, 1984, pp. 14-30.

CAMILO, João - "Quelques aspects de la technique narrative du roman à la troisième personne. Deux exemples: Carlos de Oliveira et Agustina Bessa-Luís", *Le Roman Portugais Contemporain. Actes du Colloque*, Paris, Gulbenkian - Centre Culturel Portugias, 1984, pp. 217-233.

CAMILO, João - "Breves reflexões sobre o neo-realismo de Carlos de Oliveira: a influência grega e a herança de Ibsen", *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XXII, Paris, 1986, pp. 423-453.

CAMILO [DOS SANTOS], João - "Apresentação de um romancista neo-realista: Carlos de Oliveira", *Vértice*, II Série, n° 38, Maio de 1991, pp. 25-43.

CARVALHO, Gil de - "Um comunista muito especial" [recensão crítica a *Obras* de Carlos de Oliveira], *O Independente*, supl. "Vida", 16 de Setembro de 1994, p. 33.

COELHO, Eduardo Prado - "A questão ideológica na obra de Carlos de Oliveira", *Cadernos de Literatura*, n° 3, 1979, pp. 41 45. Rep. como parte II de "Itinerário poético de Carlos de Oliveira", *A Letra Litoral*, Lisboa, Moraes Editores, 1979, pp. 157-162.

DIOGO, Américo António Lindeza - "Carlos de Oliveira: o cálculo e o acaso", *Vértice*, II série, n° 53, Lisboa, Março-Abril de 1993, pp. 76-84.

DIONÍSIO, Eduarda - "*Pequenos Burgueses*", *Seara Nova*, XLVIII, n° 1498, Agosto de 1970, pp. 271-274.

DIONÍSIO, Mário - "Prefácio", *Casa na Duna*, 3ª edição, Lisboa, Portugália, 1964, p. 9-42.

GUSMÃO, Manuel - *A Poesia de Carlos de Oliveira* [apresentação crítica, selecção, notas e sugestões de leitura], Lisboa, Seara Nova-Comunicação, 1981.

GUSMÃO, Manuel - "Em Memória de Carlos de Oliveira. Trabalho Poético - Paisagem e povoamento", *Vértice*, II Série, n° 53, Março-Abril de 1993, pp. 65-70.

LOPES, Óscar - "Época contemporânea, cap.V - Novas tendências realistas", in Óscar Lopes e António José Saraiva - *História da Literatura Portuguesa*, 17ª edição, Porto, Porto Editora, 1996, pp. 1038-1039.

LOURENÇO, Eduardo - "Carlos de Oliveira e o Trágico Neo-realista", *Sentido e Forma da Poesia Neo-realista*, 2ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 1983, pp. 143-202.

MENEZES, Salvato Teles de - "Carlos de Oliveira: Uma poética do Realismo", *O Diário*, "Suplemento Cultural", 24 de Abril de 1983, pp. 6-7.

MORÃO, Paula - "Carlos de Oliveira: a matéria da poesia", *Vértice*, II série, nº 53, Lisboa, Março-Abril de 1993, pp. 71- 75. Rep. in Kelly Basílio e Manuel Gusmão (org.) - *Poesia & Ciência*, G.U.E.L.F., Lisboa, Edições Cosmos, 1994, pp.137-147.

MOREIRA, Vital - "Paisagem povoada: a Gândara na obra de Carlos de Oliveira", *Vértice*, XLII, nº 450/451, Set.-Out./Nov.-Dez., 1982, pp. 712-728.

NEMÉSIO, Vitorino - "Romance e poesia", *Diário Popular*, 29 de Dezembro de 1948, p. 5.

SILVESTRE, Osvaldo - "Representação e Parálise: Carlos de Oliveira e a Pós-Modernidade", in Ofélia Paiva Monteiro (org.) - *Poesia da Ciência/ Ciência da Poesia*, vol. II, Lisboa, Escher, 1992, pp. 35-62.

SILVESTRE, Osvaldo - *Slow Motion. Carlos de Oliveira e a Pós-Modernidade*, Braga/Coimbra, Angelus Novus editora, 1995.

SIMÕES, João Gaspar - "*Casa na Duna*, romance por Carlos de Oliveira", *Diário de Lisboa*, 16 de Setembro de 1943.

TORRES, Alexandre Pinheiro - "A tetralogia da gândara de Carlos de Oliveira", *Seara Nova*, XLII, nº 1418, Dezembro de 1963, pp. 215-218 e 234.

2. SOBRE A OBRA POÉTICA

ALVES, Ida Maria S. F. - *As Paisagens Poéticas de Carlos de Oliveira*, dissertação de Mestrado, Niteroi, Universidade Federal Fluminense, 1990.

BENEDETTI, Catia - *Trabalho Poético: Approdo macrotestuale dell'oppera poetica di Carlos de Oliveira*, tesi di Laurea, Università di Perugia, 1986-7.

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais - "Nexos sobre a obra de Carlos de Oliveira", I e II, *Colóquio/Letras*, nº 26 e nº 29, Lisboa, Julho de 1975 e Janeiro de 1976, pp. 54-66 e 35-43.

BRITO, Casimiro de - "*Trabalho Poético*, de Carlos de Oliveira", *Prática de Escrita em Tempo de Revolução*, Lisboa, Editorial Caminho, 1977, pp. 100-4.

CEIA, Carlos - "A antecipação da morte na poesia de Carlos de Oliveira", *Vértice*, II série, nº 65, Lisboa, Março-Abril de 1995, pp. 53-58.

COELHO, Eduardo Prado - "Carlos de Oliveira ou a génese difícil da harmonia", cap. VI de *O Tema da Poesia na Moderna Poesia Portuguesa*, tese de licenciatura, Fac. de Letras de Lisboa, 1969, pp. 103-131. Rep. in *A Palavra sobre a Palavra*, Porto, Portucalense Editora, 1972, pp. 105-131.

COELHO, Eduardo Prado - "Carlos de Oliveira - *Trabalho Poético*", *Colóquio/Letras*, nº 37, Maio de 1977, pp.78-9.

COELHO, Eduardo Prado - "Itinerário poético de Carlos de Oliveira", *A Letra Litoral*, Lisboa, Moraes Editores, 1979, pp. 155-179.

COELHO, Eduardo Prado - "Em torno de um poema de Carlos de Oliveira", *A Letra Litoral*, Lisboa, Moraes Editores, 1979, pp. 180-186.

COELHO, Jacinto do Prado - "*Sobre o Lado Esquerdo*: um pequeno grande livro de Carlos de Oliveira","Página Cultural", *Flor do Tâmega*, n° 16, 7 de Abril de 1968, p. 1.

CRUZ, Gastão - "*Micropaisagem* de Carlos de Oliveira", "Suplemento Literário", n° 542, 19 de Dezembro de 1968, pp. 1-2.

CRUZ, Gastão - "O peso das palavras na poesia de Carlos de Oliveira", *A Poesia Portuguesa Hoje*, Lisboa, Plátano Editora, 1973, pp. 55-61.

CRUZ, Gastão - "Esquecimento e memória na poesia de Carlos de Oliveira", *A Poesia Portuguesa Hoje*, Lisboa,Plátano Editora, 1973, pp. 63-70.

CRUZ, Gastão - "Carlos de Oliveira. Uma poética da brevidade no contexto do neo-realismo", *Um Século de Poesia (1888/1988)*, *A Phala*, ed. especial, Lisboa, Assírio & Alvim, 1988, pp. 83-6.

DIOGO, Américo António Lindeza - "Carlos de Oliveira: o cálculo e o acaso", *Vértice*, II série, n° 53, Lisboa, Março-Abril de 1993, pp. 76-84.

DIONÍSIO, Eduarda - "Alguém que não dorme e escreve", *A Capital*, Lisboa, 21 de Fevereiro de 1968, pp. 8-9.

DIONÍSIO, Mário - " *Mãe Pobre*, de Carlos de Oliveira", *Vértice*, fasc. V, n° 22-26, Fevereiro de 1946, pp. 25-27.

FAFE, José Fernandes - Carlos de Oliveira 'antikeynesista' ", *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, n° 121, Lisboa, Abril de 1961, p. 234-5.

FEIJÓ, Rui - "*Terra de Harmonia*, por Carlos de Oliveira", *Vértice*, X, n° 85, 1950, pp. 187-9.

FEIJÓ, Rui - "Carlos de Oliveira ou a poesia necessária" - I e II, *O Comércio do Porto*, 10 de Julho e 11 de Setembro de 1962, p. 6 e p. 6, respectivamente.

FRANCES, Marie - "Le complexe de l'iceberg ou un essai d'interprétation de l'enfance dans l'œuvre poétique de Carlos de Oliveira", *Quadrant*, n° 10, Université de Paul Valéry, Montpellier, 1993, pp.129-143.

GOMES, Álvaro Cardoso - "Denúncia Vazia (José Gomes Ferreira e Carlos de Oliveira)", *O Poético: Magia e Iluminação*, São Paulo, Perspectiva, pp. 165-180.

GOMES, Raul - "*Colheita Perdida* - por Carlos de Oliveira", *Vértice*, vol. VII, n° 70, Coimbra, Junho de 1949, pp. 368-9.

GOULART, Rosa Maria - *Carlos de Oliveira: Arte Poética*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1990.

GUSMÃO, Manuel - "*Sobre o Lado Esquerdo* - de como um sujeito se lê numa cidade" *O Tempo e o Modo*, n°s 64 a 66, Lisboa, Dezembro de 1968, pp. 970-72.

GUSMÃO, Manuel - "Um tempo poético" [sobre "Cristal em Sória"], *Crítica*, n° 2, Lisboa, Dezembro de 1971, p. 14.

GUSMÃO, Manuel - *A Poesia de Carlos de Oliveira* [apresentação crítica, selecção, notas e sugestões de leitura], Lisboa, Seara Nova - Comunicação, 1981.

GUSMÃO, Manuel - "Em memória de Carlos de Oliveira. Trabalho poético - Paisagem e Povoamento", *Vértice*, II série, n° 53, Lisboa, Março-Abril de 1993, pp. 65-70. [Este ensaio articula, com alterações, o texto incluído no catálogo da exposição *Carlos de Oliveira. 50 anos na literatura portuguesa* e a comunicação apresentada num colóquio sobre a obra do escritor, em Julho de 1992, no Padrão dos Descobrimentos].

GUSMÃO, Manuel - "Em Memória de Carlos de Oliveira", *Tabacaria*, número zero, Casa Fernando Pessoa/ Contexto, Fevereiro de 1996, pp. 36-37.

HOURCADE, Pierre - "Chronique bibliographique portugaise", *Bulletin des Etudes Portugaises et de l'Institut Français au Portugal*, nouvelle série, t. 9, fasc. 1, Junho de 1942, p.127. [Comentário acerca de *Turismo*].

JÚDICE, Nuno - "Carlos de Oliveira: Sedimentos iniciáticos de um trabalho poético", *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, ano II, n° 41, de 14 a 27 de Setembro de 1982, pp. 12-13.

LANCIANI, Giulia - "Itinerario di una poesia", in Carlos de Oliveira - *Officina Poetica*, a cura di Giulia Lanciani, Milano, Edizioni Accademia, 1975, pp. 17-44.

LANCIANI, Giulia - "Carlos de Oliveira e Majakovskij", *Spicilegio Moderno*, n° 8, 1977, reprod. por Grafiche Galeati Imola, 1978.

LANCIANI, Giulia - "Variantes e reescrita em Carlos de Oliveira. Notas à margem de *Turismo*", *Vértice*, XLII, n° 450/451, Set.-Out./Nov.-Dez., 1982, pp. 674-685.

LOPES, Óscar - "A Crítica do livro" (rec. crít. de *Poesias*), *O Comércio do Porto*, 11 de Dezembro de 1962, p. 6.

LOURENÇO, Eduardo - "Carlos de Oliveira e o Trágico Neo-realista", *Sentido e Forma da Poesia Neo-realista*, 2ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 1983, pp. 143-202.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel - "Duas *Cantata* de Carlos de Oliveira", *Os Dois Crepúsculos, Sobre Poesia Portuguesa Actual e Outras Crónicas*, Lisboa, A Regra do Jogo, 1981, pp. 63-75.

MALÍCIA, Manuel - "Mãe Pobre: Um itinerário Popular?", *Letras & Letras*, V, n° 61, 18 de Dezembro de 1991, p. 9.

MARINHO, Maria de Fátima - "A construção/desconstrução do discurso na poesia de Carlos de Oliveira", *A Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX. Rupturas e Continuidades*, Lisboa, Editorial Caminho, pp. 167-175.

MARTELO, Rosa Maria - "Implosão e travessia de quatro textos de Carlos de Oliveira", *O Escritor, Revista da Associação Portuguesa de Escritores*, n° 4, Dezembro de 1994, pp. 162-173.

MARTELO, Rosa Maria - "Reescrita e efeito de invariância em *Trabalho Poético* de Carlos de Oliveira", *Colóquio/Letras*, nº 135/6, Janeiro-Junho de 1995, pp. 145-155.

MARTINHO, Fernando J. B. - "*Sobre o Lado Esquerdo*", *Vida Mundial*, nº 1504, 5 de Abril de 1968, p. 58.

MATOS, Nelson de - "*Micropaisagem*, um espaço de rigor e harmonia", *A Leitura e a Crítica*, Lisboa, Editorial Estampa, 1971, pp. 107-154.

MIRANDA, J. Costa - "Carlos de Oliveira - *Officina Poetica*", *Colóquio/Letras*, nº 35, Janeiro de 1977, pp. 81-2.

MORÃO, Paula - "Carlos de Oliveira: a matéria da poesia", *Vértice*, II série, nº 53, Lisboa, Março-Abril de 1993, pp. 71- 75. Rep. in Kelly Basílio e Manuel Gusmão (org.) - *Poesia & Ciência*, G.U.E.L.F., Lisboa, Edições Cosmos, 1994, pp. 137-147.

MORÃO, Paula - "Poesia e História - o Nó Górdio (três exemplos)", *Limiar - Revista de Poesia*, nº 5, Porto, 1995, pp. 41-3.

NAMORADO, Joaquim - "Poetas de hoje - II", *Vértice*, vol. XIII, nº 238, Julho de 1963, pp. 386-8. Rep. in *Obras* de Joaquim Namorado, vol. I - *Ensaios e Críticas, I - Uma Poética da Cultura* (org. de António Pedro Pita), Lisboa, Editorial Caminho, 1994, pp. 262-4.

NAVARRO, António Rebordão - "*Poesias* de Carlos de Oliveira", *Vértice*, vol. XXII, nº 226-7, Julho-Agosto de 1962, pp. 400-3.

OROFINO, Orlando - *Trabalho Poético de Carlos de Oliveira*, dissertação de Mestrado, Depart. de Letras, Pontifícia Univ. Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1980.

PACHECO, Luiz - "Sobre a Poesia de Carlos de Oliveira", *Contraponto, Cadernos de Crítica e Arte*, Lisboa, Setembro de 1950, pp. 10-15.

PALMA-FERREIRA, João - "*Micropaisagem*, por Carlos de Oliveira", supl. "Quinta-feira à tarde", *Diário Popular*, nº 641, 22 de Maio de 1969, pp. 9 e 12.

PITA, António Pedro - "Um poema juvenil de Carlos de Oliveira", *Vértice*, XLII, nº 450/451, Set.- Out./ Nov.-Dez., 1982, pp. 643-645.

ROCHA, Luís de Miranda - "O homem que não dorme"; "O trabalho da tarde" e "O soneto fiel", *Limite e Limiar: Textos sobre Textos*, Jornal do Fundão Editora, 1977, pp. 65-71; 71-74 e 74-78.

ROCHA, Luís de Miranda - "Carlos de Oliveira, rudes e breves as palavras pesam", *Diário de Lisboa*, supl. "Ler / Escrever", nºs 22 e 23, de 6 e 13 de Agosto de 1981, pp.1-4 e 3-4.

ROCHA, Luís de Miranda - "Sobre *Pastoral* de Carlos de Oliveira", *Diário de Lisboa*, supl. "Ler / Escrever", nºs 38, 39, 40 e 41, de 26 de Novembro, 3, 10 e 17 de Dezembro de 1981, pp. 1-2, 3-4, 4 e 4.

ROCHA, Luís de Miranda - "A Gândara na poesia de Carlos de Oliveira", *Letras & Letras*, ano VII, nº 110, Julho de 1994, pp. 21-24.

ROSA, António Ramos - "*Cantata* de Carlos de Oliveira", *Seara Nova*, XXXVII, n°1383-4, Jan.-Fev. de 1961, pp. 27-29.

ROSA, António Ramos - "*Entre Duas Memórias*", *Colóquio/Letras*, n° 7, Maio de 1972, pp. 80-2; rep. in *A Poesia Moderna e a Interrogação do Real -II*, Lisboa, Arcádia, 1980, pp.150-153.

RUBIM, Gustavo - "A poesia como trabalho - Carlos de Oliveira e a experiência da rarefacção",*Vértice*, II série, n° 38, Maio de 1991, pp. 45-53.

SACRAMENTO, Mário - "Jornal" [*Mãe Pobre*], *Seara Nova*, XXV, n° 985, 29 de Junho de 1946, p. 147.

SACRAMENTO, Mário - "Carlos de Oliveira", *Ensaios de Domingo II*, Porto, Inova, 1974, pp. 285-288.

SERRÃO, Joel - "*Mãe Pobre* de Carlos de Oliveira", *Mundo Literário*, n° 3, Lisboa, 25 de Maio de 1946, p. 9.

SERRANO, Luís - "Dois poemas de *Micropaisagem*", *Letras & Letras*, V, n° 61, 18 de Dezembro de 1991, pp. 11-2.

SIMÕES, João Gaspar - "Carlos de Oliveira, I -*Mãe Pobre* ; "II-*Cantata*", *Crítica, II, Poetas Contemporâneos (1938-1961)*, Lisboa, Delfos, s.d., pp. 335 a 348.

SIMÕES, João Gaspar - "Semana Literária. *Poesias* (1945-1960), de Carlos de Oliveira", *Jornal de Letras e Artes*, n° 42, 18 de Julho de 1962, p. 3.

SIMÕES, Manuel - "*Sobre o Lado Esquerdo*", *Vértice*, n° 296, Maio de 1968, pp. 393-395.

SIMÕES, Manuel - "Cinco poetas à volta da forma", *Vértice*, n° 340, Maio de 1972, pp. 382-3.

SOARES, Francisco - "Ritos de passagem - situação de uma poesia", *Letras & Letras*, V, n° 61, 18 de Dezembro de 1991, p. 6.

SOUSA, João Rui de - "Minuciosa, áspera memória",*Crítica*, n° 3, Janeiro de 1972, p. 5-6.

TAVANI, Giuseppe - "A propósito duma antologia", *Colóquio/Letras*, n° 25, Maio de 1975, pp. 67-69.

TORRES, Alexandre Pinheiro - "*Sobre o Lado Esquerdo*", *Diário de Lisboa*, supl., 11 de Abril de 1968, pp. 1-2.

TORRES, Alexandre Pinheiro - " Carlos de Oliveira: *Micropaisagem*", *Seara Nova*, n° 1482, Abril de 1969, pp. 149-50.

TORRES, Alexandre Pinheiro - "Uma versão desconhecida de *Turismo* ou o problema de perder ou salvar um livro", *Vértice*, n°450/1, Set./Out., Nov./Dez. de 1982, pp. 627-642.

VAL, Terezinha de Jesus da Costa - *O Lugar Poético da Escrita de Carlos de Oliveira*, Tese de Doutoramento em Literatura Portuguesa, Dep. de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1994.

3. SOBRE *O APRENDIZ DE FEITICEIRO*

BABO, Alexandre - "Um escritor", *Jornal de Notícias*, 5 de Abril de 1971, p. 28.

BAPTISTA-BASTOS - "Um áspero diálogo interior", supl. "Quinta-feira à tarde", n° 737, *Diário Popular*, 15 de Abril de 1971, p. 1-2.

COELHO, Eduardo Prado - "Carlos de Oliveira, A atracção vocabular", *A Capital*, Setembro e Dezembro de 1971. Rep. in *A Palavra sobre a Palavra*, Porto, Portucalense, 1972, pp. 133-158.

CONRADO, Júlio - "*O Aprendiz de Feiticeiro*", *Vida Mundial*, n° 1669, 4 de Junho de 1971, p. 43.

GUIMARÃES, Fernando - "Florir, parente de floresta", *Letras & Letras*, n° 61, 18 de Dezembro de 1991, p. 8.

MATEUS, J. A. Osório - "Carlos de Oliveira, *O Aprendiz de Feiticeiro*", *Colóquio/Letras*, n° 2, Junho de 1971, pp. 87-88.

NAVARRO, António Rebordão - "*O Aprendiz de Feiticeiro*", *Jornal Português de Economia e Finanças*, n° 243, 16-31 de Maio de 1971, p. 41.

PIRES, Alves - "*O Aprendiz de Feiticeiro*", *Brotéria*, Outubro de 1972, p. 392.

POPPE, Manuel - "Um pensador admirável - *O Aprendiz de Feiticeiro*, de Carlos de Oliveira", *Diário Popular*, 22 de Abril de 1971. Rep. in *Temas de Literatura Contemporânea*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1982, pp. 431-435.

RODRIGUES, Urbano Tavares - "Actualidade Literária. *O Aprendiz de Feiticeiro* de Carlos de Oliveira", supl. "Letras & Artes", *Jornal do Comércio*, n° 35833, 3-4 de Abril de 1971, p. 10.

SAMPAYO, Nuno de - "*O Aprendiz de Feiticeiro*, de Carlos de Oliveira", supl. "Literatura e Arte", *A Capital*, , 28 de Abril de 1971, p. 8.

SILVESTRE - *Slow Motion, Carlos de Oliveira e a Pós-Modernidade*, Braga/Coimbra, Angelus Novus, 1995.

SIMÕES, João Gaspar - "*O Aprendiz de Feiticeiro, Pequenos Burgueses, Uma Abelha na Chuva*", *Diário de Notícias*, Lisboa, 20 de Maio de 1971, pp. 18-19.

4. SOBRE *FINISTERRA*

AURÉLIO, Diogo Pires - "Teoria da representação em *Finisterra*", *Expresso*, 7 de Dezembro de 1978, p. 29-R.

CARVALHO, Mário Vieira de - "*Finisterra*, de Carlos de Oliveira, lido e comentado na Sala Manuela Porto", *Diário de Lisboa*, Suplemento "7 Ponto 7", 22-28 de Dezembro de 1978, pp. 4-5.

CASTRIM, Mário - "Canal da Crítica: ...E falaremos hoje de coisas sérias", *Diário de Lisboa*, 5 de Dezembro de 1978 (crítica ao Programa de TV "A Escrita em Dia"), p. 17.

CONRADO, Júlio - "*Finisterra*; um certo contencioso", *Diário Popular*, supl. "Letras e Artes", 1 de Fevereiro de 1979, p. V.

COSTA, Deolinda M. Santos - "*Finisterra*" *de Carlos de Oliveira, Lugar de Eleição*, dissertação de Mestrado, FCSH, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1990.

CRUZ, Gastão - "*Finisterra* ou a geometria do real", *O Jornal*, 3 de Agosto de 1979, p. 32.

DIONÍSIO, Eduarda - "*Finisterra*; cálculos, sonhos, tentativas" (leitura feita na Sala Manuela Porto em Novembro de 1978), *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Agosto de 1981, pp. 9-10.

DIOGO, Amério António Lindeza - "Carlos de Oliveira: o cálculo e o acaso", *Vértice*, II Série, n° 53, Lisboa, Março-Abril de 1993, pp.76-84.

DUARTE, Isabel Margarida - "Finisterra", *Jornal de Notícias*, 5 de Dezembro de 1978.

FERRAZ, Maria de Lurdes A. - "Aproximação a *Finisterra*", *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n° 13, 18 a 31 de Agosto de 1981, p. 8.

GUEDES, Maria Estela - "Carlos de Oliveira: *Finisterra*", *Diário Popular*, supl. "Letras e Artes", 4 de Outubro de 1978, p. I e XII.

GUEDES, Maria Estela - "Balanço literário de 1978", *Diário Popular*, 28 de Dezembro de 1978, p. III.

GUEDES, Maria Estela - "*Finisterra* (1) - A terra Emoldurada", *Diário Popular*, supl. "Letras e Artes", 16 de Outubro de 1980, pp. 1 e 4.

"*Finisterra* (2) - "Grafismos", supl."Letras e Artes", *Diário Popular*, 23 de Outubro de 1980, pp. 1, 5-6.

"*Finisterra* (conclusão)", supl. "Letras e Artes", *Diário Popular*, 30 de Outubro de 1980, pp. II e VIII.

GUERREIRO, António - "A textualização do real (a partir de *Finisterra* de Carlos de Oliveira)", *Colóquio/Letras*, n° 104-5, Julho-Outubro de 1988, pp. 79-84.

JÚDICE, Nuno - "Guia (sumário) para ler *Finisterra*", *Diário de Notícias*, supl. "Cultura", 9 de Novembro de 1978, p. 17.

KERR Jr., John Austin - "*Finisterra: Paisagem e Povoamento*", in *World Literature Today*, vol. 54, n° 1, University of Oklahoma, Winter, 1980, p. 85.

LANCIANI, Giulia - "Aporie Scritturali", Nápoles, Istituto Universitari Orientali, 1989, pp. 119-124. Rep. "Aporias da Escrita", *Letras & Letras*, V, nº 61, 18 de Dezembro de 1991, pp. 10-11.

LEPECKI, Maria Lúcia - "Sobre Carlos de Oliveira (1), entre Narrativa e Poesia", *Diário Popular*, 30 de Novembro 1978; "Sobre Carlos de Oliveira (conclusão), As tensões dramáticas", *Diário Popular*, 7 de Dezembro de 1978. Rep. *Meridianos do Texto*, "Cadernos Peninsulares", Lisboa, Assírio & Alvim, 1980, pp. 203-214.

LEPECKI, Maria Lúcia - "Finisterra, a casa, as mãos , o tempo", *Sílex, revista de Letras e Artes*, nº 8, Julho de 1983, pp. 7-11. Rep. *Sobreimpressões (Estudos de Literatura Portuguesa e Africana)*, Lisboa, Caminho, 1988, pp. 49-58.

LOPES, David - "*Finisterra*: uma pintura escrita", in *Carlos de Oliveira, 50 Anos na Literatura Portuguesa (1942-1992)*, Câmara Municipal de Lisboa, Museu do Neo-realismo, Município de Vila Franca de Xira, AMASCULTURA (Padrão dos Descobrimentos, 2-12 de Julho de 1992), Lisboa, 1992.

LOPES, Silvina Rodrigues - "Bless you re", *Ruínas*, Quatro Elementos Editores, 1990, pp. 49-58. Rep. parcialmente com o título "Sobre *Finisterra*, de Carlos de Oliveira, *Aprendizagem do Incerto*, Lisboa, Litoral, 1990, pp. 77-86.

MAGALHÃES, Joaquim Manuel - "Algumas palavras. Sobre coisas gerais (I)", *A Capital*, 2 de Dezembro de 1978, p. 9.

MARTINS, Manuel Frias - "*Finisterra* de Carlos de Oliveira", *Vértice*, vol. XXXIX, nº 416, Jan.-Fev., 1979, pp. 59-62.

MENDES, João - "*Finisterra* ao serviço do princípio da indiferenciação", *Diário de Lisboa*, 29 de Dezembro de 1978, p. 7.

MENÉRES, Maria Alberta - "A propósito do Prémio Cidade de Lisboa. A minha *Finisterra*", Expresso, 28 de Maio de 1979, p. 36-R.

MOREIRA, Fernando Alberto Torres - "*Finisterra* - Uma escrita (in)diferenciada", Forum de Literatura e Teoria Literária - 1991, *Anais da Utad*, pp. 209-220.

QUADROS, António - "Leituras de Verão, Reflexões de Outono (1), Prémio Literário Cidade de Lisboa", *O Dia*, 13 de Outubro de 1979.

ROCHA, Luís de Miranda - "Balanço de 78 - Carlos de Oliveira, Eduardo Lourenço, alguns poetas e pouco mais", *Diário de Lisboa*, Supl. "7.Ponto.7", de 22-28 de Dezembro de 1978, p. 5.

ROCHA, Luís de Miranda - "As Letras em Dia - Balanço (2); Ficção; *Finisterra* e outros", *Jornal do Fundão*, 5 de Janeiro de 1979, p. 3.

RODRIGUES, Urbano Tavares - "Carlos de Oliveira, *Finisterra - Paisagem e Povoamento*", *Colóquio/Letras*, nº 47, Janeiro de 1979, pp. 89-90.

RODRIGUES, Urbano Tavares - "O prazer da leitura" - meditação em Agosto - *Finisterra*", *O Diário*, 4 de Setembro de 1978, p. 23. Rep. "O prazer da leitura", *Diário do Alentejo*, 11 de Outubro de 1978, p. 3.

RODRIGUES, Urbano Tavares - "*Finisterra* ou de como o realismo objectal pode tornar-se interveniente", *Diário de Lisboa*, 11 de Outubro de 1978, p. 13.

SANTILLI, Maria Aparecida - "*Finisterra*: a arte e o seu avesso", *Entre Linhas - Desvendando Textos Portugueses*, São Paulo, Ática, 1984, pp. 34-39.

SEIXO, Maria Alzira - "Paisagem e narração em *Finisterra* de Carlos de Oliveira", *A Palavra do Romance*, Lisboa, Livros Horizonte, 1986, pp.115-123.

SERRANO, Miguel - "Moinhos de vento coloridos", *O Diário*, 31 de Agosto de 1978, p. 3.

SILVESTRE, Osvaldo - "Representação e Parálise: Carlos de Oliveira e a Pós-Modernidade", in Ofélia Paiva Monteiro (org.) - *Poesia da Ciência/ Ciência da Poesia*, vol. II, Lisboa, Escher, 1992, pp. 35-62.

SIMOES, João Gaspar - "O 'caso' Carlos de Oliveira", *Diário de Notícias*, 24 de Agosto de 1978, pp. 17-18.

SUBIRATS, Jean - "Usages divers et fonction singulière de la parenthèse dans *Finisterra* de Carlos de Oliveira", *Arquivos do Centro Cultural Português*, XIX, Lisboa-Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, pp. 821-853.

(Texto não subscrito) - "*Finisterra*, de Carlos de Oliveira", *Seara Nova*, Outubro-Novembro, 1978, pp. 61-62.

VAL, Terezinha de Jesus da Costa - "*Finisterra*: Uma textura em contraponto", *Actas do XIII Encontro de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa*, U.F.R.J./F.C.G./F.U.J.B./F.B.P., Rio de Janeiro, 1992.

VIÇOSO, Vítor - "*Finisterra*: os simulacros e as metamorfoses do real", tese complementar de Doutoramento, Universidade de Lisboa, 1988. Rep. in *Vértice*, II Série, nº 38 e nº 39, Lisboa, Maio de 1991, pp. 9-23 e 69-78.

BIBLIOGRAFIA CONTEXTUAL E DE CONTEXTUALIZAÇÃO

ALMEIDA, António Ramos de - "Um livro, um crítico, uma questão", *O Diabo*, 6 de Fevereiro de 1938, p. 4.

ALMEIDA, António Ramos de - "Notas para o Neo-Realismo", *O Diabo*, 21 de Setembro, 5 de Outubro e 9 de Novembro de 1940, p. 3 e p. 2.

ALMEIDA, Antonio Ramos de - *A Arte e a Vida*, Livraria Joaquim Maria da Costa, col. Cadernos Azuis, Porto, 1941.

ALVARENGA, Fernando - *Afluentes Teórico-estéticos do Neo-realismo Visual Português*, Porto, Edições Afrontamento, 1989.

AMARAL, Fernando Pinto do - "O Regresso ao sentido. Anos 70/80", *Um Século de Poesia*, *A Phala*, ed. especial, Lisboa, Assírio & Alvim, 1979.

AMARAL, Fernando Pinto do - *O Mosaico Fluido - Modernidade e Pós-modernidade na Poesia Portuguesa mais Recente*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1990.

ANDRADE, Carlos Santarém - *Vértice, Índice de Autores 1942-1986*, Coimbra, Vértice, 1987.

ANDRADE, João Pedro de - "Duas gerações, dois critérios", *O Diabo*, 3 de Abril de 1938, p. 7.

ANDRADE, João Pedro de - "Da Arte e da Literatura consideradas em relação ao homem", *O Diabo*, 20 de Maio de 1939, pp. 2 e 5.

ANDRADE, João Pedro de - *A Poesia da Modernísssima Geração (Génese duma atitude poética)*, col. Cadernos Azuis, Porto, Livraria Latina, 1943.

ANDRADE, João Pedro de - "Arrumação de uma Ficha", *Seara Nova*, 7 e 21 de Agosto de 1943, pp. 285-286 e 314-317.

ANDRADE, João Pedro de - "Novo Cancioneiro", in Jacinto do Prado Coelho (dir.) - *Dicionário de Literatura*, 4ª ed., Porto, Figueirinhas, 1989.

A POESIA ÚTIL [publicação colectiva de poesia], Coimbra, Maio de 1962.

ÁRVORE, Lisboa, 1951-1953.

BACELAR, Armando - "A Arte e o público", 1ª e 2ª parte, *Vértice*, vol. III, nº 43, Janeiro de 1947, pp. 187-191 e nº 44, Fevereiro-Março de 1947, pp. 262- 269.

BACELAR, Armando - "*A Esperança Desesperada*, poemas de Armindo Rodrigues", *Vértice*, vol. VI, nº 61, Setembro de 1948, pp. 179-181.

BACELAR, Armando - "Breves explicações sobre uma nota", *Vértice*, vol. VII, nº 65, Janeiro de 1949, pp. 53-55.

BELCHIOR, Maria de Lurdes - "A Poesia Neo-realista", *Palestra*, nº 14, 1962.

BELCHIOR, Maria de Lourdes - *Poesia Portuguesa Contemporânea: a "Geração de 40"*, *Brotéria*, vol. LXXVI e LXXVII, Lisboa, 1963. (Rep. *Os Homens e os Livros II, Séculos XIX e XX*, Lisboa, Editorial Verbo, 1980, pp. 181 a 198).

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais - "Três Rostos" [entrevista], *A Phala*, n° 15, Julho/Agosto/Setembro de 1989, p. 1.

BRANDÃO, Raul - *Húmus*, 3ª ed., Lisboa, Vega, 1991 (conforme a 1ª ed.:1917).

BRANDÃO, Raul - *O Pobre de Pedir*, *Obras Completas de Raul Brandão*, Lisboa, Editorial Comunicação, 1984 (1931).

CADERNOS DE POESIA, 1ª, 2ª, e 3ª Séries, Lisboa, 1940-2, 1951 e 1952-3.

CADERNOS DO MEIO-DIA, Faro,1958-1960.

CARLOS, Luís Adriano - "O Classicismo Modernista de José Régio", *Revista da Faculdade de Letras do Porto, Línguas e Literaturas*, II série, vol. VIII, 1991, pp. 103-134.

CASTRO, E. M. de Melo e - *A Proposição 2.0.1.*, Lisboa, Ulisseia, 1965.

CASTRO, E. M. de Melo e - *As Vanguardas na Poesia Portuguesa do Século XX*, 2ª ed., Lisboa, Biblioteca Breve, I.C.L.P., 1987 (1980).

CASTRO, E. M. de Melo e - (Nádia Battella Gotlib - org.) *O Fim Visual do Século XX e Outros Textos Críticos*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

COCHOFEL, João José - *Sol da Agosto* (1941) in Alexandre Pinheiro Torres (org.) - *Novo Cancioneiro*, Lisboa, Caminho, 1989.

COCHOFEL, João José - "*Beleza Prometida* e *Dez Odes ao Tejo* por Armindo Rodrigues", *Vértice*, vol. XI, n° 91, Coimbra, Março de 1951, pp.116-120.

COCHOFEL, João José - "Notas soltas acerca da arte, dos artistas e do público", *Vértice*, vol. XII, n° 107, Julho de 1952, p. 343-349.

COCHOFEL, João José - "Problema falseado", *Vértice*, n° 109, Setembro de 1952, pp. 500-504.

COCHOFEL, João José - "O rei vai nú - considerações simplistas acerca de uma Arte Nacional", *Ler*, n° 6, Setembro de 1953, pp. 5 e 10.

COCHOFEL, João José - "Uma Carta", *Vértice*, vol. XIV, n° 130, Julho de 1954, pp. 421-422.

COCHOFEL, João José - *Iniciação Estética*, 3ª ed., Publicações Europa-América, s.l, s.d.(1ª ed.: 1958).

COCHOFEL, João José - *Obra Poética*, Lisboa, Caminho, 1988.

COCHOFEL, João José - *Críticas e Crónicas* [com prefácio de Rui Feijó], Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982.

COCHOFEL, João José - *Opiniões com Data*, Lisboa, Caminho, 1990.

COELHO, Eduardo Prado - "Mário Sacramento e a evolução do Neo-realismo"; "Mário Sacramento: para uma poética neo-realista"; "Mário Sacramento perante a teorização do Neo-realismo"; "Eduardo Lourenço e o Neo-realismo", *O Reino Flutuante*, Lisboa, Edições 70, 1972, pp.123-161.

COELHO, Eduardo Prado - "O estatuto ambíguo do neo-realismo português", *A Palavra sobre a Palavra*, Porto, Portucalense Editora, 1972, pp. 39-48.

COELHO, Eduardo Prado - "Apresentação de um livro: *(Este) rosto* ", *A Palavra Sobre a Palavra*, Porto, Portucalense Editora, 1972, pp. 263-271.

COELHO, Eduardo Prado - "A Política dos Rios", *Expresso*, 24 de Abril de 1982. Rep. *A Mecânica dos Fluidos*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1984. pp. 47-55.

COELHO, Eduardo Prado - "Uma estrada que levasse ao mar", *Público*, supl. "Leituras", 20 de Maio de 1995, p.12.

CRUZ, Gastão - "Alguns problemas do Neo-realismo", *Diário de Lisboa*, supl. "Vida Literária e Artística", nº 256, 27 de Junho de 1963, p. 17 e 24.

"Ainda alguns problemas do Neo-realismo", ibid., supl. nº 260, 25 de Julho de 1963, pp. 17 e 19.

"A definição do Neo-realismo é um pequeno problema?", ibid., supl. nº 266, 5 de Setembro de 1963, pp. 15 e 18.

(Em polémica com J. F. Fafe. Ver, *infra*).

CRUZ, Gastão - *A Poesia Portuguesa Hoje*, Lisboa, Plátanio Editora, 1973.

CUNHAL, Álvaro - "Um certo tipo de Intelectuais", *O Diabo*, 7 de Janeiro de 1939, p. 3.

CUNHAL, Álvaro - "Numa encruzilhada dos homens", *Seara Nova*, ano XVIII, nº 615, 27 de Maio de 1939, pp. 285-287. (Reproduzido em *Sol Nascente*, ano III, nº 37, de 1 de Junho de 1939).

"Ainda na Encruzilha", *Seara Nova*, nº 626, 12 de Agosto de 1939, pp.151-154.

(Em polémica com José Régio. Ver *infra*).

DIONÍSIO, Mário - "S.O.S. Geração em Perigo", *O Diabo*, 24 de Junho de 1939, p. 1.

DIONÍSIO, Mário - *Poemas* (1941) in Alexandre Pinheiro Torres (org.) - *Novo Cancioneiro*, Lisboa, Caminho, 1989.

DIONÍSIO, Mário -"Ficha 6", *Seara Nova*, Lisboa, Ano XI, nº 766, 18 de Abril de 1942, p. 151-153.

DIONÍSIO, Mário - "Ficha 7-A", *Seara Nova*, nº 798, Lisboa, 28 de Novembro de 1942, pp. 22-25.

DIONÍSIO, Mário - "Ficha 13", *Seara Nova*, nº 832, 24 de Julho de 1943, pp. 249-252.

DIONÍSIO, Mário - "Ficha 13-A", *Seara Nova*, nº 833, 31 de Julho de 1943, pp. 267-270.

DIONÍSIO, Mário - *Ficha 14*, Lisboa, 1944.

DIONÍSIO, Mário - "Realismo", *O Globo*, II Série, 30 de Junho, 1946, pp. 1 e 6.

DIONÍSIO, Mário - "*Os Dias Íntimos*. Poesia de João José Cochofel", *Vértice*, vol. X, nº 85, Setembro de 1950, pp.186-7.

DIONÍSIO, Mário - "*A Noite e a Madrugada* por Fernando Namora", *Vértice*, nº 91, 1951.

DIONÍSIO, Mário - "Poesia e Crise", *Itinerário*, Lourenço Marques, Dezembro de 1951, p. 1 e 6.

DIONÍSIO, Mário - "A Ferramenta do Escritor", *Ler*, nº 4, Julho de 1952, p. 4.

DIONÍSIO, Mário - "O sonho e as mãos", 1º e 2ª parte, *Vértice*, nº 124 e nº 125, Janeiro e Fevereiro de 1954, pp. 33-37 e 93-101.

DIONISIO, Mário - "Uma carta do nosso colaborador Mário Dionísio", *Vértice*, vol. XIV, nº 133, Outubro de 1954, pp. 566-568.

DIONÍSIO, Mário - *A Paleta e o Mundo*, 5 vol., Lisboa, Publicações Europa-América, 1973 (1956/1962).

DIONÍSIO, Mário - *Poesia Incompleta*, 2ª ed., Lisboa, Publicações Europa-América, s.d.

DIONÍSIO, Mário - "Contextos esquecidos", *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, ano I, nº 10, 7 a 20 de Julho de 1981, p. 16.

DIONÍSIO, Mário - "Mário Dionísio: Fui sempre anti-estalinista", entrevista conduzida por Augusto M. Seabra, *Expresso*, 24 de Abril de 1982, pp. 20-21R.

DIONÍSIO, Mário - "Mário Dionísio: memória da 'terceira idade'", entrevista conduzida por José Carlos de Vasconcelos, *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, nº 33, 25 de Maio a 7 de Junho de 1982, pp. 2-5.

DIONÍSIO, Mário - *Autobiografia*, Lisboa, Edições "O Jornal", 1987.

DUARTE, Afonso - "Glosas Populares - comentário e colectânea", *Vértice*, vol. XIV, nº 127, Abril de 1954, pp. 197-208.

DUARTE, Afonso - *Obra Poética, Obras Completas*, vol. I, Lisboa, Plátano Editora, 1974.

FAFE, José Fernandes - "A morte do Neo-realismo", *Diário de Lisboa*, supl. "Vida Literária e Artística", nº 255, 20 de Junho de 1963, pp. 17 e 19.

"Ainda a morte do Neo-realismo, Resposta a Gastão Cruz", ibid., supl. nº 258, 11 de Julho de 1963, pp. 17 e 19.

"Pequenos problemas do Neo-realismo", ibid., supl. nº 264, 22 de Agosto de 1963, pp. 17 e 24.

"Pequenos problemas do Neo-realismo (fim)", ibid., supl. nº 267, 12 de Setembro de 1963, pp. 13 e 15.

(Em polémica com Gastão Cruz. Ver *supra*).

FAFE, José Fernandes - *Curriculum Vitae*, Editorial Fragmentos, s.l., s.d.

FEIJÓ, Álvaro - *Os Poemas de Álvaro Feijó*, 3ª ed., Porto, Brasília Editora, 1978 (1941).

FERREIRA, Ana Paula - *Alves Redol e o Neo-Realismo Português*, Lisboa, Caminho, 1992.

FERREIRA, José Gomes - "Polémica", *O Diabo*, 1 de Julho de 1939, p. 5.

FERREIRA, José Gomes - "Diálogo com José Gomes Ferreira", *Gazeta Musical e de Todas as Artes*, n °132, ano XII, 2ª série, Março de 1962.

FERREIRA, José Gomes - *A Memória das Palavras*, 3ª ed., Lisboa, Portugália, 1972 (1965).

FERREIRA, José Gomes - *Imitação dos Dias*, 2ª ed., Lisboa, Portugália, 1970 (1966).

FERREIRA, José Gomes - *Poeta Militante*, vol. I, 4ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 1990 (1977).

FERREIRA, José Gomes - *Poeta Militante*, vol. II, 4ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 1991 (1977).

FERREIRA, Vergílio - "*Incomodidade* de Joaquim Namorado", *Vértice*, fasc. 4, n° 17-21, Coimbra, Novembro de 1945, pp. 31-36.

FERREIRA, Vergílio - "Prefácio do autor à 2ª edição", *Vagão J*, 2ª ed., Lisboa, Arcádia, 1974.

FONSECA, Manuel da - *Planície* (1941), in Alexandre Pinheiro Torres (org.) - *Novo Cancioneiro*, Lisboa, Caminho, 1989.

FONSECA, Manuel da - *Obra Poética*, 7ª ed. (revista), Lisboa, Editorial Caminho, 1984.

GOMES, Raul - "Sobre os primeiros tempos de *Vértice*" [carta de Raul Gomes a Eduardo Lourenço], *Vértice*, n° 450/1, Se./Out., Nov./Dez., 1982, pp. 762 a 777.

GONÇALVES, Rui Mário - *Pintura e Escultura em Portugal - 1940-1980*, 3ª ed., Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1991.

GRAÇA, Fernando Lopes - "Uma carta do nosso colaborador Fernando Lopes Graça", *Vértice*, n° 134, Coimbra, Novembro de 1954, pp. 645-646.

GRAÇA, Fernando Lopes -*Marchas, Danças e Canções*, 2ª ed., s.l., Edições 1 de Outubro, 1981 (1946).

GUIMARÃES, Fernando - "Revisão da moderna poesia portuguesa", *Colóquio/Letras*, n° 1, Março de 1971, pp. 34 a 44. Rep. in *Linguagem e Ideologia*, Porto, Editorial Inova, 1972, pp. 177-193.

GUIMARÃES, Fernando - *A Poesia da Presença e o Aparecimento do Neo-realismo*, 2ª ed. (revista), Porto, Brasília Editora, 1981.

GUIMARÃES, Fernando - *Simbolismo, Modernismo e Vanguarda*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1982.

GUIMARÃES, Fernando - "A Expressão Artística: uma polémica entre presencistas e neo-realistas", Lisboa, *Colóquio/Letras*, nº 96, Março-Abril de 1987, pp. 56-62.

GUIMARÃES, Fernando - "A Poesia Neo-realista entre um expressionismo possível e a impossibilidade de uma objectividade verbal", *Vértice*, II série, nº 21, Dezembro de 1989, pp. 59-68.

GUIMARÃES, Fernando - *A Poesia Contemporânea Portuguesa e o Fim da Modernidade*, Lisboa, Editorial Caminho 1989.

LIMA, Manuel Campos - "Breve digressão pela poesia", *Seara Nova*, nº 954, 24 de Novembro de 1945, pp. 196-199.

LIMA, Manuel Campos - "Realismo, estética de progresso", *Vértice*, VII, nº 66, Fev. de 1949, pp. 65-69.

LISBOA, Eugénio - *Poesia Portuguesa: do "Orpheu" ao Neo-realismo*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, Biblioteca Breve, 1986.

LOPES, Óscar - "Panorama" (dos anos 40 a 49), *Estrada Larga*, vol. 3, Porto, Porto Editora, s.d., pp. 312-319.

LOPES, Óscar - "A Crítica do Livro" [rec. crít. a *A Viagem Com o Teu Rosto* de Egito Gonçalves], *Comércio do Porto*, supl. "Cultura e Arte", 9 de Dezembro de 1958.

LOPES, Óscar - "Abordagem ao realismo de experiência portuguesa", *Ler e Depois*, 3ª edição, Porto, Editorial Inova, 1970 (1969).

LOPES, Óscar - "Doutrina Literária Presencista", *Entre Fialho e Nemésio*, vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987.

LOPES, Óscar - "Época Contemporânea", in António José Saraiva e Óscar Lopes - *História da Literatura Portuguesa*, 17ª ed., Porto, Porto Editora, 1996.

LOSA, Margarida Lieblich - *From Realist Novel to Working-Class Romance*, Nova Iorque, New York University, 1988 (dissertação de doutoramento).

LOURENÇO, Eduardo - *Sentido e Forma da Poesia Neo-realista*, 2ª ed., Lisboa, Dom Quixote, 1983 (1968).

LOURENÇO, Eduardo - "*Presença* ou a Contra-revolução do Modernismo", in *Estrada Larga*, Antologia dos números especiais, relativos a cada lustro do suplemento "Cultura e Arte" de *O Comércio do Porto*, vol. III, Porto, Porto Editora, s.d., pp. 238-251. Rep. e desenvolvido in *Tempo e Poesia*, Porto, Inova, 1974.

LOURENÇO, Eduardo -"Duas mansardas poéticas. *Notícias do Bloqueio* e *Cadernos do Meio-Dia*", *Tempo e Poesia*, Porto, Inova, 1974 (1960 para o artigo referenciado).

LOURENÇO, Eduardo - "A ficção dos anos 40 ou o neo-realismo e o resto", *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, ano II, nº 32, 11 a 24 de Maio de 1982, pp. 2-3.

MAIA, Tomás - "*Manhã crepuscular* - crítica ao neo-realismo poético português", *Vértice*, II série, nº 65, Março-Abril de 1995, pp. 41-52.

MARINHO, Maria de Fátima - *O Surrealismo em Portugal*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987.

MARINHO, Maria de Fátima - *A Poesia Portuguesa nos Meados do Século XX, Rupturas e Continuidades*, Lisboa, Caminho, 1989.

MARTINS, Mando - "José Régio - Casais Monteiro, Poetas", *Sol Nascente*, n° 20, 1 de Dezembro de 1937, p. 13.

MARTINS, Mando - "Resposta a José Régio que é carta aos mais escritores portugueses", *Sol Nascente*, n° 24, 1 de Fevereiro de 1938, p. 14.

MARTINS, Manuel Frias - *10 Anos de Poesia em Portugal - 1974-1984. Leitura de Uma Década*, Lisboa, Caminho, 1986.

MONTEIRO, Adolfo Casais - "Algumas notas sobre a poesia", *Seara Nova*, XXI, n° 778, 11 de Julho de 1942, pp. 25-26.

"Novas notas sobre a poesia", *Seara Nova*, XXI, n° 779, 18 de Julho de 1942, pp. 44-45.

"Ainda algumas notas sobre a poesia", *Seara Nova*, Ano XXI, n° 780, Lisboa, 25 de Julho de 1942, pp. 56-57.

MONTEIRO, Adolfo Casais - "Literatura e Ideais de Vida", *Seara Nova*, XXVII, n° 1093, Lisboa, 2 de Outubro de 1948, pp. 168-169.

MONTEIRO, Adolfo Casais - "Páginas de um diário por escrever", in Eduardo Lourenço - *Tempo e Poesia*, Porto, Inova, 1974, pp. 280-290.

MONTEIRO, Adolfo Casais - *A Poesia Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Sá da Costa, 1977.

MOURÃO-FERREIRA, David - "Depoimento sobre a Poesia da Geração de cinquenta", *Gazeta Literária*, II série, n° 12, de Junho de 1960, pp. 1,11 e 13.

MOURÃO-FERREIRA, David - *Vinte Poetas Contemporâneos*, 2ª ed., Lisboa, Ática, 1980.

MOURÃO-FERREIRA, David - "Para uma "arrumação" da poesia dos anos quarenta", *JL - Jornal de Letras, Artes e Ideias*, ano II, n° 32, de 11 a 24 de Maio de 1982, pp. 4-5.

MOURÃO-FERREIRA, David - "Esta nova presença da *Presença*", in *Presença*, ed. fac-similada, vol. I, Lisboa, Contexto, 1993.

MURALHA, Sidónio - *Passagem de Nível* (1942), in A. P. Torres (org.) - *Novo Cancioneiro*, Lisboa, Caminho, 1989.

NAMORA, Fernando - *Terra* (1941) in Alexandre Pinheiro Torres (org) - *Novo Cancioneiro*, Lisboa, Caminho, 1989.

NAMORA, Fernando - *As Frias Madrugadas*, 7ª ed., Lisboa, Bertrand, 1981 (1959).

NAMORADO, Joaquim - *Aviso à Navegação* (1941) in Alexandre Pinheiro Torres (org.) - *Novo Cancioneiro*, 1989.

NAMORADO, Joaquim - "Drama e Destino da Poesia Moderna", *Vértice*, Fasc. II, n° 8 a 11, Coimbra, Abril de 1945, pp. 30-34.

NAMORADO, Joaquim - *Incomodidade*, Coimbra, Atlântida, 1945.

NAMORADO, Joaquim - *A Poesia Necessária*, Coimbra, Cancioneiro-Vértice, 1966.

NAMORADO, Joaquim - "Joaquim Namorado -"Staline só é para os anticomunistas", entrev. por João Carreira Bom e Maria José Mauperrin, *Expresso*, 24 de Agosto de 1982, pp. 22-23R.

NAMORADO, Joaquim - *Obras. Ensaios e Críticas, I - Uma Poética da Cultura*, organização, prefácio e notas de António Pedro Pita, Lisboa, Editorial Caminho, 1994.

NAVA, Luis Miguel - "Introdução", *Antologia de Poesia Portuguesa 1960-1990*, Série Europeia dos Cadernos de Lovaina, n°112, Lisboa - Leuven, Caminho e Leuvense Schrijversaktie, 1991.

NOGUEIRA, Jofre Amaral - "O Papel de uma nova geração", *Sol Nascente*, n° 28, 15 de Abril de 1938, pp. 6-7.

NOTÍCIAS DO BLOQUEIO, Porto, 1957-1962.

PETRUS (org.) - *Os Modernistas Portugueses, Escritos públicos, proclamações e manifestos*, Porto, Textos Universais C.E.P., s.d.

PIRES, Daniel - *Dicionário das Revistas Literárias Portuguesas do Século XX*, Lisboa, Contexto, 1986.

PITA, António Pedro - "A Imprensa Coimbrã na génese do Neo-realismo", *Vértice*, XXXIX, n° 426-427, Nov.-Dez., 1979, pp. 523-542.

PITA, António Pedro - "Neo-realismo: ideologia e estética" (A propósito de *O Discurso Ideológico do Neo-realismo Português* de Carlos Reis), Vértice, XLIII, n° 455, Julho-Agosto de 1983, pp. 18-30.

PITA, António Pedro - *A Recepção do Marxismo pelos Intelectuais Portugueses (1930-1941)*, Coimbra, Oficina do Centro de Estudos Sociais, n°12, Julho de 1989.

PITA, António Pedro - "Conflito e unidade do neo-realismo português (a "polémica interna do neo-realismo" e a difusão do marxismo em Portugal)", *Vértice*, II série, n° 21, Lisboa, Dezembro de 1989, pp. 43-47.

PITA, António Pedro - "Joaquim Namorado: uma poética da cultura", *Vértice*, II série, n° 45, Dezembro de 1991, pp. 83-91. .

POEMAS LIVRES [publicação colectiva de poesia], Coimbra, 1962 -3-8. .

POESIA EXPERIMENTAL, "Cadernos antológicos", 1 e 2, Lisboa, 1964.

POESIA 61 [publicação colectiva de poesia], Lisboa, 1961.

PRESENÇA, 1ª e 2ª Séries, Coimbra, 1927-1938 e 1939-1940. Ed. utilizada: *Presença*, ed. fac-similada, 3 vol., Lisboa, Contexto, 1993.

RAMOS, Mário - "Realismo Humanista - Extractos dumas notas", *O Diabo*, 25 de Março de 1939, pp. 3 e 7.

RÉGIO, José - "Carta ao Senhor Mando Martins", *Sol Nascente*, n° 21, 15 de Dezembro de 1937, p. 11.

RÉGIO, José - "Cartas intemporais do nosso tempo, XI", *Seara Nova*, n°s 608, 609 e 611, 8, 15 e 29 de Abril de 1939, pp. 151-153; 167-169; 203-205.

"Defino Posições", *Seara Nova*, ano XVIII, n° 619, 24 de Junho de 1939, pp. 5-8.

"Págima Indiscreta", *Presença*, n° 1, II Série, Novembro 1939, pp. 59-61.
(Em polémica com Álvaro Cunhal, ver *supra*).

RÉGIO, José - "Literatura Viva", *Presença*, n° 1, 10 de Março de 1927, pp. 1-2.

RÉGIO, José - "Literatura Livresca e Literatura Viva", Presença, n° 9, Fevereiro de 1928, pp. 1-8.

RÉGIO, José - "Divagação à roda do primeiro salão dos Independentes", n° 27 de Junho/Julho de 1930, pp. 4-8.

RÉGIO, José - "Raul Brandão e o *Húmus*", *Ler*, n° 8, Novemro de 1952, pp.

RÉGIO, José - *Três Ensaios Sobre Arte*, 2ª ed., Porto, Brasília Editora, 1980 (1967).

REIS, Carlos - *Textos Teóricos do Neo-realismo Português*, apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária, Lisboa, Seara Nova - Editorial Comunicação, 1981.

REIS, Carlos - "Neo-realismo português" (Bibliografia selectiva), *Cadernos de Literatura*, n° 8, 1981, pp. 63-66.

REIS, Carlos - *O Discurso Ideológico do Neo-realismo Português*, Coimbra, Almedina, 1983.

RELVAS, Carlos - "*O Riso Dissonante*, poemas de Mário Dionísio", *Vértice*, vol. X, n° 89, Janeiro de 1951, pp. 449-452.

REVISTA DE PORTUGAL, Coimbra, Out. de 1937 a Novembro de 1940.

RIBEIRO, Maria Aparecida - "Contribuição para uma bibliografia sobre o Neo-realismo e as Literaturas de Língua Portuguesa", *Mathésis*, n° 2, 1993, pp. 243-271.

ROCHA, Clara - *Revistas Literárias do Século XX em Portugal*, Lisboa, IN-CM, 1986.

RODRIGUES, Armindo - "Nota a uma crítica", *Vértice*, vol. VI, n° 63, Novembro de 1948, pp. 340-345.

RODRIGUES, Armindo -*Beleza Prometida*, col. Cancioneiro Geral, Lisboa, Centro Bibilográfico, 1950.

RODRIGUES, Urbano Tavares - *Realismo, Arte de Vanguarda e Nova Cultura*, 2ª ed. (revista), Porto Editora Nova Crítica, 1978.

SACRAMENTO, Mário - *Há Uma Estética Neo-Realista?*, 2ª ed., Lisboa, Vega, 1985 (1968).

SALEMA, Álvaro - "Anotações a um comentário oportuno", *Ler, Jornal de Letras, Artes e Ciências*, nº 2, ano I, Maio de 1952, pp. 2 e 10.

"Resposta final a Carlos de Oliveira sobre a tradição literária portuguesa", *Ler*, Ano 1, nº 4, Julho de 1952, p. 4.

(Em polémica com Carlos de Oliveira. Ver, *supra*, Bibliografia Activa, 2.).

SALEMA, Álvaro -*Tempo de Leitura*, Lisboa, Moraes Editores, 1982.

SANTOS, Américo Oliveira - "Em torno da poética regiana", *Revista da Faculdade de Letras do Porto - Línguas e Literaturas*, vol. VIII, 2ª Série, 1991, pp. 79-101.

SANTOS, Políbio Gomes dos - *Voz que Escuta* (1944), in A. P. Torres (org.) - *Novo Cancioneiro*, Lisboa, Caminho, 1989.

SARAIVA, António José - "Problema Mal Posto", *Vértice*, nº 109, Setembro de 1952, pp. 495-499.

"A Ponte Abstracta", *Vértice*, vol. XIV, nº 128, Maio de 1954, pp. 286-288.

"Uma Carta do nosso colaborador António José Saraiva", *Vértice*, vol. XIV, nº 133, Outubro de 1954, p. 569.

(Em polémica com João José Cochofel. Ver *supra*).

SEABRA, Augusto M. - "O Nome é Álvaro Cunhal", *Expresso*, 24 de Agosto de 1982.

SENA, Jorge de - *Régio, Casais, a "Presença" e Outros Afins*, Porto, Brasília Editora, 1977.

SENA, Jorge de - *Estudos de Literatura Portuguesa II*, Lisboa, Edições 70, 1988.

SENA, Jorge de - *Estudos de Literatura Portuguesa III*, Lisboa, Edições 70, 1988.

SÉRGIO, António - "Crítica Literária e Crítica Social", *O Diabo*, 4 de Maio de 1940, p. 1.

SIMÕES, João Gaspar - *O Mistério da Poesia*, Coimbra, Universidade, 1931.

SIMÕES, João Gaspar - "Raul Brandão e os Pobres", *Tríptico*, nº 9, 20 de Abril de 1925.

SIMÕES, João Gaspar - "Modernismo", *Presença*, nº 14 e 15, 23 de Julho de 1928, pp. 2-3.

SIMÕES, João Gaspar - "Deformação.- génese de toda a arte", *Presença*, nº 45, Junho de 1935, pp. 7-11.

SIMÕES, João Gaspar - "Raul Brandão, poeta", *Presença*, nº 30, Janeiro-Fevereiro de 1931, pp. 2-5.

SIMÕES, João Gaspar - *Itinerário Histórico da Poesia Portuguesa*, Lisboa, Arcádia, 1964.

SIMÕES, João Gaspar - *Perspectiva Histórica da Poesia Portuguesa (dos simbolistas aos novíssimos)*, Porto, Brasília Editora, 1976.

SIMÕES, João Gaspar - *José Régio e a história do movimento da "presença"*, Porto, Brasília Editora, 1977.

SOARES, Rodrigo - "A Missão dos Novos Escritores", *O Diabo*, 21 de Outubro de 1939, p. 1.

SOARES, Rodrigo - "A Cultura e a Vida", *Sol Nascente*, n°s 36, 37 e 38, 1 de Maio, 1 de Junho e 15 de Agosto de 1939, p. 14, p. 14, p. 5.

SOARES, Rodrigo - "Carta a um pintor sobre o neo-realismo", *O Diabo*, 16 de Setembro de 1939, pp. 4-5.

SOARES, Rodrigo - "A posição humanista perante a literatura", *O Diabo*, 4 de Maio de 1940, p. 1.

SOARES, Rodrigo - "O Subjectivismo de Faca nos Dentes", *O Diabo*, 14 de Setembro de 1940, p. 3.

TÁVOLA REDONDA, Lisboa, 1950-1954.

TENREIRO, Francisco José - *Ilha do Nome Santo* (1942), in A. P. Torres (org.) - *Novo Cancioneiro*, Lisboa, Caminho, 1989.

TORRES, Alexandre Pinheiro - *Poesia. Programa para o Concreto*, Lisboa, Ulisseia, 1966.

TORRES, Alexandre Pinheiro - *O Movimento Neo-realista em Portugal na Sua Primeira Fase*, Biblioteca Breve, Lisboa, Instituto de Cultura Portuguesa, 1977.

TORRES, Alexandre Pinheiro - *O Neo-realismo Literário Português*, Lisboa, Moraes Editores, 1977.

TORRES, Alexandre Pinheiro - "Fernando Namora: Itinerário da lírica para a épica", prefácio a Fernando Namora - *As Frias Madrugadas*, 7ª ed., Lisboa, Bertrand, 1981.

TORRES, Alexandre Pinheiro (org.) - *Novo Cancioneiro*, Lisboa, Caminho, 1989.

VALE, António (pseud. de Álvaro Cunhal) - "Cinco notas sobre a forma e o conteúdo", *Vértice*, vol. XIV, n° 131-2, Coimbra, Agosto-Setembro de 1954, pp. 466-484.

VIÇOSO, Vítor - "Das feridas de narciso ao pânico no reino das ideologias", in Raul Brandão - *O Pobre de Pedir*, Lisboa, Editora Comunicação, 1984.

VÉRTICE (Redacção) - "Encerramento de uma polémica", *Vértice*, vol. XIV, n°135, Dezembro de 1954, pp. 726-727.

UM SÉCULO DE POESIA (1888/1988), *A Phala*, ed. especial, Lisboa, Assírio & Alvim, 1988, pp. 83-6.

BIBLIOGRAFIA GERAL

AA. VV. - *Littérature et Réalité*, Paris, Seuil, Points, 1982.

ADORNO, Theodor W. - *Teoria Estética*, Lisboa, Edições 70, 1982 (1970).

ADORNO, Theodor W. - *Notes sur la Littérature*, Paris, Flammarion, 1984 (1ª ed. alemã: 1958).

ALTHUSSER, Louis - *Pour Marx*, Paris, François Maspero, 1968.

ALTHUSSER, Louis - *Posições*, Lisboa, Livros Horizonte, 1977.

ARVON, Henri - *L'Esthétique Marxiste*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970.

BALIBAR, Étienne; **MACHEREY**, Pierre - "Sobre a Literatura como forma ideológica" in AA. VV. - *Literatura, Significação e Ideologia*, Lisboa, Arcádia, 1976.

BARRENTO, João - "Introdução", *Expressionismo Alemão - Antologia Poética*, Lisboa, Ática, s.d. [1976].

BARRENTO, João (org.) - *Realismo, Materialismo, Utopia - Uma Polémica (1935-1940)*, Lisboa, Moraes Editores, 1978.

BARTHES, Roland - *Lição*, Lisboa, Edições 70, 1979.

BARTHES, Roland - *La Chambre Claire, Note sur la photographie*, Editions de l'Etoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.

BASÍLIO, Kelly e **GUSMÃO**, Manuel (org.) - *Poesia & Ciência, Poesia da Ciência. Ciência da Poesia*, vol. III, G.U.E.L.F., Lisboa, Edições Cosmos, 1994.

BAUDRILLARD, Jean - *Simulacros e Simulação*, Lisboa, Relógio d'Água, 1991 (1ª ed. francesa: 1981).

BEAUJOUR, Michel - "Autobiographie et Autoportrait", *Póetique*, n° 32, 1977.

BEAUJOUR, Michel - *Mémoires d'Encre*, Paris, Editions du Seuil, 1980.

BENJAMIN, Walter - *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Lisboa, Relógio d'Água, 1992.

BENNINGTON, Geoffrey - *Jacques Derrida*, Paris, Editions du Seuil, 1991.

BENVENISTE, Emile - *Problèmes de Linguistique Générale*, vol I, Paris, Tel-Gallimard, 1983.

BESSIÈRE, Jean - "Littérature et Représentation", in Marc Angenot et alii (org.) - *Théorie Littéraire. Problèmes et perspectives*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989, pp. 309- 324.

BÍBLIA DE JERUSALÉM, São Paulo, Edições Paulinas, 1985.

BOTTOMORE, Tom (org.) - *A Dictionary of Marxist Thought*, 2ª ed., Oxford, Blackwell Publishers, 1991.

BUESCU, Helena Carvalhão - "Duas versões do olhar inocente nos estudos literários", in AA. VV. - *Os Estudos Literários: (Entre) Ciência e Hermenêutica, Actas do Primeiro Congresso da Associação Portuguesa de Literatura Comparada*, vol.1, Associação Portuguesa de Literatura Comparada, Janeiro de 1990.

BUESCU, Helena Carvalhão - *Incidências do olhar: Percepção e Representação*, Lisboa, Editorial Caminho, 1990.

BUTLER, Christopher - *Interpretation, Deconstruction and Ideology*, Oxford, Oxford University Press, 1986.

CALINESCU, Matei - *Five Faces of Modernity*, Durham, Duke University Press, 1987.

COELHO, Eduardo Prado - *Os Universos da Crítica*, Lisboa, Edições 70, 1982.

COELHO, Eduardo Prado - "A Terceira Margem do Rio", *Público*, n° 1438, supl. "Leituras", 12 de Fevereiro de 1994, p.12.

COELHO, Jacinto do Prado - "Variantes e variações", *Ao Contrário de Penélope*, Lisboa, Bertrand, 1976.

COLLINS, Christopher - *The Poetics of The Mind's Eye*, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1991.

COLLOT, Michel - *La Poésie Moderne et la Structure d'Horizon*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989.

DANTE - *La Divine Comédie*, 3 vol., ed. bilingue, trad. de Jacqueline Risset, Paris, Flammarion, 1992.

DEGUY, Michel - *La Poésie n'est pas seule, Court traité de poétique*, Paris, Editions du Seuil, 1987.

DELCROIX, Maurice e **HALLYN**, Fernand (org.) - *Méthodes du Texte, Introduction aux Etudes Littéraires*, Paris, Duculot, 1987.

DERRIDA, Jacques - *Mémoires d'Aveugle. L'Autoportrait et d'Autres Ruines*, Paris, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1990 [obra editada por ocasião da primeira exposição da série Parti Pris, Louvre, Out.1990-Janeiro 1991].

DURAND, Gilbert - *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*, 11ª ed., Paris, Dunod, 1992 (1969).

EAGLETON, Terry - *Marxismo e Crítica Literária*, Porto, Edições Afrontamento, 1978.

ELGIN, Catherine Z. - *With Reference to Reference*, Indianopolis/ Cambridge, Hackett Publishing Company, 1983.

ELIADE, Mircea - *Aspects du Mythe*, Paris, Gallimard, 1963.

ELIADE, Mircea - *Mythes, Rêves et Mystères*, Paris, Idées/Gallimard, 1972.

ELIOT, T. S. - "Hamlet", *Ensaios Escolhidos*, Lisboa, Cotovia, 1992.

EMPSON, William - *Some Versions of Pastoral. A study of the pastoral form in Literature*, Harmondsworth, Penguin, 1966.

ETTIN, Andrew V. - *Literature and the Pastoral*, New Haven and London, Yale University Press, 1984.

FAYE, Jean Pierre e **ROBEL**, Léon - "Le Cercle de Prague", *Change*, n° 3, Paris, Editions du Seuil, 1969.

FISHER, Ernst - *The Necessity of Art, A Marxist Approach*, Harmondsworth, Penguin, 1963.

FOKKEMA, Douwe W. - *História Literária, Modernismo e Pós-modernismo*, Lisboa, Vega, s.d.

FOKKEMA D. W.; **IBSCH**, Elrud - "Teorías Marxistas de la Literatura", *Teorías de la Literatura del Siglo XX*, 4ª ed., Madrid, Cátedra, 1992.

FONSECA, Fernanda Irene - "Deixis e Poesia", *Revista da Faculdade de Letras do Porto, Línguas e Literaturas (in Honorem Prof. Óscar Lopes)*, vol. XII, 1995, pp. 75-89.

FURNESS, R. S. - *Expressionism*, London, Methuen, 1973.

GENETTE, Gérard - *Introduction à l'Architexte*, Paris, Editions du Seuil, 1979.

GENETTE, Gérard - *Palimpsestes*, Paris, Editions du Seuil, 1982.

GENETTE, Gérard - *Fiction et Diction*, Paris, Editions du Seuil, 1991.

GLIKSOHN, Jean-Michel - *L'Expressionnisme Littéraire*, Paris, PUF, 1990.

GOMBRICH, E. H. - *L'Art et l'Illusion*, Paris, Gallimard, 1987 (1960).

GOODMAN, Nelson - *Langages de l'Art, Une approche de la théorie des symboles*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1990 (1ª ed. americana: 1968).

GOODMAN, Nelson - "Metaphor as Moonlighting", *Critical Inquiry*, n° 6, 1979, p.125-130.

GOODMAN, Nelson - *Manières de Faire des Mondes*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1992 (1ª edição americana: 1978).

GOODMAN, Nelson - "Routes of Reference", *Critical Inquiry*, n° 8, 1981, p. 121-132.

GOODMAN, Nelson - "Realism, Relativism, and Reality", *New Literary History*, n° 14, 1983, pp. 269-272.

GOODMAN, Nelson; **ELGIN**, Catherine - *Esthétique et Connaissance (Pour Changer de Sujet)*, Combas, Editions de l' Eclat, 1990.

GOODMAN, Nelson **et alii** - *Lire Goodman, les voies de la référence*, Combas, Editions de l' Eclat, 1992.

GRAFF, Marc-Ange (org.) - *Poesia da Ciência, Ciência da Poesia*, Vol. I, Lisboa, Echer, Fim de Século Edições, 1991.

GREENBLATT, Stephen J. (org. e prefácio) - *Allegory and Representation*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1981.

GROUPE μ - *Rhétorique Générale*, Paris, Editions du Seuil, 1982.

GUSMÃO, Manuel - "Da poesia como razão apaixonada. 3", in Kelly Basílo e Manuel Gusmão (org.) - *Poesia & Ciência (Poesia da Ciência/ Ciência da Poesia*, III), G.U.E.L.F., Lisboa, Edições Cosmos, 1994, pp. 235-248.

HAY, Louis (org.) - *La Naissance du Texte*, s.l., Librairie José Corti, 1989.

HEIDEGGER, Martin - "L'homme habite en poète", *Essais et Conférences*, Paris Gallimard, 1986, pp. 224-245.

HOLENSTEIN, Elmar - *Jakobson, O Estruturalismo Fenomenológico*, Lisboa, Vega, s.d. (1ª ed. 1975)

HRUSHOVSKI, Benjamin - "Poetic Metaphor and Frames of Reference", *Poetics Today*, vol. 5, n° 1, 1984, pp. 5-43.

HRUSHOVSKI, Benjamin - "Fictionality and Fields of Reference, Remarks on a Theoretical Framework", *Poetics Today*, Vol. 5, n° 2, 1984, pp. 227-251.

HRUSHOVSKI, Benjamin - "Présentation et Représentation dans la Fiction Littéraire", *Littérature*, n° 57, Paris, Larousse, Fevereiro de 1985, pp. 6-16.

HUTCHEON, Linda - *A Poetics of Postmodernism*, New York, Routledge, 1989.

ISER, Wolfgang - *L'Acte de Lecture, Théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Pierre Mardaga Editeur, 1985 (1ª edição alemã: 1976).

ISER, Wolfgang - "El Proceso de Lectura: Enfoque Fenomenológico", in AA. VV. - *Estética de la Recepción*, compilación de textos y bibliografía de José Antonio Mayoral, Madrid, Arco/Libros S.A., 1987 (1972 para a 1ª edição do artigo referenciado).

ISER, Wolfgang - *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1993 (1ª ed. alemã: 1991).

JAKOBSON, Roman - *Essais de Linguistique Générale*, Paris, Les Editions de Minuit, 1963.

JAKOBSON, Roman - *Questions de Poétique*, Paris, Seuil, 1973.

JARRETY, Michel - *Valéry devant la Littérature*, Paris, Presses Universitaires de France, 1991.

JOHNSON, W.R. - *The Idea of Lyric*, Los Angeles, University of California Press, 1982.

JUARROZ, Roberto - *Poésie et Réalité*, Collection Terre de Poésie, s.l., 1987.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine - "Le texte littéraire: non-référence, auto-référence ou référence fictionnelle?, *Texte, Revue de Critique et de Théorie Littéraire*, n° 1, 1982, pp. 27-49.

KRIEGER, Murray - *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1992.

LAUSBERG, Heinrich - *Elementos de Retórica Literária*, 2ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1972 (1967).

LEAL, Gomes - "Duas palavras sobre este poema e a Estética do Mistério", prefácio a *Poema de Um Morto* de Guilherme Santa Rita, 1897. In Cecília Barreira (org.) - *Gomes Leal, Antologia Poética*, Lisboa, Edições Rolim, s.d.

LEFEBVRE, Henri - *Contribution à l'Esthétique*, Paris, Editions Sociales, 1953.

LEJEUNE, Philippe - *Le Pacte Autobiographique*, Paris, Editions du Seuil, 1975.

LEJEUNE, Philippe - *Moi Aussi*, Paris, Editions du Seuil, 1986.

LINSKY, Leonard - *Le Problème de la Référence*, Paris, Seuil, 1974 (1967).

LOPES, Silvina Rodrigues - *A Legitimação em Literatura*, Lisboa, Edições Cosmos, 1994.

LOPES, Silvina Rodrigues - "O Reconhecimento", *Limiar*, n° 5, 1995, pp. 44-46.

LOTMAN, Iuri - *A Estrutura do Texto Artístico*, Lisboa, Editorial Estampa, 1978.

LYOTARD, Jean-François - *La Condition Postmoderne*, Paris, Les Editions de Minuit, 1979.

LYOTARD, Jean-François - "A Prescrição", *Revista de Comunicação e Linguagens*, n° 10/11, Março de 1990, pp.161-173.

LUKÁCS, Georg - *Problèmes du Réalisme*, Paris, L'Arche, 1975.

MACHADO, Manuel e **MACHADO**, Antonio - *Obras Completas*, 5ª ed., Madrid, Editorial Plenitud, 1967.

McHALE, Brian - *Postmodernist Fiction*, London, Routledge, 1991 (1987).

MACHEREY, Pierre - *Para uma Teoria da Produção Literária*, 2ª ed., Lisboa, Editorial Estampa, 1971.

MALLARMÉ, Stéphane - *Œuvres Complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945.

MONTEIRO, Ofélia Paiva (org.) - *Poesia da Ciência. Ciência da Poesia*, Vol. II, Lisboa, Escher, Fim de Século Edições, 1992.

MARCUSE, Herbert - *The Aesthetic Dimension. Toward a critique of marxist aesthetics*, Boston, Beacon Press, 1978 (1977).

MARIN, Louis - *Estudios Semiológicos (La lectura de la imagen)*, Madrid, Comunicación, 1978.

MARIN, Louis - *La Voix Excommuniée. Essais de Mémoire*, Paris, Galilée, 1981.

MARIN, Louis - "Topiques et figures de l'énonciation. 'C'est moi que je peins...' ", *La Part de l'Œil*, nº 5, Bruxelles, 1989, pp. 141-153.

MARTINS, Manuel Frias - *Matéria Negra, Uma Teoria da Literatura e da Crítica Literária*, 3ª ed., revista, Lisboa, Edições Cosmos, 1995.

MARX-ENGELS - *Sobre a Literatura e a Arte*, col. Teoria, Lisboa, Editorial Estampa, 1971.

MATVEJEVITCH, Predrag - *Pour une Poétique de l'Évenement*, Paris, 10/18, Union Générale d'Éditons, 1979.

MORIER, Henri - *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, 4ª ed., Paris, Presses Universitaires de France, 1989 (1961).

MUKAROVSKY, Jan - *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*, Lisboa, Editorial Estampa, 1993.

NIEL, Henri - "Dialectique Hégélienne et Dialéctique Marxiste", in AA. VV. - *Aspects de la Dialéctique, Recherches de Philosophie II*, Paris, Desclée de Brouwer, 1956.

OREY, Maria do Carmo Gaivão Tavares d' - *A Exemplificação na Filosofia da Arte de Nelson Goodman*, dissertação para doutoramento, Lisboa, Universidade Clássica de Lisboa, 1992.

OREY, Carmo d' - "Arte e Ciência: Acordo e Progresso", *Philosophica*, Fac. de Letras da Univ. de Lisboa, nº 3, 1994.

PESSOA, Fernando - *A Nova Poesia Portuguesa*, 2ª ed., Lisboa, Inquérito, s. d., (1ª publicação in *A Águia*, 1912).

PESSOA, Fernando - *Páginas Íntimas e de Auto-Interpretação*, Lisboa, Ática, 1966.

PLEKHANOV, Georges - *A Arte e a Vida Social*, Lisboa, Moraes, 1977.

POMAR, Júlio - *Discours sur la Cécité du Peintre*, Paris, La Différence, 1985.

POMORSKA, Krystina - *Formalismo e Futurismo*, São Paulo, Perspectiva, 1972.

RAMBALDI, Enrico - "Dialéctica", *Enciclopédia Enaudi*, vol. 10, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.

RICŒUR, Paul - *Le Conflit des Interprétations, Essais d'herméneutique*, Paris, Editions du Seuil, 1969.

RICŒUR, Paul - *La Métaphore Vive*, Paris, Editions du Seuil, 1975.

RICŒUR, Paul - *Temps et Récit*, 3 vol., Paris, Editions du Seuil, Points, 1983/4/5.

RICŒUR, Paul - *Lectures 2, La Contrée des Philosophes*, Paris, Editions du Seuil, 1992.

RICŒUR, Paul - *Du Texte à l'Action, Essais d'herméneutique, II*, collection Esprit, Paris, Editions du Seuil, 1986.

RIFFATERRE, Michael - "Le poème comme représentation", *Poétique*, n° 4, 1970, 401-418.

RIFFATERRE, Michael - "L'Illusion Référentielle", in AA. VV. - *Littérature et Réalité*, Paris, Editions du Seuil, Points, 1982.

ROBERTSON, Roland - "After nostalgia? Wilful nostalgia and the phases of globalization", in TURNER, Bryan S. (ed.) - *Theories of Modernity and Postmodernity*, London, Sage, 1991 (1990).

SANTOS, Boaventura de Sousa - *Um Discurso sobre as Ciências*, 5ª edição, Porto, Afrontamento, 1991.

SANTOS, Boaventura Sousa - *Pela Mão de Alice. O Social e o político na Pós-Modernidade*, Porto, Edições Afrontamento, 1994.

SCHMIDT, Siegfried - "The fiction is that reality exists", *Poetics Today*, vol 5, n° 2, 1984, 253-274.

SCHMIDT, Siegfried - "On the construction of fiction and the invention of facts", *Poetics*, n° 18, 1989, p. 319-335.

SILVA, Vítor Manuel Aguiar e - *Teoria da Literatura*, 6ª ed., Coimbra, Almedina, 1984.

STEINER, George - *Réelles Présences*, Paris, Gallimard, 1991.

TODOROV, Tzvetan (org.) - *Teoria da Literatura, Textos dos Formalistas Russos*, vol. I e II, Lisboa, Edições 70, 1978 (1ª ed. francesa: 1965).

VALÉRY, Paul - *Œuvres*, vol. I e II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1957 e 1960, respectivamente.

VATTIMO, Gianni - *O Fim da Modernidade. Nihilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-moderna*, Lisboa, Presença, 1987.

VATTIMO, Gianni - "Posmodernidad: una sociedad transparente?", in Gianni Vattimo et alii - *En Torno a la Posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 1990.

VICENTE, Gil - *Obras Completas*, coordenação do texto, introdução, notas e glossário de Álvaro Júlio da Costa Pimpão, Porto, Livraria Civilização Editora, 1979.

VILHENA, Vasco de Magalhães - *António Sérgio - O Idealismo Crítico e a Crise da Ideologia Burguesa*, Lisboa, col. Argumentos, Seara Nova, 1964.

WATZLAWICK, Paul (org.) - *L'Invention de la Réalité*, Paris, Editions du Seuil, 1988.

WEISSTEIN, Ulrich (org.) - *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, Paris, Librairie Marcel Didier e Budapeste, Akadémiai Kiadó, 1973.

WHEELWRIGHT, Philip - *Metáfora y Realidad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979 (1ª ed. americana: 1962).

ZIMA, Pierre V. - *L'Ecole de Francfort, Dialectique de la Particularité*, Paris, Editions Universitaires, 1974.