

**CARLOS DE OLIVEIRA
ESCREVER PELA NOITE DENTRO**

***CARLOS DE OLIVEIRA
WRITE THROUGH THE NIGHT***

Ida Alves¹

REQUIEM PARA O MUNDO PERDIDO

*É noite, eu sei. Mas como é tanta a noite
que nada resta humano entre os mortais?
Como tão negra e espessa, tão nocturna
ainda se esconde em luz do sol e em estrelas,
ainda a atravessa, embora fluído, o luar?*

(JORGE DE SENA, 1989b, p. 89)

RESUMO

Reflexão sobre a obra poética de Carlos de Oliveira, com destaque para o longo poema “A noite inquieta”, de 1948, na versão final de 1976, republicada em *Obras* (1992), considerando-se sua representatividade neorrealista e o sentido de sua permanência no conjunto da produção desse escritor português. Evidencia-se a noção de trabalho de escrita como ação fundamental do discurso neorrealista e sua transformação, na obra de Oliveira. Compreensão da literatura como compromisso e testemunho do tempo e do humano. Relação possível entre o poema “A noite inquieta” e o último livro de poesia publicado, *Pastoral*, de 1977, também presente na edição de 1992.

PALAVRAS-CHAVE: Carlos de Oliveira; poesia neorrealista; poesia portuguesa moderna; poética do testemunho; *Pastoral*.

¹ Professora Titular de Literatura Portuguesa da UFF. Pesquisadora do CNPq.



ABSTRACT

Reflection on the poetic work of Carlos de Oliveira, highlighting the long poem “A noite inquieta (The Restless Night)”, 1948, in the final version of 1976, republished in *Obras* (1992), considering its neorealistic representativeness and the meaning of its permanence in the production of this Portuguese writer. The notion of writing work is evidenced as a fundamental action of neorealistic discourse and its transformation in Oliveira’s work. Understanding of literature as commitment and witness of time and the human. Possible relationship between the poem “A noite inquieta (The Restless Night)” and the last published poetry book, *Pastoral*, 1977, also present in the 1992 edition.

KEYWORDS: Carlos de Oliveira; neorealistic poetry; modern Portuguese poetry; poetics of testimony; Pastoral.

Em sua obra, *Tempo e Narrativa*, Paul Ricoeur expôs um complexo estudo sobre as relações entre tempo, escrita e leitura. Sua hipótese de base é que:

existe entre a atividade de narrar uma história e o caráter temporal da experiência humana correlação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural. Ou, em outras palavras, que o tempo torna-se humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal. (1994, tomo 1, p.85)

Essa tese que o filósofo francês desenvolveu ao longo de seu extenso e acurado trabalho sobre uma teoria da escrita complementada por uma teoria da leitura aplicadas a três importantes narrativas da literatura ocidental (*Mrs. Dalloway*, *A montanha mágica* e *Em busca do tempo perdido*) pode ser retomada aqui para compreendermos como, também em poesia, a opção pela narratividade tensiona a vivência do tempo nos níveis histórico-cultural, estético e pessoal. Com essa perspectiva mais ampla, a narratividade não é um gênero, o rótulo de uma forma literária, mas um *processo* por meio do qual a linguagem verbal pode dar conta da experiência de mundo e dos sujeitos que nele existem. Por isso, a poesia torna-se similarmente uma prática narrativa, já que os poetas por meio de seus poemas elaboram versões provisórias da experiência de viver, narrando histórias do sujeito, do mundo e da própria linguagem, o que permite a constituição sempre movente da memória do humano. Diz mesmo o filósofo: “os poetas estão aqui: refazendo mundos e nos provocando a refazê-los.” (1994, v. 1, p. 124).

Por outro viés de abordagem, na poesia moderna, o enfraquecimento da opção pela forma fixa, o predomínio do verso livre e o hibridismo de gêneros refletiram-se também numa escrita poética em que verso e prosa se misturam, em que lírico e narrativo são faces de um mesmo objeto. Também há que se considerar que, ao longo do século XX, período de muitos conflitos extremamente graves para a existência humana, ocorreram transformações aceleradas da história coletiva, com o acirramento do individualismo e da massificação dos desejos. Com a vivência de uma realidade artificialmente homogênea num cotidiano cada vez mais acelerado, ruidoso e indiferente, os artistas reagem ao arruinamento das experiências narrativas singulares e coletivas com um movimento de enfrentamento discursivo que valoriza a memória para

evidenciar a necessidade e importância da preservação do humano em formulações culturais próprias. Decorre daí a cada vez maior problematização da temporalidade e da narratividade. Lembre-se o filme franco-alemão ocidental *As Asas do Desejo (Der Himmel über Berlin / O céu sobre Berlim)*, 1987, escrito, produzido e dirigido por Wim Wenders, em que Anjos, numa fria e devastada Berlim ainda dividida pelo Muro, vivem a eternidade e acompanham os humanos, o desenrolar de suas histórias, sem poder partilhar suas dores e alegrias. Um dos anjos, Damiel, apaixona-se por uma trapezista, seduzido pelo desejo de humanidade, por sua fragilidade de vida e o tempo finito. No filme, destaca-se, ainda, a figura de um velho narrador que tira sua força de sobrevivência da vontade de continuar a narrar a história, guardando a experiência humana que não pode desaparecer, como desaparecem os seres e as cidades.²

Ora, a poesia sempre foi muito sensível à condição humana. Nesse sentido, o escritor português Jorge de Sena, cujo centenário de nascimento é comemorado neste ano de 2019, escreveu:

Nós, os poetas, não somos profetas, contrariamente às ilusões românticas. Somos aqueles que, falando poeticamente, devem continuamente recordar àqueles que pensam que sabem muito, que nós – seres humanos – não sabemos nada, para além da gramática convencional de algumas ciências. Mas assim sendo, sabemos mais num plano diferente, uma vez que somos, como somos, os registos e arquivos da experiência humana através da linguagem. (SENA, 1977, p. 271)

É que à poesia, melhor que a qualquer outra forma de comunicação, cabe, mais que compreender o mundo, transformá-lo. Se a poesia é, acima de tudo, nas relações do poeta consigo mesmo e com os seus leitores, uma educação, é também, nas relações do poeta com o que transforma em poesia, e com o acto de transformar e com a própria transformação efectuada – o poema -, uma actividade revolucionária.” (SENA, 1988, p.25- 26).

Essa necessidade de narrar, de possibilitar os registos e arquivos da experiência humana através da linguagem é, afinal, a alegorização da própria arte que não se afasta do movimento do mundo, mesmo que o negue ou pareça silenciá-lo. A poesia em todo o tempo participou desse desafio, mas é na passagem do século XIX para o XX e daí em diante que essa participação se transformou fortemente em gesto crítico ao pôr em crise os próprios limites do poético, como fez, por exemplo, Mallarmé, na França, ou este ser de ficções que foi Fernando Pessoa, que redimensionou a subjetividade lírica com o drama heteronímico.

Em meados do século XX, em Portugal, o movimento neorrealista, apesar de seus impasses e contradições largamente apontados por críticos coetâneos e posteriores, contribuiu³

2 Ver resenha de Khemerson Macedo in <https://bauresenhas.wordpress.com/2014/12/12/asas-do-desejo/>

3 Gastão Cruz, por exemplo, sublinha a importância do Neorrealismo para a poesia portuguesa moderna, destacando que seus poetas “prosseguiram um trabalho de revitalização do discurso poético português, quer por via de um intimismo ao arpejo do confessionalismo exibicionista e estridente, quer pela recuperação da densidade de uma tradição lírica, no que convergem, aliás, poetas estranhos ao movimento como Sophia de M. Breyner e Eugénio de Andrade.” (1989, p.86)

também para a reavaliação do nível de representação / apresentação de mundo que o discurso poético pode e intenta fazer. Enfatizou o narrativo poético como ação de resistência à ditadura, muitas vezes pecando por simplificações temáticas e previsível imagética de luta ideológica. No entanto, nos seus mais consequentes escritores (e a nomeação é meramente alfabética), como Alves Redol, Carlos de Oliveira, Joaquim Namorado, João José Cochofel, José Gomes Ferreira, José Cardoso Pires, Fernando Namora, Manuel da Fonseca e Mario Dionísio, expuseram-se problemas conceituais sobre arte e sociedade, literatura e documento, e traçaram-se outros caminhos para algumas das transformações que a narrativa e o lirismo poético português experimentariam a seguir.

Nesse quadro sumariamente exposto, a obra de Carlos de Oliveira é um paradigma da demanda de transformação no âmbito⁴ do movimento neorrealista e da consciência de que a escrita poética requer o rigor de elaboração formal aliado a um compromisso pleno com o mundo que a motiva e a preenche de histórias. Disso é prova também todo o trabalho de reescrita⁵ a que submeteu sua obra lírica e narrativa publicada de 1942 a 1950. Sob esse ponto de vista, trata-se de uma linguagem poética concentrada de tempo, uma opção questionadora de narrar a presença humana na cena cotidiana como sujeito histórico responsável pelo mundo à sua volta. Na escrita de Oliveira, a ideia de trabalho no e com o tempo é um eixo fundamental de sua compreensão estética. Inúmeros são os versos que nos falam exatamente disso, das mãos que agem fabricando coisas, atravessando o tempo, guardando memórias de vidas tão transitórias e frágeis. É o tempo que soma experiências vitais, imagens, que provocam o poeta a ultrapassar a brevidade e a precariedade de tudo e da própria escrita, como se lê no poema em prosa “Quando a harmonia chega”, incluído na obra *Terra de Harmonia*, primeira edição de 1950, com reedição em *Obras* do autor, de 1992:

Escrevo na madrugada as últimas palavras deste livro: e tenho o coração tranquilo, sei que a alegria se reconstrói e continua.

Acordam pouco a pouco os construtores terrenos, gente que desperta no rumor das casas, forças surgindo da terra inesgotável, crianças que passam ao ar livre gargalhando. Como um rio lento e irrevogável, a humanidade está na rua.

E a harmonia, que se desprende dos seus olhos densos ao encontro da luz, parece de repente uma ave de fogo. (OLIVEIRA, 1992, p.165)

Igualmente destaca-se o livro de poesia *Entre duas memórias* (1971), no qual encontram-se três grandes séries poemáticas: “Cristal em Sória” (em que o poeta português visita a obra de António Machado e de Picasso), “Sub specie mortis” e “Tempo Variável”. Nesse último conjunto, especialmente, metamorfose e tempo andam juntos constituindo os motivos da dança,

4 Na década de 40, Carlos de Oliveira publicou seu primeiro livro de poesia, *Turismo*, na coleção neorrealista *Novo Cancioneiro*. Nesse momento, o marxismo foi a opção ideológica de jovens escritores dispostos à luta social, em prol de um projeto político de transformação da vida portuguesa sob ditadura.

5 Rosa Martelo estudou, em seu doutorado, o processo constante de reescrita exercitado pelo autor a ponto de transformar quase totalmente seus livros publicados de 1942 a 1950. Ver Martelo (1998).

do crepúsculo e da fotomontagem. Inicialmente, surge na praia o que se pode imaginar serem casais não determinados: “Dançam na praia; / na orla onde se vai acumulando / uma primeira espuma; (1992, p. 369). Nessa orla mítica, inicial, os pares mortais, em dança erótica de corpos que se unem, exercem a transformação vital: a criação do ser, a criança futura que atravessará o tempo.

III
sente-se a lentidão, o peso,
minarem cada gesto; e antes
do gesto, a ideia de o fazer;
dançam agora dois a dois,
reconstituem a unidade
cindida ainda há pouco; os pares

mortais; a vocação
de transformar o tempo em rostos;
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;
[...]

Mas o dia vem e interrompe a dança, dissolvendo também sua memória ancestral. Os versos são sintomáticos: “chama-se tempo a muita coisa: / mas a duração da praia / é a mais incompreensível.” (1992, p. 373)

Ora, na poética de Carlos de Oliveira, entre dunas, o sujeito lírico constrói e reconstrói sua história e esta é sempre de efemeridade e de dissolução. O seu último livro de poesia, *Pastoral*, de 1977, tornou-se, pela morte do poeta, em 1981, um canto de Orfeu impregnado do sentimento de perda. Essa tem sido, aliás, a leitura desse último trabalho, complexo e, por vezes, esfíngico. Mas, ainda que o tempo seja a fonte dessa perda, a escrita parece permitir uma outra narrativa, deixando rastros e registros: “Como se propaga / esta sombra e fica / gradualmente gráfica / num som / de minas e éter; ou / ter desenhado o horizonte / com o seu traço / mais volátil: vermos só / a tinta evaporar-se.[...]”, escreve no poema “Registo” (1992, p. 389) ou [...] Ergueu-se / o halo / das colinas; a lenta beleza / levitada em cada grão / de pedra. Irradiando as lanças / que o brilho do vento / restituiu à luz, no aro / mais espesso do ar. // Rodar a chave do poema / e fecharmo-nos no seu fulgor / por sobre o vale glaciário. Reler o frio recordado. (“Chave”, 1992, p. 391)

Em seu *O aprendiz de feiticeiro*, primeira edição de 1971, mas aqui citado pela edição de *Obras* de Carlos de Oliveira, de 1992, livro constituído pela reunião de textos vários (crônicas, comentários, reflexões, esboços, análises), publicados ao longo dos anos em jornais e revistas, o mais antigo de 1945 e os mais recentes de 1970, também insistiu no compromisso entre escrita e mundo. Ao longo desse material híbrido na sua genealogia, há afirmações fundamentais para que o leitor compreenda a dimensão do trabalho literário desse escritor: “Preciso quase sempre de imagens e, embora me digam que é um hábito grosseiro em escritos destes, não desisto de ligar tudo o que penso ao mundo comum, quotidiano: os objectos, a paisagem, os homens” (p. 433), “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, noutra plano, em função das suas características nacionais ou locais” (p.471), e ainda:

Tocámos no verdadeiro problema. O que vive em nós mesmo irrealizado precisa nestes tempos dúbios da rijeza da pedra. Orgulho autêntico. Recusa da convivência, do arranjo disfarçado. Dignidade. Elementos de que se faz a vagarosa teimosia dos sonhos. E então a partida está ganha. Pode perdê-la o escritor (por outras razões, aliás) mas o homem vence-a de certeza. (p.369),

Refiro-me aos perigos dum outro apocalipse, por dentro, menos espectacular mas também destruidor: a tecnocracia; a habituação passiva ao mecanismo, a uma atmosfera de metal diluído; e a idolatria, a sufocante obsessão dos objectos, fomentada por um aparelho publicitário formidável. É neste ponto que julgo ter a arte um papel de medicina humanista, de contraveneno insubstituível. Sartre diz algures que “o rigor científico reclama em cada um de nós outro rigor mais difícil, que o equilibra: o rigor poético”, sublinhando que se trata de duas formas culturais “complementares”. (p. 582),

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.” (p. 583).

Outro autor neorrealista, nome incontornável da prosa portuguesa, José Cardoso Pires, em seu livro intitulado *E agora, José?* (1977) questionou o trabalho de escritor, trabalho de mãos que escrevem e contam / constroem histórias, num contexto difícil de censura, controle e perseguição⁶:

6 Ler especialmente os capítulos “Retrato dos outros” e “Visita à Oficina”. Neste segundo, Cardoso Pires descreve e comenta a ação censória da ditadura, suas insidiosas estratégias de silenciamento e as dificuldades impostas aos escritores opositores ao Regime. “Durante quarenta e oito anos os escritores portugueses opuseram o veto à chamada “Política do Espírito” de Salazar e dos seus delfins, e isso valeu-lhes um sublinhado rancoroso no catálogo dos irrecuperáveis. Muitos pagaram as suas independências no exílio, alguns no cárcere e quase todos nas excomunhões da censura. (p.229)

Em tempo: o signatário considera oportuno e significativo invocar nesta exposição o exemplo dos escritores que, nas horas difíceis da nossa História, preferiram a incomodidade de uma independência ao reconhecimento negociado de uma cidadania por tolerância ou por sujeição. Esses homens, ao recursarem a sintaxe dos compromissos, procuraram acima de tudo ultrapassar a mesquinhez do tempo e cumprir o seu ofício de vanguarda, que é o de testemunhar e alertar para o futuro, qualquer que seja a perfeição do Sistema. E por isso, rejeitaram as ambiguidades transitórias e as solicitações de circunstância, certos da razão que lhes assistia e para além deles. Sem pressa. (p. 16-17)

Essa ação de escrita resistente ganha uma forte visibilidade nas obras neorrealistas, considerando-se a ideia de compromisso da literatura com a sociedade e com a luta contra o que oprime, silencia e impede a liberdade de viver. Essa imagem do escritor que trabalha com suas mãos para a denúncia de um tempo e o estabelecimento de uma nova realidade, torna-se muito marcante na estética neorrealista, seja em prosa, seja em poesia. Carlos de Oliveira tematiza essa ação em diferentes momentos de sua produção poética e no já referido *O Aprendiz de Feiticeiro*. Ao homenagear aquele que considerava seu mestre, Afonso Duarte, diz em “A dádiva suprema”, texto originalmente publicado em 05/03/1958, data do falecimento do poeta mais velho:

Escrever é lavrar, penso comigo, olhando esta Ereira onde se fecha hoje o círculo que o seu cantor traçou com a própria vida. E lavrar, numa terra de camponeses e escritores abandonados, quer dizer sacrifício, penitência, alma de ferro. Xistos, areias, cobertos de flores, de frutos, se a chuva deixar, o sol quiser, o tempo não reduzir as sementes e o coração a cinza. Tanta colheita perdida na literatura e eu que o diga nesta linguagem de vocábulos pesados como enxadas, na voz lenta, difícil, entrecortada de silêncios, que os cavadores e os mendigos me ensinaram, lá para trás, no alvor da infância: um pouco de frio e neblina coalhada, sons ásperos, animais feridos. (1992, p. 422)

Em 1969, comentando seu livro de poesia *Micropaisagem* (1968), o próprio escritor falamos de sua “obra lenta, elaborada com todo o vagar na “alquimia” dos papéis velhos” (1992, p.585), porque:

O trabalho oficinal é o fulcro sobre que tudo gira. Mesa, papel, caneta, luz eléctrica. E horas sobre horas de paciência, consciência profissional. Para mim esse trabalho consiste quase sempre em alcançar um texto muito despojado e deduzido de si mesmo, o que me obriga por vezes a transformá-lo numa meditação sobre o seu próprio desenvolvimento e destino. É o caso da “Micropaisagem”. Um texto diante do espelho: vendo-se, pensando-se. (1992, p.587)

Entretanto, neste número da revista *Metamorfoses* que celebra o centenário de nascimento de Fernando Namora e rememora os 30 anos de sua morte (1919-1989), abrindo espaço para repensar seus pares neorrealistas, destacamos de Carlos de Oliveira um longo poema narrativo de *Colheita Perdida*, originalmente publicado em 1948, mas aqui citado na sua versão final republicada na já referida edição de *Obras*, de 1992, p.83 a 89. Tal poema representa de forma bem concentrada a luta de um escritor português vivendo em ditadura, resistindo pelo trabalho

de escrita e de criação à angústia, à solidão individual e coletiva. Um embate entre trevas e luz levado a cabo pelo homem que escreve pela noite⁷ dentro, trazendo à mesa de trabalho um imaginário que atravessa toda a sua obra e a força significativa da arte, seja literatura, seja pintura, cuja liberdade de criar e produzir sentidos, nada pode deter. “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”.⁸ Nesse poema, cuja arquitetura composicional se vale das antíteses noite / aurora, trevas / luz, inferior / superior, silêncio / gritos, descrença / esperança, o poeta trabalha com suas mãos para dar sentido à realidade em tensão. Só mesmo a palavra poética para percorrer abismos sem se corromper, para ir ao fundo da noite para encontrar a luz.

A tensão entre os regimes noturno e diurno de imagens é constante na obra de Carlos de Oliveira e é a escrita que possibilita o deslocamento entre os regimes ou mesmo sua interseção. O poeta, na sua solidão, alia-se ao povo e dele recebe a sabedoria do narrar como resistência às descrenças, à tristeza, à desumanidade: “sou a alegria humana que se esconde / num bicho de fábulas e crenças.” Bicho que ronda a casa, vigilante. “Deixai que conte pela noite fora / como a vigília é longa e desumana”. Esse estado de vigilância assemelha-se à ideia da poética do testemunho de Jorge de Sena. E o escritor, com suas palavras e obras, registra a vibração histórica de sua contemporaneidade, dá visibilidade imagética aos problemas que atingem a todos, questões que atravessam as vidas dos homens comuns sem que lhes seja dado o direito de fala e de denúncia. Ao tempo em que produziu quase a totalidade de sua obra, Carlos de Oliveira interrogou a história e construiu na escrita um espaço de resistência à realidade dura e tormentosa que Portugal viveu em quase cinquenta anos de ditadura. “Nunca o fogo dos fâscios nos cegou / e esta própria tristeza não é minha: / fi-la das lágrimas que Portugal chorou / para fazer maior a luz que se avizinha. ”

Essa dicção neorrealista em que o sujeito lírico assume o coletivo como sua identidade de escrita e de luta apresenta-se tipicamente no início do longo poema (35 quadras, na versão de 1948, e 30, na versão final de *Trabalho Poético*, de 1976, reproduzida na edição aqui utilizada de 1992), mas será predominantemente um EU que, no desenvolvimento do poema, na solidão de seu quarto e atravessando a noite, vigila e escreve, e sua escrita se entretetece de outras escritas, de outras experiências de criação que interrogaram, cada um a sua maneira, o tempo e o mundo. “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. ”

O poema continua a partir daí na interseção desses vultos, da mulher amada (“[...] a maravilha / do jeito de onda que o teu corpo faz”) e de uma imagem plástica contemplada,

7 Sobre a metáfora noite num vocabulário antifascista ver SILVEIRA, 1986, pp. 43 e 277, nota 85.

8 Sobre esse poema, Manuel Gusmão, um dos mais argutos leitores da obra de Carlos de Oliveira, comenta: “Escrever até ao âmago da noite e assim sair da noite, forçar a noite a abrir-se (a florescer) pela própria vigília, longa e desumana, eis a proposta e o poema. É o caso para colocar, aqui, a questão de saber se o florescimento desta noite, cada vez mais pesada, e o trabalho cercado da vigília, cada vez mais meticulosamente produzido, não serão precisamente o que os últimos livros de Carlos de Oliveira vão continuando a fazer. ” (1981, p.32)

de “uma seara de Van Gogh morre à sede / no óleo espesso e fulvo da estiagem”. A escrita, o amor e a arte ameaçados se entrelaçam no poema como resistência, persistência e trabalho de transformação. Disso, três quadras seguintes são lapidares:

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.

Entra-se, nesse momento, num imaginário muito presente na obra de Carlos de Oliveira: o mundo vegetal, a floresta, a mistura dos elementos primordiais (terra, água, fogo e ar), os movimentos de descida e subida em espaços naturais (lagos, serras, fontes, grutas, lodaçais, mar) em violento movimento de morte e vida: “Ao alto, imprevisíveis tempestades / e um difícil limite a conceber; / debaixo grutas e profundidades, / estruturas a criar e a apodrecer”. Frente a esse mundo natural e noturno em metamorfose tumultuosa, destaca-se uma figura humana muito constante em sua obra poética, o pastor, o camponês, personagem que evoca o bicho da terra tão pequeno, que é o homem, ameaçado pelos terrores da noite representados pelos lobos e morcegos, metáforas recorrentes da noite salazarista. Atravessando com o povo rural esse quadro aterrador que se estende pelos campos / versos, o escritor mira, pela janela, os astros e estende “as mãos urgentes” capazes de atravessar “a noite inquieta” até que, momentaneamente, o sujeito lírico encontre algum repouso “sobre os meus versos”.

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.

Esse poema tão representativo de um trabalho poético neorrealista terá, sob nosso ponto de vista, uma forma de reescrita em seu último livro de poesia *Pastoral*, de 1971, formado por dez poemas extremamente depurados em sua matéria de composição. Não, não se trata de uma versão nova do poema longo do passado, mas a retomada de elementos determinantes de seu universo imagético e histórico, em que, de novo e sempre, escrita, amor e arte se unem para traçar sobre

a folha a experiência humana da dor e da utopia na sua transitoriedade e instabilidade. Com *Pastoral*, esse que se tornou, pelo falecimento de seu autor, uma espécie de réquiem⁹ de sua vida literária, Carlos de Oliveira afirma o fundamento de sua obra: permanência, memória, combate com a linguagem. Assim, encontram-se de novo as mãos inquietas que não se submetem ao mundo fora do texto, mas não o ignoram como matéria de poesia. Não se trata de discurso do fim, mas de enfrentamento constante, esperança transfigurada, porque é ainda a partir de ruínas, de vestígios, de registros, dos textos como narrativas parciais do humano que o mundo, relativo e relativizado, instável e precário, continua a se mover no tempo. Disto, os poemas “Leitura” e “Musgo” poderão dar talvez um trajeto de compreensão: “[...] / Assim se movem / as nuvens comovidas / no anoitecer / dos grandes textos clássicos. // Perdem mais densidade; ascendem na pálida aleluia / de que fulgor ainda? / e são agora / cumes de colinas rarefeitas / policopiando à pressa / a demora das outras / feita de peso e sombra.” (1992, p. 401 e 402) e

Dir-se-á mais tarde:
por trémulos sinais de luz
no ocaso quase obscuro;
se os tempos contemplando
estes currais sem gado
ruíram de pobreza.

Dir-se-á depois
por púlpitos postos em silêncio;
peso também a decompor-se
no mesmo pouco som;
se desaba o desenho
da nave antes de fermentar
a cor da sua pedra,
como fermentam leite e lã
de ovelhas mais salinas.

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.

9 Sobre *Pastoral*, Osvaldo Silvestre (1995, p.138), fala de “paisagem de privação. Da luz, da linguagem, do mundo”. Sobre a obra de Oliveira, *Finisterra*, sua última narrativa (1978), tão impactante em sua formulação, comenta ainda Silvestre (p, 43): “como pode, enfim, o código neo-realista, tão ingenuamente crente na possibilidade da mímese, comportar uma teoria da representação tão sofisticada e não-realista como a que nos é apresentada em *Finisterra*? Diria, pois, à guisa de conclusão que nas obras terminais de Carlos de Oliveira assistimos ao *finis terrae* do imaginário marxista, o que nos é dado por uma textualidade alheia já às convenções da literatura neo-realista”.

Retornar à obra de Carlos de Oliveira é, portanto, retornar a um pensamento de literatura que se elabora com rigor e compromisso, que supera a impotência de certo discurso neorrealista com a criação de uma arquitetura poética e narrativa, pós-anos sessenta, fiel a certos princípios éticos e estéticos, que não abriram mão do trabalho de escrita como trabalho sob e sobre a história, vivência do tempo humano como experiência de fraqueza e potência, consciência da palavra como perda mas também encontro, porque há, nas mãos que trabalham, “signos sempre moventes” (1992, p. 404).

Referências:

CRUZ, Gastão. Uma poética da brevidade no contexto do neo-realismo. In: ***A Phala – um século de poesia (1888-1988)***. Edição Especial. Lisboa: Assírio & Alvim, Lisboa, 1988. p. 83-86.

GUSMÃO, Manuel. **A poesia de Carlos de Oliveira**. Lisboa: Seara Nova, 1981.

MACEDO, Khemerson. **Resenha de *Asas do Desejo***. Disponível em: <https://bauresenhas.wordpress.com/2014/12/12/asas-do-desejo/>. Acessado em 22/08/2019.

MARTELO, Rosa Maria. **Carlos de Oliveira e a referência em poesia**. Porto: Campo das Letras, 1998.

OLIVEIRA, Carlos de. **Obras**. Lisboa: Caminho, 1992.

PIRES, José Cardoso. **E agora, José?** Lisboa: Moraes, 1977.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Campinas, São Paulo: Papirus, 1994. 3 v.

SENA, Jorge de. **Dialécticas teóricas da literatura**. Lisboa: Edições 70, 1977.

_____. **Poesia I**. Lisboa: Edições 70, 1988.

_____. **40 anos de servidão**. Lisboa: Moraes, 1989b.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. **Portugal? Maio de poesia 61**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986.

SILVESTRE, Osvaldo. **Slow motion: Carlos de Oliveira e pós-modernidade**. Braga: Angelus Novus, 1995.

ASAS do desejo. Direção: Wim Wenders. Berlim: Road Movies Berlim, 1987. 1 DVD Coleção Folha Cine Europeu v. 7 (128 min.), son., cor e p&b. Textos: Cássio Starling Carlos; Marcos Strecker; Pedro Maciel Guimarães.