

O CORAÇÃO DO TRABALHO POÉTICO DE CARLOS DE OLIVEIRA: QUE CORAÇÃO! QUE CORAÇÃO?

LÚCIA MELO DE SOUSA*

RESUMO

O objetivo deste artigo é defender a hipótese de leitura de que a imagem do coração no trabalho poético de Carlos de Oliveira, um dos escritores mais referenciais do neorrealismo português, configura-se como espaço de crise e crítica, na medida em que, nele, o poeta problematiza um processo de subjetivação que se manifesta inicialmente em *Cantata* (1960), intensificando-se e se complexificando em *Sobre o lado esquerdo*, *Micropaisagem* (ambos de 1968) e *Sobre duas memórias* (1971). No coração-poema, instaura-se uma dúvida que desestabiliza o conceito de “eu lírico”, bem como outros pares dicotômicos implicados nele. A forma-coração representa o que o poeta entende como resistência. Nesta, vemos cristalizados dois movimentos: o poético e o político.

PALAVRAS-CHAVE: Carlos de Oliveira; Neorrealismo; Poesia portuguesa moderna e contemporânea; Coração; Resistência.

É intrigante que a palavra *coração* apareça trinta e quatro vezes¹ na obra poética de um escritor que integra um movimento literário e cultural que tem como principal objetivo desvelar as mazelas e as contradições socioeconômicas de todo um país –

* Professora Pós-doutora em Estudos Comparados pelo Programa de Pós-Graduação em Letras na Universidade Federal Fluminense (2012), com tese intitulada “Linguagens entrecruzadas num espaço modulado ou neobarroco em *A Fuga para o Egito*, *Gêmeos* e *Amadeo*, de Mário Cláudio”. Atuou como professora na Universidade Estácio de Sá de 2002 a 2022. Realizou o pós-doutorado pela Universidade Federal Fluminense, sob supervisão da Prof^a Dr^a Ida Alves, com o projeto de pesquisa sobre a Eco-poética do poeta português Carlos de Oliveira, de janeiro de 2024 a dezembro de 2024. Niterói/RJ, Brasil. Email: luciams27@gmail.com. Orcid-ID: 000000027212-047 X.

1 Este foi o número obtido em um primeiro levantamento na parte da obra poética, notadamente, na edição do *Trabalho poético*, volume único, da editora Sá da Costa, de 1982.

Portugal dos anos 40 do século XX – sob a rubrica da ideologia marxista. Mais instigante é o fato de ele ter publicado um livro de poemas em 1968, intitulado *Sobre o lado esquerdo*; lado em que anatomicamente se encontra o órgão vital do corpo humano. Nele, Oliveira estabelece uma ligação de afeto e admiração com o poeta modernista brasileiro Carlos Drummond de Andrade, a quem dedica um poema homônimo, intitulado *Carlos Drummond de Andrade*. Com esse gesto, aponta que a sua poética, semelhante à de Drummond, tensiona as perspectivas social e subjetiva².

Carlos de Oliveira, a partir de *Cantata* (1960), começa a empreender uma virada crítica de sua obra, afastando-a das “diretrizes” ideológicas que norteavam o projeto cultural e artístico do neorrealismo. Tal movimento intentava transformar a obra de arte em uma arma contra a opressão e a censura políticas, bem como desnudar a pobreza, os problemas sociais e econômicos que flagelavam Portugal durante o período entreguerras, com a crise econômica decorrente da queda da Bolsa de Valores de Nova Iorque, em 1929, a ascensão do nazi-fascismo e a iminência do terror da Segunda Guerra Mundial, em 1939. Os neorrealistas buscavam conscientizar a parcela proletária do campo e da cidade acerca de seus direitos como trabalhadores e como seres humanos. Na conscientização, bem como na resistência, estava implicado o escrever “no lugar de”. Na guinada nos anos de 1960, o poeta recusa a padronização instrumentalizada defendida pela ortodoxia neorrealista e se empenha no trabalho poético do escrever “na intenção de”, como observa Rosa Martelo (2012). Não sem razão, há um movimento explícito de troca da primeira pessoa do plural, um “nós”, para a primeira do singular “eu”, ou o uso de nomes sem determinantes, como *vento*, *bolor*, *névoa*, *fóssil*, dentre outros, dando a ver o desdobramento do sujeito na paisagem inscrita na memória do corpo. Atentemos para o título do livro – *Cantata* –; uma forma

2 Este artigo vale-se de questões discutidas no curso intitulado “Poéticas do Coração”, ministrado pelos professores Célia Pedrosa e Rafael Zacca, e no curso “Poéticas da Modernidade: poesia portuguesa, antes e após Revolução dos Cravos”, ministrado pela professora Ida Alves, supervisora de nosso pós-doutorado a respeito da “Ecopoética na obra de Carlos de Oliveira (1921-1981)”, no âmbito do PPG Estudos de Literatura, UFF, no primeiro semestre de 2024. A partir das leituras propostas nos dois cursos, procuramos levantar uma hipótese de interpretação a fim de provar que foi sobre “o lado esquerdo” que o poeta neorrealista português melhor resistiu às tensões de seu tempo e, em sua poética, dura e fulgura a palavra *coração*.

musical e poética. Nele, vemos evidenciada uma preocupação em se ater a elementos particularmente formais, isto é, elementos significantes, como notas, ritmos, vozes, nos quais som e sentido surgem de modo intrínseco e irredutível.

Oliveira atualiza, a partir de *Cantata* (1960), a crítica ao modelo de “arte social” preconizado pelo neorrealismo – os conflitos, impasses e polêmicas –, com uma virada, digamos, mais intimista, no livro *Sobre o lado esquerdo* (1968). Há índices de uma vontade de dar a ver na cena íntima, na configuração de um processo de subjetividade; a figuração de um sujeito que se revela na abertura, objetivada na imagem do coração, na passagem e ultrapassagem das polêmicas e conflitos de ordem ideológica. Imagem tatuada no corpo do sujeito de linguagem, agora enunciada no espaço intervalar, entre um dentro e um fora, constituída, assim, na e pela paisagem de escrita. O sujeito que se compõe e decompõe, espacializa-se e temporaliza-se na paisagem carregada de passado e desdobrada na memória do/no presente da folha de papel, na página escrita. Temos, então, um “eu”, uma subjetividade desdobrada no ato da enunciação, como preconiza o crítico francês Dominique Combe, no ensaio *A referência desdobrada - o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia* (2009-2010). Afirma o próprio Oliveira, em *Micropaisagem*, texto incluído em *O Aprendiz de feiticeiro* (1971)³:

Meu pai era médico de aldeia, uma aldeia pobríssima: Nossa Senhora das Febres. Lagoas pantanosas, desolação, calcário, areia. 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 habitado por homens e visto, aqui para nós, com pouca distanciação* (Oliveira, 1992, p. 586, grifos meus).

3 Coletânea de textos híbridos em relação à tipologia (ora podem ser lidos como ensaio, ora como crônica, ora como crítica, ora como autobiografia, ora como ficção).

Para que se compreenda a hipótese de leitura que defendo aqui, vou à etimologia da palavra *paixão*. O crítico e filósofo francês Georges Didi-Huberman, no ensaio *Que emoção! Que emoção?* (Huberman, 2016), do qual tomo de empréstimo o título para este artigo, explica que a palavra *paixão* advém da palavra *pathos* em grego. Segundo o autor, ela aparece pela primeira vez em uma obra de lógica, de Aristóteles, intitulada *Categorias*. O filósofo grego liga a palavra *pathos* à voz passiva de um verbo, ou seja, aquele que sofre uma ação: aquele que sofre a ação é um sujeito passivo ou em passividade. A ação sofrida tanto pode ser benéfica quanto ruim ou injusta. A língua, assim, declara Didi-Huberman, pensa por nós e estabelece as categorias e instrumentos importantes para estatuir a distinção entre agir e sofrer, fazer uma ação ou submeter-se a uma paixão. Daí, o gesto da emoção relacionado à paixão aparecer como algo negativo, pois, emocionada, a pessoa ficaria impossibilitada de agir. A princípio, as paixões e afetos foram vistos negativamente e com desconfiança pelos filósofos clássicos. De Platão a Kant, a paixão, o afeto e a emoção foram vistos como sinais de fraqueza, opostos à razão. Lembremos que não foi por outro motivo que Platão expulsou os poetas líricos de sua *res publica*.

Segundo Didi-Huberman, a paixão, o afeto e a emoção só ganharam valor positivo e se firmaram como agenciadores do pensamento, no ocidente, ou seja, da dignidade do *logos*, primeiro com Hegel (1770-1831), e, depois, com Friedrich Nietzsche (1844-1900). Hegel, com sua *Estética*, surge como o primeiro e mais determinante pensador da questão da subjetividade e da subjetividade lírica moderna a partir do romantismo alemão. O filósofo afirma que a dor é um “privilégio” dos seres humanos e que a lírica, oposta à épica e ao drama, se caracteriza por expressar o “eu profundo” do poeta, confundindo-se com o eu empírico. Esta concepção de subjetividade lírica hegeliana persiste até hoje na concepção do senso comum, e, a partir dela, é estabelecida a corrente biografista dentro dos estudos literários. Nietzsche advoga, em seu texto *A origem da tragédia* (1871), a favor do corpo e de todos os afetos ligados a ele. Por isso, contrapõe a arte apolínea, a do equilíbrio e da beleza, à arte dionisíaca: a do corpo e das paixões encarnadas nele. Assim, para Nietzsche, o poeta dionisíaco possuiria a potência para perscrutar o coração do mundo e revelá-lo aos outros homens. Deste modo, a arte antiga, ou seja, a arte trágica, estaria relacionada ao funcionamento total do universo, cabendo ao poeta, pela potência visionária, trazer à cena a vida trágica

do mundo. Para o autor de *Assim falava Zaratustra* (1883), o homem, como mais um elemento conectado ao Todo, aparece subordinado às leis universais da natureza e do Cosmos, em que começo e fim, vida e morte, finito e infinito fariam parte do mesmo processo cíclico do tempo. Corporificando o sentido e o sentimento trágicos da vida, o poeta aceitaria que as coisas e os acontecimentos da vida e do mundo são constituídos de contrários e de contradições. Dizer “sim” a este princípio de arte nietzschiana, é dizer “sim” à vida com o que ela possa apresentar de órfico e de catastrófico. Para o filósofo português Eduardo Lourenço (1923-2020), a noção trágica constitui a visão e a versão de mundo e de arte de Carlos de Oliveira; não só na perspectiva histórica, mas também, e sobretudo, na existencial. Nela, vem impressa, para Lourenço (2007), a marca d’água da obra do escritor gandarês⁴ e, nela, inscreve-se a má-consciência de um poeta ligado a um movimento de cariz marxista como foi o movimento neorrealista.

A filósofa e crítica espanhola María Zambrano (2000) defende a tese de que o coração constitui-se como uma das mais importantes e fundamentais metáforas da cultura ocidental. Porém, foi rivalizada com uma outra, a da luz, a da razão intelectual, sendo esta erigida como categoria fundamental do pensamento até hoje. Esquecida e relegada ao longo da história, a metáfora do coração é reabilitada no auge do romantismo europeu, no entanto, desdenhada logo depois pela razão instrumental e positivista. Contudo, segundo a autora, a metáfora e a metáfora do coração transportam possíveis expressões para aquilo que não há palavras ou palavras justas, e que perdura nos estratos sobrepostos de tempo e espaço. Para a pensadora, o coração constitui – como a filosofia, que foi construída a partir do paradigma da luz – um outro modo de acesso ao conhecimento. Tal qual a filosofia, a metáfora do coração surgiu como símbolo de luz e visão, porém, essa simbologia foi esquecida e renegada por trazer impressa nela uma espécie de suspeita. Talvez porque “pela visão do coração” ou “visão do coração” representar a negatividade de um órgão misterioso e, por isso mesmo, capaz de provocar disrupções incontornáveis. No entanto, para Zambrano, o coração não deixa de ter sua

4 O adjetivo gandarês se refere a quem nasce e/ou vive na região da Gândara, cuja circunscrição territorial ampla abarca a parte ocidental do concelho de Cantanhede, o concelho de Mira, parte do concelho de Vagos (a norte) e da Figueira da Foz e de Montemor-o-velho (a sul). A região apresenta terrenos arenosos, planos, lagoas, charcos e pinheiras. As características geológicas, geográficas e culturais moldaram o caráter do homem gandarês, bem como por ele foram moldadas.

“razão” e constitui outra forma de ser do pensamento em fricção com o paradigma de luz e visão que ganhou hegemonia na história da filosofia ocidental. Assim, o coração se oferece ao outro sem se anular, sem perder sua intimidade, pois oferta-a como interioridade aberta, como extimidade, como conceitua Jacques Lacan (Lacan *apud* Pedrosa; Alves, 2023). Declara Zambrono, no ensaio *A metáfora do coração*:

O coração é o símbolo e representação máxima de todas as entranhas da vida, a entranha onde todas encontram a sua unidade definitiva e a sua nobreza [...] O coração é a víscera mais nobre porque leva consigo a imagem de um espaço, de um *dentro* secreto e misterioso que em algumas ocasiões, se abre [...] Oferece-se por ser interioridade e para continuar a sê-lo. E isto (interioridade que se oferece para continuar a ser interioridade, sem a anular) é a definição da intimidade (Zambrono, 2000, p. 23, grifo nosso).

Relacionando as considerações desses pensadores à obra de Oliveira, creio que o sujeito lírico, que se ficcionaliza e se desdobra na enunciação do poema, é “tatuado”, marcado e afetado no corpo pela vivência na região da Gândara onde o autor empírico viveu a infância e experienciou a desolação do meio ambiente calcário, arenoso, pantanoso, a miséria e doenças que assolavam os camponeses. A cicatriz traumática da tatuagem configura-se como um espaço interseccional de abertura ao Outro, à alteridade figurada na obsessão quase patológica e patética das mesmas e diferentes paisagens gandarescas inscritas/sulcadas no corpo da linguagem. Corpo que carrega a memória do *pathos* metamorfoseada em perceptos e afectos (Deleuze, 2010), estes que constituem o plano, a arquitetura da composição estética do poema-corção. Em *Sobre o lado esquerdo*, o coração surge radioscopiado, desnudado e petrificado no ecrã-página, visto e analisado de fora, como defende Dominique Combe ao mostrar a “visão estereoscópica” da realidade como uma “dupla referência” ou ainda uma “referência desdobrada” (Combe, 2010, p. 12). Leia-se os fragmentos a seguir:

I

o écran petrificado,
muros, ossos,

o movimento áspero da câmara
mergulhando nos poços
das leis universais,
o rigoroso cálculo da luz
em que a matéria já cansada,
autômatos, metais,
se envolve pouco a pouco
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.
[...]

III

Radioscopia incerta
como nós,
[...]
da sua arquitectura
milimetricamente interior,
transforma-se o espetáculo
por fim
no próprio espectador
(Oliveira, 1982, p. 97-8)

Em *Micropaisagem*, também editado em 1968, o coração-poema é desdobrado na imagem da colina oca, que figura a memória e a ação do tempo na imagem da estalactite: “Seguindo o fio / da tinta / que desenha / as palavras / e tenta / fugir ao tumulto / em que as raízes / grassam, / engrossam, embaraçam / a escrita / e o escritor” (Oliveira, 1982, p. 117). Repare-se que o movimento de dobra e desdobra do sujeito lírico, em que ora ele é figurado como sujeito ativo, ora como objeto passivo, indetermina a ação afetiva. Tal movimento é já empreendido e percebido na poesia reescrita de Oliveira; especificamente no livro *Descida aos infernos*, de 1949. Com a

assunção dos conflitos e polêmicas a partir dos anos 1960 com *Cantata*, no que diz respeito ao modo de entendimento da abordagem da arte neorrealista, o autor passa a rever e a reescrever os poemas publicados antes de 1960, em que a palavra poética estava ainda empenhada, presa às imposições ideológicas e às injunções históricas do neorrealismo ortodoxo e da dita noção de “arte social”. No poema 9 dessa série infernal: “Eis-me no centro do assombro / onde não há distinção nenhuma / entre ser queimado e ser fogo” (Oliveira, 1982, p. 45). Atentemos para o título do livro que nos leva, de imediato, ao intertexto com a *Divina comédia*, de Dante Alighieri (1265-1321), notadamente a parte do “Inferno”. Há um movimento de descida vertical e visceral ao “coração da terra”, ao “núcleo do tumulto” (Oliveira, 1982, p. 45). Em *Descida aos infernos*, o sujeito ora constitui-se no fogo que queima, ora em quem é queimado; em *Sobre o lado esquerdo*, aparece projetado no ecrã ora como espetáculo, ora como espectador; em *Micropaisagem*, no movimento da mão que escreve, percebem-se entrelaçados a escrita e o escritor. Daí, dá-se o salto para se afirmar que o coração da micropaisagem textual vai se dar a ver através de “imagens latentes” e milimétricas – e dizer latentes, é dizer subentendidas – entregues “às palavras como se entrega um filme numa pura suspensão de cristais, revelo a minha vida” (Oliveira, 1982, p. 90).

A partir desse momento, configura-se um esforço, com a reescrita dos poemas anteriores a 1960, de efetividade de transformar as percepções em perceptos, e as afecções em afectos (Deleuze, 2010)⁵, objetivando-os na arquitetura textual mediante a estética das sensações. Em seu *O aprendiz de feiticeiro*, Oliveira afirma: “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” (1992, p. 471). Apreende-se, das palavras do escritor, um movimento que passa da busca do processo criativo para a descoberta de um estilo – ou singularidade – forjado em um método “autenticamente moderno” (Oliveira, 1992, p. 471). E quais seriam o material, os artefatos, da realidade

5 Para Deleuze (2010) os perceptos existem independentemente da figura autoral, pois se cristalizam nos elementos constituintes empregados por cada artista nos diferentes meios de representação, no caso da poesia estamos a falar de palavras, de significantes, e, por isso, os afectos não dizem respeito mais a sentimentos de uma pessoa de carne e osso, mas tão-só de um ser que se corporifica na e pela linguagem. Daí se concluir que o dura é a matéria afectiva enunciada no poema, na tela, nos acordes e, assim, transcender a uma pessoa, a um tempo e a um espaço determinados.

sensível a serem figurados na “geografia imaterial” (Barrento, 2014) do poema? No fragmento já citado de *O Aprendiz de feiticeiro*, o poeta elenca: pobreza, desolação, lagoas pantanosas, calcário, areia, mortalidade infantil, dunas, vento, pinheiros, sol, paisagem desértica, quase lunar, gente, camponeses, precariedade.

A região da Gândara, a natureza matricial de Oliveira e os seus elementos humanos, sociais, econômicos, geográficos e geológicos são metamorfoseados de temas à forma do poema. Poema, já que a referência geográfica constitui-se agora em um mapa desenhado por sílabas, letras, palavras, sintaxe, ou seja, pela cartografia textual. Da região tumultuária do “coração da terra”, o poeta retorna, como Orfeu, do mundo dos mortos à superfície da página para dar a vê-lo no corpo do poema mediante uma *caligrafia* arrancada às percepções e as afecções da memória da paisagem da infância. Lemos na série *Debaixo do vulcão*, no fragmento *Fogo*, a III seção de *Micropaisagem*: “o meu canto, / Eurídice, / 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” (Oliveira, 1982, p. 125). É na descida que a “outra noite” se abre para, na “insônia”, prosseguir no trabalho do dia, que é a outra noite da criação literária. Não esqueçamos da descida visceral aos infernos do sujeito no livro de 1945 para, das sombras e assombros do fundo da terra e de si mesmo, trazer o coração tumultuário / vertiginoso: “descendo / é como se descesse dentro de mim [...] Lá onde pulsa à beira do seu túmulo / o coração da terra para sempre insepulto”. Agora, lemos no poema *Lavoisier*, de *Sobre o lado esquerdo*: “Na poesia / natureza variável / das palavras, / nada se perde / ou cria, / tudo se transforma: / cada poema, / no seu perfil / incerto / e caligráfico, / já sonha / outra forma (1982, p. 99, grifo nosso).

Daí, interpreto ser esta forma, a da micropaisagem textual, a que se forja na visão do sujeito, visão do coração, a que transforma a ação de olhar as dunas no ofício incerto e caligráfico da escrita. Ofício aprendido de cor, de coração, porque roubado das inquietas noites de insônia, angústia e muitos cigarros. Diz-nos o escritor em *Fuga*, o texto que fecha *O aprendiz de feiticeiro*: “Cigarro, medida real do tempo quando escrevo [...] O coração apressado: noventa, noventa e cinco pulsações por minuto. Bate. Horas, meses, anos. Que *obsessão* a sua. E minha [...] Que devia chamar-se acaso” (Oliveira, 1992, p. 597-598, grifo nosso). Nota-se que o trabalho poético constrói-se na assunção do sofrimento, da angústia, como um elemento do procedimento criativo.

Parto do princípio de que o *pathos* não pode ser visto de modo negativo na poética de Oliveira, porque é a partir da presença – e da assunção, repito – da dor existencial que o poeta figura, na forma-corção, o ritmo do poema. É à custa do relógio do tempo pulsando no peito – fazendo persistir a angústia mesmo no sono, porque o coração não para de bater nem mesmo quando se dorme – e por prolongar a melancolia agônica madrugada noite adentro, que se abre ao sujeito a possibilidade de transformar a dor no pensamento do coração ou no “rigor poético”, como o outro lado do “rigor científico”. No peito, sente bater não só o seu, mas também no seu, o coração insepulto de toda terra no lado esquerdo, o mais gasto do corpo. Afirma o poeta no mesmo texto d’O *Aprendiz de feiticheiro*: “Dentro de oito anos pensarei na *catástrofe* ou no cansaço a que o médico dá o nome clínico de *angústia*” (1992, p. 599, grifo nosso).

Micropaisagem (1968) configura-se, face a toda a obra poética de Carlos de Oliveira, na descida visceral ao coração da linguagem poética. Aqui, a realidade natural da paisagem da Gândara se dobra e desdobra na imagem da colina oca, onde é figurado o processo mnemônico na imagem da estalactite. Nesta, formada pela queda d’água que, com o tempo, é sedimentada em pedra, vemos configurados os dois movimentos fundamentais da poética de Oliveira: o da fixidez e o da fluidez da matéria poética; ou seja, da matéria-emoção de que nos fala Michel Collot (2018): movente e comovente. Primeiro, o da palavra-pedra que, esculpida rigorosamente com a paciência de Cronos e da natureza, vai cristalizar a memória do tempo com a intenção de, no futuro, ser novamente ativada, posta de novo em movimento, como água, no que o poeta vai denominar de *metamorfoses repetitivas*. Da e com a cal da colina oca, o poeta figura e cristaliza, com sua *cal-ligrafia*, o seu “coração oco”, límpido e transparente, sem metafísica, sem Deus, como diz Lourenço (2007). Daí, julgar, com Didi-Huberman e Zambrano, que o espaço do poema-corção, atravessado por perceptos e afectos, se conecta a um antes e a um depois. As emoções e paixões tomam de assalto o sujeito que, por sua vez, as transforma em uma estética das sensações, fazendo-as durar, perdurar nos inúmeros e múltiplos espaços e tempos.

Leio o segundo poema de *Sobre o lado esquerdo* (1968), intitulado *Instante*, pois creio que ele faz – aliás, como todo o livro – uma ponte direta com a matéria do livro *Micropaisagem*: “esta coluna / de sílabas mais firmes, / esta chama / no vértice das dunas / fulgurando / apenas um momento, / este equilíbrio tão perto da beleza, / este

poema / anterior ao vento (Oliveira, 1982, p. 90). Atente-se para o que nos declara Oliveira em *O aprendiz de feiticeiro*, em um texto crítico nomeado *Micropaisagem*. Ele foi escrito em 1969, o livro de poemas de título homônimo foi publicado em 1968 e *O aprendiz de feiticeiro*, em 1971. Também vale a citação de toda a alínea 5:

O trabalho oficial 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 nos 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 (Oliveira, 1992, p. 587, grifos nossos).

Já sabemos pelo reescrito poema *A noite inquieta*, de *De colheita perdida*, de 1948, e o último poema de *Sobre o lado esquerdo*, de título homônimo, que o sujeito que não dorme, pensa angustiadamente e quer “esmagar o coração”. Segundo Lourenço (2007), o poema aparece como o “mais desesperado dos seus ‘poemas em prosa’” (Lourenço, 2007, p. 236). Logo, o que revela uma dor visceral. Mais: subsuma o sentido trágico de toda a obra de Carlos de Oliveira, porque a insônia da noite inquieta de 1948 se transforma na “insônia-suicídio” de 1968. Ela, para o ensaísta português, tatua no corpo do sujeito o coração. De modo passivo, porque passional, o poeta sofre a ação da dor da insônia física e metafísica. É, pois, este *pathos* cristalizado no coração oco do poema: no cristal da linguagem, esculpido com extremo rigor; na micropaisagem textualizada, dobrada sobre si mesma, “vendo-se, pensando-se.” Percebe-se, a partir daqui, que ver, pensar e sentir tornam-se ações indistintas, gestos indiferenciados, uma vez que o coração, passivo, que sofre a ação, passa a ser ativo, uma força, pois potencializa a meditação para uso da mão para o efetivo/afetivo gesto rigoroso do trabalho poético.

Depreendemos, assim, que a micropaisagem, a realidade textual, simula, no seu rigor quase frio e impassível, a realidade natural; ou, como vai afirmar Oliveira, simula: “a reacção química ou um pequeno sistema planetário” (1992, p. 586). Julgo ser tempo de afirmar que este paradoxo evidencia as tensões e contradições encarnadas na obra de

Oliveira, e que enuncia a crise da noção de arte no “coração” da ideologia neorrealista, bem como a crise existencial do autor empírico que se dá a ver no coração do corpo do poema. Interroga-se o sujeito do poema em prosa do *Posto de gasolina*: “Quem sou eu, no entanto, que balanço tenho para pesar sem erro a minha vida e os sonhos de quem passa?” (Oliveira, 1982, p. 92). O coração do sujeito começa a se interrogar, instaurando, pois, uma suspeita, uma dúvida filosófica, uma má-consciência, como vai dizer Lourenço (2007), no âmago da ortodoxia ideológica, denunciando, no gesto crítico, a crise que se escondia na boa consciência do movimento neorrealista e do partido comunista português até os anos de 1960. Intempestivo, pois, do coração, irrompem, nas imagens mais dantescas, as sombras, o pesadume obscuro e catastrófico – em uma palavra, trágico – da crise existencial e histórica. Todavia, paradoxalmente, oferece uma saída possível para o impasse do sentido da vida e da obra. Não esqueçamos de que é em *Sobre o lado esquerdo* que aparece o “inventor de jogos”⁶.

Zambrono afirma que a emoção/coração configura-se como um lugar de passagem, porque começa no corpo do sujeito, mas está aquém e além dele, ou seja, extrapola o indivíduo, desdobrando-o em um movimento para fora de si. Michel Collot (2018) defende uma outra possível leitura da modernidade, propondo uma revisão dos conceitos de lirismo e de sujeito lírico que vigoraram desde Mallarmé até o estruturalismo dos anos de 1960, isto é, a busca pela autonomia absoluta da literatura, fechada em si mesma, desvinculada do mundo. Collot, então, lançando mão da teoria da fenomenologia, revisita os romantismos francês e inglês para abordar, sob outra perspectiva, as noções modernas de sujeito lírico e de lirismo, levando, agora, em consideração os estatutos da paisagem e da ideia de horizonte. A partir do conceito da estrutura do horizonte, ele vai mostrar que o indivíduo burguês, na figura do poeta, começa a caminhar pelas cidades e pelos campos, observando

6 O “Inventor de jogos” configura-se como uma espécie de alter-ego do poeta. Ele aparece, pela primeira vez, no livro *Sobre o lado esquerdo* (1968) no poema “Estrelas”, em que se dramatiza a iminência do fim do mundo, mas o que, em um primeiro momento, apresentava-se como um acontecimento irreversível, com o surgimento do amigo “inventor de jogos”, ou o outro nome para sonhador ou poeta, há a sugestão de que se perspetive o mundo a partir de outro “ângulo de visão”. Assim, o que parecia ser o fim do mundo se transforma num “grande fulgor”: talvez uma saída possível para se sobreviver depois do fim do mundo.

e se misturando com o que vê. A linha do horizonte consiste no limite do visível e no limiar do invisível, forçando aquele que olha, no caso, o poeta, a imaginar o que existiria além da linha do horizonte. Na ação de caminhar e ver – sentir e pensar –, ele vai se espacializando na paisagem urbana e campestre. Concomitantemente, os espaços vão sendo temporalizados, na medida em que neles estão inscritos vários tempos sobrepostos, diferentes, e múltiplas temporalidades. O sujeito que caminha e vê está inscrito, irremediavelmente, na história, na memória cultural, social e política desses espaços e tempos, e, neles, experiencia a sua alteridade, na medida em que a sua subjetividade só se revela na relação com o diferente, com o estranho, o estrangeiro, principalmente, de si mesmo.

Na *e-moção*, que move e comove, no movimento de espanto de saída para o encontro inesperado do diverso, há a ultrapassagem da própria individualidade, da memória afetiva, para se dividir e partilhar o que há de comum com os outros, reconhecendo-se em uma comunidade. Melhor dizendo: numa *in-comunidade*, pois, como vai refletir Zambrono, o coração só se dá ao outro para continuar íntimo e pertencendo a si mesmo. A experiência emocional dá-se a ver no poema como coração da paisagem; na emoção poética, como afirma Collot. O sujeito fora de si, *e-mocionado*, *ex-tasiado*, alienado de si, pode nos desvelar um mundo invisível no visível, um mundo possível dentro dos mundos do mundo.

Temos, assim, corpo/coração, afeto, mundo, palavras; elementos com os quais o artista/poeta constitui e dá a ver a experiência poética, na matéria-emoção. Como diz Deleuze, solicitando as palavras de Cézanne, o mundo subjetivo se objetiva na matéria, desestabilizando as dicotomias existentes na metafísica ocidental desde Platão: entre mundo inteligível e mundo sensível, interior e exterior, subjetividade e objetividade, sujeito e objeto, espírito e corpo, razão e emoção/sensibilidade, patético e noético, arte social e arte pura, filosofia e poesia. No espaço-coração, estes pares dicotômicos tornam-se indistintos. O coração da poesia nos revela um outro modo de conhecimento: um conhecimento sensível. Deleuze e Zambrono afirmam que a poesia também tem a sua ciência. Pondera Michel Collot, no ensaio *A matéria-emoção*:

A poesia moderna nos convida a nos libertamos dessas dicotomias para tentar compreender como o sujeito lírico se constitui em uma relação

com o objeto, a qual passa, nomeadamente, pelo corpo e pelo sentido, mas que faz sentido e nos comove através da matéria do mundo e das palavras (Collot, 2018, p. 18).

Matéria-emoção arrancada de onde emerge o procedimento criativo de Oliveira: da própria realidade que o cerca, a da região da Gândara, agora metamorfoseada na gândara mítica, encarnada/tatuada na experiência do poeta, filtrada pela memória. A matéria poética toma corpo, torna-se, pois, sensível, na metáfora do coração-poema, esta que carrega nos elementos constitutivos da paisagem mítica toda carga emocional e afetiva.

Segundo Jacques Rancière, no ensaio *A partilha do sensível - estética e política* (2014), toda matéria artística é política, porque política é já a escolha e recolha do material e o meio com o qual este material vai ser transformado em uma coisa em comum. A paisagem textual criada pelo poeta é transformada em uma geografia imaterial, porque comum; e, porque comum, constituiu-se como um espaço político. Isto é: no regime estético das artes, constituiu-se de princípio uma comunidade. No caso da literatura, uma comunidade de leitores. Penso que, na micropaisagem do poema, é perspectivada, no seu horizonte, a figura de um leitor: todo e qualquer. Não mais o leitor alienado da camada média da sociedade portuguesa. Também ele, mas não só ele, até porque nesta micropaisagem desenhada na caligrafia de Oliveira, não são só os viventes humanos que serão figurados, mas também os não humanos, enunciando, assim, uma partilha do sensível mais livre, mais ética, mais democrática do que a da visão e versão de real e de literatura engajada defendida pela boa consciência da poesia política do movimento neorrealista.

Na tensão figurada pelo trabalho poético de Carlos de Oliveira, há a desestabilização dos pares opositivos, solapando a pseudo-divisão entre arte empenhada e arte pura, ou arte autônoma ou submetida ao regime representativo da arte que remonta a Platão. Carlos de Oliveira, como o seu companheiro de ideias e pensamento e sensibilidade, Mário Dionísio (1916-1993) – o mentor filosófico e um dos fundadores do movimento do neo-realismo, também no começo membro do Partido Comunista, como Oliveira –, defende que a verdadeira comunidade “sonhada” pelos dois se apresenta como aquela que há de vir, a do porvir, para lembrar Deleuze: a inexistente. Talvez a da “cidade inexistente” de que fala o poeta em *Sobre o lado esquerdo* no poema *Nevoeiro*

(Oliveira, 1982, p. 100). A que não foi ainda inventada. Escreve Dionísio: “o real [...] não é somente aquilo que está ao alcance da nossa mão, ao alcance de nossa vista, é também o que está ao alcance de nosso espírito e o que ‘ainda’ não está (ainda, sublinho eu) ao alcance de nosso espírito” (Dionísio *apud* Pitta, 2017, p. 83). Talvez aí esteja o perigo do “Salto em altura”, de *Entre duas memórias*, de 1971: “o voo é o singular abstracto / melhor, a metáfora das asas, / que subentende coisas [...] os voos são regressos” (Oliveira, 1982, p. 159).

Nesse sentido, a solidariedade, a utopia⁷, possível para Carlos de Oliveira, só pode ser a que se dá a ver na política do poema, na política da poesia. Talvez a do espaço metafórico do coração cristalizado e cristalino, do seu trabalho poético. Forma, radicalmente democrática porque indiferenciada, nela o poeta partilha com o leitor, todo e qualquer, o enigma da beleza de “alguma ideia disto” (Oliveira, 1982, p. 190). É para o leitor que o poeta endereça o som contido na linguagem concentrada na espera-esperança de que aconteça uma explosão: a do poema-acontecimento na sensibilidade e inteligência do coração do leitor. Oliveira declara, em *Micropaisagem*, texto d’*O aprendiz de feiticeiro*:

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 relógio, é entregue ao leitor. Se a explosão se der ouve-se melhor no silêncio (Oliveira, 1992, p. 586).

7 Pensamos e defendemos que a obra de Carlos de Oliveira promove – embora inserida no movimento neorrealista, este que tinha como principal objetivo, a partir de uma ideologia de cariz marxista ortodoxa, desalienar o povo, com o intuito de denunciar o modelo de exploração da produção capitalista e incitar um movimento de insurreição para a derrubada da ditadura salazarista que sustentava o *status quo* de exploração, miséria e censura – uma desestabilização nestes propósitos ao, intempestivamente, lançar uma perspectiva de leitura e escrita da realidade social em um modo de crise-crítico às diretrizes do movimento e, conseqüentemente, a si mesmo e ao que entendia ser uma arte verdadeiramente revolucionária e utópica. Utopia, portanto, para Oliveira e seus companheiros de estrada, como Mário Dionísio, significava jogar com as palavras a fim de construir um sonho por vir, mas que, paradoxalmente, já estava posto no presente da enunciação poética. Na própria potência do significante movente: que move e comove, se inscreve a metamorfose possível, o sonho possível, sonhado no grão *cal-igráfico* da palavra *areia* ou *duna* ou *colina*, ou ainda, na palavra *coração*, por exemplo.

Para fechar a nossa hipótese de leitura a respeito da figuração de uma poética do coração no trabalho poético de Carlos Oliveira, gostaria, ainda, de falar do processo do auto-retrato construído pelo escritor a partir do processo de reescrita. Levantada pela professora Rosa Maria Martelo no livro *Carlos de Oliveira e a referência em poesia* (Martelo, 1996), a imagem do autorretrato se relaciona com o questionamento e a revisão postos hoje acerca da noção de eu lírico, de subjetividade e de lirismo nos estudos contemporâneos. Martelo explica que, no processo de reescrita da obra, Oliveira torna não-coincidente o autor empírico e o autor textual. Pensamos que, nesse processo, está implicada a questão da dobra crítica da linguagem em que o poeta, ao enunciar “eu” no poema, está construindo e dando a ver o processo de subjetivação, na medida em que vai se dobrar, ver e ser visto, como está dito no fragmento de “micropaisagem”, de fora. Ou, ainda, como vai postular Collot, um sujeito-fora-de-si, dando a ver que o “eu”, o processo de subjetivação, se constrói em uma relação intercambiável de pessoas pronominais na enunciação do poema. Portanto, solapa a ideia de que o eu lírico expressaria os sentimentos de um autor empírico. Segundo Jobim (1999), o “eu lírico” se constitui em uma ficção já no romantismo, na medida em que a subjetividade enunciada na poesia romântica já se apresentava como retórica, puro discurso.

Penso que a metáfora do coração constitui-se em um espaço no qual o poeta enuncia o processo de subjetivação, até porque, como observa Rosa Maria Martelo, a crise político-ideológica intensifica a crise existencial. A angústia, que faz o coração pesar, aparece como deflagradora do autorretrato reescrito de modo patético. Oliveira é levado, contra sua vontade e desejo, a usar as regras da gramática da arte social preconizada pelo neorrealismo, ao sentir-se cerceado em sua liberdade de escrever a partir de uma visão e versão de mundo e arte, isto é, a partir de uma perspectiva intimista ou em um registro autobiográfico, esta “ferida primordial”, argumenta Martelo, esta dor, será figurada no coração do autorretratado, no eu que se enuncia na obra reescrita. Revela Oliveira, em um texto publicado em 1945 e intitulado *Condição da arte*, que a dimensão subjetiva fora “aquilo que tivemos que arrancar tão *dolorosamente* de nós” (Oliveira *apud* Martelo, 2004, p. 126, grifo meu). Desterritorializada, porque redimensionada e reelaborada pela memória e pelo rigor do trabalho poético do sujeito textual, a paisagem da realidade natural reaparece reterritorializada na paisagem-superfície da página de papel. O retrato ou autorretrato do eu do poeta só pode ser

figurado de modo desenquadrado, cabendo, então, ao leitor tentar reconstituir, na montagem ou remontagem da micropaisagem textual, um rosto possível, um “eu lírico” possível e um sentido possível para a obra. Creio, também, que o trabalho poético de Carlos de Oliveira antecipa, a partir dos anos de 1960, o que a crítica literária portuguesa, na figura do poeta e crítico Joaquim Manuel Magalhães (1945-) nos anos 1970, definiu como a “volta ao real”, e a crítica contemporânea como, por exemplo, Dominique Combe, denomina de “volta do sujeito”⁸.

Na forma-coração, há o testemunho filtrado pela memória e pelo tempo, e há a resistência à ditadura salazarista, às imposições ideológicas da ortodoxia neorrealista, à devastação causada pelo progresso tecnológico e à crise climática, que é hoje incontornável. Catástrofe ambiental já prevista e sentida também por Carlos de Oliveira nos anos de 1970⁹. Nela, ainda que suspeitando do pouco valor da palavra, uma espécie de “mirto dos mortos”, ele constrói a sua “biografia interior”, a sua micropaisagem, e a oferta no poema-pedra, no coração de cristal, ao leitor. Carlos de Oliveira, diante do século “de vértebras quebradas” (Agamben, 2009, p. 61), não baixou o olhar diante do horror e buscou, com a linha da escrita, suturar/remontar um sentido para vida e para obra. Repito o que está dito na parte III de *Árvore*: “Seguindo o fio / da tinta / que desenha / na palavra [...] grassam, / engrossam/ embaraçam / a escrita / e o escritor”. Em *Debaixo do vulcão*, poemas IV e V, “[...] a crosta / do diamante, / cria [...] a forma / resistente [...] para impor / diante / do que para / o trêmulo / fulgor / da vida” (1982, p. 117; 128). O trêmulo fulgor da vida nada mais é do que a chama trêmula e incerta do poema: o coração. Prestemos atenção ao poema III de *Micropaisagem*: “Se o poema / analisasse / a própria oscilação / interior, / cristalizasse / um outro movimento / mais subtil / o da estrutura [...] acharia / o seu micro-rigor” (1982, p. 105).

8 Como mostra o crítico Dominique Combe em seu ensaio: “A gênese do conceito de ‘sujeito lírico’ é, portanto, inseparável da questão das relações entre literatura e biografia, e do problema da ‘referencialidade’ da obra literária [...] O poeta lírico não se opõe tanto ao autor quanto ao autobiográfico como sujeito da enunciação e do enunciado” (Combe, 2009-2010, p.120).

9 Remeto o leitor aos textos “Gás”, “Na floresta”, “Coisas desencadeadas” e “Micropaisagem” d’*O aprendiz de feiticeiro*. In: OLIVEIRA, Carlos de. *O aprendiz de feiticeiro in Obras* (1992).

Nota-se que este segundo mergulho passional às profundezas de uma colina oca, é bom que se repita, configura-se em um movimento que aspira cristalizar a estrutura, a arquitetura da micropaisagem pelo microrrigor da linguagem; linguagem que medita, que vê, vendo-se: “O pulsar / das palavras, / atraídas / ao chão / desta colina / por uma densidade / que palpita”. Rigor que atinge o seu ponto fulcral – “quando / o poema / atinge / tão concentração / a própria / lucidez / em energia / e explode / para sair de si” – para se expandir e explodir no microfulgor: “pelo espaço / trémulo / *dum* coração: ‘que paz no universo’” (1982, p. 107, grifo meu). Repare-se que, no fragmento II da parte intitulada *Espaço*, o poeta escreve “*dum*” coração, isto é, um artigo indefinido, todo e qualquer, para, no fragmento X, escrever “o espaço / trémulo / do coração: / que silêncio no livro”. Pode-se afirmar, assim, que se trata do coração do livro, do poema, da linguagem, que explodirá no silêncio de um coração: é ao coração do leitor que o poeta endereça a palavra-coração. Aliás, é o próprio escritor que me assegura a afirmação, quando diz, n’*O aprendiz de feiticeiro*, que: “Se a explosão se der ouve-se melhor no silêncio” (1992, p. 587). No silêncio do coração-pensamento da poesia.

THE HEART OF CARLOS DE OLIVEIRA’S POETIC WORK: WHAT A HEART! WHAT HEART?

ABSTRACT: The aim is to defend the reading hypothesis that the image of the heart in Carlos de Oliveira's poetic work is configured as a space of crisis and criticism, insofar as the poet problematizes a process of subjectivation that initially manifests itself in *Cantata*, and intensifies and complexifies in *Sobre o lado esquerdo*, *Micropaisagem* and *Sobre duas memórias*. The heart-poem establishes a doubt that destabilizes the concept of the “lyrical self”, as well as other dichotomous pairs implied in it. The heart-form represents what the poet understands as resistance. In the heart-form we see two movements crystallized: the poetic and the political.

KEYWORDS: Carlos de Oliveira; Neorealism; Modern and contemporary Portuguese poetry; Heart; Resistance.

EL CORAZÓN DE LA OBRA POÉTICA DE CARLOS DE OLIVEIRA: ¡QUÉ CORAZÓN! ¿QUÉ CORAZÓN?

RESUMEN: Se trata de defender la hipótesis de lectura de que la imagen del corazón en la obra poética de Carlos de Oliveira se configura como un espacio de crisis y crítica, en la medida en que el poeta problematiza un proceso de subjetivación que se manifiesta inicialmente en *Cantata*, y se intensifica y complejiza en *Sobre o lado esquerdo*, *Micropaisagem* y *Sobre duas memórias*. El poema-corazón establece una duda que desestabiliza el concepto de «yo lírico», así como otros pares dicotómicos implícitos en él. La forma-corazón representa lo que el poeta entiende por resistencia. En la forma-corazón vemos cristalizados dos movimientos: el poético y el político.

PALABRAS CLAVE: Carlos de Oliveira; Neorrealismo; Poesía portuguesa moderna y contemporánea; Corazón; Resistencia.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BARRENTO, João. *Geografia imaterial*. Lisboa: Documenta, 2014.

COLLOT, Michel. *A matéria-emoção*. 1 ed. Tradução: Patrícia Souza Silva. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018.

COMBE, Dominique. A referência desdobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Tradução: Iside Mesquita e Vagner Camilo. *Revista da USP*, São Paulo, n. 84, p. 112-128, dez./fev. 2009-2010.

DIDI-HUBERMAN, George. *Que emoção! Que emoção?* 1 ed. Tradução: Cecília Ciscato. São Paulo: Editora 34, 2016. (Coleção Fábula)

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix. Filosofia, ciência lógica e arte. In: *O que é a filosofia?* 3 ed. Tradução: Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Munõz. São Paulo: Editora 34, 2010. (Coleção Trans)

JOBIM, José Luís (org.). Subjetivismo. In: *Introdução ao romantismo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1999. p. 133-142.

LOURENÇO, Eduardo. Carlos de Oliveira e o trágico neo-realista. In: *Sentido e forma da poesia neo-realista*. Lisboa: Gradiva, 2007. p.167-240.

MARTELO, Rosa Maria. Carlos de Oliveira, reescritor. In: *Em parte incerta: estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Lisboa: Campo das Letras, 2004. p. 83-127.

MARTELO, Rosa Maria. Resistência da poesia/Resistência na poesia. *Tropelías - Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, p. 36-47, jan./2012. Disponível em: <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/tropelias/article/view/547>. Acesso em: 02/10/2024.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra*. Tradução: José Mendes de Souza. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2012.

NIETZSCHE, Friedrich. *A origem da tragédia*. São Paulo: Editora Moraes, [s/d].

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

OLIVEIRA, Carlos de. *Trabalho poético*. Lisboa: Sá da Costa Editora, 1982.

PEDROSA, Célia & ALVES, Ida (orgs.). Apresentação: poéticas do coração. *eLyra*, n. 21, p. 7-10, jun./2023. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.21747/21828954/ely21ap>>. Acesso em: 8 out. 2024.

PITTA, António Pedro. *Novo Cancioneiro*: historicidade de uma polifonia. *Revista CESP*, Belo Horizonte, v. 37, n. 57, p. 79-96, 2017.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*: estética e política. 2 ed. Tradução: Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental; Editora 34, 2009.

ZAMBRONO, María. A metáfora do coração. In: *Metáfora do coração e outros escritos*. 2 ed. Tradução: José Bento. Lisboa: Assirio&Alvim, 2000.

Submetido em 19 de janeiro de 2025

Aprovado em 10 de fevereiro de 2025

Publicado em 25 de maio de 2025
