

O DESENHO QUE SOBREVIVE NO AR: A CASA CAMPONESA DE CARLOS DE OLIVEIRA EM GUERNICA

THALLES CANDAL*
LUCIANA SALLES**

RESUMO

Na primeira seção de *Entre duas memórias* (1971), no poema “Descrição da guerra em Guernica”, Carlos de Oliveira realiza uma *ekphrasis* do quadro *Guernica* (1937) de Pablo Picasso. Pretendemos abordar a leitura que Oliveira faz da casa camponesa na tela de Picasso, inscrevendo a gândara portuguesa em Guernica através de elementos recorrentes em sua obra (e vida), como as sestas pobres, a aridez e a casa arruinada. Essa leitura, porém, parece apontar para uma salvação do real em meio à barbárie: uma resistência pela forma.

PALAVRAS-CHAVE: Carlos de Oliveira. Guernica. Ekphrasis. Paisagens arruinadas. Forma poética.

INTRODUÇÃO

O Douro desce de Espanha e o Douro entra no mar em Portugal: “Toda a gente sabe isso”. Na primeira seção de *Entre duas memórias* (1971), seguindo o curso do rio Douro, Carlos de Oliveira parte de Sória, das “Colinas de António Machado”, até a sua “despedida” de Espanha em direção ao norte de Portugal. No entanto, o destaque de “Cristal em Sória”

* Bolsista Capes. Mestrando em Literatura Portuguesa pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

E-mail: thalles.candal@letras.ufrj.br Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-5735-821X>

** Professora de Literatura Portuguesa na Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

E-mail: lucianasall@gmail.com Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0002-2433-4780>

– e deste artigo – fica para o desvio que o poeta faz pelo País Basco no segundo poema, “Descrição da guerra em Guernica”, em que realiza uma *ekphrasis* do quadro *Guernica* (1937) de Pablo Picasso.

Neste artigo, investigamos a leitura que Oliveira faz da casa camponesa na obra de Picasso, inscrevendo a gândara portuguesa em Guernica através de elementos recorrentes em sua obra (e em sua vida), como as sestras pobres, a esterilidade e a casa em ruínas. Essa inscrição permite enxergar o contraste entre a tecnologia destrutiva da guerra e a técnica artesanal que dita o ritmo do campo. Para tanto, analisamos as escolhas poéticas do poeta para interpretar e reproduzir a tela do pintor, e, por fim, a partir de um espelhamento da casa com o poema, apontar para uma salvação do real em meio à barbárie: uma resistência pela forma.

É POSSÍVEL ESCREVER POESIA DEPOIS DE GUERNICA?

Guernica, cidade da região da Biscaia, capital do País Basco, foi bombardeada com mais de 20 toneladas de explosivos pela Legião Condor de Hitler. No contexto da Guerra Civil Espanhola, com o aval do general das tropas nacionalistas e futuro ditador espanhol Francisco Franco, a pequena cidade símbolo da democracia basca foi surpreendida por volta das 16h30 de uma segunda-feira, 26 de abril de 1937, e ardeu por mais de três horas.

O ataque reuniu as motivações mais bárbaras, características da primeira metade do século XX: enfraquecer um inimigo e conquistar um território naquela guerra, passando por destruir uma cidade-símbolo de um povo libertário, até testar novas armas e táticas de guerra nazistas de bombardeios a cidades abertas e a população civil. Esses, nos conta a História, foram os fatos ocorridos que motivaram Pablo Picasso a registrar os horrores daquele massacre no mural encomendado para a Exposição Internacional de Paris de 1937, criando uma das obras de arte mais importantes do século.

FIGURA 1 - PICASSO, PABLO. GUERNICA. 1937. TINTA A ÓLEO. 349,3 x 776,6 CM



Fonte: Acervo Museo Reina Sofia.

O título desta seção, “É possível escrever poesia depois de Guernica?”, reflete a suposta pergunta atribuída a Theodor Adorno a respeito da barbárie dos campos de concentração de Auschwitz durante a Segunda Guerra Mundial. O filósofo alemão, na verdade, *afirmou* que escrever um poema após Auschwitz seria um ato bárbaro, completando que “enquanto o espírito crítico permanecer em si mesmo em uma contemplação autossuficiente, não será capaz de enfrentar a reificação absoluta [...]” (ADORNO, 1998, p. 26), isto é, a coisificação definitiva da classe trabalhadora e das minorias. A indagação lida de forma enviesada pela crítica ou pelos tradutores de Adorno trazem uma dúvida inexistente para o autor. Mas aqui aproveito-a para pensar o caso em análise, tanto de Picasso quanto de Carlos de Oliveira.

No *Prefácio* da primeira edição de *Poesia I*, o poeta Jorge de Sena, ao justificar e propor a sua poética do testemunho, faz uma releitura da 11^a das Teses sobre Feuerbach, de Marx¹: “É que à poesia, melhor que a qualquer outra forma de comunicação, cabe, mais que compreender o mundo, transformá-lo” (SENA, 1961, p. 25). Essa pode ser uma resposta não solicitada à pergunta nunca feita por Adorno. Acrescentando mais um

¹ “Os filósofos têm apenas interpretado o mundo de maneiras diferentes; a questão, porém, é transformá-lo” (MARX; ENGELS, 2007, p. 539).

ingrediente à discussão – além de um possível aceno a Walter Benjamin – Cerdeira (2014, p. 22), em um texto sobre Sena, afirma que a obra do poeta: “[...] exercitou essa sua consciência de que a arte, mais que monumento, é transformação e releitura.” Esse pensamento em torno da representação na arte está na base da força que levou o pintor e o poeta aqui analisados a fazerem arte sobre a barbárie.

Pablo Picasso não escreveu poesia depois de Guernica, mas pintou o seu mais famoso quadro, que se tornou um manifesto artístico contra os horrores da guerra, estendendo seu apelo, infelizmente, não só aos fatos passados, mas aos anos seguintes que trouxeram a barbárie da Segunda Guerra Mundial. Depois de sua representação, qualquer manifestação artística a respeito do massacre de Guernica, se não fosse um exercício de intertextualidade, estaria fadada a desaparecer à sua sombra.

A tarefa de Carlos de Oliveira, portanto, é difícilíssima. Ao optar por uma intertextualidade direta com o quadro de Picasso, ele adentra no terreno da *ekphrasis*, com todos os desafios e as limitações que uma tradução intersemiótica carrega, como bem reflete Clüver (1997, p. 54):

[...] a linha na pintura corresponde à melodia, a cor corresponde ao timbre? A que correspondem esses elementos em textos verbais? Faz sentido falar em metáforas pictoriais ou musicais? Uma personagem é igual na ficção narrativa, no teatro, na ópera, no cinema, na pintura? Se quisermos fazer comparações, teremos que resolver essas questões.

Ler uma pintura, como bem aponta Manguel (2001), é traduzi-la nos termos da nossa própria experiência. O exercício da *ekphrasis* abarca essa leitura de uma arte por outra, numa interpretação poética de uma obra que não visa substituí-la, mas acrescentar perspectivas diversas a ela. Descrever poeticamente uma pintura a partir de uma experiência de mundo é, dessa forma, por si só, revisitar essa obra e inscrevê-la em seu universo cognoscível.

O universo de Carlos de Oliveira é a gândara portuguesa. A paisagem que incessantemente descreve – do grão de areia ao astro de “grandes massas orográficas” (OLIVEIRA, 1992, p. 222) – é essa região de clima

e vegetação áridos, dunas, pinhais e lagoas lamacentas, e de camponeses que povoam e sobrevivem a ela. A paisagem de sua infância lhe marcou tão profundamente que há referências a ela por toda a sua obra:

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 [...] nasceu desse ambiente quase lunar habitado por homens e visto, aqui para nós, com pouca distanciação. (OLIVEIRA, 1992, p. 586).

O signo da casa camponesa é essencial na obra de Carlos de Oliveira, como o próprio autor destaca, num retrospecto, na nota final de *Finisterra* (1978), em suas últimas linhas publicadas em vida. Desde a casa de raízes profundas sobre a infância, de seu primeiro livro de poemas *Turismo* (1942), até as inúmeras casas destruídas, incendiadas, arruinadas: breves e silenciosas casas camponesas feitas de saibro, cal, adobos e musgo. As casas em ruínas testemunhadas por sua infância na gândara são revisitadas a todo instante em sua poesia e prosa:

O fungo das paredes absorve os elementos marinhos, serve-se deles para minar o saibro, a pedra, a cal, com mais facilidade. No seu falso esplendor as casas apodrecem. Quando torna o verão fumegam. É o resto da humidade que se retira (para voltar mais tarde: chuva, nevoeiro) deixando as construções farelentas. Cai poeira das casas como caruncho das pranchas de madeira doente. Apodreceram. (OLIVEIRA, 1992, p. 597).

A identificação da casa com o poema, sua transposição, propõe seus fundamentos em *Cantata* (1960), quando Oliveira enrudece as palavras em pedras no seu “Soneto”, de modo que levantar a torre do seu canto “é recriar o mundo pedra a pedra” (1992, p. 181). A linguagem mineralizada ganha contornos de escultura em “Estátua”, de *Sobre o lado esquerdo* (1968), e começa a ser incorporada aos alicerces da própria “Casa”: “a

pedregosa luz da poesia / que reconstrói a casa, chama a chama” (1992, p. 215) – percurso brilhantemente trabalhado por Ida Alves em “De casas falemos” (1999, p. 277-290).

Essa teorização feita em *Cantata* e ensaiada em *Sobre o lado esquerdo*, materializa-se, de fato, em *Micropaisagem* (1968). As raízes em “Árvore” (1992, p. 259-266) irrompem no poema “seguindo o fio / da tinta / que desenha / as palavras”, e “procuram / instalar-se / no interior da linguagem” como que comprometendo a estrutura da casa “onde a família dorme”. Essa imagem implode os limites do poema e da casa, reconhecendo-os como uma unidade já indissociável. De palavras e paredes é feita a casa camponesa de Carlos de Oliveira.

Em *Entre duas memórias* (1971), essa ideia volta à baila, mas com uma tinta de destruição mais carregada. A estrutura do livro é muito bem equilibrada em três seções, cada uma dividida em mais três subseções, com o número de versos e segmentos poéticos harmônicos entre si, o que confere à obra uma sensação de completude, uma coerência formal. No entanto, como ressalta Martelo (1996, p. 407), essa inteireza se mostrará – tanto pelos sonetos desgastados quanto pela própria temática – sujeita à erosão, desfeita por dentro, “num discurso que parece minar a coesão do livro”.

GUERNICA: PAISAGEM E POVOAMENTO

Um dos fortes exemplos dessa erosão de fundo e forma talvez seja “Descrição da guerra em Guernica” (OLIVEIRA, 1992, p. 330-339). Nesta segunda parte de “Cristal em Sória”, Carlos de Oliveira aborda o horror do massacre à cidade basca no contexto da Guerra Civil Espanhola, através de uma leitura *ekphrástica* de *Guernica*, de Pablo Picasso, um dos quadros-símbolo do século XX (Figura 1).

O primeiro ponto a ser ressaltado no poema que analisaremos daqui em diante é o seu título: “Descrição da guerra em Guernica”. Em seu conteúdo, ele trata, não da guerra em si e suas motivações, mas de um recorte já feito por Picasso, de uma casa em chamas e do desespero de seus habitantes. Com isso, o autor dá indícios da abordagem que optou por

fazer da obra, traduzindo-a nos termos da sua própria experiência, e com uma preocupação poética, mais do que historiográfica ou técnica – pese o que seja a função social da poesia. Sobre o uso do termo “descrição”, trataremos mais adiante.

I
Entra pela janela
o anjo camponês;
com a terceira luz na mão;
minucioso, habituado
aos interiores de cereal,
aos utensílios
que dormem na fuligem;
os seus olhos rurais
não compreendem bem os símbolos
desta colheita: hélices,
motores furiosos;
e estende mais o braço; planta
no ar, como uma árvore,
a chama do candeeiro.
(OLIVEIRA, 1992, p. 330)

FIGURA 2 - PICASSO, GUERNICA, 1937, DETALHE.



Fonte: Acervo Museo Reina Sofia.

Carlos de Oliveira entra no quadro de Picasso através de / com o anjo e nos leva junto dele. Assim como o anjo da história de Benjamin, fomos arrastados pelo vendaval do progresso até ali, e agora somos testemunhas da destruição, compartilhando de seu olhar de espanto e desolação (BENJAMIN, 2018, p. 14). É interessante pensar na interpretação que o poeta dá a essa personagem feminina de Picasso (Figura 2): um *anjo*; e não só: um anjo *camponês*. Eis um primeiro e ótimo exemplo de exercício da *ekphrasis* como interpretação poética, mais do que pura descrição.

Ao interpretar poeticamente a pintura, Carlos de Oliveira inscreve em sua descrição a temática central de sua obra a fim de construir seu argumento. Para explicitar essa temática, entre tantos exemplos em prosa e verso que poderiam ser dados, eis o primeiro parágrafo do primeiro romance do autor, *Casa na duna*, de 1943:

Na gândara há aldeolas ermas, esquecidas entre pinhais, no fim do mundo. Nelas vivem homens semeando e colhendo, quando o estio poupa as espigas e o inverno não desaba em chuvas e solidão. Porque então são ramagens torcidas, barrancos, solidão, naquelas terras pobres. (OLIVEIRA, 1992, p. 603).

Os camponeses, a gândara, o trabalho solitário e solidário de homens e mulheres numa terra seca e estéril: eis a paisagem da infância que marcou a obra de Carlos de Oliveira. Esse tema se manifesta em sua linguagem, no tratamento manual, artesanal com as palavras, limadas, pontiagudas, microscópicas e pesadas. O poeta lê o quadro de Picasso utilizando essa mesma linguagem, os mesmos materiais de sua intimidade: árvore, cal, aridez, casa – lembrando João Cabral de Melo Neto, poeta com quem compartilhava quase a mesma arte poética: “Vinte palavras sempre as mesmas / de que conhece o funcionamento, / a evaporação, a densidade / menor que a do ar.” (1994, p. 79).

De volta ao segmento I do poema, ao associar diretamente a figura cândida e inocente do anjo ao ambiente camponês, o poeta cola esses dois

signos definitivamente. Essa associação é vista na pintura em seus “olhos rurais” assustados, que “não compreendem bem os símbolos / desta colheita”, e no candeeiro que traz nas mãos. Manuel Gusmão ressalta – e reforçamos seu coro – que tanto a compreensão dessa figura como um “anjo camponês”, quanto o uso de um termo do campo semântico da terra, a *colheita*, para aludir à destruição “é um processo estilístico que visa reforçar a visão dessa acção como não-colheita”, alargando ainda mais o abismo entre a vida rural e a monstruosidade testemunhada (1981, p. 143).

De fato, estamos diante da barbárie do século XX. Sobre a geração que participou da Primeira Guerra Mundial e retornou mais pobre de experiências do que havia ido, segundo Benjamin (2018, p. 86):

Uma geração que ainda foi à escola nos carros puxados a cavalos, viu-se de repente num descampado, numa paisagem em que nada se manteve inalterado a não ser as nuvens, e no meio dela, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, o corpo humano, minúsculo e frágil.

Acredito que podemos aplicar essa imagem à Guernica de 1937.

Descrevendo a tela, Oliveira vai encontrando pelos olhos do anjo (e na ordem que seu olhar percorreria cada canto da casa) os elementos que compõem a paisagem de destruição e o (des)povoamento da casa: o jogo das três luzes no segmento II; a *Pietà* sob o touro “Ao alto; à esquerda” no segmento III; a estátua fragmentada “Em baixo, contra o chão” no segmento IV; a mesa e o pássaro quase escondidos nos segmentos V e VI; o cavalo atravessado de metais no segmento VII; a mulher de passos densos no segmento VIII; depois de percorrer tudo, a volta ao olhar do anjo no segmento IX; e, por fim, atrás dele, descendo do “canto superior direito”, o incêndio encontra a mulher de braços erguidos no segmento X. Em sua empresa de descrever esse cenário, o poeta se vale de sons e silêncios, aos quais nos deteremos rapidamente por se tratar de um trabalho de

linguagem refinadíssimo, que não se esgota nas linhas propostas por este texto.

Seja na descrição das três luzes que geometrizam os tons de cinza da tela, ou das personagens que testemunham a destruição, cada palavra escolhida tem seu peso, densidade e comprimento medidos para habitar o espaço que ocupa no poema. Imagem e som se conjugam para descrever o que com palavras não se pode dizer: a criança morta nos braços da mulher (sua mãe?), que tem seu grito abafado pelo touro fumegante, símbolo de Espanha (Figura 3).

III

Ao alto; à esquerda;
onde aparece
a linha da **garganta**,
a curva distendida como
o **gráfico** de um **grito**;
o som é impossível; impede-o pelo menos
o animal fumegante;
com o **peso das patas**, com os longos
músculos negros; **sem esquecer**
o **sal silencioso**
no outro coração:
por cima dele; inútil; a mão desta
mulher de joelhos
entre as pernas do touro.
(OLIVEIRA, 1992, p. 332, grifo nosso)

FIGURA 3 - PICASSO, *GUERNICA*, 1937, DETALHE.



Fonte: Acervo Museo Reina Sofia.

O som velar produzido na “linha da **garganta**”, o “**gráfico** de um **grito**”, é abafado pelas oclusivas dos “**pesos das patas**”, restando apenas o grito afônico das sibilantes “**sem esquecer / o sal silencioso / no outro coração**”. Essa sinfonia narrativa descreve uma cadeia causal de fatos e dá conta de transmitir a dor incomunicável de que falou Drummond ao descrever a Pietà de Michelangelo. O mármore comunica-se, a tela grita e o poema silencia: todas são formas de transmitir essa dor materna que não cabe nem na arte nem na realidade.

Outro segmento que explora seu escopo fonético para expressar o sentimento que a pintura exprime é o segmento VIII, que antecipamos para que se reforce esse artifício usado no segmento III. A “outra mulher” de olhos arregalados é identificada pelo peso de seus passos e de seus seios no poema (Figura 4). A recorrência do fonema /**p**/ no decorrer dos

versos sonoriza esse andar pesado e arrastado da mulher que adentra “no pesadelo” como que acumulando o fardo dos corpos em cada passo, e o peso do medo em cada seio.

VIII

Outra mulher: o susto
a entrar no **p**esadelo;
oprime-a o ar; e cada **p**asso
é **a**penas **p**eso: seios
donde os mamilos **p**endem,
gotas duras
de leite e medo; quase **p**edras;
memória **t**ropeçando
em árvores, **p**arentes,
num descampado vagaroso;
e amor também:
espécie de **p**eso que **p**roduz
por dentro da mulher
os mesmos **p**assos densos.
(OLIVEIRA, 1992, p. 337, grifo nosso)

FIGURA 4 – PICASSO, GUERNICA, 1937, DETALHE.



Fonte: Acervo Museo Reina Sofia.

Partindo das ferramentas fonéticas para as semânticas e formais, o poeta da gândara aposta na disparidade dos signos e na quebra dos versos ao descrever alguns elementos-chave da tela. A começar pela forma, é interessante perceber um movimento poético de Oliveira que parece tentar se alinhar ao Cubismo de Picasso em toda a primeira seção do livro, que, não à toa, leva um nome caro à representação desse movimento artístico: *Cristal* em Sória. Desde o primeiro poema “Nas colinas de António Machado” – que pode ser lido como a descrição de todas as faces desse cristal – até este poema, a forma dos versos se mostra um trabalho à parte: um deslocamento do eixo estrutural que força a leitura a sempre se abismar em um *enjambement*, encerrando o verso pelo meio do verso seguinte em um tropeço de ponto e vírgula. Enfim, uma poesia cubista.

O Cubismo analítico apresentava várias visões simultâneas do mesmo objeto, segundo diferentes pontos de vista. [...] Na mesma figura, apresentam-se simultaneamente não mais diversos aspectos, mas várias “verdades” diferentes, e nenhuma mais verdadeira do que a outra. É, portanto, a ambiguidade, a contradição interna que deforma e decompõe a figura, que a reconstrói segundo sua verdadeira estrutura intrínseca. Eis, para Picasso, o erro de base dos construtivistas: procuravam a estrutura na razão, enquanto a verdadeira estrutura do ser é o irracional. E, se o irracional se apresenta como imagem, a forma não é, não pode ser senão a estrutura da imagem. (ARGAN, 1992, p. 366).

Essa estrutura irracional da imagem que a guerra produziu em Guernica pode ser percebida em versos como “o som é impossível; impede-o pelo menos / o animal fumegante; / com o peso das patas, com os longos / músculos negros; sem esquecer / o sal silencioso” (OLIVEIRA, 1992, p. 332), ou “Cavalo; reprodutor / de luz nos prados; quando / respira, os brônquios; / dois frêmitos de soro; exalam / essa névoa” (OLIVEIRA, 1992, p. 336), entre tantas outras ocorrências no decorrer do poema. A essa estratégia soma-se outra parecida, e que dialoga com o sentido dos versos que estrutura. Os *enjambements* presentes no segmento IV, como “Quem / tentou salvar o dia” e “opor / à química da guerra, /

aos reagentes dissolvendo / a construção”, materializam a descrição do despedaçamento, da fragmentação, da corrosão da estátua, das paredes, da vida e da história daquela casa.

IV

Em baixo, contra o chão
de tijolo queimado,
os fragmentos duma estátua;
ou o construtor da casa
já sem fio de prumo,
barro, sestas pobres? Quem
tentou salvar o dia,
o seu resíduo
de gente e poucos bens? opor
à química da guerra,
aos reagentes dissolvendo
a construção, as traves,
este gládio,
esta palavra arcaica?
(OLIVEIRA, 1992, p. 333)

FIGURA 5 - PICASSO, GUERNICA, 1937, DETALHE.



Fonte: Acervo Museo Reina Sofia.

A vida simples e rural, do candeeiro e dos “interiores de cereal”, e o progresso à serviço da destruição e da morte, dos aviões e das bombas a corroer as paredes e os corpos como cal: esse contraste é bem retratado neste segmento IV. A figura da estátua do construtor da casa fragmentada no chão reforça a ruína dessa construção, sua gênese despedaçada é o prenúncio de sua própria destruição (Figura 5).

O homem incógnito que ergueu a casa apesar do barro e das sestras pobres, que “tentou salvar o dia, / o seu resíduo / de gente e poucos bens” e que, num gesto imortalizado em pedra, estaria ali para defender seu lar. Mas o gládio, “esta palavra arcaica”, não pode se “opor / à química da guerra / aos reagentes dissolvendo / a construção”: por ser palavra e por ser arcaica.

O sentimento de proteger a casa por ser por ela protegido remonta a conexão uterina íntima de mãe e filho, como teorizou Durand (2012, p. 169), “a casa que abriga é sempre um abrigo que defende e protege e que se passa continuamente da sua passividade à sua atividade defensiva”. E o símbolo que essa casa-mãe protetora representa no imaginário das sociedades é estendido para a terra pátria: metonímica e literalmente, o desejo de ser enterrado no solo de seu país, ou mesmo de sua casa, é comum, justamente, por esse retorno ao aconchego materno. Defender essa casa é, pois, um dever de seus habitantes.

Mas, assim como *gládio*, *casa* também é uma palavra arcaica e, portanto, vulnerável à química das bombas *antipalavras* e *antiarcaicas*. Ter esse espaço familiar profanado e destruído é um trauma intransponível. Tê-lo de uma forma extremamente violenta, como registrado em *Guernica*, só pode encontrar resistência à altura na sutileza, na intimidade com os detalhes de que nos valerá Bachelard. E é o que Carlos de Oliveira oferece no segmento poético V de sua descrição:

V
Mesa, madeira posta
próximo dos homens, pelo corte
da plaina,
a lixa ríspida,
a cera sobre o betume, os nós;
e dedos tateando
as últimas rugosidades;
morosamente; com o amor
do carpinteiro ao objeto
que nasceu

para viver na casa;
no sítio destinado há muito;
como se fosse, quase,
uma criança da família.
(OLIVEIRA, 1992, p. 334)

FIGURA 6 – PICASSO, *GUERNICA*, 1937, DETALHE.



Fonte: Acervo Museo Reina Sofia.

Aqui, suspende-se toda descrição da ruína para jogar luz a um elemento absolutamente desimportante em qualquer análise do quadro de Picasso². Mesmo o pássaro em cima da mesa é ressaltado em algumas leituras, mas essa quina de mesa num pedaço sem luz da tela parece insignificante (Figura 6). Não para o poeta da gândara. O elemento artesanal derivado, provavelmente, da madeira de uma árvore

² Cabe aqui uma ressalva ao artigo Carlos de Oliveira: até que a pintura fenda (2018), de Marlon Augusto Barbosa, que faz uma leitura muito interessante de uma inscrição da vida e morte de Jesus, que aparece crucificado nos primeiros esboços do quadro de Picasso, no poema de Carlos de Oliveira; E a mesa tem um papel importante nessa análise, como símbolo da carpintaria de José que depois serviria à própria cruz do martírio do Cristo.

das proximidades da casa – como no poema “Árvore”, de *Micropaisagem* (OLIVEIRA, 1992, p. 259-166) – é um símbolo da comunhão do homem com a natureza, o epicentro da casa onde se reúne a família camponesa.

Sobre essa atenção, refletindo agora sobre o uso de “descrição” no título do poema, pensemos com Bachelard (1989) que a imagem poética da casa da infância, aquela que se equilibra no pacto entre a memória e a imaginação, é avessa a qualquer tipo de descrição. Uma simples evocação, um detalhe à luz do devaneio diz muito mais sobre a intimidade com o local do que um detalhamento rigoroso de seus elementos. Ao anunciar uma descrição no título e retratar no poema mais a penumbra do que a luz, mais o detalhe do que o aparente, mais a sugestão do que o ato em si, Oliveira perverte essa descrição pela própria força da poesia, mais do que da lembrança, de tocar o sentimento da casa.

A mesa ganha o status de “criança da família”, quando a própria criança morta nos braços da mulher, à esquerda do quadro, não foi sequer mencionada diretamente no poema. A paralisação da descrição do cenário de morte bem no segmento central do poema serve como um respiro de esperança, e um sustentáculo da promessa de resistência que virá ao final. Mas antes disso, o olhar do anjo camponês, e o nosso, ainda percorre outras imagens de angústia e esterilidade.

As imagens contrastantes seguem: do voo leve do pássaro e do cavalo reprodutor nos prados, para os aviões que pesam o ar e a terra de morte. E à imagem de esterilização do cavalo reprodutor, soma-se a da mulher que arrasta o peso dos seios cheios de “gotas duras / de leite e medo; quase pedras”. Transitar sobre os escombros da casa e dos corpos, sua casa, sua família, desperta na mulher o assombro da memória: o testemunho.

Quando a narrativa volta para os olhos do anjo camponês, depois de percorrer o quadro em sua quase totalidade; depois de presenciar a destruição do passado e do futuro na estátua despedaçada e na criança morta; depois de constatar a esterilidade absoluta daquela terra já tão pobre; o resultado do bombardeio, do choque do moderno sobre o rural, é a impossibilidade mesmo de um milagre: “as máquinas estranhas, / os

motores com sede, nem sequer / beberam o espírito das minhas casas; / evaporaram-no apenas.” (OLIVEIRA, 1992, p. 338).

SALVAR O REAL OU “QUE FAREI QUANDO TUDO ARDE?”

As estratégias utilizadas por Carlos de Oliveira para traduzir, ou como ele preferiu, descrever a tela de Picasso foram analisadas mais detidamente até aqui. Com efeito, é uma tarefa complexa transmitir a expressividade imagética de tons, expressões, cenários para a linguagem verbal e poética. Mais ainda, em se tratando do Cubismo, de Picasso e de *Guernica*. As ferramentas do poeta – de que o pintor também não pode se utilizar – são a fonética, a polissemia, a metáfora, a forma, a sintaxe, todas muito bem exploradas em função da inscrição de uma linguagem em outra, de um universo artístico em outro.

A referência do anjo às “minhas casas” pode ser aplicada também à voz de Carlos de Oliveira, uma vez que essa aridez está presente largamente em sua obra, tornando tudo na gândara breve como as dunas. Essas “casas construídas com adobos que duram sensivelmente o que dura uma vida humana” (OLIVEIRA, 1992, p. 588) são inscritas aqui no quadro de Picasso e no evento histórico do massacre de Guernica. É como se Oliveira identificasse suas casas naquela obra e, num salvamento do real pela linguagem, tentasse amparar, se não as casas já incendiadas décadas antes, as casas da gândara portuguesa.

X

O incêndio desce;
do canto superior direito;
sobre os sótãos,
os degraus das escadas
a oscilar;
hélices, vibrações, percutem os alicerces;
e o fogo, veloz agora, fende-os, desmorona
toda a arquitectura;
as paredes áridas desabam

mas o seu desenho

sobrevive no ar; sustém-no

a terceira mulher; a última; com os braços

erguidos; com o suor da estrela

tatuada na testa.

(OLIVEIRA, 1992, p. 339, grifo nosso.)

FIGURA 7 - PICASSO, *GUERNICA*, 1937, DETALHE.



Fonte: Acervo Museo Reina Sofia.

Em um deslocamento empático da linguagem, as casas de adobos simples das dunas gandraesas se veem no centro da Guerra Civil Espanhola, que destrói mais do que a seca no estio, as chuvas no inverno e a exploração dos homens o ano todo. O incêndio já toma conta da casa e o ato da terceira mulher de erguer os braços diante da morte, remontando o Cristo, é, simbolicamente, o ato de resistência pela forma: “momentos antes de ruírem” as “casas desidratadas / no alto forno”,

ela sustenta o desenho das paredes, apesar da sua estrutura material já desabada. É interessante pensar nesse momento nos comentários de Rosa Maria Martelo sobre a estrutura de *Entre duas memórias* e de seus poemas, quando diz que exploram a materialidade da linguagem, edificando sua totalidade “no limiar do desmoronamento” (1996, p. 416)

É aqui o momento em que a linguagem realiza uma dobra reflexiva sobre a realidade e sobre si mesma. A trapaça salutar a que Barthes (2013, p. 17) chamou literatura revela aqui a costura do seu avesso, “[...] o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever”. Se o poema é a casa e a sua forma reflete a forma da casa; se Carlos de Oliveira vale-se de sonetos desgastados, de pontos e vírgulas e *enjambements* para representar as casas e as vidas despedaçadas; então o caminho contrário também é viável.

Seguindo o conselho do amigo inventor de jogos de “Estrelas” (OLIVEIRA, 1992, p. 205), do livro *Sobre o lado esquerdo*, Carlos de Oliveira inclina a cabeça para o lado e altera o ângulo de visão, fazendo da personagem em desespero do quadro de Picasso, uma guardiã da memória daquele lugar. Suster os desenhos das paredes é manter o fio da poesia tensionado, mesmo que erodido. Para além do testemunho, é estabelecer uma promessa de reconstrução, como bem pontuou Gusmão (2010, p. 331).

Essa mulher, “presença testemunhal da violência e guardiã da resistência” (ALVES, 2011, p. 84) – como cada uma das mulheres de Guernica que estavam na cidade enquanto a maioria dos homens lutavam no *front* contra os fascistas – é o símbolo da resistência em Picasso e em Oliveira. Sob o luto de um filho, um trauma testemunhado ou a própria sobrevivência ao massacre, elas sustentam a memória da cidade-sagrada em seus braços, passos e seios.

O desenho que sobrevive no ar é, pois, tanto a forma arquitetônica, quanto poética, mas não deixa de ser o próprio quadro de Picasso. Carlos de Oliveira lança mão dessa expressão que flerta com a arquitetura para render um tributo ao desenho que inspirou sua poesia, confirmando-o

como uma promessa de resistência à barbárie da guerra. E, com seu poema, cumpre e renova essa promessa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A leitura do poema de Carlos de Oliveira, composto por 10 segmentos poéticos, seus sonetos desgastados, se mostra um exercício potente de revolução ética e estética. O poeta consegue o que poucos conseguiram: realizar a *ekphrasis* de uma obra de arte mais do que consagrada e transformar o olhar dos seus leitores ao retornarem à obra-fonte. Através de suas metáforas, suas descrições e narrativas, sua forma e a perversão dela, sua caligrafia e suas sonoridades, seus silêncios e seus gritos, o poema construiu a sua versão de *Guernica*. E o “anjo camponês” ou a mulher “com o suor da estrela / tatuada na testa”, como tais, se tornam personagens constituintes, não só do poema, mas também da pintura.

Como endosso ao argumento dessa leitura *ekphrástica*, a inscrição que Oliveira faz da sua casa gandaresa no retrato da casa basca de Picasso é uma estratégia de linguagem muito interessante. Aproximar essas casas e suas tragédias aguça a empatia do poeta pelo massacre impingido à cidade da Biscaia, de modo que elas são tratadas como se fossem suas casas, sua gente. E de fato são. Ou poderiam ser.

Salvar a memória de *Guernica*, mesmo que a algumas décadas de distância, é manter vivos os seus ideais de liberdade e resistência. Trazê-los, no correr do rio Douro, num segundo desvio para as dunas gandaresas, é fortalecer a prática de revolução pela linguagem tão presente na obra de Carlos de Oliveira.

THE DRAWING THAT SURVIVES IN THE AIR: CARLOS DE OLIVEIRA'S PEASANT HOUSE IN *GUERNICA*

ABSTRACT

In the first section of *Entre duas memórias* (1971), in the poem “Descrição da guerra em *Guernica*”, Carlos de Oliveira makes an *ekphrasis* of the painting *Guernica*

(1937) by Pablo Picasso. We intend to approach the reading that Oliveira makes of the peasant house on Picasso's canvas, inscribing the portuguese gandara on Guernica through recurring elements in his work (and life), such as the poor harvests, the aridity, and the ruined house. This reading, however, seems to point to a salvation of the real amidst barbarism: a resistance through form.

KEYWORDS: Carlos de Oliveira. Guernica. Ekphrasis. Ruined landscapes. Poetic form.

EL DIBUJO QUE SOBREVIVE EN EL AIRE: LA CASA CAMPESINA DE CARLOS DE OLIVEIRA EN GUERNICA

RESUMEN

En la primera sección de *Entre duas memórias* (1971), en el poema “Descrição da guerra em Guernica”, Carlos de Oliveira hace una *ekphrasis* del cuadro *Guernica* (1937) de Pablo Picasso. Nos proponemos acercarnos a la lectura que hace Oliveira de la casa campesina en el lienzo de Picasso, inscribiendo la gandara portuguesa en Guernica a través de elementos recurrentes en su obra (y vida), como las malas cosechas, la sequedad e la casa en ruinas. Esta lectura, sin embargo, parece apuntar a una salvación de lo real em medio de la barbarie: una resistencia por la forma.

PALABRAS CLAVE: Carlos de Oliveira. Guernica. Ekphrasis. Paisajes en ruinas. Forma poética.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. Tradução Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

ALVES, Ida. Carlos de Oliveira e Jorge de Sena: paisagens de rigor e testemunho, *Metamorfoses*, v. 11 n. 1, p. 79-89, 2011.

ALVES, Ida. De casas falemos. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da (org.). *Escrever a casa portuguesa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. p. 477-490.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BARBOSA, Marlon Augusto. Carlos de Oliveira: até que a pintura fenda. *Convergência Lusíada*, v. 29 n. 40, p. 57-77, jul./dez. 2018.
- BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.
- CERDEIRA, Teresa Cristina. *A mão que escreve*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.
- CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *Literatura e sociedade*, v. 2 n. 2, p. 37-55, 1997.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Tradução Hélder Godinho. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.
- GUSMÃO, Manuel. A arte da poesia em Carlos de Oliveira. In: GUSMÃO, Manuel. *Tatuagem e palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2010. p. 315-338.
- GUSMÃO, Manuel. *A poesia de Carlos de Oliveira*. Lisboa: Seara Nova, 1981.
- MANGUEL, Alberto. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Tradução Rubens Figueiredo, Rosaura Eichenberg e Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- MARTELO, Rosa Maria. *A construção do mundo na poesia de Carlos de Oliveira*. 1996. 556 f. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 1996.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã: crítica da mais recente filosofia alemã em seus representantes Feuerbach, B. Bauer e Stirner, e do socialismo alemão em seus diferentes profetas*. Tradução Rubens Enderle, Nélio Schneider e Luciano Cavini Martorano. São Paulo: Boitempo, 2007.
- MELO NETO, João Cabral de. A lição de poesia. In: MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Organização Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 78-79.

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

PICASSO, Pablo. *Guernica*. Pintura, óleo sobre tela. 349,3 x 776,6 cm. Fonte: Acervo Museo Reina Sofia. 1937. Disponível em: <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/guernica>. Acesso em: 5 jan. 2021.

SENA, Jorge de. *Poesia I*. Lisboa: Edições 70, 1961.

Submetido em 22 de janeiro de 2021

Aceito em 19 de abril de 2021

Publicado em 30 de maio de 2021
