

Conhecimento e experiência: a leitura na poesia de Carlos de Oliveira

Márcia Helena Saldanha Barbosa*

Resumo

A publicação de *Cantata*, *Sobre o lado esquerdo* e *Micropaisagem* constitui-se em um momento de ruptura na poesia do escritor português Carlos de Oliveira. Nesses livros, lançados na década de 1960, verifica-se um abandono gradativo dos textos de inclinação referencial, que caracterizavam a primeira fase da obra poética do autor, e um maior investimento no processo de depuração formal. Aliados a esses, há também outros procedimentos presentes nos poemas de Carlos de Oliveira que desempenham um importante papel na formação estética do leitor. Um desses procedimentos consiste no fato de a obra poética em foco evidenciar tanto a biplanearidade do fenômeno artístico, conceito enunciado por Iuri Lotman, como as funções atribuídas pelo referido poeta ao escritor e ao leitor.

Palavras-chave: Literatura portuguesa. Poesia. Leitura. Comportamento biplanear.

O escritor Carlos Alberto Serra de Oliveira nasce em Belém do Pará, no Brasil, a 10 de agosto de 1921, e morre a 1º de julho de 1981, pouco antes de completar sessenta anos de idade. Filho de portugueses, ainda criança se transfere para Portugal, onde o pai vai exercer a medicina, indo se fixar em Nossa Senhora das Febres na região da Gândara – “Lagoas pantanosas, desolação, calcário, areia”. Esta será matéria de sua obra poética e romanesca, conforme o próprio autor declara em “Micropaisagem”, texto redigido em 1969, que aparece em *O aprendiz de feiticeiro*. (OLIVEIRA, 1979, p. 204).

Os primeiros escritos de Carlos de Oliveira surgem em um livro conjunto com Fernando Namora e Artur Varela – *Cabeças de barro* –, publicado em 1937. São de sua autoria o conto “Terra

* Professora do PPGL-UPF e Doutora em Teoria da Literatura.

Data de submissão: novembro de 2009. Data de aceite: dezembro de 2009.

alheia” e o poema “Lamentação”, nele incluídos. No entanto, o autor considera a obra poética intitulada *Turismo* e depois o romance *Casa na duna*, aquela publicada na coleção Novo Cancioneiro, em 1942, e este, na coleção Novos Prosadores, em 1943, como sendo os seus primeiros livros.

Em 1944, Carlos de Oliveira publica o romance *Alcateia* e, no ano seguinte, *Mãe pobre* (MP), um livro de poemas, passando, então, a fazer parte da redação da revista *Vértice*. Em 1948, lança *Colheita perdida* (CP), também de poesia, e *Pequenos burgueses* (romance), obras cujos fragmentos já haviam aparecido nas revistas *Seara Nova*, a partir de 1945, e *Vértice*, em 1947. As coletâneas poéticas *Descida aos infernos* (DI) e *Terra de harmonia* (TH) surgem logo depois, a primeira em 1949 e a segunda em 1950. Nesse ano, já formado em Ciências Histórico-Filosóficas, o autor transfere-se de Coimbra para Lisboa. Aí nascem o romance *Uma abelha na chuva*, em 1953, e o livro de poemas intitulado *Cantata* (CT), em 1960.

Em 1962, Carlos de Oliveira lança *Poesias*, que abarca toda a sua obra poética anterior desde *Mãe pobre*, e, em 1968, os volumes *Sobre o lado esquerdo* (SE) e *Micropaisagem* (MS), ambos de poesia. Posteriormente, são publicados: *O aprendiz de feiticeiro* (1971), livro em prosa que é uma espécie de oficina do escritor; *Trabalho poético*¹ (1976), que reúne todos os seus livros de poesia,

incluindo *Pastoral*, obra inédita editada separadamente em 1977; o romance *Finisterra*. (1978).

Carlos de Oliveira divide-se entre a narrativa e a poesia, ao contrário do que acontece com os demais escritores neorrealistas: muitos praticamente circunscritos à ficção e alguns poucos dedicados apenas à criação poética. A sua integração no programa e na prática literária do neorrealismo, conforme destaca Carlos Reis, faz-se por meio da poesia, ao participar na coleção Novo Cancioneiro, cujos livros são publicados, em sua maioria, no decorrer de 1941 e 1942. (REIS, 1980, p. 17-18). Os poemas que aparecem em grande parte dos volumes da coleção privilegiam temas vinculados à linha estética do neorrealismo. De acordo com Maria de Lourdes Belchior Pontes, os poetas que nela colaboram “foram, sobretudo, sensíveis às dimensões sociais do homem e a sua poesia comunica de preferência o em torno de”, embora não se possam imputar apenas “dimensões sociais à poesia neo-realista”. (PONTES, 1963, p. 21).

Segundo Carlos Reis, a princípio, Carlos de Oliveira acha-se integrado no contexto dessa produção poética, a qual esgota rapidamente as propostas inicialmente assumidas, evoluindo depois “para uma posição estética mais depurada”. Essa depuração, mesmo sem negar a informação ideológica subjacente ao programa do neorrealismo, “acabaria, todavia, por derivar de uma atitude em princípio arredada (pelo menos em teo-

ria) das intenções neorrealistas: a atenção sistemática em relação aos recursos técnico-formais que servem a mensagem literária”. (REIS, 1980, p. 19).

Maria de Lourdes Belchior Pontes também constata que, como aventura poética, a experiência de quase todos os neorrealistas foi levada a soçobrar, o que atribui ao “panfletarismo” e à convicção, talvez inicial, de que “a perfeição formal procurada é estéril exercício de infecundo esteticismo”. Na sua opinião, entretanto, Carlos de Oliveira, João José Cochofel e Álvaro Feijó parecem demonstrar “infidelidade, pelo menos parcelar, à perfeita ortodoxia neo-realista”. Enquanto a estética que informa a obra dos poetas ligados a esta corrente é a “do progresso e da esperança”, a produção de Carlos de Oliveira “ecoa sempre como voz carregada de doloridas ressonâncias, elegíaca e sombria”. (PONTES, 1963, p. 12-17).

Mário Sacramento vai ainda mais longe, perguntando se haveria, realmente, uma poesia neo-realista ou apenas uma poesia “de informação neo-realista”. Ele constata a ausência de um consenso no que diz respeito à “existência de uma poesia de cunho neo-realista equiparável, em nitidez de contornos, à ficção que designamos por esse nome” (1968, p. 76). Na mesma direção, Eduardo Prado Coelho afirma que “‘o neo-realismo’ teve na poesia um destino incômodo. Porque a poesia neo-realista não é tanto a que transpôs para a poesia teses elaboradas noutros campos de produção intelectual, como a que provou praticamente a impossibilidade dessa transposição

integral, e o conflito psico-sociológico que daí resultava”. (1972, p. 39).

Alexandre Pinheiro Torres, por sua vez, concorda com Mário Dionísio, que, em 1955, criticava a atitude dos detratores do neorrealismo de salientarem apenas os “dogmas”, as “receitas” e o “primarismo de visão” do movimento. Tal posição, na visão daquele crítico, “implicava que só se pudesse considerar como obra neo-realista toda aquela que fosse exemplo inequívoco e insofismável dos tais ‘dogmas’ ou ‘receitas’ e que sobretudo enfermasse bem claramente de ‘primarismo de visão’”. Logo que o escritor, por virtude do seu talento, ultrapassasse estas limitações, afastava-se do Neo-Realismo”. (1983, p. 11-12). Essa noção é confirmada por Alexandre Pinheiro Torres em outra ocasião, quando afirma que, para “os mercadores da praça literária lisboeta”, o neorrealismo “era apenas o mal escrito” e que daí teria decorrido a ideia de que Carlos de Oliveira “é um neo-realista especial”. Para eles, “todos os grandes trabalhadores da *écriture*, dentro do neo-realismo, não eram neo-realistas, eram escritores especiais, difíceis de colocar”. (TORRES, 1991, p. 17).

Deixando de lado, porém, a discussão relativa ao possível afastamento do autor das coordenadas do movimento, o que parece ser consenso entre os teóricos é o fato de Carlos de Oliveira sobressair-se no âmbito do neorrealismo pela preocupação com o apuro formal de suas obras. Carlos Reis, entendendo que o risco de um esquematismo se justifica

por necessidades expositivas e pelos próprios fatos, divide em dois grupos os nomes que se dedicam à teorização no contexto do neorrealismo. De um lado situa António José Saraiva, Óscar Lopes, Armando Bacelar, António Vale e Mário Sacramento, cujas posições traduziriam uma espécie de fidelidade inflexível aos compromissos contraídos pelo movimento no plano sociocultural, relegando a segundo plano o problema da adequação do discurso literário a essas responsabilidades. Esses críticos raramente se movem no campo da criação literária, o que, de acordo com o crítico, torna menos complicada a manutenção da ortodoxia programática que os rege. Do outro lado se encontraria Carlos de Oliveira, associado a escritores como João José Cochofel, Mário Dionísio e Manuel Campos Lima. Nesses, o esforço de reflexão teórica estaria aliado à tentativa de atender às exigências da prática artística. (REIS, 1983, p. 219-220).

No que se refere especificamente ao rigor estético que distingue Carlos de Oliveira, é preciso destacar a depuração de suas obras e o constante processo de reescrita ao qual elas são submetidas. Em cada reedição dos livros do autor há, no dizer de Baptista-Bastos, “uma denodada tarefa de remanejamento e de recriação do idioma. Nenhuma das edições é igual às anteriores”. (1991, p. 18). Os romances *Casa na duna* (1943) e *Pequenos burgueses* (1948) são profundamente reformulados em 1964 e 1952, respectivamente, e *Uma abelha na chuva* é objeto de várias correções por

parte do escritor, que em 1979 mostra a Alexandre Pinheiro Torres alguns capítulos de *Alcateia*, também reelaborados. (TORRES, 1991, p. 17). Além disso, as coletâneas de poemas incluídas em *Trabalho poético* (1976) sofrem significativas alterações, e uma nova redação é dada a textos incluídos em *O aprendiz de feiticeiro*. (1971).

Em *Micropaisagem*, texto de *O aprendiz de feiticeiro*, onde menciona o vagaroso processo de criação dos poemas reunidos na obra que possui esse mesmo título, Carlos de Oliveira declara: “Raras vezes a poesia me deu qualquer coisa de graça.” (1979, p. 203). No texto intitulado “Na floresta”, também inserido em *O aprendiz de feiticeiro*, descreve o trabalho minucioso realizado por ele na escritura de cada livro:

Escrevo e cada página é a maranha anoitecida. Emendas, riscos, setas para as margens do papel; os acrescentos metem-se uns pelos outros como as frondes enoveladas. Mal se vê dentro destas frases. Só com a lâmpada da paciência. Felizmente não falta paciência a Gelnaa, que se tornou o meu criptógrafo. Decifra a escrita semi-secreta e copia-a à máquina. Torno a corrigir, a emaranhar. Nova cópia, novas correções. Etc. Não sou nenhum Flaubert (paradigma habitual do escritor que tritura as palavras até à náusea) mas custa-me deixar o trabalho a meio. Faço o que posso por ele. Quase nada. (OLIVEIRA, 1979, p. 138-139).

De acordo com o exemplar do *Jornal de Letras, Artes e Ideias* editado um dia depois de se haverem completado os dez anos do desaparecimento do escritor, pouco antes de morrer, ele tinha “rasgado muita coisa. E era sua [...] firme

vontade que após a sua morte não fosse publicado nada que não tivesse considerado concluído para o efeito”. Em respeito a esse rigor ético e formal, Ângela de Oliveira, sua companheira por mais de trinta anos, ouvida pelo jornal, “não quis falar sobre o assunto”, dando, todavia, a entender “que as páginas ou textos que o escritor tenha deixado, sem os ter prontos para publicação, é como se não existissem”. (1991, p. 19).

É a preocupação de Carlos de Oliveira no sentido de conferir maior apuro formal as suas obras que provoca momentos de ruptura em sua trajetória. De acordo com Benjamin Abdala Júnior, no âmbito da poesia, a fratura ocorre na década de 1960 (*Cantata*, 1960; *Sobre o lado esquerdo*, 1968; *Micropaisagem*, 1968), com o abandono dos poemas de ênfase referencial que aparecem em suas três primeiras coletâneas – *Turismo*, *Mãe pobre e Colheita perdida*. E esse processo de decantação seria ainda mais intenso em *Trabalho poético*. (ABDALA JR., 1991b, p. 19).

O trabalho de artífice desenvolvido por Carlos de Oliveira e os instantes de ruptura detectados no conjunto de sua obra poética e romanesca talvez possam ser explicados pelo modo como ele concebe o “ofício” do escritor em Almanaque literário, texto produzido entre 1949 e 1969 e integrado em *O aprendiz de feitiçeiro*:

Nós, escritores, trabalhamos com palavras. Não nos é lícito ignorar que podem ser uma arma de força terrível ou terrivelmente frágeis. Podem apoucar as verdades ou revelar-lhes os gumes mais finos e luminosos. O nosso ofício consiste em escolher as palavras, utilizá-las no momento exacto, atenuá-las, engrandecê-las, dominá-las [...]. A reestruturação da técnica narrativa ou poética tem que conhecer até ao pormenor a matéria de que se serve. (OLIVEIRA, 1979, p. 66).

Em *Cantata*, *Sobre o lado esquerdo* e *Micropaisagem*, embora se verifique um abandono gradativo dos textos de inclinação referencial, não ocorre uma ruptura radical com os livros precedentes, o que, na opinião do próprio poeta, é algo “inviável”. Procurando bem, é possível encontrar, nas três coletâneas, “as fontes [...] próximas ou distantes” a partir das quais os poemas foram gerados. No entanto, faz-se uma “enxertia na árvore que já existe”, a fim de revitalizá-la “ou para conseguir frutos diferentes”, ainda que tragam “um pouco do sabor, da textura anteriores”. (OLIVEIRA, 1979, p. 199-206).

Cantata, visto por Manuel Gusmão como um livro de passagem da primeira para a segunda fase da poesia de Carlos de Oliveira, é composto por 22 pequenos textos. Alguns deles são “rigorosamente sonetos”, forma largamente usada pelo autor num período inicial. Outros “são como que pré-sonetos, ou melhor, pós-sonetos: sonetos filtrados de que fica o rasto, o vôo preso, o esqueleto, [...] depois de decantada a sua estrutura mais tradicional”. (GUSMÃO, 1981, p. 44). Aí principia a extrema concen-

tração expressiva que já se anunciava em “Cal” (TH) e que seria intensificada sobretudo em *Micropaisagem*.

Cantata também introduz um processo de depuração e alteração de temas presentes em antigas coletâneas, que, posteriormente, seria acentuado. A partir de então, o canto à pátria já não é eufórico nem lamentoso, como se pode ver em “Imagem” (CT), e o tom profético e a dimensão genesíaca não passam de uma “Névoa” (CT). Nesses poemas, começa a se esboçar a nova posição assumida pelo eu-lírico na obra do autor, a qual se tornará mais evidente em “Posto de gasolina” (SE).

O texto em prosa poética “Posto de gasolina” possui uma estrutura muito semelhante ao já comentado “Quando a harmonia chega” (TH). É justamente a coincidência entre ambos, na forma e nos níveis sintático e gramatical, que põe em destaque a sua diferença no plano semântico. Antes, a humanidade era vista como “um rio lento e irrevogável” indo ao encontro da harmonia. (p. 72). Em “Posto de gasolina”, há somente carros, que talvez tenham se perdido “no deserto” e “cujo destino é apenas terem pressa”. Neste último, embora seja possível ouvir “o suave movimento do mundo a acelerar-se pouco a pouco”, não existe lugar para qualquer espécie de prenúncio. O sujeito lírico abdica da condição de “iluminado”: “Quem sou eu, no entanto, que balança tenho para pensar sem erro a minha vida e os sonhos de quem passa?” (p. 92).

A renúncia faz com que a insônia seja menos uma vigília ou forma de resistência do que um sintoma da angústia que toma conta do eu-lírico e que, de acordo com Manuel Gusmão, é uma evolução do seu desespero. (1981, p. 47-48). A noite de que se fala aí é, preferencialmente, a noite física, não a “noite ocidental”. É isso que se observa no poema intitulado “Sono” (CT) e em “Sobre o lado esquerdo” (SE). Neste texto a agonia atinge um grau elevado e, quando se torna insuportável, “o homem que não dorme pensa ‘o melhor é voltar-me para o lado esquerdo e assim, deslocando todo o peso sobre a metade mais gasta do meu corpo, esmagar o coração’”. (p. 101).

A volta à infância, por sua vez, é marcada por um tom melancólico e contido em “Infância” (CT) e também surge como motivo de angústia nos “Sonetos do regresso” (CT), pois a “terra da ilusão” foi devastada pela morte. (p. 86). Além disso, no poema intitulado “Porta” (SE) o instante enfocado não é mais aquele em que a porta do passado se abre, mas o outro, em que esta se fecha “sobressaltando a escrita e o escritor”. (p. 96).

As mudanças detectadas na obra poética de Carlos de Oliveira operam-se por meio de um diálogo com os seus livros anteriores. Ao renovar sua poesia, o autor cumpre o compromisso que já havia estabelecido com o público anteriormente, nas coletâneas da primeira fase de sua obra, nas quais há elementos que agem no sentido de “derrotar” o leitor. Para Lotman, quando isso acontece, o

escritor assume para com o destinatário a responsabilidade de ir além, isto é, de impor a este um sistema artístico mais desafiador do que aquele que já conhece. Os trabalhos de Carlos de Oliveira lançados nas décadas de 1960 promovem essa superação, que se faz necessária, conforme o teórico, pelo fato de que a novidade possui um caráter relativo e, num determinado momento, transforma-se em padrão. (LOTMAN, 1975, p. 191).

As alterações apontadas até agora na obra do poeta desempenham um importante papel na formação estética do leitor. Por um lado, demonstram a possibilidade de ler o conjunto de seus livros como um único signo; por outro, indicam que a recepção do texto artístico exige do destinatário uma permanente disposição no sentido de fazer novas associações entre os seus componentes e de reelaborar conceitos.

Existem, todavia, outros procedimentos que podem propiciar a comunicação artística, dando continuidade à tensão interacional entre autor e leitor. Desses procedimentos, o que parece ser de maior interesse para o tema sobre o qual se deseja refletir neste trabalho consiste no fato de a obra poética de Carlos de Oliveira evidenciar a biplanearidade do fenômeno artístico e as funções atribuídas por esse poeta ao escritor e ao leitor.

A atividade prática e o trabalho com o modelo, na esfera do comportamento, estão nitidamente separados, ainda que correlacionados, conforme destaca Iuri Lotman. Um turista, por exemplo, ao percorrer um itinerário, pode interrom-

per o seu movimento no meio de uma região e simular um deslocamento no mapa, prosseguindo, depois, a sua caminhada. Nessa ocasião, apresenta duas atitudes diversas e inconfundíveis. Uma delas tem por finalidade o alcance de resultados práticos; a outra, a recepção de determinados conhecimentos indispensáveis para a obtenção daqueles. No primeiro caso, o indivíduo se encontra em um contexto real; no segundo, em uma circunstância convencional. Na utilização do modelo científico-cognitivo (o mapa), não há qualquer hipótese de que ele pense que realiza assim uma viagem de verdade. (LOTMAN, 1978, p. 118-119).

Existe, entretanto, uma atividade modelizante para a qual tal distinção não é apropriada: o jogo. Este supõe a adoção simultânea de dois tipos de conduta: a prática e a convencional. O jogador deve se lembrar de que participa de um fato irreal e, ao mesmo tempo, esquecer-se disso. Por sua vez, a arte, no momento da criação e da recepção, exige um determinado comportamento – o artístico – que se parece ao de um jogador. O autor e o leitor de um livro provam todas as emoções que uma situação análoga àquela modelizada pelo texto suscitaria se fosse efetivamente experimentada, e, paralelamente a isso, têm consciência de que as ações que o caso implicaria não devem ser realizadas. (LOTMAN, 1978, p. 119-127).

Os modelos lúdico e artístico, que se aproximam por serem biplaneares, isto é, por sintetizarem duas espécies

de conduta, são, contudo, marcados por uma profunda diferença. Segundo Lotman, o jogo é “como uma atividade”, pois representa a assimilação de uma habilidade e de hábitos já presentes num contexto convencional. A sua finalidade é a observação de regras. A arte, por sua vez, é “como a vida”, pois consiste na aquisição de um mundo por meio de um processo de faz-de-conta. Ela se constitui em um meio de conservar a informação e de elaborar novos conhecimentos e tem como propósito exprimir a verdade em uma linguagem de regras estabelecidas por convenção. Assim, a arte é, portanto, uma combinação específica dos modelos científico e lúdico. (LOTMAN, 1978, p. 132-133).

Se a ciência é uma forma de conhecimento que estrutura o intelecto, e o jogo é uma “escola de atividade” que ordena o comportamento – e por meio da qual a ideia abstrata ganha concretude –, a arte, por seu turno, organiza o intelecto e o comportamento simultaneamente. Comparados a ela, os modelos científico e lúdico aparecem, respectivamente, como “inativo” e como “sem conteúdo”. (LOTMAN, 1978, p. 133).

As coletâneas que marcam o início da segunda fase da produção poética de Carlos de Oliveira desenvolvem mecanismos capazes de conscientizar o leitor acerca da biplanearidade do texto artístico e do lugar que este ocupa – entre o jogo e a ciência. Dessa forma, orientam o destinatário, apontando o papel que lhe cabe na recepção da obra literária e nas relações que mantém com o autor. Além

disso, propiciam a adesão do leitor ao mundo criado pelo poema.

De início, os livros produzidos por Carlos de Oliveira na década de 1960 dão a impressão de que o “céu parou. É o fim do mundo”. (p. 91). O canto eufórico ou magoado se transformou em uma “canção astral”, e a linguagem se tornou excessivamente árida, uma “micropaisagem” construída na cal. A turbulência de imagens foi substituída pelo silêncio. O texto passou a versar sobre si mesmo e se fez extremamente concentrado. Além desses, outros procedimentos, dentre os quais a atenção às unidades menores que a palavra, podem levar o leitor ao espanto ou à hesitação.

Mário Dionísio afirma, entretanto, que, na leitura de poemas, “toda a verdadeira aceitação começa” por um sentimento “de recusa”. (1982?, p. 16). Lotman, por sua vez, alerta para o fato de que o destinatário só se mantém interessado no texto quando lhe é imposto um sistema artístico mais intrigante do que aqueles que já conhece. Para o teórico, quanto maior for a tensão instaurada no conflito entre o autor e o leitor mais ganha este último “durante o seu espanto”. (1975, p. 186-191).

Cantata, Sobre o lado esquerdo e Micropaisagem apresentam um novo sistema artístico, que pode surpreender o destinatário; não se trata, porém, de uma estrutura isenta de regras. Como lembra Lotman, a obra literária não institui um jogo sem normas; o que ocorre aí é que essas normas são dadas no seu decorrer. (1978, p. 55-61). Nos livros da década de

1960 a figura do “inventor de jogos” atua no sentido de expor as leis que regulam a composição dos textos e que podem guiar a leitura a ser feita destes. É esse inventor quem informa que, na verdade, o céu não parou e que, para interpretar os sinais que nele estão inscritos, basta deixá-lo falar. Agora, o próprio poema é uma “noite inquieta”, pronta a dizer-se.

O texto denominado “Puzzle” (p. 131-132) contém uma importante revelação: o “inventor de jogos” – que assume a palavra em “Estrelas e dunas” (SE) –, em determinados momentos, cola-se à imagem do poeta. Ao criar aquele conjunto de textos, o escritor parece, de fato, armar um *puzzle*. As peças “deslembreadas / de entrar / umas / nas outras”, por um lado, são os homens e as mulheres cujas vidas constituem “rios paralelos” que não se encontram; por outro, são os dois primeiros poemas do conjunto, que não se conectam, como se as faces ou os versos que poderiam se encaixar houvessem esquecido de fazê-lo e estivessem virados em direções opostas.

Se em alguns textos o poema é associado a um quebra-cabeça, em outros se assemelha a um mapa. Assim ocorre em *Líquenes* (p. 143-146), onde a imagem do mundo é representada segundo uma escala de correspondências, e no texto intitulado *Mapa*. Aí o poeta “observa / as suas / ilhas caligráficas”, o que faz com que se pareça a um “cartógrafo”:

Mapa

I

O poeta
[o cartógrafo?]
observa
as suas
ilhas caligráficas
cercadas
por um mar
sem marés,
arquipélago
a que falta
vento,
fauna, flora,
e o hálito húmido
da espuma,

II

pensando
que
talvez alguma
ave errante
traga
à solidão
do mapa,
aos recifes desertos,
um frémito,
um voo,
se for possível
voar
sobre tanta
aridez. (p. 137-138).

O que impede que o escritor se identifique por inteiro com o “inventor de jogos” ou com o “cartógrafo” talvez seja o fato de que ele fica a meio caminho entre um e outro. Não se deve esquecer que, sendo a arte um jogo sério, é também uma forma de conhecimento. Assim, o poeta é um inventor de jogos, e mais do que isso, pois é capaz de “enviar à Terra dados científicos seguros”. (p. 99). Verifica-se, além disso, que se trata de um jogo em que há espaço para a criação, o que está implícito na figura do “inventor”, e para a exploração de mundos até então

desconhecidos. Não se trata, portanto, de repetir gestos ou habilidades já adquiridas. Por outro lado, a arte apresenta um conteúdo ativo. Nessa perspectiva, o poeta é um cartógrafo diferente, pois desenha mapas sobre os quais é possível voar.

O poeta, que aparece simultaneamente como um inventor de jogos e como um cartógrafo, aguarda por um parceiro que seja um jogador e também um leitor de mapas. O ofício exercido pelo escritor adquire sentido ao estabelecer relação com o papel desempenhado pelo leitor.

“Deixar o céu falar”, essa é a recomendação feita ao poeta pelo “inventor de jogos”, cuja fala é reproduzida por meio do discurso direto, permitindo, assim, que o “conselho” seja repassado ao destinatário do texto. Deixar que algo aconteça constitui, aparentemente, uma posição passiva. Para que as estrelas rebentem “num grande fulgor” é preciso, contudo, tomar uma atitude, dirigindo ao firmamento um outro tipo de olhar. O mesmo ocorre em “Puzzle”, onde se espera que o leitor encaixe as peças ou poemas que o escritor dispôs na página. No texto intitulado “Mapa”, o destinatário é a “ave errante” pela qual o poeta aguarda e que talvez possa trazer “à solidão / do mapa / [...] um frémito, / um voo”. (p. 137-138). Dessa forma, o destinatário assume uma condição semelhante à de um jogador e à de alguém que realiza, de fato, a experiência de voar.

Constata-se, todavia, que em todos esses casos a conduta prática não está separada da convencional, representada

pela leitura do poema (do mapa), isto é, pela sua decodificação e interpretação. Cabe ao leitor emprestar vida ao texto criado pelo poeta e interpretá-lo. Percebe-se, além disso, que, se o modelo em questão fosse apenas o cognitivo, o receptor não se esforçaria para ver atrás de cada um desses “dados” um “fenômeno da vida”, como explica Lotman. (1978, p. 119). Assim, a exemplo do que acontece com o poeta, a figura do destinatário, na obra poética em foco, não se identifica totalmente com nenhuma das duas personagens – nem com o jogador, nem com o leitor de mapas.

Em *Cantata, Sobre o lado esquerdo e Micropaisagem*, o leitor não apenas é esclarecido a respeito do papel a ele facultado na interpretação da obra literária como também é estimulado a assumir os dois tipos de conduta – a convencional e a prática. Nessas coletâneas, o autor explora ao máximo uma característica que é inerente ao modelo artístico: a sua capacidade de induzir o destinatário a adotar um comportamento biplanear.

A atitude convencional consiste na tentativa de interpretar o texto, percebendo as regras que regulam o seu funcionamento. É isso que os indivíduos costumam fazer logo que tomam nas mãos uma obra. No entanto, no caso da poesia de Carlos de Oliveira, o livro de que fala o texto é “este” que o leitor segura, a página mencionada é “esta” que observa, o poema referido é “este” que interpreta e que acontece diante dele. O uso constante de pronomes demonstrativos, tais como “este”, “esta”, aproxima o

leitor, e a presentificação dos fenômenos leva-o a vivenciar instantaneamente o conteúdo veiculado pelo texto e as emoções/sensações que este desperta.

“Árvore” e “Estalactite” são os poemas em que tais procedimentos adquirem maior vigor. Neste último, a antecipação de um processo que se desenvolverá no futuro permite que se ouça “ao fim / da página / um murmúrio / orvalhado”. (p. 107). Aí se constrói, a partir dos signos, uma realidade pseudofísica de segunda categoria, que, segundo Lotman, transforma o texto num tecido quase material, capaz de proporcionar ao leitor, uma fruição sensorial. (1978, p. 114-116). Também concorrem para que essa situação seja instaurada a predominância dos substantivos, palavras carregadas de substância, sobre os vocábulos que pertencem às demais classes gramaticais, e a presença de verbos de natureza dinâmica. (“rebentar”, “explodir”).

Por outro lado, o som e a forma gráfica do poema são convertidos em signos que podem gerar prazer intelectual. O caráter onomatopaico das unidades, as palavras com um número reduzido de sílabas e os versos curtos fazem com que o poema apareça para o leitor como uma estalactite (do grego *stalaktós*, “que cai gota a gota”). Trata-se de mais uma propriedade que Lotman (1978, p. 116) considera comum às obras literárias e na qual o poeta investe, potencializando ao máximo seu efeito.

Em *Sobre o lado esquerdo*, destaca-se um outro procedimento que propicia a adesão do destinatário ao texto. Trata-se

da reprodução dos diálogos entre o poeta e o “inventor de jogos”. Assim, é como se os fatos fossem encenados diante do leitor e como se as instruções transmitidas pela segunda personagem também fossem dirigidas a ele.

Os comportamentos prático e convencional, como esclarece Lotman, além de coexistirem na recepção da obra literária, aprofundam um ao outro. (1978, p. 127). Dessa forma, o leitor, ao avançar na compreensão dos poemas, sente-se ainda mais envolvido por eles. Ao mesmo tempo, quando vive as emoções/sensações suscitadas pelos textos, assume uma postura mais ativa na sua interpretação. Passa, então, a construir o sentido que aí está em estado potencial. É exatamente isso que Carlos de Oliveira espera que aconteça, pois concebe os leitores como “co-autores desconhecidos”, que “exercem sobre as obras” uma “misteriosa acção transformadora”. Na sua opinião, eles realizam uma “tarefa anônima que [...] modela continuamente e [...] dá vida ao romance ou ao poema”. (OLIVEIRA, 1979, p. 73-74).

É a depuração excessiva e a contenção do poema que o levam a se abrir, a explodir. Entretanto, é o destinatário que deve acionar a bomba, fazendo vir à tona a multiplicidade de sentidos que se oculta no silêncio do livro. Para Carlos de Oliveira, “qualquer livro é uma proposta à sensibilidade, à inteligência do leitor: são elas que em última análise o escrevem. Quanto mais depurada for a proposta [...], maior a sua margem de silêncio, maior a sua inesperada carga

explosiva. A proposta, a pequena bomba de relógio, é entregue ao leitor. Se a explosão se der ouve-se melhor no silêncio”. (1979, p. 205).

Ainda que a explosão dure apenas um instante, o silêncio que se faz depois não é igual ao que se existia antes que acontecesse. O poema é como uma estrela, e se esta “explodir agora”, como afirma o escritor, “só daqui a oito anos” deixará de ser vista. “Outras, daqui a cem, mil, um milhão, bilhões...” (OLIVEIRA, 1979, p. 63). A explosão “ouvida” pelo leitor é, de certo modo, o eco da “pequenina explosão já entrevista, pelo menos sonhada”, que o poeta escuta no momento em que a obra surge, pronta, após um vagaroso processo de elaboração. (OLIVEIRA, 1979, p. 203).

Ler a poesia produzida por Carlos de Oliveira na década de 1960 é como aprender “a respirar de novo” ou como realizar “lentas infiltrações de oxigênio num granito poroso”. (p. 90). Os textos, que parecem compactos e impenetráveis, são “ocos” como as “breves colinas ganderas” de onde os camponeses “extraem a sua cal”. (OLIVEIRA, 1979, p. 204). As lacunas que apresentam, traço inerente ao texto artístico segundo Wolfgang Iser (1979, p. 83-132), requerem a intervenção ativa do destinatário no sentido de preenchê-las, o que indica que essa poesia, por maior grau de autonomia que alcance, jamais dispensa o gesto comunicativo, o qual é pressuposto na própria estruturação textual.

Knowledge and experience: reading in the poetry of Carlos de Oliveira

Abstract

The publication of *Cantata*, *Sobre o lado esquerdo* and *Micropaisagem* is a moment of rupture in the poetry of Portuguese writer Carlos de Oliveira. In these books, published in the 1960s, one notes a gradual abandonment of referential texts, that characterized the first phase of the author’s poetic work, and a greater investment in the process of formal purification. Along with those, there are also other procedures present in poems by Carlos de Oliveira which play an important role in the aesthetic development of the reader. One of these procedures is the fact that the poetic work in question shows both the two layers of the artistic phenomenon – concept enunciated by Iuri Lotman – and the tasks assigned by the aforementioned poet to the writer and to the reader.

Key words: Portuguese Literature. Poetry. Reading. Two-layered behavior.

Nota

- ¹ Todas as citações da poesia de Carlos de Oliveira feitas neste artigo são extraídas da edição de *Trabalho poético* que consta nas referências, motivo pelo qual, ao longo do texto, serão indicadas apenas as páginas em que aparecem os poemas citados.

Referências

- ABDALA JR., Benjamin. Uma caligrafia. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 2-8 jul. 1991. p. 19.
- BAPTISTA-BASTOS. Carlos de Oliveira: o quotidiano como enigma. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 2-8 jul. 1991.
- COELHO, Eduardo Prado. O estatuto ambíguo do neo-realismo português. In: _____. *A palavra sobre a palavra*. Porto: Portucalense, 1972. p. 39-48.
- DIONÍSIO, Mário. *Poesia incompleta*. [Lisboa]: Europa-América, [1982?].
- GUSMÃO, Manuel. *A poesia de Carlos de Oliveira*. Lisboa: Seara Nova; Comunicação, 1981.
- ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: COSTA LIMA, Luiz. *A literatura e o leitor*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83-132.
- JORNAL DE LETRAS, ARTES E IDÉIAS. Lisboa, p. 16-19, 2-8 jul. 1991.
- LOTMAN, Jurij M. *Dye Analyse des poetischen textes*. Regensburg: Kronberg, 1975.
- _____. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.
- LOURENÇO, Eduardo. *Sentido e forma da poesia neo-realista*. Lisboa: D. Quixote, 1983.
- OLIVEIRA, Carlos de. *O aprendiz de feiticeiro*. Lisboa: Sá da Costa, 1979.
- _____. *Trabalho poético*. Lisboa: Sá da Costa, 1982.
- PONTES, Maria de Lourdes Belchior. Poesia portuguesa contemporânea: a geração de 40. *Brotéria*, Lisboa, n. 76/77, p. 1-30, 1963.
- REIS, Carlos. *Introdução à leitura de Uma abelha na chuva*. Coimbra: Almedina, 1980.
- _____. *O discurso ideológico do neo-realismo português*. Coimbra: Almedina, 1983.
- SACRAMENTO, Mário. *Há uma estética neo realista?* Lisboa: Dom Quixote, 1968.
- TORRES, Alexandre Pinheiro. *O neo-realismo literário português*. Lisboa: Moraes, 1977.
- _____. Um universo estético. *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, Lisboa, 2-8 jul. 1991. p. 17.