

A pedregosa luz da poesia ou a estética da ruína em Carlos de OliveiraThalles Candal¹

Resumo: Carlos de Oliveira fez da paisagem de sua infância, a Gândara portuguesa, o seu universo literário, escrevendo-a, descrevendo-a e repovoando-a incessantemente em sua obra. Diante de uma paisagem em constante ruína, memória e símbolo de um país, percebe-se, a partir do lançamento de *Cantata* (1960), um espelhamento radical dessa paisagem em sua obra. Partindo das ideias de Michel Collot a respeito da paisagem e de sua interação com o sujeito lírico e dos conceitos de estética da ruína em Sophie Lacroix, pretendo ensaiar uma análise de dois poemas do poeta português — “Soneto” de *Cantata* (1960) e “Casa” de *Sobre o Lado Esquerdo* (1968).

Buscarei ressaltar, principalmente, a função dialética do fogo e da luz como construtores e destruidores de realidades, além da íntima aproximação desses elementos com a linguagem realizada pelo autor. Num processo de “espaçamento do sujeito”, Oliveira compreende o fim

¹ Licenciado em Letras: Literaturas de Língua Portuguesa (2019) e Mestre em Letras Vernáculas com ênfase em Literaturas Portuguesa e Africanas (2022) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). É aluno bolsista da CAPES de doutoramento em Letras Vernáculas com ênfase em Literaturas Portuguesa e Africanas pela mesma instituição, onde, sob orientação da Prof. Dr^a. Luciana dos Santos Salles, desenvolve pesquisa sobre a obra de Carlos de Oliveira e suas revoluções literárias sob as lentes da semiologia e da ludologia. E-mail: thallescandal@gmail.com

He was awarded his BA in Portuguese Language Literature, in 2019, and his Master's Degree in Vernacular Language with an emphasis on Portuguese and African Literatures, in 2022, by the Federal University of Rio de Janeiro. He is a CAPES scholarship student who is currently working on his PhD in Vernacular Language with an emphasis on Portuguese and African Literatures by the same institution, where, supervised by Professor Luciana dos Santos Salles, he develops research on Carlos de Oliveira's work and his literary revolutions from the perspective of semiology and ludology. E-mail: thallescandal@gmail.com

do mundo diário da Gândara e de suas casas como uma linguagem primordial para entender a realidade em suas múltiplas possibilidades, principalmente na falta, e promove uma “estética do fragmento” em sua literatura, propondo fraturas formais e diluindo contornos entre sujeito, paisagem e poesia.

Palavras-chave: ruína; fragmento; paisagem; fogo; Carlos de Oliveira

Abstract: Carlos de Oliveira made the landscape of his childhood, the Portuguese Gândara, his literary universe, writing it, describing, and repopulating it incessantly in his work. Faced with a landscape in constant ruin, memory, and symbol of a country, one perceives, from the release of *Cantata* (1960), a radical mirroring of this landscape in his work. Starting from Michel Collot’s ideas about the landscape and its interaction with the lyrical subject and the concepts of aesthetics of ruin in Sophie Lacroix, I intend to analyze two poems by the portuguese poet — “Soneto” from *Cantata* (1960) and “Casa” from *Sobre o Lado Esquerdo* (1968). I will try to emphasize, mainly, the dialectic function of fire and light as builders and destroyers of realities, in addition to the close approximation of these elements with the language carried out by the author. In a process of “subject spacing”, Oliveira understands the end of the world that occurs every day in Gândara and in its houses as a primordial language to understand reality in its multiple possibilities, mainly in the absence, and promotes an “aesthetics of the fragment” in his literature, proposing formal fractures and diluting contours between subject, landscape, and poetry.

Keywords: ruin; fragment; landscape; fire; Carlos de Oliveira

Introdução

Pode-se dizer que toda a obra de Carlos de Oliveira tem um cenário único, ou mais que isso, uma paisagem que é quase uma personagem comum que costura todos os seus romances e livros de poesia. A Gândara transforma-se, pela pena de Oliveira, em uma paisagem portuguesa importantíssima de se compreender para construir a atmosfera árida, breve, estéril e mineral da obra oliveiriana como um todo. Seu universo é a Gândara portuguesa. A paisagem que incessantemente descreve e repoeva — do grão de areia às dunas, da cal às grandes grutas — 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 o marcou tão profundamente que há referências a ela por toda a sua obra, como explica no célebre texto “Micropaisagem”, também de *O Aprendiz de feiticeiro*: “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, 586).

A ruína como alicerce da paisagem

Fica evidente a tatuagem marcada na literatura oliveiriana, fartamente documentada e avalizada pelo próprio autor e pela crítica. A Gândara forjou a literatura de Carlos de Oliveira e é o ponto de partida de muitas análises críticas de forma e conteúdo de sua obra, partindo justamente das relações íntimas da literatura com a paisagem. Compreendendo a paisagem como o resultado sempre novo da percepção subjetiva de um local e suas representações, como postulado por Michel Collot (2013), mais que cenário, a Gândara tem estatuto de

personagem viva e comum a toda obra de Oliveira. As personagens criadas pelo autor, os sujeitos líricos de sua poesia e os narradores de suas ficções, assim como ele mesmo, se lançam à paisagem numa *relação* dialética que, ora se dissolvem em unidade material, ora são rejeitados por sua aridez inabitável, mas nunca se desprendem dela.

Ocorre na obra de Carlos de Oliveira o que Michel Collot chamou de “espaçamento do sujeito”, em que o sujeito escapa da definição de uma “substância sempre idêntica a si mesma” e revela uma “dimensão absolutamente outra: a do jato ou projeto, que o faz *ek-sistere* fora de si”: “O espaçamento designaria então sua projeção no espaço como a própria condição de sua existência” (Collot 2013, 31). E essa ideia ganha contornos fortíssimos e quase literais (porque literários) na obra oliveiriana. Por sua ligação vital com a paisagem portuguesa de sua infância e os camponeses que a habitam, lançar-se à paisagem é, de fato, na poesia e na prosa de Oliveira, a condição de sua existência. Localizar, representar e ser esse pedaço esquecido do fim do mundo: “Desses elementos se sustenta bastante toda a escrita de que sou capaz, umas vezes explícitos, muitas outras apenas sugeridos na brevidade dos textos. E disse sem querer uma palavra essencial para mim. Brevidade. Casas construídas com adobos que duram sensivelmente o que dura uma vida humana. Pinhais que os camponeses plantam na infância para derrubar pouco antes de morrer. A própria terra é passageira: dunas modeladas, desfeitas pelo vento. Que literatura poderia nascer daqui que não fosse marcada por esta opressiva brevidade, por este tom precário, demais a mais tão coincidentes com os sentimentos do autor?” (Oliveira 1992, 588).

Rosa Maria Martelo, crítica e professora portuguesa, desenvolveu o paralelo dessa brevidade que compõe a Gândara, suas dunas, casas e vidas, com a obra do autor e sua temática árida, sua forma enxuta e sua reescrita constante. A respeito da palavra “brevidade”, ressaltada pelo próprio autor em “Micropaisagem”, Rosa Martelo aponta três significados correlatos que se estendem à essência da obra oliveiriana: carência, transformação e

precariedade. A primeira diz respeito a uma solidariedade com os “desapossados de si e do mundo” com os quais o autor teve contato desde sua infância na Gândara. A segunda relaciona-se a um princípio geral de emancipação revolucionária do pensamento dialético da perspectiva do materialismo histórico. E a terceira articula subjetivamente as duas primeiras, incluindo a dimensão pessoal do indivíduo em sua prática literária: “Na palavra *brevidade*, Carlos de Oliveira faz convergir uma opção no conflito de classes, reportando-a à memória da carência observada na sua infância rural na região da Gândara; mas dessa memória vem também a evidência da permanente transformação do mundo físico (“dunas modeladas, desfeitas pelo vento”), agora alargada a condição ontológica, e ainda a experiência da precibilidade, o entendimento da vida como um “rumor precário”. É este “o essencial” que a obra de Carlos de Oliveira permanentemente retoma, seja na poesia seja na ficção, primeiro apenas como tema, depois também como textura discursiva, através de uma linguagem que tende para a contenção, para a fragmentação e para a instabilidade inerente à reelaboração levada a cabo pela reescrita.” (Martelo 2000, 253-254).

De um lado, a precibilidade da paisagem da Gândara faz de um recorte geológico uma coleção de paisagens sobrepostas. Ruínas de eras empilhadas que revelam os “jogos violentos da terra, que produzem ao mesmo tempo a miniatura, a fragilidade”, como revela o capítulo XI de *Finisterra*: “Os terrenos hoje agricultados, onde a família construiu a casa de adobos (que as cantarias, os cunhais de pedra têm aguentado), eram dantes extensões maninhas, eriçadas de felga e gramata. Em tempos ainda mais recuados, uma flora gigantesca cobriu a região: encontra-se enterrada ao nível do mar e abaixo dele. Árvores de grande altura, entre dois lençóis de areia branca. Madeiras fibrosas, duras, de cor geralmente vermelha. A combustão destas madeiras (descobertas em escavações de acaso) é lenta e sem chama como a do carvão. Durmo sobre florestas de pedra e púrpura.” (Oliveira 1992, 1053).

Entre camadas que vão de ambientes marinhos a desertos, passando por grandes florestas no deslocamento das eras, a Gândara exemplifica em sua história a brevidade, a precibilidade de que é feita na literatura de Carlos de Oliveira. Perante esse desfile de fósseis marítimos, florestas submersas e dunas modeladas pelo vento, “por milênios de paciência geológica” (1992, 1111) diversas paisagens encararam o fim do mundo que é reservado à Gândara de tempos em tempos. Retornando mais alguns anos na linha do tempo da produção oliveiriana, o primeiro parágrafo de seu primeiro romance, *Casa na duna*, de 1943, já anuncia tanto a aspereza das palavras que comporão cada uma de suas linhas quanto a associação da Gândara a essa zona esquecida, o fim do mundo, a *finis terrae*: “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.” (1992, 603)

A paisagem arenosa que restou no horizonte é o símbolo da brevidade dessa paisagem, cujo fim do mundo agora é diário. Composta de dunas moldadas e desfeitas pelo vento, grutas calcárias ocas de estalactites, solo pobre e seco no estio ou inundado e apodrecido no inverno. Por outro lado, há as casas construídas pelas mãos dos trabalhadores da terra, com adobes feitos da lama pobre do solo gandarês, “que duram sensivelmente o que dura uma vida humana”, como disse o autor de *Uma abelha na chuva* em trecho já citado acima. Como a casa de sua infância, essas casas camponesas também nascem com a perspectiva de desmoronar, de não resistir à seca e às inundações pantanosas, assim como as vidas humanas, animais e vegetais. Restam sempre apenas as pedras, reduzidas a grãos nas dunas ou nas grandes encostas como exposição geológica de suas eras: “Dessa relação estreita entre o trabalho da escrita, o sujeito e a memória, a paisagem se forma como um denominador comum, pois é a um só tempo espelhamento da escrita, projeção do sujeito e matéria da memória.” (Gandolfi 2011, 30).

Essas casas, feitas dos mesmos materiais da paisagem, exemplificam, no espaço curto de uma vida humana diante das eras — grão de areia na duna —, a brevidade da intervenção possível do pobre espírito humano na Gândara. Nos termos de Georg Simmel, as forças e formas da vontade humana, que elevaram aquela construção, encontram rapidamente outras forças e formas, as da natureza, que lhe trazem de volta para baixo, numa espécie de “vingança da natureza pela violação que o espírito, ao criar sua imagem, lhe infligiu.” (Simmel 2019, 59). Por ser diretamente constituída pelos materiais da própria paisagem, suas forças e formas já começam a agir no momento imediato em que são erigidas as paredes da casa, sendo ruína desde o princípio até seu comprometimento final: “a partir daquilo que ainda nela é arte e aquilo que nela já é natureza, nasceu um novo todo, uma unidade característica” (2019, 60). A ruína começa, a partir das pinturas do século XVIII, a ser compreendida, não como a decadência do desabado, mas como a resistência do que se mantém (Lacroix 2020, 61). É essa estética do fragmento que construiremos junto à análise dos poemas de Carlos de Oliveira.

Uma casa arruinada pela linguagem e “a pedregosa luz da poesia”

Estabelece-se na literatura oliveiriana a imagem da paisagem e da casa camponesa como símbolos da sua própria linguagem, como monumentos erguidos e erodidos, limados, arruinados até à perfeição formal. O acesso ao espólio de Carlos de Oliveira revela sua obsessão pela reescrita de sua obra. Antes de ser publicada passava por pelo menos cinco etapas básicas: “(i) produção de manuscrito; (ii) versão dactiloscrita do manuscrito (em rigor, versões); (iii) correção sobre o dactiloscrito; (iv) produção de provas tipográficas e correções escritas sobre elas; (v) produção do livro e reescrita sobre o texto do livro impresso.” (Silvestre 2017, 10); e mesmo depois de publicada, novas edições alteradas foram relançadas, desde as poucas alterações de alguns livros de poesia, como *Colheita Perdida* (1948), e de

romances, como *Casa na Duna* (1943), reeditado e republicado em 1964, passando por romances inteiros reescritos, como *Pequenos Burgueses* (1948), relançado em 1970, até retirar um livro da obra completa, depois de algumas tentativas de reescrita, por não mais compreendê-lo como parte dela, caso de *Alcateia* (1944).

A partir de 1960, ano da publicação de *Cantata*, obra que marca uma virada na literatura de Oliveira, a escrita das obras seguintes foi concomitante à reescrita das obras já publicadas. A revolução na linguagem que Carlos de Oliveira promoveu em seus livros escritos e reescritos passa de uma tentativa de “captar o rigor, a geometria do real” para “produzir esse rigor, essa geometria” (Cruz 2008, 87, grifo meu). O livro que inaugura essa nova fase “de uma confiança cada vez maior depositada na linguagem” (Cruz 2008, 84) é *Sobre o Lado Esquerdo* (1968). Para analisar mais a fundo essa virada na literatura oliveiriana, analisaremos dois poemas: o primeiro de *Cantata* (1960) e o segundo de *Sobre o Lado Esquerdo* (1968).

Soneto

Rudes e breves as palavras pesam
mais do que as lajes ou a vida, tanto,
que levantar a torre do meu canto
é recriar o mundo pedra a pedra;
mina obscura e insondável, quis
acender-te o granito das estrelas
e nestes versos repetir com elas
o milagre das velhas pederneiras;
mas as pedras do fogo transformei-as
nas lousas cegas, áridas, da morte,

o dicionário que me coube em sorte
folheei-o ao rumor do sofrimento:
ó palavras de ferro, ainda sonho
dar-vos a leve têmpera do vento.
(Oliveira 1992, 181)

Considerado por Gastão Cruz a “mais poderosa e expressiva arte poética” (Cruz 2017, 124) de Carlos de Oliveira, este soneto estabelece solidamente toda a proposição revolucionária de uma linguagem poética marcada pelo rigor de seu trabalho. Estruturado em decassílabos heroicos, tipicamente camonianos, a forma rígida deste soneto reflete a própria intenção de seu conteúdo de erigir um mundo novo através do canto do poeta. Ressalta-se a rudeza, a brevidade e, principalmente, o peso das palavras.

Dá-se ao discurso o peso material de sua responsabilidade como construtor, ou reconstrutor da realidade. Seus versos decassílabos refletem o rigor da proposta em sua forma, uma torre sem rachaduras, bem estruturada. Quando muito, numa leitura mais atenta, um verso trunca a divisão silábica rítmica e perfeita do soneto: “mina obscura e insondável, quis”. Seu conteúdo traduz-se em sua forma, exigindo algumas tentativas de separação para que se encontre o decassílabo. Para além disso, a forma segue em sua estrutura rígida de pedra, ferro, laje, dicionário, e justifica o desejo final de tornar as palavras mais leves, maleáveis, fluidas.

Como a forma reflete o conteúdo, as palavras propõem alternativas à realidade porque têm seus alicerces nela: o “canto” e o “mundo” são feitos da mesma matéria, já que um pode recriar o outro. Alterar, portanto, a “têmpera” das palavras, da rigidez do ferro à leveza do vento, é buscar alterar a própria realidade: “A superação da contradição que é, para Carlos de Oliveira, o núcleo da própria criação poética [...] adviria, em última instância, da alteração da

própria realidade. [...] A cobertura imediatamente possível da distância é, porém, a perseguição da realidade pela poesia, em busca de uma coincidência” (Cruz 2008, 77-78). Se o espelhamento da vida na poesia guarda qualquer potência ou expectativa de uma reflexão, ou se há esperança ou probabilidade de o abismo da realidade olhar de volta para a literatura, a revolução deve começar na arte. No entanto, como o próprio desejo final do soneto denota, essa busca ainda não se concretizou. Ela vai se concretizar, talvez de outra forma, em seus próximos livros, de cujo poema seguinte é um bom exemplo.

Casa

A luz de carbureto
que ferve no gasómetro do pátio
e envolve este soneto
num cheiro de laranjas com sulfato
(as asas pantanosas dos insectos
reflectidas nos olhos, no olfacto,
a febre a consumir o meu retrato,
a ameaçar os tectos
da casa que também adoecia
ao contágio da lama
e enfim morria
nos alicerces como numa cama)
a pedregosa luz da poesia
que reconstrói a casa, chama a chama.
(Oliveira 1992, 215)

Embora não se apresente em seu título como soneto, a exemplo do poema de *Cantata*, “Casa” se identifica desta forma no terceiro verso, num dêitico que já põe o próprio poema numa suspensão metaficcional em relação a si mesmo. Este autodeclarado soneto apresenta já em sua mancha gráfica uma erosão de alguns versos, contendo apenas nove decassílabos em seus quatorze versos. Dos cinco versos desgastados, quatro possuem seis sílabas métricas — encerrando o verso justamente na posição do primeiro acento dos versos heroicos — e um apresenta apenas quatro sílabas. Esses versos são chaves que articulam primorosamente forma e conteúdo.

O verso de abertura do poema, “A luz de carbureto”, ilumina o soneto de cima para baixo da mesma forma que as lâmpadas de carbureto produzem luz: se erodindo. O carbureto é uma pedra muito rígida que contém a particularidade de sublimar-se (portanto, passar do estado sólido ao gasoso) quando entra em contato com a água. Dessa reação química, é liberado um gás inflamável, que serve de combustível nessas lamparinas camponesas. Sobressai-nos uma primeira comparação com o “Soneto” de *Cantata*: “as pedras do fogo”, transformadas em “lousas cegas, áridas, da morte”, convertem-se na “luz de carbureto / que ferve no gasómetro do pátio”. Inflama-se “o milagre das velhas pederneiras” e a luz faiscante incendeia a torre que outrora erigiu. Já no primeiro decassílabo desgastado, a alquimia da linguagem converte a rigidez da pedra na fluidez, não do vento, mas do fogo.

A dualidade desse fogo enquanto luz e incêndio “envolve este soneto” com a potência de iluminar e corroer. O anúncio do soneto se dá neste outro verso de seis sílabas métricas, agora num claro aceno a uma desconstrução de sua forma, que se mostra muito mais profunda do que apenas uma ruptura com a tradição. Nos quatro versos seguintes os decassílabos parecem ter reestabelecido a ordem formal, mas, no centro do poema, a luz se torna “a febre a consumir o meu retrato”. O fogo alcança as paredes da casa que parecem portar um retrato do eu-lírico. No entanto essa imagem central unifica sujeito e paisagem,

homem e casa, na concretização do supracitado “espaçamento” collotiano. O incêndio da casa é o incêndio do sujeito, guardando o tom trágico que essa associação traz. Mas o incêndio vem da luz, e é a partir da febre do retrato que a casa começa a desabar, porque o que há é o inverso: o incêndio do sujeito é o incêndio da casa. E é então que se compreende o fogo como luz que corrói, mas purifica, como o amor é fogo camoniano: “[...] quando o conhecimento objetivo é o conhecimento objetivo do sujeito, quando descobrimos em nosso próprio coração o universal humano, quando, psicanalizando lealmente o estudo de nós mesmo, integramos as regras morais nas leis psicológicas! Então, o fogo que nos queimava de repente nos ilumina. A paixão reencontrada torna-se a paixão querida. O amor torna-se família. O fogo torna-se lar.” (Bachelard 1994, 147-148). Concomitantemente, se sujeito e paisagem se confundem, da mesma forma a própria poesia se unifica a esses dois, já que a luz não envolve apenas as paredes da casa ou o retrato, mas, antes, o próprio soneto. E então, os limites de forma, conteúdo e metaficção se diluem e a febre arde na pele, na parede e no papel.

A partir de então, há uma alternância entre decassílabos e versos de seis sílabas: os versos que se centram da força humana que aspira a ascender são decassílabos — “da *casa* que também adoecia” e “nos *alicerces* como numa cama” —, enquanto os versos que retratam a decadência dessa construção são erodidos — “a *ameaçar* os tectos”, “ao *contágio* da lama”, “e enfim *morria*”. Estes dois últimos versos chamam atenção por terem, respectivamente, seis e quatro sílabas métricas, como se o decassílabo que expressa o desabamento das estruturas dessa casa se partisse ao meio em dois versos, e a casa morresse no verso mais curto do soneto.

No entanto, os decassílabos retornam e fecham o poema com um dístico que resgata o discurso suspenso por um longo parêntesis que vai do quinto ao décimo segundo verso: “a pedregosa luz da poesia / que reconstrói a casa, chama a chama”. Entre a iluminação e a eliminação da casa, a fluidez da palavra pedregosa feita fogo marca a potência revolucionária

que a linguagem ganha na obra de Carlos de Oliveira. Os versos fragmentados iluminam de volta a realidade, assim como a luz de carbureto envolve esta casa-soneto em ruínas: “a partir daquilo que ainda nela é arte e aquilo que nela já é natureza, nasceu um novo todo, uma unidade característica” (Simmel 2019, 60).

Embora pareçam poemas antagônicos em suas propostas de forma e conteúdo, os dois sonetos convergem para a potência criadora e revolucionária da linguagem a que se referiu Gastão Cruz. Mesmo opostos, mais ainda por suas estruturas paralelas, “recriar o mundo pedra a pedra” passa pela possível necessidade de reconstruir “a casa, chama a chama”. E essa intervenção revolucionária passa, impreterivelmente, no caso de Carlos de Oliveira, pela forma: “L’amenuisement de la forme, et même sa disparition, n’est pas seulement destruction mais rupture avec ce qui délimite; et cet amenuisement est aussi croissance, libération. C’est ce paradoxe qui constitue le noyau essentiel du sentiment du sublime qui défie l’émotion esthétique.”² (Lacroix 2020, 68).

O estilhaçamento da forma é um recurso literário que se notabilizou em Carlos de Oliveira em sua última obra, *Finisterra: paisagem e povoamento* (1978), mas partes de suas raízes irromperam em suas páginas antes dela. Na comunhão com a paisagem que abriga um fim do mundo por dia, o poeta da Gândara compreendeu que é preciso atentar à pedagogia do fogo e sua dialética inevitável. Da faísca das pederneiras prometeicas ao domínio das lanternas de carbureto, a convivência com a luz mostrou aos homens e às mulheres que o fogo é a marca da revolução que corrói para construir, e constrói para corroer. E na luta contra a noite do fascismo que abateu a casa portuguesa no século XX, a luz camponesa resiste à escuridão: “Parece que existe em nós cantos sombrios que toleram apenas uma luz

² “A redução da forma, e mesmo seu desaparecimento, não é apenas destruição, mas ruptura com o que delimita; e esta redução é também crescimento, libertação. É este paradoxo que constitui o núcleo essencial do sentimento do sublime que desafia a emoção estética.” (Tradução nossa)

bruxuleante. Um coração sensível gosta de valores frágeis. Comunga com os valores que lutam, portanto, com a luz fraca que luta contra as trevas.” (Bachelard 1989, 14).

Reafirmando a potência política e revolucionária da imensa obra do autor de *Pastoral*, o fim do mundo como o fim de um mundo convoca os camponeses da Gândara a porem em prática as ideias de Karl Marx, tão importantes para o movimento neorrealista. Endossadas por Friedrich Engels no prefácio à edição alemã de 1883 do *Manifesto Comunista*, a primeira após a morte do companheiro, como forma de não se deixar perder seu ponto crucial: “[...] toda a História tem sido a história da luta de classes, da luta entre explorados e exploradores, entre as classes dominadas e as dominantes nos vários estágios da evolução social; que essa luta, porém, atingiu um ponto em que a classe oprimida e explorada (o proletariado) não pode mais libertar-se da classe que a explora e oprime (a burguesia) sem que, ao mesmo tempo, liberte para sempre toda sociedade da exploração, da opressão e da luta de classes [...]”. (Marx e Engels 2010, 74).

Propõe-se como chave da revolução a destruição de um mundo e a construção de outro mais justo e equânime, “de cada um segundo suas capacidades, a cada um segundo suas necessidades” (Marx 2012, 33). E nesse aspecto, a linguagem tem sua função primordial de ameaçar tetos e retratos e de levantar torres e forjar mundos chama a chama. E é aqui que a literatura ilumina a realidade de volta, da mesma forma que “a pedregosa luz da poesia”, do verso cujo acento da sexta sílaba em “luz” acende-a e ilumina o soneto, agora não mais de cima para baixo como a “luz de carbureto”, mas de baixo para cima, num movimento que emula a luta das raízes, da base, como a revolução que há de vir do povo.

Ciente das problemáticas que parte dos neorrealistas encararam em relação às pontes entre literatura e realidade, Oliveira, poeta estigmatizado como “estilista”, faz da criação de mundos que a linguagem viabiliza, o seu mote. Ao superar qualquer pretensão de uma intervenção direta da literatura na realidade, *vide* as circunstâncias do próprio movimento

neorrealista à época, radicalizou seu estilo, indo às raízes mais finas e ao cosmos, e dedicou seu trabalho poético a alimentar sonhos de novos mundos, não tanto mais tentando recriá-lo. Na metonímia das personagens de *Finisterra*, “[...] será mais exacto falar de re-produção ou redescrição da paisagem do que de reprodução” (Martelo 1996, 224). De forma intensa, sua poesia passou a mostrar-se “como um desejo de mundo no próprio momento em que se figura como desejo de palavras” (Gusmão 2010, 326), delegando à ficção o papel de fazer-se notar enquanto palavra para aproximar a ideia das muitas realidades possíveis à própria percepção da realidade: “[...] A desrealização do real pode ser assim um meio de o libertar de uma rotina embotada e estéril, e de abrir no seu coração o espaço do possível. Que ele contém. A possibilidade do poema e da imagem. A possibilidade da vida ressurrecta.” (2010, 330).

Defendo aqui que Carlos de Oliveira estabelece em sua obra o que Sophie Lacroix chamaria de “estética da ruína” ou do fragmento. Ao apostar na fragmentação da forma como veículo crucial de revolução das estruturas poéticas e narrativas, para uma consequente revolução das estruturas políticas e sociais, o poeta da Gândara promove o fragmento ao patamar de uma linguagem. E como linguagem, cria e instiga a criar torres através do canto e incêndios caligráficos: “Ce qui dès à présent peut résulter de cette esthétique du fragment envisagée comme perte du tout initial, c’est le traitement de l’art comme expression de sentiments: le fragment peut être traité comme un langage puisque ce dont il nous entretient n’est pas là, et c’est ce fort pouvoir signifiant qui le met en résonance, voire en adéquation avec nos passions. Contre une théorie imitative de l’art, la peinture de ruines au XVIII siècle valorise la fonction fictive d’une imagination rêveuse capable d’être expression de nos sentiments.”³ (Lacroix 2020, 64).

³ “O que agora pode resultar dessa estética do fragmento, vista como perda do todo inicial, é o tratamento da arte como expressão de sentimentos: o fragmento pode ser tratado como uma linguagem, pois o que ele nos fala não está lá, e é esse forte poder significante que o coloca em ressonância, mesmo em adequação com nossas

Em sua perseguição do real, ao compreender que não pode captá-lo ou recriá-lo, Oliveira assume em sua literatura que “quanto maior é a deformação [...], mais profunda é a fidelidade ao real, quanto mais radical é a abstracção, maior a fidelidade ao concreto” (Cruz 2008, 88). A ruína se instaura como construtora de um novo real, um real que assume a falta como “doce melancolia” (Lacroix 2020, 63) e se reflete em narrativas lacunares em seu sentido e em silêncios poéticos: “Na combinação de todos os elementos em jogo, para que o movimento se realize, é necessário que existam espaços disponíveis, lugares vazios que permitam a deslocação das peças. São esses lugares que no poema estão representados pelo silêncio.” (Coelho 1972, 130-131).

Considerando o fragmento, o fractal (Martelo 1996, 253) ou o vestígio como uma nova unidade, melancólica sim, mas resiliente, reconsidera-se a ruína enquanto luz bruxuleante em meio à escuridão. Os sonetos erodidos em sua forma já simbolizam a resistência a um desabamento que rompe com a rigidez e abre espaços a leituras através do movimento e do silêncio reflexivo, justamente por fundar-se na ruína: “Parce qu’il est emblème d’une vie qui ne s’éteint pas, le fragment témoigne d’une résistance qui le distingue radicalement d’un sommaire amas de pierres.”⁴ (Lacroix 2020, 61).

Quando se propõe a lançar-se à paisagem inconstante da Gândara e indiferenciar-se a ela, Carlos de Oliveira compreende a ruína como linguagem primordial para captar a realidade em suas múltiplas possibilidades, principalmente em suas ausências. Consequentemente, como sua literatura é feita da mesma matéria de sua terra infantil arenosa, instaura em sua obra uma estética do fragmento, em que sujeito, palavra e realidade são

paixões. Contra uma teoria imitativa da arte, a pintura de ruínas do século XVIII valorizava a função fictícia de uma imaginação sonhadora capaz de ser uma expressão de nossos sentimentos.” (Tradução nossa)

⁴ “Por ser o emblema de uma vida que não acaba, o fragmento testemunha uma resistência que o distingue radicalmente de um amontoado sumário de pedras.” (Tradução nossa)

ruínas da mesma paisagem e estão abertos à intervenção de quem se propuser a lê-los e fazer sua revolução.

Considerações finais

A obra de Carlos de Oliveira foi escrita e reescrita até o fim de sua vida. Os poemas aqui analisados funcionam como artes poéticas dessa obra inquieta e sempre incompleta que busca na realidade, notadamente fragmentária, seu espelho um tanto estilhaçado. Ao lançar-se à paisagem instável e transitória da Gândara, o poeta compreendeu que sua literatura precisava dessa estética da ruína para construir outras faces da realidade que fossem mais justas, ou, pelo menos, menos desiguais.

Abrindo lacunas em sua obra, instigou a leitura para que a movimentasse e continuasse sua escrita. Acendeu a pedregosa luz da poesia que consome e devolve realidades, atizando esse fogo da escrita e da leitura enquanto engenhos de movimento e revolução. Para, com a luz que não nega, fender a noite que o cercava como um muro, buscou derrubar as milenares estruturas rachadas que não admitem a ruína e construir em seu lugar uma casa gandraesa, que já prevê seu fim desde seu começo e sabe jogar com essa brevidade, conciliando o desabado e o sempre novo.

Referências bibliográficas

Bachelard, Gaston 1989. *A chama de uma vela*. Tradução Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

Bachelard, Gaston 1994. *A psicanálise do fogo*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes.

Coelho, Eduardo Prado 1972. *A palavra sobre a palavra*. Porto: Portucalense Editora.

Collot, Michel 2013. *Poética e filosofia da paisagem*. Tradução Ida Alves. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel.

Cruz, Gastão 2008. *A vida da poesia: textos críticos reunidos*. Lisboa: Assírio & Alvim.

Cruz, Gastão 2017. “Carlos de Oliveira e o ofício de poeta”. *Colóquio/Letras*, no. 195 (Maio-Agosto): 9-33.

Gandolfi, Leonardo. 2011. “Carlos de Oliveira e o ofício de contar nas dunas grãos de areia”. In *Poetas que interessam mais: leituras da poesia portuguesa pós-Pessoa*, organizado por Ida Alves e Luis Maffei, 27-44. Rio de Janeiro: Beco do Azougue.

Gusmão, Manuel. 2010 “A arte da poesia em Carlos de Oliveira”. In *Tatuagem e palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas*, 315-338. Lisboa: Assírio & Alvim.

Lacroix, Sophie 2020. *Ce que nous disent les ruines: La fonction critique des ruines*. Paris: Harmattan.

Martelo, Rosa Maria. “A construção do mundo na poesia de Carlos de Oliveira”. Tese de Doutorado, Universidade do Porto, 1996.

Martelo, Rosa Maria 2000. “Casas destruídas: A revisitação de Casa na Duna em Finisterra de Carlos de Oliveira”. *Revista de Faculdade de Letras Línguas e Literaturas*. no. 17: 251-260.

Marx, Karl 2012. *Crítica do Programa de Gotha*. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo.

Marx, Karl, e Friedrich Engels 2010. *Manifesto Comunista*. Tradução Álvaro Pina e Ivana Jinkings. São Paulo: Boitempo.

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

Silvestre, Osvaldo Manuel 2017. “A poesia póstuma de Carlos de Oliveira”. *Colóquio/Letras*, no. 195 (Maio-Agosto): 9-33.

Simmel, Georg 2019. “A Ruína”. Tradução António Sousa Ribeiro. In *Simmel: a ruína*, organizado por Carlos Fortuna, 55-65. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.