

# Animais, geografia, poesia



PALAVRA DE POESIA

António Carlos Cortez

Percurso, ouvindo-a, quando a leio, esta voz. Reconheço os seus referentes, ainda que outros possam escapar-me ou necessitem de inquirição mais apurada: certas flores de nomes secretos, enigmáticos. Posso concordar com duas ideias que ultrapassam dois tópicos quase sempre aplicáveis a este poeta: que Carlos de Oliveira (CO) é um reescritor; que foi um neorrealista. Sim: reescreveu, ou melhor: “O autor remodelou, incluiu, cortou (sobretudo cortou) o que lhe pareceu necessário para alcançar um conjunto mais equilibrado.” (Nota a *Trabalho Poético*, 1976:377). A cada reedição o poeta reescrevia, porque a sua escrita é orgânica: o seu livro de estreia, de 1942, regressa ao conjunto da obra em 76, “enxuto até ao osso” (diz Cabral Martins em *Cinzareia*, livro de ensaio recentíssimo, axial). A sua obra deve, portanto, abrir-se a outras possibilidades de leitura e se é certo que há uma linha de continuidade que vem do expressionismo de Raúl Brandão à “estética do grito” dos neorrealistas (diz Sena), certo é também que o neorrealismo de CO esteve sempre muito mais ligado à poética do silêncio.

Para mim CO traz qualquer coisa de terrível, de permanentemente apocalíptico: a sua poesia anuncia uma destruição e, ao mesmo tempo, é revelação. Moderna e contemporânea porque inscrita nessa dor humana que busca ainda outros amplos horizontes, mas tem “marés de fel como um sinistro mar”, diz outra voz tutelar. A ilustrar a poesia do poeta de *Pastoral* dois quadros seriam talvez possíveis: “O Grito”, de Munch, e as fotografias de paisagem dum Duarte Belo: sílica, aspereza, chuva nas dunas, tojos, animais... o sangue do século sobre a mesa...

De *Turismo*, 1942: “Sapos à beira da lagoa. / Quedos. / As águas negras/ fazem dos sapos, / adormecidos em calhaus, / monstros sobre os penedos.” (1976:19); “Os sapos abismados/ espream teus seios pelo espelho da água” (p.24). Minimal, breve, poemas estruturados em função de segmentos, como se o aforismo fosse outro modo de dizer da escassez de vida, a infância que se projeta aqui indica o caminho futuro: da “transmutação/ do sol em ouro” à contemplação dessa “Amazónia” onde um coração “marca”, nesse rio, “as zonas de navegar”.

Navega-se, sobretudo, por um bestiário inicial: para além dos ominosos sapos, vêem-se “potros na selva” – selva que tanto é metáfora (“Minha sela/ de nervos”), como é o espaço simbólico de um lugar mítico,

oposto à Gândara: Amazónia, espaço vital, Gândara, espaço da imobilidade. Às “árvores em parto” desse “inferno farto” de “terras verdes/ e céu moreno” advêm sombras, vultos, cinza. Não só os sapos, mas os próprios anjos (os de Rilke?) “caem na terra” e a “terra/ freme”. Ao entrarmos na Gândara as águas são negras, a “terra dorme”, só há “sol e marasmo”. Espantando, o poeta percorre essa geografia do medo, iluminada por um luar “sujo e baço” que, enorme, derrama a sua luz “sobre a planície de aço.” É “Ao lume da estrumeira/ [de] lagos esverdeados” que os vermes apodrecem e se envelhece. Nessa década de 1940 o seu neorrealismo não é heroico, mas sim melancólico.

**SE EDUARDO LOURENÇO SE REFERE** à dimensão trágica do seu pessoal compromisso, veja-se, a partir do simbolismo de alguns animais ominosos e da geografia observada, que esse fundo trágico é um lamento por não haver nessa Gândara quaisquer sinais não só de vida, mas mesmo sinais de qualquer resistência ao império da morte. Há “um frio de maleita” na “tarde fria” e se o poeta pergunta porque lhe arde “de mágoa e bronze/ o sol do dia” é para melhor vincar a proximidade entre o seu canto sobre a miséria do povo e o desencanto com que diz essa miséria. Dizer a miséria, mas sob o signo da humildade – do húmus. Só um soneto no livro de 42, “Vai na lagoa um cheiro de maré”, parece explicitar sem dúvida a filiação neorrealista: “Mulheres da monda mondam na maré/ de joelhos nus, ao sol dum dia breve”.

Em *Mãe Pobre*, de 1945, a “tosca e rude poesia” faz-se na “noite ocidental”. O “génio do povo” repercute-se no canto do poeta, o qual observa os olhos desse povo que cisma e chora. “Caminheiro cansado”, o coração peregrino, esperando a morte. Traz notícias da fome, esse poeta e,

**O poeta é um fazedor de mapas, um geógrafo, um inventor de jogos: cultor de lexemas que se abrem, ou deixam antever, como fósseis, matérias mais celestes**



Carlos e Ângela de Oliveira “Uma poesia escrita contra a corrupção da própria existência humana”

escolhendo formas que reenviam à tradição oral, de novo a construção do ominoso em “Xácara das bruxas dançando”: os animais e a geografia da escassez toldam-se agora de cores frias, soturnas, configurando certo imaginário maravilhoso, com ecos tardo-românticos: há tambores, há “sangue de moiro”, “candeias sem luz”, “padres da Inquisição/ fazendo dos nossos braços/ os mastros da nossa cruz”.

O poeta fala, à António Nobre, “No país de outrora”: é uma xácara – “ó castelos moiros/ armas e tesoiros, / quem vos escondeu? / ó laranjas de oiro, / que ventos de agoiro/ vos apodrecerem?” (1976:39). Ganidos, choros, caravelas de antanho, encenação de rituais demoníacos, as bruxas “dançam de roda/ entre o visco dos morcegos/ [...] / na noite morta do povo”. A pátria Ama, surda e cega é o espaço da solidão e da vigília. A poesia é, em 45, “convento negro do instinto” e o poeta alguém que quer cingir a Ama e aquecê-la ao lume dos seus versos.

Elegíaca e profundamente marcada pelo espírito e factos do tempo (Guerra Civil de Espanha, fascismo em Portugal, II Guerra Mundial, ameaça nuclear, Guerra Fria), um poema de *Mãe Pobre* dá-nos a imagem desta arte: “Aço na forja dos dicionário, / as palavras são feitas de aspereza: / o primeiro vestígio da beleza / é a cólera dos versos necessários.” Escrita com animais vindos do inferno, o poeta redige a partir dos dicionários os “homens dispersos” com uma “voz de morte [que] é voz da luta”.

Dirá mais tarde: “o dicionário que me coube em sorte / folheei-o ao rumor do sofrimento”, nesse soneto onde se pretende dar às palavras “a leve tèmpera do vento”. E se, no quadro estético dos anos de 1940,

o poeta assume que a sua voz é de combate, e que a tristeza é “o vinho da vingança”, não esqueçamos: a escrita invoca e evoca um universo rural fantástico, sendo o poeta “um bruxo dos versos” que, na floresta espúria (da linguagem?) “espera o som das [suas] rimas” em “adormecida fúria”. Título desse poema: “Assombração”: aí a própria vida ladra “como os cães ao rasto dos pés nus” e a Gândara é Portugal.

**OUTRA IMAGEM CENTRAL:** quem escreve é um Fernão Vasques “dos versos e da sorte” à “porta do inferno”. O combate ultrapassa o receituário duma arte social: é um outro escrever que está em causa – escrever mostrando as estruturas dum real estratificado e que os poemas, geologicamente, expõem, por camadas.

De *Colheita Perdida* (1948) retiremos ainda as cenas de uma escrita que reincide no terror: e os de Raúl Brandão, presença da saturnina influência dum Gomes Leal chegamos a CO relendo melhor os finisseculares? Em 1949 o poeta pergunta se o tempo existe. O que era “água pura dos poços” é agora “lodo à superfície”. Escrever implicará mexer e remexer no lodo. A geografia muda: já não só animais, senão objetos, ou formas alegóricas de dizer o tempo: o tanque da infância, a ribeira seca, uma mulher que “traz limos nas espáduas” e “traz musgo sobre os seios” e cujo nome se ignora.

É a Ama Pátria ainda? É Ofélia, a prosopopeia, a figura – mais uma – da escrita, feita literatura? Gelnaa? Aparecem novos Signos.. De morte: a “cobra do calor”, o “velho corvo”, representação do tempo anquilosado – o poeta, o escritor, em Portugal, sofrendo do “complexo do iceberg”, vivendo uma angústia impossível: querer gritar (a estética do grito, cla-

ro) e não conseguir gritar (a estética do silêncio, enfim).

No céu onde uma angustiada lua levanta-se e passam aves (“Um pássaro de Outono”), tópico mirandino. São aves malignas, “agoirentas”. O poeta escreverá um longo poema noturno, “A Noite Inquieta”, de 30 quadras, e diz: “escrevo à luz do olvido” viajando por “abismos de mitos e descrença”, vindo de longe, pois o clássico é condição do novo. CO concebe a poesia como recetáculo da noite, anterior noite do tempo, banhado pela “luz do esquecimento” que dilui o peso dos factos, mas também justifica a ficção. É com a tradição que se redige a dor, com livros “abertos sobre a mesa”, a História sendo reescrita como crónica. Logo o poema existe (“No mundo exíguo dum caixilho breve”) numa imagem cara a CO: o texto é moldura, miniatura do mundo, realidade transformada em linguagem: gado, morcegos, lagos mortos, “animais de fogo”, “bichos pela serra”, “flores silvestres”.

De facto, esta poesia filma: apresenta nova fauna e flora. A atmosfera tétrica agudiza-se: toupeiras, lobos, rãs, toda a terra com todo o seu terror vem daí, desse universo de “águas verdes e dos pântanos”, com um “círculo do susto” açotando os sonhos adiados. Osvaldo Manuel Silvestre sentencia: só CO, depois de Pessoa, conseguiu dar conta da “latitude da desolação”. Em “Pesadelo” as florestas são “minerais, / são as manchas de terra alucinadas, / cardumes de mendigos”, e as multidões são esmagadas pelos “senhores da guerra”, os de Wall Street. Na obra de CO, niilismo, mais que afirmação da poesia como panfleto, há uma nuvem “de verdura apodrecida”, a nuvem atómica, “forma de névoa sufocante”, que aumenta, fatal.

Das cenas exteriores a obra evoluirá para cenas interiores, ou da interioridade: é a arte e o ofício da escrita que cada vez mais tomam o lugar da poesia como peregrinação ao laboratório das palavras. O autor-ator será outro depois do tempo de *Descida aos Infernos* (1949) e de *Terra de Harmonia* (1950). A representação de metade do século do Horror está nesse poema que prepara um livro-poema de 1971, *Entre Duas Memórias*: geografia da guerra, *catábase* necessária: “combustões de enxofre”, peles e cabelos queimados,

O poema em prosa – abertura de *Terra de Harmonia* – intitula-se “Insónia” e o poeta diz ter esquecido “a fisionomia familiar da paisagem”, vendo “apenas um trémulo ondular de deserto” – geografia de catos, pedras, “terra cheia de silêncio” convocando o fechamento absoluto na redação. O sacrifício explica-se: “Cantar / é empurrar o tempo ao encontro das cidades futuras / fique embora mais breve a nossa vida” (1976:112). Se se fala ainda do camponês é para, no coração escrito na cal, falar-se não só (ou não já) dos mendigos, mas dos dias “como mendigos” e de que os versos são “a simples névoa”.