

1. PREFÁCIO: CONFISSÕES

Confissões. Às vezes elas são necessárias, até indispensáveis. Convém chamar assim estas linhas iniciais do nosso trabalho, dedicado, sobretudo aos versos de *Mãe Pobre*, de Carlos de Oliveira, além de denominá-las “Prefácio”, o que por composição semântica se tornaria um “Prefácio Confessional”. O fato é que, antes de prefaciá-lo, inaugurando de vez esta obra, uma confissão é inevitável: a pesquisa presente, desde sua concepção, foi assombrada pela consciência da possibilidade de desenvolver um estudo precário aos olhos de críticos (ou possíveis leitores) com pensamento literário mais restritivo, no que tange ao fator estético do texto poético, em detrimento do fator histórico-social. Paralela a isso, uma fixação pelo tema, adquirida, ainda no curso de Letras, atrelada ao meu esforço e certa petulância acadêmica em provar que tal fator é fundamental. Seguir o curso das paixões não é o caminho mais aconselhável para quem se coloca no papel de pesquisador: corre-se o risco de trair o caráter técnico da pesquisa. Mas falamos de Literatura, e Literatura é paixão (e técnica?...). Não nos estenderemos nesses detalhes para não desviarmos os rumos da prosa nem perdermos a chance de “exorcizarmos” as nossas assombrações. Além de tudo, é latente uma convicção firme de que defender um ponto de vista em um estudo é defender uma ideologia particular, e não fazê-lo é negar-se a si mesmo.

Decerto o leitor razoavelmente familiarizado com a crítica literária, em princípio, questionará a relevância de se estudar hoje a ideologia política de um autor neorrealista português, assunto exhaustivamente discutido pelos próprios críticos que fizeram parte daquele período e que continuou a ser debatido em diversos textos, congressos e seminários. “Chover no molhado?” (como se diz na gíria). Desafio? Aceitei-o. Quem, ao redigir um trabalho desta natureza, não corre o risco de dizer o que já foi dito? Na pior das hipóteses seria dito de outra maneira, com um mínimo de formulação original. Mesmo a tradução de um texto já é vista como uma forma de co-autoria porque, ao ser esta efetuada, gera-se um novo texto que é afetado pela intencionalidade e pelas interpretações do tradutor, trazendo consigo algo de novidade. Considerando tal afirmação, o exercício da crítica alheia, concomitante ao da autocrítica, nos dá relativa segurança de que conseguiremos realizar um trabalho de pesquisa que possa contribuir para o campo da crítica literária, um outro viés interpretativo que seja relevante. Além disso, a crença na ideia de que todo estudo crítico, mesmo pautado em fontes anteriores

(como é de costume), revela o que se pretende sobre o tema pesquisado (no mínimo, é o que se espera) e muito sobre quem o pesquisa, esta crença nos condiciona à presente reflexão inicial, que sabemos ter um tom meio paradoxal entre precaução e desvelamento intencional. É inútil negar o que está claro, já que a postura crítica fala tão alto do analista como a mais íntima confissão.

Outro fato nos abona contra a consciência alheia: passadas mais de seis décadas da primeira edição de *Mãe Pobre*, de Carlos de Oliveira, podemos analisar a ideologia política veiculada nesta obra e no Neorrealismo em geral, sem a resistência natural de quem está farto de ouvir falar do assunto, mas também sem a obsessão cega dos que trilhavam os mesmos caminhos (referimo-nos aos autores daquele período). Não que não tenhamos nossas convicções – por que não dizer, ideologias... Impregnamo-nos nelas. Afinal, um pouco de consciência política não faria nenhum mal em tempos de crescimento acelerado dos recursos tecnológicos e do desinteresse por leituras literárias. Vale ressaltar que tais fatores são determinantes para minorar a alienação social desta geração informatizada, filhos de outra realidade e de uma democracia – embora relativa, muitas vezes apenas aparente – conquistada a duras penas pelos que, no passado, ousaram sonhar com dias melhores.

O fato é que, longe daquela realidade recuada no tempo, encontramos-nos em situação mais confortável para o intento da crítica; colocamo-nos em posição de quem observa ao longe, estupefato, a explosão de um vulcão que, embora traga em si a capacidade destruidora e a revelação do caos, promove, ou melhor, impõe o recomeço. O distanciamento nos permite admirar a grandeza do espetáculo. Mesmo que a comparação pareça hiperbólica, foram dessa magnitude os pensamentos revolucionários dos escritores daquela geração. Nessa linha de raciocínio metafórico, completamos: as terras do entorno de um vulcão são, geralmente, férteis, imagem que, por analogia, ousamos usar como explicação para o estilo e o sucesso de um José Saramago, por exemplo, que, com muita propriedade, transporta para as suas obras os conflitos do homem contemporâneo, propiciando profundas reflexões sobre temas gerais, como a dominação e a manipulação política por parte dos poderosos, a participação (quase sempre anônima do povo) na construção da História, as barreiras que se opõem aos mais profundos sentimentos humanos, como o amor e a solidariedade, a falta de consciência do ser humano, a sua dificuldade de comunicação nos tempos atuais, a solidão, o

sentido da vida e da morte. As sementes do Neorrealismo não foram jogadas ao vento e, mesmo os que não se vestiram com tal denominação, como é o caso de José Saramago, receberam, de alguma maneira, as influências desse movimento literário de considerável impacto no cenário português, já que os escritores daqueles tempos de dominação nazifascista e suas decorrências continuaram a produzir por longas décadas, evoluindo com os acontecimentos, mas mantendo a mesma perspectiva desalienadora originária daquela atmosfera de polarização ideológica dos anos 40 e 50.

Portanto, entendemos que o Neorrealismo foi o que devia ter sido e não poderia ser diferente diante daquele tempo. E muito dele foi válido. A extrema consciência dos artistas daquela geração (principalmente da primeira vaga) que os levava, por vezes, ao objetivismo em demasia, fazendo com que as obras só tivessem sentido atreladas ao contexto social, serviu de adubo para fortalecer e amadurecer, em tempo certo, as raízes do movimento. “Em literatura, como no resto, não se faz o que se quer, mas o que se pode” (LOURENÇO, 1983, p. 17).

Confissão feita, começamos, então, a indicar as coordenadas desta pesquisa que se ancora numa visão de literatura como o resultado do trabalho de um homem que vive as conseqüências da História.

2. ABORDAGEM INICIAL DE UMA COMPLEXA PROBLEMÁTICA

Para estudarmos o livro que elegemos como tema desta Dissertação, precisamos compreender a relação das obras com o momento histórico em que elas surgem. Nessa direção, as palavras de Fiana Hasse Pais Brandão traduzem nosso entendimento do texto literário:

[...] Os textos têm a sua trajetória de vanguarda da obra para trás. A prospecção só é possível fazer-se nessa zona. A frente que é o texto é todo o depois que ele propõe às instâncias anteriores. Até ao texto dá-se a *probabilidade* de vanguarda. Ele é caduco quando não se pressentem, sentem, ou aferem as instâncias até si. Não surgiu do exercício hiper-histórico, que é sempre um advento; é inculto, pois a cultura tem sempre a alçada histórica; é um texto ignorante, de autor menor no sentido em que a idade de cada homem, como no-lo disse o Renascimento, é a possível idade da História (BRANDÃO, 1975, p. 59: destaque da autora).

Não se pode, então, ignorar, que o homem não vive solto no ar. Como um ser social, a sua vida se define na relação com os outros homens. Ele se encontra ligado a um sistema de normas e valores que, de algum modo, vai orientar a sua atuação no mundo. Tal significa que o ato criador, mesmo sendo um exercício de liberdade, faz-se sob as influências que vêm dos mais diversos aspectos da vida. Sendo assim, um autor não escreve por escrever, como se este fosse um ato ingênuo, apenas movido pela impetuosidade. Ele considera o público a quem destina sua obra e tem sempre alguma intencionalidade agregada à sua “historicidade”¹, que irá refletir-se e cruzar-se com o posicionamento do leitor diante do que lê. “Há um leitor virtual inscrito no texto. Um leitor que é constituído no próprio ato da escrita” (ORLANDI, 1996, p. 9). Portanto, há sempre alguma “mensagem” endereçada a alguém em uma obra literária, mesmo que esta “mensagem” não percorra um caminho retilíneo, sem interferências, do emissor ao receptor, e seja no ato da leitura que o sentido de um texto se efetive, tendo por isso a noção de sentidos possíveis para um texto. Afinal, falamos, nesse momento, do ato da escrita, vale ressaltar.

¹ Eni Pulcinelli Orlandi considera que um texto traz marcas históricas que nos permitem identificar o processo de formação discursiva, as condições de produção, enfim, sua relação com o contexto histórico e social em que o autor está inserido. Esta é a noção de “historicidade” abordada pela autora e utilizada aqui. (ORLANDI, 1996, p. 7- 63).

Sartre, ao falar dessa “mensagem”, questiona, com ironia, o conceito dos críticos mais conservadores, que, segundo ele, recomendam que os autores limitem os seus escritos à expressão involuntária das suas almas, e explica:

[...] Digo involuntária porque os mortos, de Montaigne a Rimbaud, pintaram a si mesmos por inteiro, mas não intencionalmente e como por acréscimo; justamente isso que nos legaram a mais, sem querer, é que deve constituir o fim primordial e confesso dos escritores vivos [...] (SARTRE, 1948, p. 27).

No caso dos neorrealistas, esta “mensagem” não é de maneira alguma involuntária, embora, não raro, vemos emergir de um escrito algo a mais do que é predeterminado, fruto da particularidade de cada autor, para além da ideologia que compartilhe com outros. Segundo Eduardo Lourenço:

[...] A intenção ideológica estabelece uma comunidade de princípio entre os poetas a que convém de facto a designação de neorrealistas, mas ao nível em que a poesia *existe* a surpresa nasce da verificação de que tal referência, importante enquanto horizonte e clima, não subordinou tanto como se afirma os autênticos poetas. Cada um deles se viu confrontado com qualquer coisa de mais visceral, irredutível, de mais profundo e revelador, uma realidade que é certamente a deles mesmos e do seu ser social. É a esse nível que nasce a imagem, se organiza a textura rítmica, se configuram os temas obsessivos que os poemas *são* (LOURENÇO, 1983, p. 29: destaques do autor).

Lemos ainda, em *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*, de Eduardo Lourenço, que o Neorrealismo literário nasceu da sua teorização ideológica e prática literária, sendo a primeira, de certa forma, precedente em relação à segunda, fator que levou à crítica negativa de que as obras desse período revelam mais o lado sociológico de tal produção do que os atributos propriamente literários, reduzindo-se, assim, o seu conceito artístico. Mas o mesmo autor esclarece que este é um engano plantado pela própria teorização ideológica do Neorrealismo, que centralizou os seus parâmetros literários na intenção de produzir obras que encarnassem “uma precisa visão da história e do mundo”, mas cujos resultados podem ser vistos de modo diverso:

[...] A realidade é muito outra e só a leitura tanto quanto possível desprevenida e ingênua da efectiva literatura neo-realista, mormente da poesia, nos pode mostrar como o neo-realismo literário é uma manifestação mais complexa, contraditória, dinâmica, viva, do que as aparências podiam fazer crer.

Sem dúvida, os autores neo-realistas conservaram sempre a fidelidade ideológica como horizonte da sua criação e assim, de algum modo, voluntariamente, se anteciparam a si mesmos, o que traduzido noutra registo pode confundir-se, ou com mutilação ou com voluntário sacrifício. Todavia, nos mais representativos, este horizonte, cuja presença é inegável, mas cuja imobilidade é menos absoluta do que parece, não só não coarctou as possibilidades de expressão àqueles que o escolheram, como foi para eles o espaço de libertação e o sinal da autêntica liberdade (LOURENÇO, 1983, p.14).

Logo, podemos inferir de tais palavras que a mensagem agregada à obra neorrealista, ainda que esta seja (ou pretenda ser) declaradamente predeterminada, em nada diminui a qualidade artística do texto, ao contrário, funciona como uma força motriz, um contrapeso na balança entre sonho e realidade.

Diante das reflexões particulares ao Neorrealismo e à arte literária em geral, percebemos que o artista, apesar de exercer uma atividade geralmente cercada de certo grau de mistério que muitas vezes o coloca num espaço quase sagrado, não pode escapar das pressões das chamadas condições históricas. Na verdade, a obra de arte deve, nessa perspectiva, ser vista como uma resposta do escritor ao quadro imposto pelas questões econômicas, políticas e sociais da sociedade de que ele também é parte. O autor, então, não pode fugir de sua função social, nem se desligar da realidade histórica, porque “os autores também são históricos” (SARTRE, 1989, p. 57). Somente posicionando-se diante dos acontecimentos do seu tempo, através da sua obra, irá efetivar-se a sua relação com o mundo e com o leitor. Para Sartre,

[...] um escrito é uma empreitada, uma vez que os escritores estão vivos, antes de morrerem, uma vez que pensamos ser preciso acertar em nossos livros, e que, mesmo que mais tarde os séculos nos contradigam, isso não é motivo para nos refutarem por antecipação, uma vez que acreditamos que o escritor deve engajar-se inteiramente nas suas obras, e não como uma passividade objeta, colocando em primeiro plano seus vícios, as suas desventuras e as suas fraquezas, mas sim como uma vontade decidida, como uma escolha, com esse total empenho em viver que constitui cada um de nós [...] (SARTRE, 1948, p. 29).

Amorim de Carvalho, em seu texto “O caráter social da arte”, publicado em *O Diabo*, jornal que, como se sabe, veiculou as ideias propostas pelos neorrealistas, postula: “A arte tem um caráter essencialmente social no seu duplo aspecto expressional e representativo ou técnico; e a crítica dogmática, com seus juízos de valor, é uma

consequência e uma comprovação da *socialidade* da arte” (CARVALHO, apud GOMES, Álvaro Gomes, 1994, p. 158: destaque do autor).

Neste sentido, a maioria dos autores do Neorrealismo, movimento em que se encontra inserido Carlos de Oliveira, sempre demonstrou a preocupação em desempenhar essa função social, visto que as suas obras refletem uma literatura como tentativa de voz coletiva, engajada e militante em relação aos problemas sociais do povo menos favorecido e das questões relacionadas à liberdade de expressão e participação popular nas decisões políticas da nação.

Considerando que muitos artistas sempre tiveram um papel fundamental na resistência e oposição aos modelos de governo contrários à democracia, em Portugal, essa resistência ganhou representação importante através da arte literária que se manifestava contra os abusos cometidos naqueles anos de ditadura salazarista. Quer pela escolha dos temas que, geralmente, eram “ligados ao proletariado e à sua condição econômica: conflito social, alienação e consciência de classe, posse da terra, opressão, decadência dos estratos dominantes, etc.” (REIS, 1981, p. 17), quer pela escolha de elementos para compor as imagens, ou vários outros fatores que considerem a literatura antes como uma atividade estética, o compromisso ideológico frequentemente permeará as obras desse período, principalmente as de Carlos de Oliveira. Desse modo, podemos analisar de que maneira o autor responde, do ponto de vista da literatura, àquelas pressões de seu tempo, pois, negar a influência da ideologia política no Neorrealismo é negar o próprio movimento, em sua essência.

Mas é necessário lembrar que, antes de tudo, o aspecto artístico é o que torna possível veicular as ideias militantes nas obras desse período e que a estética literária predominante age como mediadora nesse processo. Segundo Reis,

[...] o neo-realismo baseia-se numa visão marxista do fenômeno literário. Daí que o escritor comece por afirmar a sua condição de entidade socialmente posicionada e, por isso, sintonizada com os problemas sociais, políticos e econômicos de seu tempo; assim, encarando a literatura como uma forma de consciência social, o neo-realismo valoriza a dimensão ideológica da criação literária, bem como a capacidade de intervenção sociopolítica, à luz dos princípios fundamentais do materialismo histórico (REIS, 1981, p. 16).

No entanto, atribuir à literatura apenas a função de refletir as manifestações sociais, históricas e econômicas é empobrecê-la, reduzindo a sua força artística e, até mesmo, o seu papel social.

Sem a pretensão de conflitar pontos tão extremados do Neorrealismo, a intenção aqui é optar conscientemente por um deles, a ideologia política na arte literária, evitando cair nas armadilhas costumeiras do biografismo e do sociologismo “vulgares”² (MACHADO, 1999, p. 128), visto que a escolha de uma abordagem crítico-analítica fundamentada no descortino de uma determinada ideologia identificada num texto literário carrega, não raro, o mesmo risco a que está sujeita a obra literária dita “engajada”, que, muitas vezes, resvala num timbre retórico, cujos acordes altissonantes, grandiloqüentes, desafinam e comprometem toda a estrutura, ao ancorar sua razão de ser na defesa apaixonada de uma causa.

Portanto, estudar a questão da literatura engajada politicamente numa obra como a de Carlos de Oliveira não significa o desconhecimento da coexistência do elemento político e do aspecto artístico na mesma obra. A escolha de Carlos de Oliveira dentre tantos outros grandes escritores neorrealistas deve-se, particularmente, à sua atitude poética, que demonstra a sua profunda consciência do caráter histórico da poesia como um fato social. Tal consciência justifica o aspecto “subversivo” desse autor, que, segundo Eduardo Prado Coelho, em texto publicado na revista *Colóquio*, “odiava o espetáculo, mas possuía elementos que lhe permitiam ter consciência de sua importância como escritor português”, e ainda:

[...] a nível político, [Carlos de Oliveira] procurou estar presente onde a sua presença pouco contava (no ruído anônimo das manifestações), mas nunca retirou proveito ou prestígio para sua obra das formas de intervenção. [...] Muito haveria a dizer sobre a política que está inscrita nos textos de Carlos de Oliveira. O que lá ficou, porém, nunca o escritor o disse – sempre fiel a um silêncio sem compromissos. Poderemos, pois, afirmar que a idéia comunista decidiu o essencial de sua existência (COELHO, 1981, p. 44).

² São estas as palavras completas de Lino Machado para explicar os conceitos: “Tais elementos [factuais] não são prejudiciais a uma fruição estética do poema, ou mesmo à espécie de análise que busque evitar cair na armadilha habitual do biografismo vulgar: a redução da obra artística a mero documento das vicissitudes da existência do seu autor. Outra armadilha de que se precisa escapar é a do sociologismo igualmente vulgar, redutor, por sua vez, da especificidade da composição examinada a outra modalidade de ‘reflexo’, vale recordar, a do momento histórico em que ela foi produzida” (MACHADO, 1999, p. 128).

Podemos, então, perceber o caráter discreto do homem e o grande comprometimento ideológico do poeta, que o levava ao enfrentamento do autoritarismo ditatorial vigente no seu país, ainda que não fosse, exatamente, um *militante* político, na acepção geral do termo, mas um *cidadão* politizado, no sentido mais amplo da expressão. Por isso, concordamos com Lino Machado quando diz:

[...] Que percebamos, inexistente na obra de Carlos de Oliveira uma referência direta ao político [Salazar] que, em pleno século XX, ainda que com seu temperamento reservado, encarnou em Portugal o papel de tirano, do ditador providencial. Nela existe, contudo, menção mais ou menos clara, tantos aos *efeitos* da concepção de mundo deste, de recorte fascista, quanto à necessidade de *recusá-la*, resistindo-lhe ao ponto de desejar destruí-la [...] (MACHADO, 1999, p. 248: destaques do autor).

Tendo sido quase toda a sua poesia publicada durante a vigência do fascismo, traz ela marcas profundas desse regime ao qual o autor desafiava, como revela Lino Machado ao falar da postura ideológica desse autor na composição dos versos de “A noite inquieta”, “Descrição da guerra em Guernica” e “Coração”, sendo este último integrante do livro *Mãe Pobre*:

Em verso, Carlos de Oliveira mostrou, pois, preocupação tardia com o bombardeio de Guernica, *não por antes temer* revelar às claras situar-se à esquerda numa parte direitista da Europa, que vinha descartando as garantias políticas de uma autêntica democracia parlamentar – aliás, *ausência de temor* do poeta que se notaria com facilidade não apenas por meio da leitura da estrofe acima transcrita, mas também da de passagens por ele redigidas em períodos anteriores, como esta de “Coração”, logo do início de *Mãe Pobre*, livro dado ao público em 45: “O noite ocidental, / que *outra voz* nos consente / a *solidão?*” (MACHADO, 1999, p. 132: destaques do autor).

A obra *Mãe Pobre*, datada de 1945, ano situado por Lourenço como “famoso entre muitos por ter sido o fim de uma guerra que não ousaremos chamar de última, para não tentar o intentável”, é fruto de uma geração neorrealista, que “é filha de um tempo sem graça, de um tempo de des-graça mesmo”. Diz ainda: “Essa foi a hora da evaporação do pesadelo nazi, mas também a aurora do sonho, cedo desmentida, para pesadelos menos brutais, forrados de azul e povoados de estátuas sem conto com os dedos nos lábios” (LOURENÇO, 1983, p.150).

Das obras de Carlos de Oliveira, mais nos interessou *Mãe Pobre*³ por apresentar aspectos, a nosso ver, altamente relevantes para um trabalho de análise que enfatize o tema ideológico. Salientamos o fato de que tal obra, mesmo filiando-se ao Neorrealismo português, vertente que propugnava uma literatura de índole fortemente social, cumpre o seu papel em consonância com as propostas desta corrente literária, mas não sucumbe ao imane risco a que estavam expostos os poetas daquela geração - de descambar para exageros ruidosos capazes de comprometer a qualidade estética do texto -, vide o inegável apuro estético do autor que, perceptível já nessa coletânea de poemas, adquire relevos mais acentuados nos posteriores livros de Oliveira.

Partindo do sugestivo título do livro, constatamos que o mesmo se originara de um poema⁴ homônimo seu, publicado na revista *Seara Nova*, n. 949, com acompanhamento musical de Fernando Lopes Graça. Tal composição era parte integrante do livro *Marchas, Danças e Canções*⁵, que reunia composições de vários poetas (Cochofel, Namorado, Mário Dionísio, Carlos de Oliveira e outros), todas musicadas por Lopes Graça e publicadas no ano seguinte.

Entretanto, o poema “Mãe pobre” não reaparecia tal qual fora concebido pelo poeta: das seis estrofes que o compunham, uma, a segunda, havia sido cortada pela censura desde sua primeira publicação na *Seara Nova* que, driblando a censura, manteve tal estrofe nas entrelinhas da partitura musical. Eis o poema publicado:

Terra Pátria serás nossa,
 mais este sol que te cobre,
 serás nossa,
 mãe pobre de gente pobre.

Terra Pátria serás nossa,
 mais os vinhedos e os milhos
 serás nossa,
 mãe que não esquece os filhos.

³ Livro, hoje, formado por poemas organizados em dez títulos. Para este trabalho, utilizaremos a edição encontrada em *Obras de Carlos de Oliveira*, de 1992, das últimas revistas pelo autor, conforme informação das notas do editor: OLIVEIRA, Carlos de. *Obras de Carlos de Oliveira*. Lisboa: Caminho, 1992.

⁴ “Mãe pobre”, o poema, foi publicado em outubro de 1945, pouco antes do livro.

⁵ A obra assinada por Fernando Lopes Graça teve a sua publicação no ano seguinte ao de *Mãe Pobre*, de Carlos de Oliveira, e foi rapidamente apreendida pela PIDE (Polícia Internacional de Defesa do Estado).

Com morte, espadas e frio,
se a vida te não remir,
faremos da nossa carne
as searas do porvir.

Terra Pátria serás nossa
livre e descoberta enfim
serás nossa
Ou este sangue o teu fim

E se a loucura da sorte
assim nos quiser perder,
abre os teus braços de morte
e deixa-nos aquecer.

Eis a estrofe censurada, a mesma que havia sido camuflada nas entrelinhas da partitura musical:

O vento da nossa fúria
queime as searas roubadas;
e na noite dos ladrões
haja frio, morte e espadas.⁶

É intrigante que logo o título de um poema que não pôde ser publicado na íntegra, às claras, pelo seu conteúdo de *resistência política*, tenha sido reaproveitado para intitular um livro com idêntico propósito. Veremos, com o desenvolvimento deste estudo, que o poema “Mãe pobre”, embora não tenha sido incluído no livro *Mãe Pobre* (OLIVEIRA, 1992, p. 37-64), de certa maneira está diluído nele, contaminando-o com o seu tom, com os seus ritmos e temas, enfim, determinando-o e sendo determinado por ele. É filho e mãe do livro. É perceptível a linha de pensamento semelhante à do poema em causa na voz do eu lírico da composição “Xácara das bruxas dançando”, que se coloca como o filho da Pátria – em momento mais pessimista, mas tão patriótico quanto (num sentido ao mesmo tempo nacionalista e popular do termo, como o entendeu em geral a esquerda marxista do século XX⁷) no poema “Mãe pobre”. A última estrofe daquela “Xácara...”

⁶ Os versos do poema foram transcritos do livro *Carlos de Oliveira e a Referência em Poesia*, de Rosa Maria Martelo, 1998, p. 208-209. Note-se que a primeira parte citada é originária da obra de Fernando Lopes Graça, *Marchas, Danças e Canções*, e a segunda, da revista *Seara Nova*, mas em página reproduzida no catálogo intitulado *Carlos de Oliveira, 50 anos na Literatura Portuguesa (1942-1992)* (cf. ABELAIRA; GUSMÃO; DAVID, 1992). São da autora estas informações aqui parafraseadas, bem como as demais referentes a este poema e à ação da censura.

⁷ Tal esquerda viu no impulso nacionalista um processo comandado pela burguesia, fazendo a sua própria revolução, aliada a outros setores da sociedade. Dentro dessa concepção, a revolução popular (proletária e camponesa) iria seguir-se à burguesa. Claro que, desde a Revolução Russa de 1917, as coisas não ocorreram exatamente assim, já que certos partidos de esquerda perceberam que a própria burguesia não efetuava o seu processo revolucionário, ou só fazia timidamente.

redime o sujeito lírico da orfandade provocada pela “ama que dorme”, quando procura reaproximar ambos:

Ama, tens frio;
cinge-te a mim
e aquece-te ao lume
queimando os meus versos.
(OLIVEIRA, 1992, p. 52)

Essa reaproximação mostra que, mesmo estando esta “ama dormindo” (em “Xácara das bruxas dançando”), diferentemente da “mãe que não esquece os filhos” (em “Mãe pobre”), o amor filial persiste, e é também capaz de levar a *sacrifícios* em outros poemas (como em “Cantiga de ódio”), sob a indumentária de uma raiva que é muito mais amor patriótico e popular: “ó vida, cega-me os olhos / se não cumprir a promessa. / E venha a morte depois” (OLIVEIRA, 1992, p. 47), como acontece também no poema “Mãe pobre”, última estrofe:

E se a loucura da sorte
assim nos quiser perder,
abre os teus braços de morte
e deixa-nos aquecer.
(In: MARTELO, 1998, p. 209)

Torna-se indissociável o diálogo do poema com o livro, como se se tratasse de uma demonstração de força e resistência ainda maior que a publicação do poema, disfarçadamente, nas entrelinhas de notas musicais, como ocorrera antes.

Não fosse *Mãe Pobre* o título da obra em análise, talvez esta se chamasse *Turismo (3 – Continente)*⁸. E não seria a mesma coisa. Pois perderíamos uma rica correlação interpretativa, por analogia da expressão “mãe pobre” com “mãe pátria”, com peso semântico semelhante no contexto do poema e do livro, obras homônimas. Inevitavelmente, esse jogo de palavras terá ligação íntima, por que não dizer mesmo tradução por outro vocábulo, “Portugal”, estabelecendo, assim, uma relação de significados amplos e crescentes, na medida em que o termo “terra” é também introduzido no poema, como se fosse um refrão (ou uma anáfora) que se repete nos

⁸ “Os poemas do livro *Mãe Pobre* correspondem, provavelmente, à reelaboração do projeto sugerido pelo título *Turismo (3 – Continente)*, que, na primeira edição de *Turismo*, anunciava uma obra ‘em preparação’” (MARTELO, 1998, p. 208).

primeiros versos de três estrofes (a primeira, a segunda e a quarta): “Terra Pátria serás nossa”. Por associação semântica, na leitura acrescenta-se aos pares “mãe pátria” e “mãe pobre” a expressão “mãe terra”, resultando num jogo de sentidos carregado pela relação metafórica estabelecida com a situação social em que vivia o autor, motivadora, por seu lado, da “existência de um intuito de intervenção social imediatista que é muito evidente na segunda recolha de poemas [*Mãe Pobre*] de Carlos de Oliveira” (MARTELO, 1998, p. 209).

Ainda analisando o título sob o pressuposto de que a sua escolha já seria um indício da marca ideológica contida nos poemas, façamos agora o caminho inverso: do fim para o começo, esmiuçando, primeiro, o sintagma “mãe pátria”, correspondente de “mãe pobre”. Observamos que o vocábulo “pátria” tem a sua origem etimológica no latim: “patria, ae”, decorrente de “pater”, que significa “pai”, palavra com significado ancorado na figura masculina paterna (CUNHA, 1991, p. 587), que, todavia, tem aqui a sua força diminuída, neutralizada, no sintagma “mãe pátria”. A combinação de vocábulos de raízes etimológicas com sentidos, de certa forma, contrários, ainda que complementares (mãe – *mater* / pátria – *pater*), vai culminar na crítica à figura governadora do pai, dominante no patriarcalismo, exacerbado naquela época e naquele governo (encabeçado por António de Oliveira Salazar). Nota-se no livro de Carlos de Oliveira a recusa de qualquer manifestação de autoritarismo e a proposta revolucionária de mudança dos padrões vigentes, para além do âmbito literário. Não cremos na “casualidade do destino” para justificar um título tão apropriado, que veicula ideias de longo alcance e capazes de provocar reação política: favorável, no caso dos que comungam dos mesmos ideais; contrária, por parte do governo. É, sim, demonstração de pura astúcia e estratégia política, já que, mesmo numa interpretação menos trabalhada, o impacto da expressão “mãe pobre” estreita, significativamente, os laços do texto com o possível leitor, no momento em que este se apropria da obra. Maior impacto teria se esse leitor, se, além de compatriota do poeta, se encontrasse na situação sugerida pelo contexto do título. Não sendo ele do meio artístico-literário, veria no poeta a representação da sua voz, dos seus lamentos, e os reflexos da solidariedade entre ambos.

Ao longo da obra tornam-se mais visíveis os laços de compromisso do poeta com o povo, ainda que numa perspectiva marxista (de luta de classes), e o seu desejo de ver a sua pátria livre das injustiças sociais impostas pelo regime salazarista, demonstrando,

contudo, um patriotismo que diríamos neorromântico extremado (devido ao seu teor *emocional* muito forte), assim como acontece nos versos da quarta quadra do poema inspirador do título *Mãe Pobre*:

Terra Pátria serás nossa
livre e descoberta enfim,
serás nossa,
ou este sangue o teu fim.
(In: MARTELO, 1998, p. 208)

Nos demais poemas do livro, o mesmo compromisso social apresenta-se, muitas vezes, sob a forma de rebeldia neorrealista, exortando o povo ao combate e utilizando o poema como instrumento de luta, como nos violentos versos da muito apropriadamente intitulada “Cantiga do ódio”:

O amor de guardar ódios
agrada ao meu coração,
se o ódio guardar o amor
de servir a servidão.
Há-de sentir o meu ódio
quem o meu ódio mereça:
ó vida, cega-me os olhos
se não cumprir a promessa.
E venha a morte depois
fria como a luz dos astros:
que nos importa morrer
se não morrermos de rastros?
(OLIVEIRA, 1992, p. 47)

Observe-se, por exemplo: “ódio(s)”, presente *quatro vezes* no poema, para além de outras repetições ali relevantes...

Subjacente na obra, a frequente referência a Portugal sob variadas denominações (“gândara”, “campos tristes”, “terra”, “ama”, “Coimbra”, “pátria”) confirma a evolução dos temas da terra-pátria e terra-mãe, fatores básicos da obra que tornam as composições unidades dialogantes.

Parece-nos, então, que, para além da problemática envolvendo a questão da censura, a exclusão do poema “Mãe pobre” do volume homônimo deve-se a sua proliferação nos outros textos, resultado do trabalho incansável de reescrita que, sabemos, era habitual em Carlos de Oliveira. A sua obstinação como escritor o levava à reelaboração das

composições da sua lavra, demonstrando que “engajamento” era a palavra de ordem, política e poeticamente falando. Segundo Manuel Gusmão, das duas fases do movimento poético de Carlos de Oliveira, *Mãe Pobre* faz parte da primeira, não sendo estas fases estanques, ao contrário, uma encontrando-se interligada à outra num processo de construção e reconstrução da poesia e do poeta. Gusmão explica esse movimento como sendo “múltiplo”, com as seguintes palavras:

[...] movimento de livro para livro (de 1941 para cá); movimento retroactivo dos últimos livros sobre os primeiros, eliminando, modificando, depurando; movimento interno a cada poema, movimento da poesia sobre si própria, sobre sua relação com o mundo e sobre o mundo (GUSMÃO, 1998, p. 62).

O poeta neorrealista, engajado política e poeticamente em *Mãe Pobre*, estender-se-á por longos anos de produção literária, seguindo o seu curso, deixando-se afetar pelas diferentes tendências portuguesas com as quais conviveu e relacionando-se dinamicamente com elas. Eduardo Lourenço, ao traçar o itinerário poético de Carlos de Oliveira, identifica em *Cantata* (1960) “um apuramento formal e íntima contenção que denunciam a mais inegável maturidade”, constatando que “a máscara ideológica não se evaporou, mas integra a consciência ferida nela como o seu sonho tenaz quebrado contra o muro intacto” (LOURENÇO, 1983, p. 191-192).

E se a história suavizou algumas das marcas contundentes da ideologia, não as apagou por completo do carácter mais íntimo do poeta e, certamente, os pensamentos herdados do Neorrealismo e contidos em *Mãe Pobre* percorrerão as margens de toda a produção literária de Carlos de Oliveira, quer em verso ou em prosa, porque o autor estabelece uma relação entre si e o mundo, num processo de interlocução entre o eu lírico e o leitor, aquisições que não se perderão com o tempo. A voz poética que se dispõe como voz do povo⁹ na luta pela transformação da realidade, revela-se, então, num entrelaçamento articulado entre o Eu e o Outro, e não permitirá que se desfaçam os laços de solidariedade em Carlos de Oliveira. Eis, então, a nossa razão para estudar a ideologia em *Mãe Pobre* como a de um livro que não permite uma leitura desinteressada

⁹ Cabe-nos, desde já, esclarecer o entendimento de “povo” na obra desse autor e no Neorrealismo em si. Para tal, tomaremos como ponto de partida que Carlos de Oliveira era marxista – e, para um marxista, “povo” e “pátria” são vistos à luz da luta de classes, ou seja, o elemento sócio-político fundamental é o proletariado urbano e rural, não a massa indistinta de pessoas de um país.

e desvinculada de seu tempo, mas apresenta-nos composições capazes de recolocar a palavra literária em posição de combate, a serviço de uma poética com intenções claras de intervenção social.

Pensamos serem algumas ideias contidas naquela obra um ponto de intercessão para a anterior e as posteriores do autor, visto que foi o momento da sua redação também o tempo de clareza dos conceitos caros ao autor e à sua ideologia particular e ao mesmo tempo coletiva (o Neorrealismo), como confirmam as palavras de Rosa Maria Martelo:

Tal como acontecia com a generalidade dos volumes do Novo Cancioneiro, é fácil observar nos poemas de *Turismo* a intenção humanitarista, o objectivo de denunciar situações de injustiça social, assim como é perceptível a opção intervencionista do poeta por uma poesia empenhada na transformação; mas é de igual modo difícil de apreender, no primeiro livro de poemas de Carlos de Oliveira, uma fundamentação marxista, que também no seu caso, transparecia com dificuldade. Três anos depois, em *Mãe pobre*, essa leitura faz-se com muito mais nitidez (MARTELO, 1998, p. 207).

Nota-se, então, que os poemas de *Mãe Pobre* servem de fermento para outros textos: um leitor, em primeira instância, desta obra, provavelmente correlacionará um futuro texto lido à mesma, ainda que de maneira sutil.

Com o amadurecimento do poeta e o apuramento da sua arte, os textos de Carlos de Oliveira perdem o que Eduardo Lourenço chama de “a antiga voz patética”, (LOURENÇO, 1983, p. 202), *excessivamente emotiva*, ainda que jamais venha a abandonar por completo a preocupação social, e sua competência em representar o Outro na voz do Eu que enuncia seja cada vez mais formalizada e rebuscada.

Diante das afirmações de um crítico da linhagem de Eduardo Lourenço, que, tendo escrito a primeira edição de *Sentido e Forma da Poesia Neo-realista* em 1968, enfatizou aspectos da estética literária de Carlos de Oliveira até certo ponto em detrimento da ideologia contida em sua obra, pode parecer engano ou descuido estudar o autor por este ponto de vista. Mas o que nos estimula e avaliza é o fato de que nem mesmo Eduardo Lourenço nega ou diminui o impacto que a postura ideológica esquerdista provoca, não só nessa obra do autor, como nas demais dele e de outros poetas do Neo-Realismo:

[...] a palavra neo-realista ferida no mais profundo ser de vontade juvenil de “transformar o mundo” e instaurar nele uma “terra de harmonia”. Esta que é a marca indelével da nossa geração que não nos pode deixar indiferentes. É por nós que estes sinos dobram. Não sentimos nem queremos a impossível distância que nos permitiria (acaso) contempla-los, como se diz, “esteticamente” [...]. (LOURENÇO, 1983, p. 191)

3. UM DIFÍCIL PERÍODO DA HISTÓRIA

3. 1. A longa permanência do salazarismo, para além dos outros fascismos

Dar ênfase histórica a um estudo literário é arriscar ir por um caminho de mão dupla que, se por um lado recusa a concepção da arte como evento autônomo, a Arte pela Arte¹⁰, por outro não pode negar a vital importância do elemento estético na obra literária. Se, como acreditamos, a beleza de um texto literário, mesmo sendo a primeira porta que se abre para o leitor, não é a sua única verdade, cabe-nos estabelecer ligações entre os acontecimentos históricos e políticos que marcaram a sociedade na época da sua produção e influenciaram, direta ou indiretamente, a maneira como os escritores responderam, do ponto de vista da literatura, às pressões do seu tempo.

Nessa mesma linha de pensamento, defendemos que, como todo tipo de arte, a literatura está vinculada à sociedade em que se origina. Não há artistas completamente indiferentes à realidade, pois, de alguma forma, todos participam dos problemas vividos pela sociedade, apesar (ou até por causa) das diferenças de interesses e de classes sociais. Partindo das experiências pessoais e coletivas, o artista recria (ou transcreve) a realidade, dando origem a uma suprarrealidade, ou uma realidade ficcional, por meio da qual visa transmitir os seus sentimentos e ideias do mundo real e, não raro, veiculando alguma ideologia própria. Não há, portanto, texto algum que seja totalmente desprovido de ideologia autoral. Mesmo para os gregos, quando a arte tinha função hedonística, esse conceito de arte como forma de causar prazer retratando o belo consistia já em ideologia: a de difundir-la sob tais preceitos. E à literatura, enquanto forma artística, cabia também o ensinamento dos valores primados pela *polis*, mantendo a coesão de ideias e crenças próprias do caráter e do espírito gregos. Prova disso podemos encontrar na *Ilíada* e na *Odisséia*, atribuídas a Homero, obras que renderam ao autor o título de fundador das bases da cultura grega e, conjuntamente, educador do seu povo. Portanto, não é da Modernidade o mérito de unir estética e ética; entretanto, é propício ressaltar que “a arte, quando ensina, o faz de uma maneira especialíssima, e não é nunca expressão meramente utilitária” (CARA, 1986, p.14).

¹⁰ Referimo-nos aqui à ala mais radical da teoria que postula a autonomia total da arte, defendendo a ideia de que o objeto artístico não deve vincular-se a nenhuma outra finalidade que não a de proporcionar o prazer estético. Origina-se dessa linha de pensamento filosófico, que encontra seu apogeu no final do século XVIII, a noção de esteticismo atribuída aos textos literários – a estética do texto literário.

Considerando a literatura como uma das expressões da cultura do homem, portanto, sujeita às modificações construídas no tempo, podemos apreender dela uma característica que, para este trabalho, é muito significativa: ao mesmo tempo em que se revela como um produto da História, ela tem a capacidade de atuar no sentido de transformar esta História, provocando inquietações que vão, muitas vezes, alimentar a busca de mudanças que é própria do homem vivo.

Partindo desse pressuposto e de que quase toda a obra de Carlos de Oliveira foi produzida durante a ditadura salazarista¹¹, defendemos a tese seguinte: as características que enquadram *Mãe Pobre* como um livro de combate ideológico resultam do fator “tempo” da obra, levando-nos a crer que era inevitável o combate. “Fosse outro o mundo e outra a comum fortuna”, escreveu o poeta em “Odes” (OLIVEIRA, 1992, p. 25) – porém, não era...

É mister ressaltar que boa parte dos escritores que viveram naqueles tempos e, principalmente, naquele país, produziram os seus textos orientados pela proposta neorrealista de fazer uma literatura de intervenção social. Assim, mesmo que o estilo de cada autor seja singular e possua a sua marca pessoal, o crítico que pretenda analisar algum texto do Neorrealismo não conseguirá fugir totalmente do paradigma da contextualização histórica e, conseqüentemente, precisará tecer alguns comentários a respeito do Realismo português oitocentista, bem como do grupo de intelectuais que se organizavam em torno da revista *Presença* quando do surgimento do Neorrealismo. São opostos que se atraem...

Sabe-se que nem os realistas da geração de 70, nem os que viriam depois, em meados do século XX (os neorrealistas), aceitaram de bom grado tal rótulo, visto que a palavra *realismo* é inadequada para designar qualquer tendência literária, pois a realidade sempre foi, em qualquer época, a matéria essencial da criação artística. Quanto à inadequação do termo ao movimento, Manuel Gusmão, em texto intitulado *Carlos de Oliveira e o seu (o nosso) tempo*, utiliza as palavras de Mário Dionísio, transcritas também aqui:

¹¹ Primeiro livro de poemas publicado: *Turismo*, em 1942. Último: *Finisterra: paisagem e povoamento*, em 1978.

[...] eu insistia em que tal movimento não pretendia ser uma escola literária nem, muito menos – e por isso mesmo –, um regresso ao realismo de oitocentos (daí o detestável ‘neo’...), nem a dogmática imposição de certos assuntos, de certas personagens, de um esquema ou esquemas de avaliação e exposição, mas qualquer coisa tão vasta e revolucionária como o Renascimento o fora nos tempos da gloriosa afirmação do mundo agora em decadência. Um renascimento em que cabiam todas as tendências, todas as escolas, todas as tradições e todas as inovações, tudo o que permitisse exprimir a nova mentalidade – no sentido mais vasto da palavra – em que tudo jogávamos (e jogamos): “a expressão, *por mil maneiras*” como escrevi mais tarde e agora sublinho, “*da realidade total em movimento*” (DIONÍSIO, apud GUSMÃO, 1981, p. 20: destaques do autor).

Dizer que a analogia, então, se dá apenas pelo termo, seria demasiado genérico e uma observação pouco rigorosa; tampouco é lícito afirmar que seria o Neorrealismo uma nova edição do Realismo que o antecederia, já que, mesmo o intuito de representar o real que se manifesta nos dois movimentos declarados como realistas, efetiva-se, na prática literária, de maneiras significativamente diferentes. Se levarmos em consideração a atitude revolucionária de um Antero de Quental em defesa da independência dos jovens estudantes e escritores participantes da Questão Coimbrã¹², que postulava a gravidade da missão dos poetas daquela época de grandes transformações em curso e a necessidade de eles serem os arautos dos grandes problemas sociais da atualidade, veremos já um eco do que viria a ser declaradamente o Realismo de cunho político-ideológico, o Neorrealismo do século XX. Vale lembrar que Carlos de Oliveira reverencia a atitude vanguardista de Antero de Quental em sua “Elegia de Coimbra”, numa atitude de solidariedade e reconhecimento de alguma raiz ideológica comum, já que as correntes literárias não são totalmente estanques umas das outras.

A diferenciação entre os dois movimentos literários homonimamente aparentados, o Realismo e o Neorrealismo, implica um movimento, ora de aproximação, ora de distanciamento, já que, tendo ocorrido em períodos históricos diferentes, mas não tão distantes, participam, ainda assim, da história do mesmo povo. Embora apresentem alguns traços em comum, em vários outros pontos se distinguem, o que faz com que cada um deles tenha a sua própria significação no período da sua ocorrência, devendo, pois, serem entendidos como movimentos distintos entre si.

¹² Esse episódio foi uma polêmica literária ocorrida em Coimbra, em 1865, e que opôs, de um lado, Castilho, conhecido poeta romântico e professor universitário, e por outro, Teófilo Braga e Antero de Quental, jovens estudantes e escritores. Em cada lado surgiram escritores adeptos das ideias destes líderes, o que fomentava as discussões que se davam sob diversas formas de publicação.

Talvez a Realismo tenha sido, sob alguns aspectos ou em algumas manifestações isoladas, um prenúncio do que viria a ser o Neorrealismo português, já que as circunstâncias sociais em que se deram os movimentos discutidos aqui são sequencialmente fatos históricos que se desencadearão, chegando ao período propriamente conhecido como o domínio do terror fascista na Europa.

Precedendo, então, ao contexto do fascismo, a estrutura social europeia da segunda metade do século XIX vive os efeitos da Revolução Industrial e do amplo progresso científico e tecnológico que a acompanham, promovendo a ascensão da burguesia e, em contrapartida histórica, um período de intensa crise e miséria do proletariado. Nesse contexto surgem, em vários países europeus onde o capitalismo já se instaurara, intensas conturbações sociais produzidas por movimentos de origem popular assentados em ideias liberais, nacionalistas e socialistas, que, culminando com a publicação do *Manifesto Comunista* (1848), de Karl Max e Friedrich Engels, impulsionarão mudanças significativas no modo de pensar e agir dos artistas e intelectuais da época. Eduardo Coutinho faz uma interessante observação nesse sentido, mostrando a crise existencial que se instaurou no pensamento humano a partir do século XX, que levou a atitudes revolucionárias e interferências no meio literário:

A certeza e autoconfiança que dominavam a mente do homem do século XIX como resultado das grandes descobertas científicas da época foram substituídas, durante o século XX, pela dúvida e insegurança. O homem não mais se encontra confiante no seu poder de controlar a natureza; ao contrário, sente-se temeroso e até mesmo desconfiado deste poder, que pode levá-lo à própria destruição. A fé na realidade objetiva desapareceu e o homem vive num mundo caótico, no absurdo (COUTINHO, 1985, p.18).

A partir de tal crise muda-se o foco da representação da realidade, que não se propõe mais como um retrato objetivo, uma descrição do real, visto de fora – generalização atribuída aos realistas mais radicais, principalmente da vertente mais naturalista desta corrente –, mas o real sugerido pela linguagem carregada de símbolos, imagens e metáforas que pretendem recriar a sensação do mesmo a partir do mundo interior ou intelectual do poeta para, assim, interferir nessa realidade, por isso mesmo, um novo realismo, um neorrealismo (informado este pelo pensamento marxista).

A mediação estética inerente ao texto literário passa agora pelo viés ou pela base do compromisso social, coexistindo os elementos político e artístico na mesma obra, de maneira que conteúdo e forma se apresentem como instâncias indissociáveis.

Sobre a diferenciação dos temas focados pelo Realismo e o Neorrealismo, Carlos Reis explica que os fundamentos ideológicos é que determinarão as opções temáticas mais significativas do último:

[...] Factor de primacial importância na concretização do programa sociocultural inerente à literatura neo-realista, a temática constitui um dos domínios fundamentais de toda a obra literária de feição comprometida e interventora, já que é no seu domínio que se insinuam as grandes coordenadas semânticas determinadas pela ideologia que lhes está subjacente; por isso, também neste aspecto é possível ver com clareza as linhas de clivagem que separam o neo-realismo dos interesses temáticos do realismo, os quais diziam respeito fundamentalmente ao modo de vida e às preocupações da burguesia: usura, adultério, educação, ambição, etc. (REIS, 1981, p. 17).

Sem nenhuma pretensão de contrariar os estudiosos que distanciam os dois movimentos, o que se pretende nesta análise é encontrar elementos que justifiquem a atitude poética de Carlos de Oliveira no livro *Mãe Pobre* – livro-referência nas propostas neorrealistas de uma literatura de intervenção social (por isso mesmo, democrática). Tais elementos nos levarão a entender as singularidades de uma obra que pretende afirmar-se como popular (no sentido de canto do povo, ainda que efetuado por um artista específico), e ainda revela o dinamismo literário de um autor cuja produção literária em início de carreira depois evoluiria muito, quantitativa e qualitativamente. Esse dinamismo ele manifesta articulando reminiscências épicas camonianas com uma dimensão trágica de matriz romântica garretiana, além de influências simbolistas manifestadas nos aspectos noturnos dos poemas e em certa tendência espiritualista que, por vezes, chega ao misticismo (como numa integração entre a poesia e a vida cósmica); é transparente também um pessimismo que, geralmente, eleva-se à fixação pelo tema da morte, o que não deixa de ser um resquício do ultrarromantismo. Além dessa miscelânea de heranças do campo literário, as cenas que alguns dos poemas de *Mãe Pobre* compõem assemelham-se a uma pintura expressionista e transferem para o momento da leitura a sensação da re-criação da realidade subjetiva do autor, como ocorre em “O Viandante” e “Xácara das bruxas dançando”. Tomamos de empréstimo, novamente, as palavras de Mario Dionísio (sobre o Neorrealismo português) para tentar

definir nossas ideias sobre esta obra que pretende exprimir a realidade “*por mil maneiras*”, “*da realidade total em movimento*” (DIONÍSIO, apud GUSMÃO, 1981, p. 20: destaques do autor).

Decerto que ideias tão inovadoras (exatamente porque também não recusavam as tradições) encontrariam resistência contemporânea. O embate foi travado contra os presencistas, visto que apresentavam propostas bastante adversas aos escritores que se organizavam em torno da revista *Presença*, desde 1927. No intuito de se firmarem como um novo movimento literário, os neorealistas opunham-se, claramente, ao contorno individualista da literatura presencista, que primava por temas intimistas e adotava fórmulas estético-literárias que atendessem a esse propósito, tendendo, assim, para o psicologismo estético e a recusa de compromissos sociais. Carlos Reis nos parece bastante criterioso ao falar das oposições abordadas aqui, mostrando a relativização do assunto com ponderação:

Ora o neo-realismo, proclamando, como se sabe já, uma concepção empenhada do fenómeno literário, desenvolveu essa atitude sociocultural até as últimas consequências e acabou por optar por sistemas estético-literários em certos casos radicalmente antagónicos dos perfilhados pela *Presença*. Sem esquecer dos esporádicos pontos de contacto entre alguns dos escritores neo-realistas e a escrita presencista, a verdade é que as linhas de força em que assenta a produção literária do neo-realismo traduziram-se em termos de franca inovação, a qual pode ser apreendida e comprovada a dois níveis: a um nível de ostentação, nas diversas polémicas que eclodiram entre presencistas e neorealistas ou seus seguidores [...]; a um nível mais profundo, se tivermos em conta as afinidades que unem os escritores neo-realistas e que permitem falar na existência de uma geração literária (REIS, 1981, p.21).

Os escritores neorealistas mostraram-se, em geral, contrários também ao experimentalismo modernista (inaugurado em Portugal praticamente com a geração de *Orpheu*), o qual, como é notório, dificultou uma maior comunicação entre a obra e o público. Inúmeras vezes eles buscaram valer-se de modalidades artísticas pré-modernas, já assimiladas pelos receptores, o que, em princípio, não acarretaria problemas de compreensão do teor revolucionário que os autores tentavam comunicar, naquele difícil contexto salazarista. Isso explica, em parte, a reutilização de temas populares, antigos e nacionalistas, bem como a retomada do estilo épico das narrativas poéticas e o lirismo de cantigas no livro aqui analisado.

Entretanto, apesar de rejeitar a linguagem estética modernista, dos seus antivanguardismo e antiexperimentalismo, bem como antipresencismo, esse movimento que combatia o fascismo e a literatura dita descompromissada, propondo uma produção social, combativa e reformadora, aproximava-se da literatura que já vinha sendo feita no Brasil desde o início da década de 1930, o chamado regionalismo de 30 (segunda geração do nosso Modernismo), tendo como destaques Jorge Amado, Graciliano Ramos, José Lins do Rego e Raquel de Queirós. Tais observações nos induzem a dizer que, mesmo negando os movimentos literários já existentes em Portugal à época do seu surgimento, o Neorrealismo, por seu caráter democrático e sincrético, abarcava o velho e algo do contemporâneo com uma nova perspectiva, em sintonia com a ideologia social daquela geração, o que, contraditoriamente, sob certos aspectos, faria com que o movimento não escapasse à conceituação de “moderno” (ou seja, uma modernidade moderada esteticamente e, em compensação, aguerrida do ponto de vista político).

É em períodos de intensa crise que florescem as ideias mais criativas e as soluções mais inovadoras para os problemas, levando o homem a superar os obstáculos e os seus limites. Mas as sementes de qualquer pensamento advêm sempre de tempos anteriores à crise, do traçado que segue a linha da História. Voltando um pouco mais no tempo, guiados por essa “linha da História”, percebemos em Portugal um país que vivia, no campo da literatura, os resultados da fermentação cultural iniciada em 1915, com a publicação da revista *Orpheu*, no contexto das influências das correntes de vanguarda que começavam a constituir-se na Europa. Naquele momento, o país também vivia, ainda, a repercussão da proclamação da República e do fim da monarquia, consolidando o liberalismo e, conseqüentemente, estabelecendo as bases da resistência política à ditadura, que viria a impor-se mais tarde. São retomadas antigas discussões sobre a grandiosidade da nação portuguesa, perdida a partir do declínio da Renascença; o espírito nacionalista e saudosista do povo português é reaceso; vários artistas e intelectuais se lançam num projeto de reconstrução da cultura portuguesa; várias revistas são lançadas, como *A Águia*, *Orpheu* e *Presença*, impulsionando o debate e a fermentação de ideias.

Esse período de euforia vai até mais ou menos 1926, quando um golpe militar nacionalista termina com a República parlamentar liberal e abre os caminhos para a

longa ditadura salazarista, levando, novamente, o país ao pessimismo político e à descrença em relação à República.

Nesse contexto de ditadura nos moldes do fascismo é que, em 1940, é lançado o romance *Gaibéus*, de Alves Redol, considerado marco inicial do movimento. Também é importante lembrar que o fascismo que se instalou em Portugal também se instalara em outros países da Europa, espalhando a sua ideologia totalitarista e expansionista por boa parte do continente.

Embora as condições básicas para o aparecimento do fascismo tenham se dado em vários países de maneira mais ou menos similar, a sua vitória, certamente, dependeu de circunstâncias nacionais e de tradições históricas específicas, particularidades que fizeram com que Portugal tivesse a mais longa ditadura da Europa¹³. Não encontramos melhores palavras para situar essas circunstâncias e tradições e descrever o cenário português dominado pelo fascismo, do que as longas linhas de desabafo testemunhal de Álvaro Cunhal, citado por Gusmão:

[...] de ser [Portugal] um país dominado pelo imperialismo estrangeiro e ser um país colonialista; de ser um país atrasado, miserável, “subdesenvolvido”, e um país onde as relações capitalistas de produção estão amplamente desenvolvidas, inclusivamente nos campos; de ser um país com uma indústria débil e uma agricultura primitiva e onde, entretanto o proletariado (industrial e rural no seu conjunto) tem um peso numérico relativo não inferior ao verificados em países industrializados e onde é muito elevado o grau de concentração do capital; um país onde existe há 39 anos¹⁴ uma ditadura fascista com um aparelho de Estado forte, sólido e bem organizado, que procura abafar pelo terror as mais ligeiras reclamações e protestos populares, de um país onde o movimento popular antifascista é tão amplo e profundo que aparece insistentemente à luz do dia em lutas econômicas e políticas; um país onde é prosseguida uma política obscurantista, onde há quase 40 por cento de analfabetos, onde se persegue a arte e a cultura, e um país onde, vencendo as barreiras fascistas, floresce um amplo movimento literário e artístico de conteúdo democrático (CUNHAL, apud GUSMÃO, 1981, p.18: destaques nossos).

¹³ A ditadura portuguesa começou com o golpe de Estado em 1926 e durou até 1974 – Revolução dos Cravos. O salazarismo, por sua vez, sobreviveu mesmo após a morte de seu líder, em 1970.

¹⁴ A presente citação de Álvaro Cunhal foi colhida por Manuel Gusmão do *Relatório da Atividade do Comitê Central ao VI Congresso do PCP* (1965), quando Portugal vivia há 39 anos sob os domínios do fascismo.

De fato, floresceu! “Uma flor nasceu na rua! / [...] / Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio” (ANDRADE, 1963, p. 18), nasceu e floresceu. Foi, sim, o Neorrealismo essa “flor feia”, devido às circunstâncias; mais enfática, mais política, talvez que a de Carlos Drummond de Andrade; declaradamente socialista, à luz de conceitos sócio-filosóficos marxistas.¹⁵

A nossa referência a Drummond merece algumas palavras: *A Rosa do Povo*, obra onde os versos citados (do belo poema “A flor e náusea”) aparecem, foi publicada no mesmo ano que os de *Mãe Pobre*, de Carlos de Oliveira. Também coincidem, até certo ponto, as naturezas do regime de governo do Brasil (ditadura Vargas) e do de Portugal (ditadura salazarista), além das intensas crises, resultado desse contexto. Mas, qualidades estéticas de ambas as referidas produções de então à parte, o caráter da ideologia veiculada nas obras distanciam-nas, em alguns pontos, e aproximam-nas, em outros: a de Carlos Drummond de Andrade representa uma oscilação entre a participação política, a adesão aos movimentos esquerdistas e a tendência demasiado crítica que acaba por gerar uma visão cética e desencantada de tudo; a de Carlos de Oliveira representa o seu posicionamento claro contra o regime de governo instaurado pela ditadura, participante ativo que era de uma frente popular anti-fascista na linha política do comunismo marxista, a saber, o Neorrealismo. Profunda solidariedade com o sentimento do mundo, sensação de angústia e clausura perante a existência social e a crença na possibilidade de mudança são intrínsecos aos poemas “róseo-drummondianos” e aos de *Mãe Pobre*. Uma leitura atenta de “A flor e a náusea” constitui um exemplo do que foi dito, ao mesmo tempo em que, retomando a discussão sobre a “possível ideologia” contida no poema, esclarece que não chega a ser a mesma de cunho coletivista, de fato; o poeta mineiro está *diante* disso tudo, mergulhado no processo histórico sem a pretensão de apontar-lhe uma direção correta, crendo, contudo, na mudança que está para ocorrer, tanto que ela já é vislumbrada na última estrofe, com o anúncio de nuvens avolumando-se e das galinhas em pânico.

O nascimento da rosa é o símbolo do desabrochar de um mundo novo e da esperança que mantém o poeta vivo em meio a tanto desencanto. Confirmemos tais ideias:

¹⁵ Como adiante veremos, em “Coração”, primeiro poema de *Mãe Pobre*, Carlos de Oliveira também usará a imagem da “flor”, para tratar de uma problemática igualmente coletivista: “Canta na noite, sentimento da terra, / ou morreste, flor estranha?” (OLIVEIRA, 1992, p. 44).

A Flor e a Náusea

Preso à minha classe e a algumas roupas,
vou de branco pela rua cinzenta.
Melancolias, mercadorias espreitam-me.
Devo seguir até o enjôo?
Posso, sem armas, revoltar-me?

Olhos sujos no relógio da torre:
Não, o tempo não chegou de completa justiça.
O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera.

O tempo pobre, o poeta pobre
fundem-se no mesmo impasse.

Em vão me tento explicar, os muros são surdos.
Sob a pele das palavras há cifras e códigos.
O sol consola os doentes e não os renova.
As coisas. Que tristes são as coisas, consideradas sem ênfase.

Vomitam esse tédio sobre a cidade.
Quarenta anos e nenhum problema
resolvido, sequer colocado.
Nenhuma carta escrita nem recebida.
Todos os homens voltam para casa.
Estão menos livres mas levam jornais
e soletram o mundo, sabendo que o perdem.

Crimes da terra, como perdoá-los?
Tomei parte em muitos, outros escondi.
Alguns achei belos, foram publicados.
Crimes suaves, que ajudam a viver.
Ração diária de erro, distribuída em casa.
Os ferozes padeiros do mal.
Os ferozes leiteiros do mal.

Pôr fogo em tudo, inclusive em mim.
Ao menino de 1918 chamavam anarquista.
Porém meu ódio é o melhor de mim.
Com ele me salvo
e dou a poucos uma esperança mínima.

Uma flor nasceu na rua!
Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego.
Uma flor ainda desbotada
ilude a polícia, rompe o asfalto.
Façam completo silêncio, paralisem os negócios,
garanto que uma flor nasceu.

Sua cor não se percebe.
Suas pétalas não se abrem.

Seu nome não está nos livros.
É feia. Mas é realmente uma flor.
Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde

e lentamente passo a mão nessa forma insegura.
 Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se.
 Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico.
 É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio.
 (ANDRADE, 1963, p. 17-18)

Coincidência relevante entre o título do livro de Drummond, *A Rosa do Povo*, e o do livro de Carlos de Oliveira, *Mãe Pobre*, consiste no seguinte: ambos são voltados para o contexto popular, possibilitando uma linha de interpretação que inclua tais escritores como poetas engajados politicamente. No entanto, embora a expressão “do povo” pareça mais explícita quanto ao tema, percebemos, de fato, apenas a sua ligação de momento (embora profundamente sincera) a uma tendência esquerdista socialista, diferentemente do que ocorre em *Mãe Pobre*, cujos versos buscam mostrar, na medida do possível (e da censura), que o autor integrava ativamente o movimento literário que tem como base a filosofia socialista de teor marxista, o Neorrealismo.

Entretanto, é comum o sentimento de mundo, a preocupação social que envolve os dois autores, mostrando que os conceitos básicos de humanidade, de sociedade, na arte, vão além das fronteiras de um país, e até de um continente. Mesmo quando um autor representa a sua História¹⁶ (no sentido de que a sua História é a História do seu lugar), acaba por representar também a História comum do homem, no seu não-lugar no mundo.

3.2. Um pouco mais de uma história difícil, enfocada ideologicamente

As mesmas circunstâncias e tradições nacionais específicas que permitiram que Portugal tivesse a mais longa ditadura da Europa, num contexto de pós-Segunda Guerra Mundial (ou de Guerra Fria), determinaram a ideologia do Neorrealismo. Ideologia. Conceito

¹⁶Vale lembrar que Carlos de Oliveira era brasileiro de nascimento, natural de Belém, nascido a 10 de agosto de 1921. Mudou-se aos dois anos de idade para Portugal com os pais (portugueses), onde fixou as suas raízes e o seu sentimento de nacionalidade de teor socialista, e de onde se originam as imagens e os temas recorrente nas suas obras, reflexos de sua cultura de fato: “É possível que a ‘Amazônia’ de Carlos de Oliveira tenha tido menos presença na sua sensibilidade do que nós o supomos, que essa mesma Amazônia seja um pouco sonhada como era, se bem nos lembramos, em *Turismo* e que baste seu decisivo encontro com sua Gândara de pinhais, dunas, águas mortas, lagoas, tão viva nos seus romances, para explicar o capital de imagens líquidas, a obsessão pelas coisas decompostas que nos poemas abundam” (LOURENÇO, 1983, p. 150).

complexo, rico, até mesmo contraditório, difícil de ser definido, principalmente quando pautado nos estudos marxistas.

Para tentar percorrer os caminhos que levaram à noção de ideologia marxista reformulada e utilizada pelos neorealistas, lançamos mão dos valiosos estudos encontrados no *Dicionário do pensamento marxista* que, primeiramente nos informa:

Com efeito, enquanto os homens, por força de seu limitado modo material de atividade, são incapazes de resolver essas contradições na prática, tendem a projetá-las nas formas ideológicas de consciência, isto é, em soluções puramente espirituais ou discursivas, que ocultam efetivamente, ou disfarçam, a existência e o caráter dessas contradições. Ocultando-as, a distorção ideológica contribui para sua reprodução e, portanto, serve aos interesses da classe dominante (GUIMARÃES (Org.), 1988, p. 184).

Contudo, o fato de muitos estudiosos se terem debruçado sobre as teorias de Marx depois da sua morte fez com que o conceito de ideologia atribuído aos seus textos fosse ganhando novos contornos, por vezes razoavelmente diversos:

[...] Os novos significados tomaram principalmente duas formas, ou seja, uma concepção de ideologia como a totalidade das formas de consciência social – que passou a ser expressa pelo conceito de “superestrutura ideológica” – e a concepção da ideologia como as ideias políticas relacionadas com os interesses de uma classe (GUIMARÃES (Org.), 1988, p. 185).

Quanto ao aspecto crítico negativo da noção de ideologia proposta em princípio por Marx e Engels, em período da construção do Materialismo Histórico¹⁷, ainda assim, este também é favorável à apropriação da noção de ideologia pelos grupos sociais, principalmente os intelectuais, pois alerta sobre o risco de cair-se no mero ideologismo

¹⁷ O propósito de uma história pautada no materialismo aparece como uma oposição ao idealismo. A realidade dos povos, segundo Marx, não pode ser explanada a partir de um parâmetro que entenda as ideias como um fator que figurem em primeiro plano, uma vez que estas somente encontram o seu valor enquanto fornecedoras dos alicerces que sustentam a imensa estrutura econômica, que nada mais é do que o próprio mundo material, o mundo real. As ideias seriam, então, o reflexo da imagem construída pela classe social dominante. Isto é, o poder que ela exerce sobre as pessoas está diretamente relacionado com a edificação ideológica que esta “elite” constrói dentro das mentes de seus dominados, fornecendo sua visão de mundo. É dessa forma que a ideologia permeia a consciência de todos, transformando-os em objetos de uso e de exploração. Assim sendo, Marx acredita que a manutenção da estrutura econômica se dá mediante essa inversão da realidade, que se encontra no direito, na religião, e nas mais diversas formas de controle mental e social. <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ideologia>. Acesso em 06.10.2009.

utópico e nas armadilhas do sistema, já que a ideologia, enquanto conjunto de ideias, traz uma concepção de mundo que implicitamente se manifesta na arte. Logo, para perder esse caráter negativo, a ideologia precisa exercer a sua capacidade de inspirar atitudes concretas e proporcionar orientação para a ação; por isso só é válida, segundo o ideário do marxismo, se tiver eco social progressista. É nesse sentido e com esse intuito que se dá a valorização do “povo” na literatura neorrealista (e particularmente na de Carlos de Oliveira), tomado o termo como conceito englobador dos grupos sociais explorados, o proletariado e o campesinato, em consonância com a própria ideologia desenvolvida pelos estudos marxistas:

[...] É certo que a ideologia socialista é desenvolvida pelos intelectuais, mas não pode haver uma distinção absoluta entre intelectuais e não-intelectuais, e, o que é mais, a própria classe cria seus intelectuais orgânicos. Não se coloca, portanto, a questão de uma ciência vinda de fora que é preciso introduzir na consciência da classe operária; em lugar disso, a tarefa é renovar e tornar crítica uma atividade intelectual já existente. A ideologia marxista não substitui uma consciência deficiente, mas antes expressa uma vontade coletiva, uma orientação histórica presente na classe (GUIMARÃES (Org.), 1988, p. 186).

Rosa Maria Martelo, em seu *Carlos de Oliveira e a Referência em Poesia*, trata da relação realismo e marxismo com o devido cuidado:

[...] Nesta perspectiva, é fácil compreender que, embora não haja nada no marxismo que determine a opção pelo realismo no plano estético, a arte de fundamentação marxista tenha sido essencialmente realista: o facto de nortear por objectivos de comunicabilidade e acessibilidade obrigava a recorrer a sistemas de representação facilmente descodificáveis, porque *familiares*; e a sua relação com o marxismo enquanto versão-de-mundo permitia-lhe articular normativamente, do ponto de vista da representação, com a *revelação* de um mundo configurando novos aspectos da realidade, *revelação* que o realismo pode produzir, mas confiando-a no plano ideológico e no quadro do entendimento materialista e dialético da História (MARTELO, 1988, p. 24: destaques da autora).

Parece-nos que o ponto crucial da história do Neorrealismo está nesta tomada de consciência dos intelectuais, dos críticos, teóricos e dos escritores envolvidos com o meio literário de forma geral, que, cientes do poder que tinham nas mãos e da situação social, não se permitiam a alienação como forma de sobrevivência, mas pensavam já ter o amadurecimento suficiente e o conhecimento dos excessos que uma visão ideológica

podia provocar na literatura. Cabia a eles administrar pontos tão conflitantes, fazendo o diferencial desse movimento, já que nem sempre as manifestações literárias de um período foram tão pré-concebidas e definidas a partir de conceitos crítico, teórico e artístico como as do grupo, enquanto classe organizada em torno de um mesmo propósito, como confirmam as palavras de Eduardo Lourenço, no prólogo da 2ª edição de *Sentido e Forma da Poesia Neo-Realista*:

[...] O “neo-realismo” como significativa realidade literária nasceu após a sua teorização, como vestimenta de uma Ideologia cuja força histórica, sugestão e potencial universalidade a exigiam. Pode dizer-se que toda a dialética e o drama interno do neo-realismo português decorrerá desta singular relação entre teoria ideológica e prática literária, entre a antecipação constituída por um horizonte ideológico, funcionando à maneira do Ideal regulador kantiano, embora em contradição consigo mesmo, e a necessidade e a vontade de lhe oferecer o corpo correspondente [...] (LOURENÇO, 1983, p. 13-14).

É nesse sentido que se dá a participação do Neorrealismo nos rumos da História de Portugal e o movimento afirma-se como literatura engajada na luta de classes, contradizendo a noção da arte pela arte e propondo o engajamento político como forma objetiva de interferência do escritor no mundo coletivo, enquanto ser social que é. Sartre fala desse papel social da literatura com uma determinação incontestável, que chega às raias da extrema utopia ideológica, do excesso conceitual, mas que, talvez, parecesse a única possível (e necessária) naquele momento:

Nada nos garante que a literatura seja imortal: hoje, a sua única chance, é a chance da Europa, do socialismo, da democracia, da paz. É preciso tentá-la; se nós, os escritores, a perdermos, tanto pior para nós. Mas tanto pior também para a sociedade. Através da literatura, conforme mostrei, a coletividade passa à reflexão e à mediação, adquire uma consciência infeliz, uma imagem não equilibrada de si mesma, que ela busca incessantemente modificar e aperfeiçoar (SARTE, 1948, p. 217).

A literatura neorrealista tinha a árdua responsabilidade de propagar os valores do socialismo democrático por todo o Portugal, tarefa que desempenharam os autores com consciência, como nos mostra Urbano Tavares Rodrigues em seu prefácio, ao falar do romance *Engrenagem*, de Soeiro Pereira Gomes:

[...] é particularmente representativo da situação de mudança do proletariado industrial emergente do campesinato, da sua progressiva tomada de consciência da missão social que lhe cabe, ou seja, da defesa

de seu trabalho, do controle dos meios de produção, para a construção de uma sociedade nova (RODRIGUES, 1981, p. 14).

É essa preocupação coletiva a mola propulsora do Neorrealismo, manifestada numa literatura altamente comprometida com a ideologia socialista e o desejo de mudar a realidade. Seria, então, um primeiro passo no incentivo da prática da “luta de classe”, teoria defendida por Marx e portadora de uma revolucionária filosofia apreendida e amplamente adotada pelos neorealistas. Nem mesmo as barreiras fascistas conseguiram impedir as manifestações literárias de mostrar o seguinte:

[...] Uma explícita solidariedade com os trabalhadores (operários ou rurais) segregados da vida – da teia de conflitos humanos – que até então foram *assunto* de literatura, uma manifesta vontade de intervenção transformadora (prejudicada embora pela dificuldade de a mensagem chegar aos destinatários desejados pelo autor) são os traços definidores da corrente que, impossibilitada pelo circunstancialismo repressivo da ditadura fascista de se intitular *realismo socialista*, vai chamar-se *neo-realismo*, por analogia e contraste com o realismo, ao tempo revolucionário, da geração de 70 (RODRIGUES, 1981, p. 13: destaques do autor).

4. REALIDADE + REPRESENTAÇÃO POÉTICA = REALIDADE POÉTICA

As bruxas dançam de roda
entre o visco dos morcegos,
dançam de roda raspando
as unhas podres de tojo
na noite morta do povo
como num tambor de rojo.
(OLIVEIRA, 1992, p. 51)

Alguns pontos precisam ser considerados antes que iniciemos uma análise efetiva dos poemas da obra que nos propomos a analisar.

Primeiro: tomando como base “Xácara das bruxas dançando”, perguntemos que tipo de realidade é esta representada em Carlos de Oliveira, que, aproximando-se de um texto dramático tal como o poema citado, encena uma história quase surreal, um falso conto de fadas que vem a se tornar um ritual satânico de seres fantásticos bailando na noite.

“Uma literatura sempre nasce frente a uma realidade histórica e, frequentemente, contra essa realidade” (JOSEF, 2006, p. 191), ideia defendida no interior deste estudo: cabe-nos, pois, tentar explicar como ela representa essa realidade, sendo arte. Borges já dizia, ao seu modo provocador: “A irrealidade é condição de arte” (apud JOSEF, 2006, p. 184), e a literatura do século XX diferencia-se das anteriores muito mais nesta nova forma de representação, que cria uma nova realidade a partir da visão de mundo do homem contemporâneo, que, não satisfeito com o lado “externo” das coisas, com a superficialidade das representações costumeiras, procura atingir o âmago das sua existência nas representações, uma busca efetuada através da linguagem. Parafraseando Julio Cortázar, Eduardo Coutinho nos acrescenta:

[...] o conceito de realidade sempre fora algo convencional e incompleto: sempre se restringiu a uma visão unilateral. O mundo tecnológico do cientista é para ele tão irreal quanto o mundo de *Roman de la Rose*. A admiração que certas pessoas sentem diante de um microscópio não é de modo algum mais plausível que sua crença em milagres. A realidade não é algo ainda por vir, não é uma meta, um último passo, o fim de uma evolução. É algo que está aqui, entre nós, algo múltiplo e em constante mudança, que é possível sentir quando se estica a mão no escuro. Deste modo, não se pode captá-la ou penetrar nela se não se mudam os meios de abordá-la [...] (COUTINHO, 1985, p.19).

Portanto, a representação poética da realidade é para ser experimentada por todos os sentidos humanos, não só vista pelos olhos das palavras, transformada em códigos da escrita, como se fosse possível fazer uma descrição direta do mundo e dos acontecimentos. Logo, o que encontramos no livro *Mãe Pobre* e na obra de Carlos de Oliveira em geral, e não só no poema “Xácara das bruxas dançando”, é essa representação de uma nova realidade, a realidade poética.

[...] A realidade poética (literária) é, por sua própria definição como tal, surrealizante, tomando o termo *surreal*, no sentido mais elástico da palavra, ou seja, da criação de uma nova realidade – a da obra de arte. Neste sentido, toda literatura é surrealista, pois recria a realidade, instaurando nova significação. Há uma anulação de dados anteriores à obra (tempo, espaço, personagens) para configurá-los como signos (JOSEF, 2006, p.184, destaque do autor).

É claro que a teórica se acha aqui dando um novo significado ao termo “surrealismo”, o de um alargamento da noção costumeira de real, que, supomos, não entra em conflito com os pressupostos do nosso Neorrealismo, movimento que não se postulou como um mero “espelho” do mundo, mas (também e sobretudo) como um instaurador de novos sentidos, os quais, naturalmente, deveriam auxiliar a alterar as condições concretas desse mesmo mundo.

Segundo ponto a considerar: se, como sabemos, a vitória do fascismo em Portugal, além de ter sido determinada pelas condições básicas do resto da Europa, deveu-se, particularmente, a circunstâncias nacionais específicas e tradições históricas lusas, estas mesmas particularidades direcionaram as produções literárias daquele período, fator que leva Eduardo Lourenço a afirmar que “o neo-realismo não é uma revolução poética” e, “atendendo ao seu lado neoclassicista”, seria “uma pura manifestação conservadora” (LOURENÇO, 1983, p. 207). Para esclarecer o “sentido primeiro do que afirma”¹⁸, o autor traça um perfil valioso das particularidade literárias portuguesas – verdadeiras fontes onde bebiam fartamente os neorrealistas – que direcionaram a forma do fazer poético daquela geração:

[...] Os primeiros anos da década de 40 comportaram de fato um interesse vivíssimo pela poesia do passado [...]. Por outro lado, o

¹⁸ Embora o conteúdo do neorrealismo seja revolucionário, a sua forma não o é, e o conteúdo, por mais revolucionário que seja, só se traduz na forma; é nela que a revolução mais se vê.

exemplo, então cadente, de Lorca incitava a uma reapropriação populista da riqueza não esquecida mas por de mais embalsamada. Pela mesma altura, sob a firme direção de Paulo Quintela, o Teatro dos Estudantes de Coimbra reactualizava mestre Gil e contribuía para um vicentismo poético que embora tenha ficado praticamente desconhecido (Arquimedes da Silva Santos) deixou traços em Carlos de Oliveira e Cochofel. A referência camonianiana é ainda mais explicável por pertencer à mitologia das ressurreições que Garret iniciou. Quem tinha cantado (supunha-se) mais ao rés do povo que Mestre Gil? Quem sentira melhor a mudança (e já o trágico dela) que Camões? Geração nacionalista, bem mais que a precedente, embora num sentido específico, a geração neo-realista sentir-se-á bem à sombra dessas árvores tutelares. [...]

A poesia neo-realista pertence, sem dúvida possível, ao universo clássico da nossa poesia. O mundo enquanto ordem (ou desordem) social é posto em questão, mas não a *linguagem* através da qual a contestação tem seu lugar (LOURENÇO, 1983, p. 207-209: destaque do autor).

Carlos de Oliveira, herdeiro direto destas tradições históricas e também diretamente afetado pelas circunstâncias nacionais específicas de Portugal, compõe *Mãe Pobre* com tom visionário e nacionalista; retomando aspectos do passado, busca valorizar o elemento popular do presente, tendo em vista não as elites do mesmo, mas o do povo português, que então se apagara, devido à situação de clausura imposta pela ditadura salazarista. Canta um Portugal configurado a partir da imagética popular e da referência poética: heróis populares, sobretudo a gente pobre dos campos. Parece-nos, nesse ponto, que a maioria da nação portuguesa, herdeira da tradição de um estado colonialista, acostumado a dominar, encontrava-se, contraditoriamente, do outro lado da situação: na situação de colonizada, dominada, ainda que dentro de seu próprio país, por obra dos novos senhores desse mesmo Estado. É mesmo uma nova realidade esta a ser representada na literatura neorrealista.

Além das particularidades portuguesas, a marca de uma inclinação político-filosófica do poeta¹⁹, fundindo-se com a “sua” ideologia (que nos parece tentar ser a da “concepção da ideologia como as ideias políticas relacionadas com os interesses de uma classe”, tal como definida no nosso subcapítulo anterior 3.3 por Antônio Monteiro Guimarães), faz emergir dos seus poemas a expressão ficcionalizada da voz do outro, na medida em que esse outro pertence a uma classe social tida como inferior dentro da sociedade, sendo, por isso, uma voz costumeiramente sem vez.

¹⁹ Carlos de Oliveira licenciara-se em Ciências Histórico-Filosóficas, em 1947.

É nesse sentido que a alteridade cumpre um importante papel na literatura: o de desmascaramento de um apregoador universalismo cultural (porque, ainda que dentro de um mesmo país, a diferença de classes sociais que formam uma sociedade implica também diferenças culturais), uma possibilidade de compreender o outro como o outro. Dessa forma, por mais “surrealizantes” ou “fantasmagóricos” que sejam alguns dos poemas desse autor, são verossímeis, no sentido de que é “verossímil todo discurso que está em relação de semelhança, de identificação, de reflexo com o outro” (KRISTEVA, apud JOSEF, 2006, p. 189).

Se, mesmo não sendo uma descrição direta da realidade, a literatura não deixa de estar ligada a ela, e se a realidade “não é algo ainda por vir, não é uma meta, um último passo, nem o fim de uma evolução” (COUTINHO, 1985, p. 19), a mesma literatura é, certamente, o ponto de um processo que, mesmo em constante evolução, considera como sua parte integrante todo o conhecimento adquirido e todas as experiências vividas e por vir, transferindo as vividas como objeto de representação no texto e as por vir como expectativas, possíveis consequências destas representações; por isso, torna os sentimentos e as sensações uma realidade alargada, dá mais vida às palavras. Assim, o real histórico e a representação poética se fundem em *Mãe Pobre*, por vezes, num universo onírico, fantástico, criando uma “nova realidade”.

5. LEITURA DOS POEMAS DE *MÃE POBRE*

Neste momento do nosso trabalho, faremos uma abordagem mais ou menos detalhada de todas as composições do livro de Carlos de Oliveira eleito para análise. Claro que tal abordagem pressupõe as considerações de caráter mais geral efetuadas até aqui: a problemática estético-ideológica típica do neorrealismo do escritor. São dez os textos do volume, com cinco deles (“Coração”, “Xácara das bruxas dançando”, “Odes”, “Choro” e “Assombração”) apresentando divisões.

a. “Coração”:

O poema de abertura de *Mãe Pobre*, “Coração”, dá as coordenadas que permearão toda a obra e, desde já, apresenta aspectos relevantes que se reafirmarão também nos demais. Essa composição é dividida em quatro partes compostas por versos desiguais (ou de metros distintos). Tal versatilidade métrica (ou polimetria) confere ao poema um ritmo ágil, variável, que se eleva ou declina alternadamente, formando uma imagem sonora ora de desencanto total, ora de esperança.

O clima nostálgico que se instala na primeira parte se estenderá pelas que virão, traduzindo o inconformismo do poeta com a situação em que vivia Portugal, que, há mais de uma década, era dominado pelo regime autoritário de António de Oliveira Salazar. Nesse ambiente poético, a profunda amargura em que se encontra o sujeito da enunciação é anunciada logo nos primeiros versos do poema em causa:

Tosca e rude poesia,
meus versos plebeus
são corações fechados
trágico peso das palavras
como um descer da noite
aos descampados.
(OLIVEIRA, 1992, p. 41)

Tendo em vista o sugestivo título do poema “Coração”, o processo de significação engendrado pelo ritmo permite, na primeira parte do texto, ser associado às batidas descompassadas do coração, cuja intensidade vai aos poucos, gradualmente, arrefecendo: começam fortes, sugeridas pelas aliterações de /t/ e /d/ (apesar de pouco numerosas) e de /p/ (mais abundantes), presentes na primeira estrofe; se atenuam com o

assomo da aliteração de /s/, produzindo não uma batida, mas uma espécie de sibilização, um brando cicio que percorre toda a segunda estrofe; e terminam fracas, indolentes, na última estrofe, com a entrada em cena da recorrente sonoridade de /m/, evocando a debilidade das forças desse órgão vital (não por acaso, comparecem aí expressões como “gelar a frialdade” e “inúteis astros, / mortos de marfim”). Logo, o ritmo, conjugado a essa sonoridade, intensifica a ideia de “incomunicabilidade”, de “solidão”, decorrentes do silenciamento imposto ao povo nos turbulentos anos de ditadura. Convém, ainda, lembrar que o som da bilabial /m/ só é produzido com a “boca fechada”, e sua presença contribui para a formação da densa atmosfera de negatividade que inunda os versos do poema.

Entretanto, as características deste metatexto (ou texto autorreferencial), marcantes desde os primeiros versos, revelam a valorização do fazer poético em função de um ideal, o que impede o domínio total da negatividade e da desesperança, garantindo, ao mesmo tempo, a bipolaridade do eu lírico, que oscila entre o pessimismo e a esperança de mudança efetiva.

O eu, que, na próxima sequência de versos de “Coração”, se desdobra em nós, amplia o sentimento individual do poeta para um sentimento coletivo, estabelecendo o seu vínculo afetivo ou compromisso com o povo:

Ó noite ocidental,
 que outra voz *nos* consente
 a solidão?
 Cingidos de desprezo,
 somos humilhados
 cristos desta paixão.
 (OLIVEIRA, 1992, p. 41: destaque nosso).

A voz desse eu lírico, que se anuncia como individual e coletiva ao mesmo tempo, pretende-se a voz do povo e é tomada por um nacionalismo de índole esquerdista considerável, tornando clara a referência a Portugal, o país localizado mais ao setor ocidental europeu, refletindo assim, também, certa herança romântica de raiz nacional, mas afetada pela interferência de fatos sociais mais atuais, de cunho neorrealista. Através do caráter coletivista do poema e do livro – e não é rara a sua ocorrência – o autor recupera o saudosismo patriótico refletido num sentimento de desterro às avessas,

que exila o poeta em seu próprio país, um degredo que não se diria voluntário, tendo em vista a situação da época, mas um isolamento que buscava preservar uma das últimas sementes de esperança do povo: a voz do poeta. Assim, o eu lírico deposita na poesia e no seu fazer a possibilidade de que, através dele, a voz popular possa ser ouvida, e sua força vem dessa espécie de canto:

E quanto mais nos gelar a frialdade
dos teus inúteis astros,
mortos de marfim,
mais e mais, gênio do povo,
tu cantarás em mim.

2

Olhos do povo que cismais chorando,
olhos turvos de outrora,
chegai-vos ao calor que irá secando
o coração – da chuva que em nós chora.
(OLIVEIRA, 1992, p. 41-42: destaques nossos).

O poeta procura fazer com que a voz do eu lírico e a do povo se fundam nesse contexto, tentativa que, na verdade, resulta em atitude narcisista, tomando para si a responsabilidade do combate: “vai meu coração / pelas aldeias moiras / onde pena e erra, / peregrinação / ao tojo da terra”, e da exortação do povo a lutar: “Canta na noite, sentimento da terra, / ou morreste, flor estranha?” (OLIVEIRA, 1992, p.43-44).

A materialização do “sentimento da terra” na metáfora imagética da “flor estranha” estende a vulnerabilidade da vida natural à vida social e individual e pressupõe a consciência plena desse eu narcisista perante os acontecimentos, explicando a denúncia da apatia do povo perante a injustiça: “Há tanto que chove e nós sem lenha, / sem paz e sem guerra” (OLIVEIRA, 1992, p. 44). A denúncia, que, na composição dos versos, subentende desejo de mudança, torna-se débil diante da hipótese levantada no verso anterior: “ou morreste, flor estranha?”, pois a força do pedido “Canta na noite, sentimento da terra” é anulada ou, no mínimo, muito diminuída, diante dessa possibilidade. Na mesma sequência, a falsa antítese “sem paz e sem guerra” corrobora tal sensação de impotência, por meio de pensamentos que parecem paradoxais, mas não se confrontam, já que uma ideia reforça a outra: não ter paz nem guerra é não ter atitude alguma. Nesse movimento de reflexões complexas e instáveis, o eu que enuncia traça o retrato neorrealista de Portugal, refletido na monotonia total e na passividade do povo,

pontos onde se justifica a sua ação como voz coletiva (em defesa do povo) e individual (narcisista).

Mas a atitude narcisista é concretizada, de fato, na sequência inicial da terceira parte de “Coração”, onde a referência ao espaço geográfico maior, “a gândara”, vai culminar com o espaço doméstico e mais íntimo, “os lençóis” e “minha cama”, propícios à provocação e ao exorcismo da “morte” como representação de um mal que é individual e coletivo ao mesmo tempo:

Quem soprou na gândara
a última chama?
Se quiseres, ó morte,
abro-te os lençóis
e dou-te a minha cama.
(OLIVEIRA, 1992, p. 43).

No movimento de integração do eu lírico com o povo, ambos se oferecem em sacrifício pela pátria, sendo os “cristos desta paixão”: o povo, pela passividade, o eu lírico, pela escrita, possibilidade de salvação ou perdição:

Vão-me doendo,
que mos turva de sombra e desespero.
E escrevendo à luz débil me pergunto
se é morte ou a manhã que espero.
(OLIVEIRA, 1992, p. 44: destaques nossos).

A quarta e última parte de “Coração” é mais que denúncia; é justificativa para a atitude revolucionária do livro, para o ato da escrita e para o sentimento de valorização da poesia e do poeta. Nesse sentido, o autor se posiciona como um militante e deixa sobressair o combate ideológico transplantado na voz que enuncia nos textos. As ideias primeiras do poeta sobre a literatura – e que talvez nunca tenham deixado de existir nas obras vindouras, apenas se modificaram com o tempo – ficam expostas em *Mãe Pobre* como numa doutrina embasada na função social da arte literária. É inegável a luta ideológica como tema do livro, mas a maneira como isso é feito (e que vamos tentando esclarecer) é que confere originalidade à obra.

Em cada poema o ritmo é coadjuvante no processo de formação do contexto, conferindo-lhe a cadência dos versos e o sentimento proposto no tema central. Em

“Coração” a dualidade entre ânimo e desânimo, certeza e dúvida, aliada à sensação de instabilidade que a sonoridade polimétrica do poema como um todo transmite, cria um clima de negatividade e indecisão, próprio de tempos adversos. Já em “O viandante” a simetria dos versos (heptassílabos) produz uma sonoridade regular, originada do Romanceiro e das narrativas populares em versos. O mesmo acontece na “Cantiga dos cravos” e na “Cantiga do ódio”, quanto à metrficação heptassilábica. Isso se deve ao fato de tais composições se enquadrarem no nível da imitação dos Romanceiros populares e das cantigas de tradição oral, estabelecendo um diálogo com o folclore.

A intertextualidade que reaproveita temas e formas do imaginário popular (como “cravos roxos” e o estilo poético-narrativo de um texto de viajante), conceitos internalizados de uma “cantiga de ódio” (que, por analogia antitética, remete a uma *cantiga de amor*), além das referências fortes ao contexto histórico português (como “Fernão Vasques dos versos e da sorte”), misturam-se com composições que se aproximam dos cânones eruditos oriundos do Renascimento (como “Odes”, “Elegia de Coimbra” e “Soneto”). Todas estas técnicas da arte poética se combinam em *Mãe Pobre* para contribuírem com a unidade ideológica deste livro, culto, porém aberto à matriz popular, universo de assimilação das tradições do povo, da sua espiritualidade e dos seus questionamentos, e também das propostas de uma *classe de intelectuais que pretendiam mudar o país com a sua arte*. Por isso, os poemas que têm origem na matriz popular buscam ir muito além da mera cópia, enquanto os que se ligam mais aos cânones mais eruditos escapam, em alguns aspectos, da “prisão” da tradição clássica, sem se deixarem dogmatizar pelos conceitos puramente populares.

Do cruzamento entre as técnicas já mencionadas e outras que se apresentarão, surge uma poesia original, que se pretende simples e clara no que tange à questão ideológica (a sua proposta primeira), sendo complexa, porém, no modo de fazê-la. O poeta define-a bem, no “Soneto final”, quarta parte de “Assombração”, derradeiro poema do livro:

[...]
na alquimia do sangue e do resgate
destilei os vocábulos do povo.
São palavras filtradas como estrelas
ou candeias a abrir: coroei-me nelas
[...].
(OLIVEIRA, 1992, p. 64)

Talvez o termo “democratização literária” (ou, no mínimo, o desejo da mesma) caiba bem à situação, visto que a democratização, num sentido global da palavra, é a bandeira da causa defendida.

b. “O viandante”:

Se, no primeiro poema, “Coração”, são dadas as coordenadas de um livro que se pretende eco da voz do povo – já que o sujeito individual da enunciação tenta coletivizar-se por meio da postura de solidariedade –, em “O viandante” este eu que enuncia busca concretizar-se ainda como um eu-nós, uma voz que se quer coletiva, mesmo apresentando-se em grande parte como individual:

Trago notícias da fome
que corre nos campos tristes:
soltou-se a fúria do vento
e tu, miséria, persistes.
[...]
Foi-se a noite, foi-se o dia,
fugiu a cor às estrelas:
e, estrela nos campos tristes,
só tu, miséria, *nos velas*.
(OLIVEIRA, 1992, p. 45: destaques nossos).

A interlocução estabelecida com os versos paralelísticos “e tu, miséria, persiste” e “só tu, miséria, nos velas” insere o narrador também como personagem do que narra: por isso a voz do poema almeja ser, de fato, coletiva, de maneira tão enfática quanto ocorre em “Coração”.

Em “O viandante”, a denúncia da miséria em que vivia o povo é tema que persiste. Agora, o eu lírico do texto, na figura de um *viajante*, traz notícias do que viu “nos campos tristes” e contrasta a si com a figura da miséria que *fica*, “persiste”. Um viajante que faz uma viagem “virtual”, transportada para a composição através de uma micronarrativa, que se configura visualmente como uma tragédia externa a ele, mas que na verdade é igualmente particular, porque parte das suas concepções sobre a condição humana e social da época (anos quarenta do século XX, enfocados a partir de uma perspectiva de esquerda).

Em sua mininarrativa poética, o viandante apresenta uma visão trágica e levemente “mágica”, alterando espaços comuns (os campos) pela ação personificada de elementos da natureza (como o vento, a noite, as estrelas), o que causa um efeito pictórico que chega a aproximar-se, ainda que de modo tênue, de uma imagem surrealista. Um cenário desolador que parece mesmo simular um espaço de pós-guerra, onde a miséria – que talvez pudesse ser vista como a Miséria, pela sua personificação no texto através da referência direta do eu lírico a ela – sai vencedora. A ausência de cor e luz (“Foi-se a noite, foi-se o dia, / fugiu a cor às estrelas”) denota o passar do tempo, que não traz nada de positivo, e a evolução da própria miséria, representada nos dois primeiros versos (“Trago notícias da fome / que corre nos campos tristes”) e no desdobramento da composição (“Tristes notícias vos dou: / caíram espigas da haste”) (OLIVEIRA, 1992, p. 45).

Enfatiza-se no poema o sentido do vocábulo “miséria”, que representa a necessidade de suprimentos para o corpo (alimento) e também para a alma (que requer mudança política e cultural); eis uma miséria material, espiritual e cultural. Este é o cenário português em tempos de ditadura, de repressão dos meios de comunicação e das manifestações artísticas contrárias ao regime. Este texto parece representar um dos momentos em que o poeta não vê, a contragosto, a possibilidade de mudança, e a miséria que “persiste” (verso 4), “fica” (verso 8), triunfa, pois “nos vela” (verso 12), como num final de embate no qual o povo sucumbe, derrotado. O movimento de crescente evolução da “miséria” neste cenário imprime na voz do eu lírico um desânimo irremediável.

Embora “O viandante” pareça previsível e com intenções comunicativas, em princípio, bastante claras, certos aspectos necessitam de um aprofundamento no universo do poeta, para negar a pretensa simplicidade do texto, descobrindo-lhe o que há de original. Composto de três quadras heptassilábicas, que mesmo não apresentando divisão formal das estrofes, efetiva esse desdobramento na leitura pela sequência das rimas dos versos pares (abcb), o poema forma-se de quartetos, organizados embora como uma única estrofe.

O resgate da cultura poética das quadrinhas populares de sete sílabas é uma estratégia que pretende estabelecer uma aliança entre o texto e o leitor/povo, com a intenção implícita de garantir a cumplicidade deste último e o seu engajamento na causa.

No último verso de cada quadra, a referência direta do eu lírico à miséria, num comportamento reiterativo, personifica esse fato social, transformando-o em personagem e supondo ainda um conhecimento recíproco, certa intimidade entre personagens de uma mesma história: “E tu, miséria, persistes”; “E tu, miséria, ficaste”; “E tu, miséria, nos velas” (OLIVEIRA, 1992, p. 45). Esta repetição insistente de frases com sintaxe e significações aproximadas (paralelismo) produz um efeito “mecânico” no pensamento, que, contudo, não se aproxima da monotonia, operando, na verdade, no sentido de promover a evolução semântica da série de frases de modo que sugestione o conflito, a polêmica, a tensão de um desvelar de segredos. Assim, a relação entre narrador e leitor se estabelece sob a forma de tentativa de parceria revolucionária, e o poema se impõe como veículo de disseminação de ideias e ideais, estratégia de convencimento do outro para o engajamento numa determinada causa.

O viandante passa de mero narrador a sujeito da ação narrativa e declara-se personagem da história que conta. Sendo um narrador testemunhal, tem assim certa autoridade para enunciar, anunciar e denunciar a miséria em que o povo se encontra. É, por isso, um combatente da tragédia que narra, um sobrevivente deste conflito, e as suas armas são as suas palavras. Ele pretende iniciar um estreitamento maior dos laços entre o poeta e o povo, num movimento crescente do combate ideológico.

Se, num primeiro momento, o poeta parece não crer na possibilidade de mudança, como foi dito anteriormente, o ato da escrita o contradiz. Já que seus “versos são plebeus” em “Coração”, porque representam a voz do povo, em “O viandante” eles almejam, efetivamente, alertar o povo. Mais pertinente seria dizer que, em termos retóricos e ideológicos, eles se apresentam como o próprio povo, na *figura de um viajante* que conta o martírio dessa gente, do qual ele também faz parte:

Foi-se a noite, foi-se o dia,
fugiu a cor às estrelas:
e, estrela nos campos tristes,
só tu, miséria, *nos velas*.

(OLIVEIRA, 1992, p. 45: destaque nosso).

c. Duas “Cantigas” – uma “dos cravos” e outra “do ódio”:

A mesma estrutura poética de doze versos heptassilábicos seguirá nos dois próximos poemas, “Cantiga dos cravos” e “Cantiga do ódio”, com a intenção clara de resgate da cultura popular. As cantigas – composições em geral feitas para serem cantadas com acompanhamento musical nas festas das cortes – sempre persistiram também entre os grupos sociais de cultura letrada, pela facilidade de memorização e a predominância da oralidade. Portugal é um país de rica cultura poética, na tradição das cantigas líricas medievais e pós-medievais. Fora daquele ambiente dramático de declamação cantada, o que garante a comunicabilidade desses textos, já na Modernidade, é o drama mais individual do poeta, representado nos tons melancólicos dos versos. Com o advento da Modernidade e a popularização da escrita, as cantigas, que evoluem para os poemas feitos para serem lidos solitariamente, perdem a sua recepção coletiva, mas conservam, ainda, o lirismo que lhes é peculiar, fator certamente indispensável para a manutenção do interesse artístico pelo resgate cultural da poesia lírica tradicional. O que torna tais reflexões pertinentes neste trabalho é o conhecimento de que o título da obra em estudo, *Mãe Pobre*, tem, como sabemos, origem em um poema do mesmo autor, publicado antes na revista *Seara Nova*, com nota musical de Fernando Lopes Graça. O poema era, então, parte de um projeto musical de Lopes Graça, juntamente com versos de vários outros poetas, musicados e publicados algum tempo depois.

Este diálogo intertextual entre as cantigas tradicionais e as modernas, além da utilização de temas e formas herdados das vivências do povo, dá uma nova roupagem à poesia, cumprindo a proposta neorrealista de fazer uma arte comprometida com os seus ideais, mas também com o projeto estético da modernidade, que concebe o texto como lugar de transformação, espaço de inúmeras possibilidades de realização de leitura e produção de sentidos.

Nas quadras populares Carlos de Oliveira encontra matéria para as suas cantigas, unindo dois universos, por vezes distintos: o da cultura letrada e o dos iletrados. Mas não é mera cópia o que faz o poeta; é mais: ele que resgata a tradição folclórica dando-lhe roupagem nova. Os dois primeiros versos de “Cantiga dos cravos” “Cravos roxos em

janeiro, / onde vais minha alegria?” (OLIVEIRA, 1992, p. 46), demonstram a intertextualidade com o folclore popular e as tradições poéticas, mas a sua referência menos óbvia é o contexto histórico e político do país. Esta referência dá origem a um eu lírico bipolar que alterna vontade e desânimo, já que *os cravos roxos*, no imaginário do povo português, são sinais da vitalidade da terra, seguidos, paradoxalmente, por “onde vais minha alegria?”, um segundo verso que contradiz a positividade do primeiro e o aparente tom de entretenimento e descompromisso das quadrinhas populares que servem de tema para o poema.

Nos próximos versos, a imagética utilizada chega ao nível da própria religiosidade, que dialoga com conceitos bíblicos cristãos de sacrifício (“ó terra noiva do sol, / senhora desta *agonia*, / que seja nossa uma vez / a glória de te haver, / nosso suor *coroadado* / em troca do que te der”) e recompensa (“Cravos roxos em janeiro, / outono *ressuscitado* / na cor da *ressurreição* / ou verão anunciado?”) (OLIVEIRA, 1992, p. 46: destaques nossos).

A referência bíblica torna-se ainda mais evidente pelo caráter pictórico do poema, pois em *cravos roxos* há a mesma cor associada pelo catolicismo à paixão e morte de Jesus Cristo. Os referidos cravos, nos dois últimos versos, ficarão rubros, prenúncio da ressurreição:²⁰ “na cor da ressurreição / ou verão anunciado?” (OLIVEIRA, 1992, p. 46). Seria, o eu da “Cantiga dos cravos” o “cristo” da terra portuguesa, capaz de sacrificar-se em nome da causa ideológica? Nota-se, porém, que o conceito de religiosidade expresso aqui não é voltado somente para a transcendência do humano, no sentido mais tradicional do termo, mas principalmente para a transcendência da consciência humana, da razão – uma religiosidade racional e revolucionária.

No poema “Coração”, o eu lírico toma para si a responsabilidade do combate através das palavras; em “Cantiga dos cravos” são os próprios *cravos roxos* os representantes dessa resistência, do combate da terra enquanto solo fértil, forma alegórica de indicar a vitalidade do chão, já que os mesmos *cravos roxos* que no inverno estão adormecidos, no outono parecem sem vida e, recolhidos pela terra, ressurgem no verão, estação em que brilha forte o sol, trazendo a sua luz, que representa alegria e esperança,

²⁰ Ou, metaforicamente, da revolução, já que o rubro (vermelho) é a cor tradicional da esquerda política.

possibilidade de vida nova. Essa capacidade de ressurgir da terra é traduzida no imaginário popular como a possibilidade humana de autossuperação, de encontrar soluções para os problemas nos momentos de crise.

Os cravos, ícone da terra portuguesa desde longas datas, estão presentes nas cantigas populares e, no poema de Carlos de Oliveira, o vocábulo é tão embebido de significação literária que, em nossa interpretação, chega a transformar-se num símbolo da militância política. Tão ampla é a significação poética dos cravos em Portugal, que os mesmos se tornariam, décadas depois, em 25 de abril de 1974, o símbolo da revolução que marcou o fim da ditadura no país, a Revolução dos Cravos. Certamente, este foi o momento de amadurecimento maior das ideias neorrealistas e concretização dos objetivos sonhados pelos poetas daquela geração, bem como a resposta para a melancólica pergunta do poema: “Cravos roxos em janeiro, / outono ressuscitado / na cor da ressurreição / ou verão anunciado?”. Analisando-os em retrospecto, tantos anos depois de escritos, e associando-os ao desfecho da luta dos militantes pelo fim da ditadura no país, é impossível não lhes atribuir aqui certo tom profético, possibilidade que imprime no texto as marcas históricas posteriores, conferindo-lhe um caráter transtemporal (não “intemporal”), próprio da literatura. Nessa perspectiva, a ação do leitor atual sobre o texto pode atribuir-lhe hoje sentidos antes improváveis, atualizando o debate sobre o processo democrático e social e as suas implicações na literatura.

As imagens literárias constituem um recurso de grande importância na composição dos textos de Carlos de Oliveira. Em *Mãe Pobre*, principalmente neste poema, a figura da terra associada à presença do astro-rei, o sol, “ó terra noiva do sol” compõe um conjunto que garante a luminosidade na cena que o poeta “pinta” com as suas palavras, diferentemente dos outros poemas, em que predomina a presença de outros astros celestes mais ligados à noite, ao frio e à escuridão. Esse embate entre noite e dia mantém, dialeticamente, a bipolaridade do eu lírico em todo o livro e não deixa que ele caia na depressão total, nem na euforia utópica característica dos revolucionários anarquistas. Isso reflete o caráter consciente do poeta que, embora engajado na luta ideológica, sabe do risco que corre tratando do tema em sua obra: o de ir a pontos extremos e não conseguir voltar, comprometendo a qualidade estético-literária dos poemas e caindo na facilidade discursiva. Reflete, ainda, a competência artística que, em Carlos de Oliveira, é sabido, evoluiu sempre em direção à técnica de utilizar a

linguagem expressiva como mediação entre o poeta e a realidade, sem a pretensão de fazer aquela adquirir *status* de verdade absoluta, ao contrário, usando-a num ato reflexivo da sua função.

No exercício constante da militância político-ideológica combinada com a sistematização do poema como relações entre sons, ritmos e imagens, o autor de *Mãe Pobre* traça um percurso textual que vai convergir num lirismo moderno, explicitamente apresentado, por exemplo, na “Cantiga do ódio”, que, em analogia paródica à cantiga de amor, é um curto poema “feroz” de doze versos (seguindo, aliás, a forma proposta na sequência dos dois anteriores, “O viandante” e “Cantiga dos cravos”). Nesta composição fica clara a rebeldia neorrealista do período e, principalmente a do autor, que se vale da arte como elemento de exortar o povo ao combate, o poema como instrumento de luta. Pode-se dizer que ocorre aqui uma analogia “ao contrário”, já que o tema é social e a figura da mulher amada e o sentimento amoroso individual são modernamente substituídos pelo amor à luta.

Vários recursos linguísticos, a começar pela alusão feita no título do poema, mostram a clara intenção de chocar, surpreender o leitor que, em geral, espera como cantiga algo que fale de amor, ainda que de um amor inacessível, mas positivo e nobre, como nas cantigas de amor medievais. Há uma inversão semântica na palavra “amor”, associada ao sentido “de guardar ódios” logo no primeiro verso, causando um efeito chocante e quebrando a “redoma cultural” que envolve tal palavra e a conceitua como a representação literária da concepção humana de um sentimento sempre positivo e enobecedor. Entretanto, é precipitado afirmar que, de fato, aqui não haja esse sentimento. Ele existe, sim, mas é apresentado exatamente pela sua aparente negação, através da confirmação da presença do ódio.

A rebeldia do eu lírico que afirma: “O amor de guardar ódios / agrada ao meu coração” revela seu compromisso social. Num comportamento insistente, ele repete as palavras antitéticas *ódio* e *amor*, alternando-as, de maneira que o amor seja protegido pelo ódio, já que, na sequência, há dois versos que condicionam a afirmação dos primeiros: “se o ódio guardar o amor / de servir a servidão” (OLIVEIRA, 1992, p. 47). Caso o ódio guarde (impeça) o amor de servir a servidão, ele não será mais mero ódio, mas servo do amor, pois o protegerá, impedindo que ele sirva a interesses que contrariem a sua

inerente liberdade. Ao afirmar, veementemente, a presença do ódio, e condicioná-lo a guardar o amor de servir a servidão, na verdade o texto anula a sua força meramente destrutiva. O mesmo comportamento linguístico é aplicado ao vocábulo “guardar”, que, na primeira ocorrência (v. 1), denota a ação de “reter” o ódio e, na segunda (v. 3), a de “proteger” o amor, em atitudes de afirmação e negação alternadas.

Seguindo a mesma linha de entendimento do poema como um posicionamento claro do autor, que utiliza recursos lingüísticos ricos em significação dentro do contexto literário neorrealista, vemos que a aproximação dos vocábulos “guardar” e “agrada”, “servir” e “servidão” provoca um efeito musical impactante e dramático, que se vai estendendo, ao longo do texto, pela repetição constante do fonema consonantal /r/. Essa sonoridade garante o tom implacável até o final da leitura do texto, enunciação de um eu lírico carregado de mágoas, intransigente, capaz de um juramento solene perante a vida, que compromete a sua própria existência, caso não cumpra a promessa: “Há-de sentir o meu ódio / quem o meu ódio mereça: / ó vida cega-me os olhos / se não cumprir a promessa. / E venha a morte depois” (OLIVEIRA, 1992, p. 47).

Certamente, tanto rancor poderia ser interpretado como o domínio total do ódio, mas, considerando-se o compromisso social do autor e o drama vivido pelos intelectuais do período de ditadura portuguesa, tornam-se exuberantes no texto os reflexos da rebeldia neorrealista, que pretende, antes, ser exemplo de coragem na luta pelos ideais de liberdade: “que nos importa morrer / se não morrermos de rastros?” (OLIVEIRA, 1992, 47). Logo, o que domina o cenário poético é o amor, o amor ao combate ideológico.

Este é o poema que tem, ao mesmo tempo, o caráter individual e o coletivo elevados ao extremo, já que os temas dos quais trata – amor à luta, ódio à opressão, compromisso humano – são marcas constantes na literatura neorrealista e em toda a que se pretenda engajada nas questões sociais ou, ainda, marca de todo homem ciente de seu papel como um ser social.

d. “Xácara das bruxas dançando” – e uma comparação dela com “Choro”:

Com certeza, a referência popular é como uma bússola que direciona todo o livro *Mãe Pobre*. No longo poema composto por quatro partes, “Xácara das bruxas dançando”, o

resgate da cultura de narrativas do povo é indiciado já no título, composto com o vocábulo “xácara”, do espanhol “jácara”, que significa, em primeira instância, exatamente: “narrativa popular em verso”. Entretanto, o mesmo vocábulo aponta para um significado mais profundo, quando se constata que a “xácara” é herdada dos árabes, desde os primórdios da região do Condado Portucalense, que depois viria a ser Portugal, no tempo em que tais terras eram de domínio espanhol, contudo invadidas e ocupadas pelos mouros durante vários séculos. Nota-se que o campo semântico da palavra “xácara” amplia-se para além da simples significação inicial, recuperando referências históricas, políticas e folclóricas.

O verso que inicia o poema sugere uma narrativa de história infantil: “Era outrora um conde”, mas logo aponta para a história de Portugal, com um tom que reverencia o passado: “que fez um país, / com sangue de moiro, / com laranjas de oiro, / como a sorte quis” (OLIVEIRA, 1992, p. 48). O seu referencial, contudo, também é o presente: “Há bruxas que dançam / quando a noite dança, / são unhas de nojo, / são bicos de tojo, / no tambor da esperança” (OLIVEIRA, 1992, p. 48). O tempo presente é representado no poema por um cenário de “magia negra”, sobrenatural, através do qual o eu lírico insere-se efetivamente na história que conta, pois aqui e ali a sua voz é como a de “O viandante”, narrando o que viu e viveu porque, além de representar a voz do povo, pretende ser o povo: “Ventos sem destino / que dizeis às ramas? / Desgraça bramindo / é a nós que chamas” (OLIVEIRA, 1992, p. 48: destaque nosso). Tal cenário vai-se intensificando numa forma alegórica de simbolizar o período “negro” de ditadura em que se encontrava Portugal. A escuridão, a noite, o ambiente sombrio, a fixação pelos astros e pela morte, o misticismo simbólico, combinação de influência ultrarromântica e simbolista, tudo é reformulado pela proposta neorrealista.

A imagem poética de uma escuridão cênica (associada aqui ao contexto histórico e político de Portugal na época), descrita pelo eu lírico como ausência de luz: “Anda o sol de costas”; de vida: “As estrelas mortas / apagam-se aos molhos”, e de alegria: “vem, lume perdido, / florir-nos os olhos” (OLIVEIRA, 1992, p. 48), estende-se também à sua alma, pois a sua tristeza provém da realidade. No cenário do poema é possível identificar um espaço quase onírico, e outro real, ligado às circunstâncias. Os dois se desenvolvem paralelamente, como podemos observar, por exemplo, na quarta estrofe, ainda na primeira parte: “No país que outrora, / um conde teceu, / as laranjas de oiro /

são bruxas de agoiro / e fúrias do céu” (OLIVEIRA, 1992, p. 48). A referência histórica à fundação do condado de Portugal por Dom Henrique confunde-se com o universo mágico da descrição em parte surreal do presente.

Na segunda parte do poema, surge a revelação de que a narrativa poética é feita pelo eu lírico para a pátria. Ele, na condição de filho, reclama a atenção de quem dorme, deixando-o na orfandade:

Ama, estarás ouvindo
a história que vou contando?
Ó ama pátria dormindo
desde quando?
(OLIVEIRA, 1992, p. 50)

Há uma clara inversão de papéis (não o “filho” dorme, mas a “ama”), dando autonomia ao eu lírico para este cumprir a sua verdadeira função no poema: a denúncia social de um período de ditadura que já durava, então, quase duas décadas, desde o golpe militar dos anos vinte, que, além de terminar com a República parlamentar liberal, abriu caminho para o estabelecimento do salazarismo, deixando Portugal preso ao passado, “dormindo”, enquanto a parte não fascista da Europa efervescia em novidades, principalmente no campo cultural. O poeta intensifica ainda mais a negatividade desse tempo, empregando o recurso do paralelismo na segunda estrofe: “Desde tempos e memórias, / desde lágrimas e histórias, / desde raivas e glórias”, e incita a mãe-pátria (representada no texto pela “ama”) à luta: “agora te estou chorando / e tu dormindo / até quando?” (OLIVEIRA, 1992, p. 50). Mas aqui o poeta não se rebela, como fez em “Coração”; lamenta-se como uma criança indefesa e amedrontada: “As bruxas andam lá fora / e eu chorando”, demonstrando um profundo sentimento de perda da tradição de luta do seu país, que reflete a perda da tradição cultural do seu povo: “e eu chorando / versos de um país de outrora” (OLIVEIRA, 1992, p.50).

Agora, uma comparação pode ser feita entre a presente composição em análise e uma outra, que igualmente remete à pátria portuguesa: “Choro” (que não deixará de ser retomada adiante, individualmente).

A figura da pátria simbolizada na Mãe (pobre) também se apresenta em “Choro”, mas não mais em uma ama-pátria que *dorme*; neste caso, ela *chora*, como o título do poema

antecipa. Nos dois textos, a pátria é personificada na figura de uma mulher pobre: no entanto, em “Choro”, a pátria compartilha do sofrimento do eu lírico (e vice-versa), como numa estratégia de dizer que o país, como um todo, sofre. E a pátria, antes ama dormindo, e sempre mãe pobre, não tem muito a oferecer:

Há lágrimas nos teus olhos
e oiço sem querer o meu povo chorar:
soubesses tu que tudo o que me dizes
é a sombra do que me não podes dar.
(OLIVEIRA, 1992, p. 60)

Diferentemente de “Xácara das bruxas dançando”, em “Choro” a voz do sujeito não é “órfã” porque o poeta não se vê sozinho em seu lamento. A universalização da dor do sujeito da enunciação coletiviza a ideologia contida no livro e estende também ao povo a responsabilidade de lutar, deixando subentender que é através da dor e da luta que poeta e povo se irmanam.

A referência ao tempo-espaço da composição “Choro” está quase toda fixada no presente do poeta: a declaração do eu lírico de que o “medo e o silêncio andam connosco” revela a *repressão* que sofriam os que ousavam contrariar o sistema político vigente:

Venço apenas a morte
quando te amo.
Mas o medo e o silêncio andam connosco
e se sofro não é a ti que chamo.
(OLIVEIRA, 1992, p. 60)

A presença do *misticismo* em “Xácara das bruxas dançando” talvez seja a maior diferença entre este texto e “Choro”, já que o mesmo clima de intensa angústia emana das duas composições para retratar o presente e o fascismo que impera. Apesar da insistência pelo tema do passado histórico de glórias e conquistas, a conexão com a realidade em “Xácara...”, curiosamente, é mantida através das cenas dramáticas do ritual satânico *das bruxas dançando*; uma realidade mágica, mas capaz de transportar para o poema a visão que faziam os neorrealistas daquele presente. Essa alternância entre reverência ao passado e desprezo pelo presente suscita um fator saudosista de Portugal que influenciou a produção literária ao longo dos séculos. Mas o saudosismo de Carlos de Oliveira (evocador do conde D. Henrique, não de D. Sebastião), mais do que

lamentar, pretende denunciar, trazendo em suas referências históricas e políticas a contraposição entre o passado e presente, sendo este último, como foi dito, representado pelas cenas surreais das bruxas que dançam, ao que parece, uma alegoria personificada do fascismo:

Há choros, ganidos,
à luz da caverna
onde as bruxas dançam
quando os mochos amam
e as pedras choram.
(OLIVEIRA, 1992, p. 51)

Na terceira parte da “Xácara das bruxas dançando”, o comportamento saudosista do poeta relembra o passado de grandes conquistas de além-mar, simbolizado nas caravelas que, porém agora estão “mortas sob as estrelas / como candeias sem luz” (OLIVEIRA, 1992, p. 51), metaforizando a apatia do país diante das atrocidades cometidas pelo governo de Salazar. Símbolos históricos, políticos e religiosos se fundem no poema (caravelas, padres da inquisição, cruz), representando um período do passado também de intensa repressão do pensamento e do comportamento humano, que se manifestou em Portugal e em outras partes do mundo. O poeta equipara pretérito e presente, sob certos aspectos, e diferencia-os, sob outros. Dessa forma, mais uma vez, o eu lírico coloca-se como o cristo sacrificado pela causa, lembrando atos heróicos dos que no passado foram mortos pela tirania das instituições governamentais e religiosas, comprovando-se assim o combate ideológico como uma constante nesta obra de Carlos de Oliveira: “E os padres da inquisição / fazendo dos vossos mastros / os braços da *nossa cruz*” (OLIVEIRA, 1992, p. 51: destaques nossos). Esta também é uma forma de manter viva a memória da população, reacendendo-lhe as esperanças e a força de combate.

O clima de negatividade ligado, sobretudo ao povo e à pátria do presente, em contraposição à exaltação da parcela gloriosa de Portugal, intensifica-se na quarta e última parte do poema:

E o tempo murchando
a luz dos idos loiros.
Ama, até quando
estaremos chorando
os castelos moiros?

(OLIVEIRA, 1992, p. 52)

Com toda a carga emocional que lhe é típica, o poeta mostra o seu lado subversivo nesta composição e o seu compromisso com o povo, numa atitude consciente de quem sabe a função social da literatura e a sua capacidade de tocar o sentimento humano. Tal comportamento permite a afirmação de que em *Mãe Pobre* – principalmente neste poema em análise – as palavras do autor não pretendem ser apenas manifestação do pensamento revolucionário, mas atitude mesmo, que deseja não ecoar no vazio, já que, no fundo, a sua intenção maior é recrutar mais vozes, através das palavras, como forma de luta pela pátria (ou seja, pelos seus pobres):

Ama, tens frio;
cinge-te a mim
e aquece-te ao lume
queimando os meus versos.
(OLIVEIRA, 1992, p. 52).

Mas ele sabe que, sozinha, a sua poesia não pode vencer tamanha batalha e atíça o “lume” do povo, reanima a chama que, segundo ele, está findando: “O lume no fim / e os homens dispersos” (OLIVEIRA, 1992, p. 52). Toda a referência ao passado deve-se ao caráter positivo atribuído pelo sujeito da enunciação ao povo lusitano, característica determinante para um país que já esteve entre as maiores potências mundiais em navegação e, no presente da obra, vê-se preso a um regime político autoritário que impede o seu crescimento e liberdade.

Talvez seja lícito afirmar que o caráter histórico de “Xácara das bruxas dançando” sobressaia perante os demais temas do poema, mas ainda é, sem dúvida, o combate ideológico a mola-mestra desse longo poema.

O tema da fome e da miséria exposto em “O viandante”, a verossimilhança folclórica da “Cantiga dos cravos”, a narrativa em parte mística da “Xácara das bruxas dançando” vêm conduzindo *Mãe Pobre* pela linha do “popularismo” estético, a apropriação de procedimentos literários próprios da poesia de tradição popular, com propósito de intervenção política. Essa forma estratégica de traduzir os pensamentos, as emoções e as representações simbólicas de mundo da coletividade insere o popular no cânone.

Se duas linhas se cruzam em *Mãe Pobre* – a culta e a popular –, há sempre uma maior predominância de uma delas em determinados textos e, na sequência de poemas formada por “Odes”, “Elegia de Coimbra”, “Soneto”, “Choro” e “Assombração”, a referência à vertente culta da obra restabelece o vínculo com as propostas neorrealistas de uma literatura engajada politicamente, mas sem perder as suas qualidades estéticas e literárias.

e. “Odes”:

Vejamos o poema “Odes”: segundo o dicionário Houaiss, *ode* é “poema lírico composto de estrofes de versos de medida igual, geralmente em tom alegre e entusiasmado”. Mas a analogia com o texto de Carlos de Oliveira não vai muito além da forma, já que o seu tom não tem alegria nem entusiasmo. Ele apresenta como tema central a poesia numa perspectiva retórica, porque toca na tensão entre propostas teóricas e concomitante prática poética, logo, eis-nos diante de um metapoema, que se quer autorreflexivo, de acordo com a filosofia de vida do autor e seu entendimento do ato de poetizar.

“Poesia, convento negro do instinto”, o verso de abertura do texto, traça uma imagem cristã invertida como forma de rebeldia literária, ação intensificada com a metáfora paradoxal subentendida no aposto do terceiro verso desta estrofe: “e vós, versos meus, *monges sem fé*” (OLIVEIRA, 1992, p. 53: destaques nossos). Essa rebeldia é recorrente no livro e faz emergir do eu lírico uma atitude narcisista em relação à composição, julgando a poesia como a única forma de induzir o povo e a pátria ao combate ideológico, o que, em princípio, neste poema subentende-se através dos vocábulos antitéticos “instinto” e “razão”, como se nota nos versos subsequentes:

Poesia, convento negro do *instinto*,
incensa as tuas naves de *razão*:
e vós, versos meus, *monges sem fé*,
blasfemai aos claustros do meu coração.
(OLIVEIRA, 1992, p. 53: destaques nossos).

No metatexto, é perceptível o comportamento crítico do eu lírico, rejeitando o instinto como fonte lírica, reflexo da postura de um poeta que faz parte da proposta neorrealista portuguesa, primando, então, pela razão, pela ligação íntima com a realidade social de forma *crítica*.

Talvez seja esse um trabalho que muito bem representa a filosofia do movimento a que pertenceu Carlos de Oliveira, até pelo tom de poesia de formação. Dizemos formação no sentido de que a intenção de discorrer sobre a literatura num ato reflexivo confunde-se com o ensinar poesia, traçar as suas características e alertar sobre as suas armadilhas, disseminando a proposta literária neorrealista.

Decerto que tocamos agora num ponto polêmico: a função pedagógica do discurso poético. Esclarecemos que não é exatamente esta a concepção de linguagem poética defendida nesta pesquisa, pelo menos não num sentido mais habitual do termo, já que, a despeito de se tratar de uma obra que adere a uma ligação íntima com a realidade social de forma crítica, a prática da autorreflexividade, da metalinguagem, é um expediente que presume distanciamento crítico visando a problematização do próprio código linguístico. Dessa forma, a crítica da realidade implica a crítica do fazer poético, a autocrítica. Ou melhor, a crítica da realidade se faz por meio não só da recorrência à referencialidade, mas também por intermédio de um questionamento acerca dos processos de construção dessa crítica da realidade. Ética e estética entrelaçam-se (novamente, conteúdo e forma são indissociáveis). Nesse entrelaçamento, considerando-se que a ética neorrealista baseia-se no combate ideológico e o Neorrealismo, enquanto corrente estética literária, pretende se estabelecer, propondo mudanças no âmbito artístico e social (aliás, como ocorre sempre que um novo movimento vai se delineando e ganhando espaço socialmente), justifica-se o uso da expressão e o sentido de “poesia de formação” adotado no parágrafo anterior, como podemos perceber no tom de aconselhamento dos versos: “Pureza experiente é ser-se forte / mas a impiedade cabe bem na guerra”.

E se a intenção é a mudança, a inversão é o caminho: “para sempre dobre o tempo os ciclos da morte / no tear que tece a translação da terra” (OLIVEIRA, 1992, p. 54). O tempo que, em geral, dobra – enovela – os ciclos da vida, passa, então, a enovelar os ciclos da morte, gerando um movimento contrário ao previsível, em direção à transformação das coisas. Na composição destes versos, a analogia ao mito grego das três fiandeiras que teciam o destino da humanidade reforça a atitude de rebeldia neorrealista, que deixa transparecer o profundo desejo de mudança e de reconquista da autonomia do povo, subentendendo o desejo mais íntimo do poeta de ter nas mãos o rumo de sua própria vida.

Embora mais sutil, mas não menos determinada, a ideologia política também se faz presente em “Odes” e a idealização de outro mundo se dá de forma contundente:

*Fosse outro o mundo e outra a comum fortuna,
nunca a lágrimas comprado o pão da vida
e no estrume do coração colhida
fosse por fim achada a flor da sina.*
(OLIVEIRA, 1992, p. 55: destaques nossos).

A positividade, que poderia anular toda a negatividade do que existe e é real, é simbolizada pela figura do erotismo: “seios, irmãos da concha dos meus dedos, / seria então a cor da boca o roxo em teus mamilos” (OLIVEIRA, 1992, p. 55). Uma possibilidade que se torna inviável, pois se existisse geraria de novo a negatividade, a recaída numa situação maior de desesperança: “Mas assim, meu amor, pra que *degredos* / gerarias em carne a nossos filhos? / pra que fome de sonhos e *ínvios trilhos?*” (OLIVEIRA, 1992, p. 55: destaques nossos).

Num cenário rude, como se a linguagem fosse uma arma de guerra capaz de despertar o povo, a quarta parte do poema (e última estrofe) justifica que a escrita do poeta não poderia ser diferente. A sua arte só tem valor se for usada em favor da causa que defende e, como um artesão das palavras, Carlos de Oliveira pode transformá-las no que achar necessário, já que estas são a matéria-prima da sua obra. Dessa forma, fica traçado o perfil do poeta e da sua lírica, mostrando que o combate é a única alternativa no momento, e ele o faz com as armas de que dispõe, as palavras:

*Aço na forja dos dicionários,
as palavras são feitas de aspereza:
o primeiro vestígio da beleza
é a cólera dos versos necessários.*
(OLIVEIRA, 1992, p. 56).

f. “Elegia de Coimbra”:

Em “Elegia de Coimbra”, o vínculo acadêmico é mais presente do que a referência popular. A ideologia política se instala nas entrelinhas, na dependência de uma análise que perceba as suas relações com o Realismo da Geração (Coimbrã) de 1870, que é recordada pelo Neorrealismo de Carlos de Oliveira nesse poema – pouco extenso, mas muito intenso.

O eu desta elegia destina uma espécie de solidariedade melancólica à corrente literária realista da segunda metade do século XIX, demonstrando a comunhão existente entre as duas linhas de pensamento, mesmo sendo pertencentes a tempos distintos: mudar Portugal. Decerto que os conflitos que deram origem à Questão Coimbrã diferem dos ideais revolucionários neorrealistas, mas o cerne das duas linhas de pensamento é o mesmo: o caráter social da literatura – e foi plantado pelo grupo antecessor.

A voz melancólica do eu lírico é sóbria, e reflete a consciência artística de um sofrimento necessário e inevitável, que, todavia, gera certa perspectiva de otimismo futuro:

Aos que virão depois de mim
caiba em sorte *outra herança*:
o oiro depositado
nas *margens da lembrança*.
(OLIVEIRA, 1992, p. 57: destaques nossos).

O que é peculiar nesse poema é a inter-relação do passado e do presente a partir de coincidências, não de oposições, ao contrário do que ocorre parcialmente em “Xácara das bruxas dançando”.

O resgate de formas consagradas, como elegias, odes e sonetos, a partir de conceitos reformulados pelo Neorrealismo (a opção marxista pelo proletariado), promove certa democratização dos cânones, nesse poema em análise como em outros do livro. O autor adota um comportamento incomum em *Mãe Pobre*, na composição dos dois primeiros quartetos de “Elegia de Coimbra”: através da ousadia sintático-semântica provoca relativa violação da língua, uma pequena estranheza ao atribuir a seres inanimados, “casa” e “paredes”, as mesmas ações de seres animados, “homens” e “almas”:

Gela a lua de março nos telhados
e à luz adormecida
choram as casa e os homens
nas colinas da vida.

Correm as lágrimas ao rio,
a esse vale das dores passadas,
mas *choram as paredes e as almas*
outras dores que não foram perdoadas.
(OLIVEIRA, 1992, p. 57: destaques nossos).

Ao lançar mão do recurso lingüístico de antropomorfização de seres inanimados, atribuindo-lhes sentimentos, estende às “coisas” do presente o seu desgosto e a sua indignação com os últimos acontecimentos, de forma que tal estratégia resulta em maior aproveitamento para a fatura geral da interpretação do poema como um manifesto, uma reclamação, que pretende encontrar eco, desta vez, na camada intelectualizada daquela sociedade, ou seja, em seus pares.

A referência à “lua de março” que “gela nos telhados” e a ausência de luminosidade no verso “e à luz adormecida” mantêm a mesma ambientação noturna perseguida pelo autor em boa parte do livro, para representar o espaço-tempo real como um ambiente de negatividade.

A aproximação dos vocábulos “chorar”, “lágrimas” e “rio” compõe um cenário que, de forma subjetiva, amplia a dor do sujeito lírico, criando, metaforicamente, um cenário hídrico como “um rio de lágrimas” e “um vale das dores passadas”. As lágrimas que são vertidas no presente se juntam às “passadas”, mostrando que o eu lírico herda o seu sofrimento de um antigo tempo, dos seus predecessores realistas, como se já estivesse historicamente predestinado para isso. Já notamos, porém, que ele deseja às gerações futuras “outra herança”: “o oiro depositado / nas margens da lembrança”. Esse sujeito é tomado por um pessimismo intenso, mas em algum lugar da sua memória guarda a esperança de mudança e a volta de um tempo de glórias, talvez o mesmo que ele tanto reverencia na parcela temporal portuguesa positiva de “Xácara das bruxas dançando”.

A esperança é o ponto de equilíbrio entre ânimo e desânimo no livro: ora se manifesta pela rebeldia desmedida de uma “cantiga do ódio”, ora pelo pessimismo irremediável da narrativa de um “viandante” – mas o ato da escrita já suscita a esperança.

O movimento crescente de uma poesia mais ligada à cultura acadêmica, desencadeado nesse processo a partir de “Odes” e “Elegia de Coimbra”, passa a suscitar a emergência de um posicionamento mais pessoal do autor, tornando visível a voz do poeta enquanto homem, ser social e membro de um *grupo intelectualizado* (os integrantes do Neorrealismo).

g. “Soneto”:

É em “Soneto” que o caráter autobiográfico fica mais explicitado, logo na abertura do poema: “Acusam-me de mágoa e desalento” (OLIVEIRA, 1992, p. 58). O poeta demonstra conhecimento das críticas dirigidas a ele e faz do poema espaço de discussão e interlocução com o povo e a crítica literária: “como se toda a pena dos meus versos / não fosse carne vossa, homens dispersos, / e a minha dor a tua, pensamento” (OLIVEIRA, 1992, p. 58).

Tendo em vista o conjunto de poemas de *Mãe Pobre* e como se desenvolvem os textos que, num primeiro momento apresentam formas poéticas ligadas à cultura popular e, agora, retoma formas poéticas tradicionais, percebemos certa ruptura entre o poeta e o povo, de quem antes ele pretendia ser o arauto. Há um inegável tom de ressentimento na voz do sujeito lírico desta composição que, ao escolher tal forma, o soneto decassílabo, uma forma clássica, sofisticada, impopular, pouco acessível à coletividade, reforça ainda mais essa ideia de cisão. Dito de outro modo, os elos comunais que cingiam o “eu” à coletividade, numa adesão afetiva e ideológica que aproximava poeta e povo oprimido, reiterada na adoção de expedientes típicos da poesia oral e tradicional, como percebemos nas cantigas “dos cravos” e “do ódio”, em “O viandante” e “Xácara das bruxas dançando”, esses elos comunais encontram-se, aqui, fraturados, haja vista o ressentimento expresso pelo poeta em relação àquele que o critica (o povo).

Apesar desse rompimento que, logo veremos, é passageiro, essa espécie de divórcio entre o poeta e os “homens dispersos” na primeira estrofe, no segundo segmento estrófico ele confirma o seu posicionamento esquerdista, a sua rebeldia e a sua ideologia revolucionária:

Hei de cantar-vos a beleza um dia,
quando a luz que não nego abrir o escuro
da noite que nos cerca como um muro,
e chegares a teus reinos, alegria.
(OLIVEIRA, 1992, p. 58).

O “eu” que veste, então, a indumentária do “vate maldito”, elevando, solitário, a “voz da luta”, ensaia uma reconciliação, sinalizando uma futura democratização da poesia,

como se o poeta alimentasse a esperança de ver seus versos aceitos e compreendidos por esses “homens dispersos”.

A antítese projetada pela aproximação das palavras “luz” e “escuro” emblematiza o embate entre o canto do poeta e a realidade imposta pelo regime autoritário que no livro é representado pela figura recorrente da “noite”. A noite costuma ser a configuração da repressão e, neste poema, a sua ação é comparada a “um muro”, quase intransponível. Dizemos “quase”, já que a mesma voz que profetiza o embate prediz, também, a vitória da alegria. E prossegue: “Entretanto, deixai que me não cale: / até que o muro fenda, a treva estale, / seja a tristeza o vinho da vingança” (OLIVEIRA, 1992, p. 58).

O sujeito lírico justifica a sua “mágoa” e o seu “desalento”, acusações do início do poema, como atitude de luta e esperança, não como tristeza mórbida: “A minha voz de morte é a voz de luta: / se quem confia a própria dor perscruta, / maior glória tem em ter esperança” (OLIVEIRA, 1992, p. 58). Além da justificativa, que funciona mais como uma autodefesa, ao terminar o poema com versos tão enfáticos, ele pretende, ainda, reiterar a esperança de aceitação e compreensão do seu fazer poético pelo povo, aqueles “homens dispersos”.

h. “Choro”:

A retomada da imagem simbólica da terra vista como mãe, figura de caráter essencialmente feminino pela sua capacidade de gerar a vida vegetal, é associada à maternidade humana na composição “Choro”, inicialmente, de forma subjetiva, na primeira parte do poema:

No teu coração a mágoa
abriu que turvas flores de água?
que estranho mel de agrestes favos
delas sangram amargando?
(OLIVEIRA, 1992, p. 59).

Essa imagem simbólica já recorrente no livro (no título *Mãe Pobre* e no poema “Xácara das bruxas dançando”) remete, inevitavelmente, ao contexto social, mas altera a significação particular da figura materna arquivada no imaginário humano – aquela que gera, ama, cuida: ela é também a mãe-pátria-pobre que, embora fértil, em “Choro” não

produz bons frutos, porque anda tomada pela mágoa e pela tristeza (em “Xácara das bruxas dançando” fora já seca, dominada pela infertilidade porque estava apática, “dormindo”).

A aproximação semântica dos pares “mãe pobre” e “mãe-pátria”, efetúavel pelo leitor no contexto de “Choro”, só será possível no final da composição, corroborando a nossa ideia de que, se os poemas são unidades dialogantes no todo do livro, este é o texto que mais se associa ao título geral da obra:

Chora por mim, por nós,
 lembra-me a voz desse proscrito antigo:
 morro e toda a tua grandeza,
pátria, vai comigo.
 (OLIVEIRA, 1992, p. 60: destaque nosso).

Desde o início, porém, a pátria, configurada como terra natal, é personificada numa mãe (pobre), que sofre pelo filho (o poeta), e vice-versa, e que, embora devesse representar indício de vida, fertilidade e fartura, representa o ventre que receberá de volta o filho, após a morte. Essa é uma forma alegórica de trazer à tona a outra face simbólica da terra-mãe: a terra-túmulo, enfatizando o sentimento de efemeridade humana comum a todos em todos os tempos, mas aqui, em particular, ao contexto neorrealista português do século XX.

Levando-se em consideração tendência humana de selecionar e memorizar um ícone de abrangência significativa num determinado contexto social, geralmente por associações *positivas* entre o símbolo e a imagem mental, podemos dizer que há nesse caso uma *inversão de valores e conceitos*, que se estende também aos versos: “uma tristeza rubra como os cravos / chorando me vais dando” (OLIVEIRA, 1992, p. 59). Os cravos, representação simbólica de fartura e vitalidade da terra no imaginário do povo português, têm sua significação *afetada e distorcida* pela comparação. A mãe-terra que deveria dar apenas bons frutos e fartura ao povo oferece “tristeza”, estendendo-lhe o seu sofrimento, já que, como uma “Mãe Pobre”, não tem muito a oferecer:

Há lágrimas nos teus olhos
 e oiço sem querer o meu povo chorar:
 soubesses tu que tudo o que me dizes
 é a sombra do que me não podes dar.
 (OLIVEIRA, 1992, p. 60).

A extensão da dor da mãe-pátria ao povo é uma forma de coletivizá-la, tornando amplo o sentimento de amor ao país (entendido num sentido marxista, ou seja, de valorização predominantemente proletária e camponesa, setores aos quais poderão aliar-se outros), responsabilizando todos que compartilham a nacionalidade, no sentido esquerdista, pela causa libertária do seu país. Subentende-se, é claro, que a ideologia do poeta busca ser também a da camada social que vive às margens dos interesses do governo, e que é através da dor e da luta que ambos se irmanam, restaurando os elos comunais desfeitos em “Soneto, poema anterior a este.

Chora por mim, por nós,
 lembra-me a voz desse proscrito antigo:
 morro e toda tua grandeza,
 pátria, vai comigo.
 (OLIVEIRA, 1992, p. 60).

O poeta, como representação dos interesses coletivos, constitui uma alegoria do “novo herói português”, figura que, por vezes, emerge também através do caráter narcisista que exala de outras composições do livro. Se antigamente este herói vinha dos campos de batalha longe do seu país, onde combatia em nome da pátria com o objetivo de estender os seus domínios para as terras do além-mar, agora a sua luta dava-se dentro do próprio território nacional, para ele não perder de vez a sua autonomia como povo frente ao regime ditatorial salazarista, “assombração” de cunho fascista que dominava, há anos, Portugal :

*Venço apenas a morte
 quando te amo.*
 Mas o medo e o silêncio andam connosco
 e se sofro não é a ti que chamo.
 (OLIVEIRA, 1992, p. 60: destaques nossos).

i. “Assombração”:

A intensa busca do herói nacional (de esquerda) fica clara na “Invocação”, composição primeira de “Assombração” (dividida em quatro partes), de reminiscências camonianas, ao estilo da gesta portuguesa, que traça a imagem desse novo herói português, uma epopeia do homem comum.

“Invocação” resgata o clima místico de “Xácara das bruxas dançando”, na voz messiânica de um sujeito/poeta que pretende restaurar a unidade do povo (como também manter a unidade do livro) tornando-se uma voz coletiva. O reaparecimento das *bruxas*, que vêm à noite quando todos dormem para espalhar o medo, faz surgir a necessidade de um contra-ataque do poeta, o herói protetor do povo, que invoca forças sobrenaturais, alguma divindade ligada à arte da escrita. O clima algo místico dessa composição sugere o combate entre forças mágicas opostas: a magia noturna das “bruxas que sopram / as candeias dos corações”, espalhando um encanto maligno entre o povo, e a magia diurna do poeta, “bruxo dos versos”, que pretende quebrar tal encanto com “o som das suas rimas”:

Adormece o povoado, as bruxas sopram
as candeias dos corações:
raia agora em mim, gênio,
escreve-me estas canções.
Faze-me um bruxo dos versos
e ao fluir do meu perro dizer
leva-me ao coração desta gente,
onde a sina lhe doer.
Ensina-me a quebrar o encanto
dessa floresta espúria:
é lá que espera o som das minhas rimas
a bela adormecida fúria.
(OLIVEIRA, 1992, p. 61: destaques nossos)

Essa magia das bruxas que estão à solta é a personificação do fascismo - configuração visual de um mal que atinge a todos. Recorre o poeta, para demonstrar isso, à imagética do folclore, e a recursos poéticos que acentuam o tom ritualístico da composição através da variação métrica dos versos, que inclui os heptassílabos (redondilhas maiores ou versos de sete sílabas), octossílabos (ou versos de oito sílabas), os decassílabos (versos de dez sílabas) - e também o verso alexandrino (de doze sílabas). Tal esquema textual conduz a leitura num ritmo que se assemelha ao de um ritual de magia e envolve o poema numa armadura sonora encantatória, facultando uma leitura mais rica da realidade configurada pela linguagem poética e permitindo que a carga ideológica vislumbrada ganhe ainda mais destaque.

Outra referência ao folclore como forma de representação alegórica do pensamento do eu lírico no sentido de conceber um herói genuinamente popular faz-se através do diálogo do texto com um dos mais lindos contos de fadas que circula oralmente e é

parte da tradição das narrativas infantis de formação de todo o Ocidente, a história da “Bela Adormecida”:

Ensina-me a quebrar o encanto
dessa floresta espúria:
é lá que espera o som das minhas rimas
a bela adormecida fúria.
(OLIVEIRA, 1992, p. 61: destaques nossos).

Transportar um texto da tradição oral para um poema escrito é a clara confirmação de um trabalho que pretende unir o culto ao popular, aumentando a abrangência da voz lírica e da ideologia que ela veicula.

Depois da “Invocação”, o poeta é tomado por súbita e sombria inspiração em “Memória de João Santeiro” (segunda parte do poema):

Escrevo sem pensar:
uma asa de corvo.
Pois sem querer, falei de ti,
gandarês torvo.
(OLIVEIRA, 1992, p. 62)

Nessa composição, a diminuição gradativa da “luz”, desde a estranha notação da escrita de “uma asa de corvo” (figura representativa da cor escura, da escuridão da noite) vai intensificando uma sensação de luto, da perda lastimável da luz do dia, que finda lentamente:

E arrefeço ao lembrar-te
a esta vela quase derretida,
enquanto a gândara a apagar-se
te gela a mão erguida.
(OLIVEIRA, 1992, p. 62).

“A vela quase derretida”, “a gândara a apagar-se”, “o corvo” – animal de hábitos noturnos – são associações de um ambiente noturno, onde a ausência de luz e calor se reflete na ausência de vida: “enquanto a gândara a apagar-se / te gela a mão erguida” (OLIVEIRA, 1992, p. 62).

Esta é uma composição que pretende traduzir o medo, a vulnerabilidade do poeta e do povo, sentimentos suscitados pela figura lendária do “gandarês torvo”, João Santeiro, em torno da qual várias histórias, os chamados causos populares, são tecidos e transmitidos oralmente. Conta-se, numa das versões populares que circula, que João Santeiro teria sido um perigoso bandoleiro, pistoleiro impiedoso e temido por todos que, acompanhado de seus comparsas, praticava assaltos e levava terror ao povo da Gândara. Ao incorporar ao poema uma figura arquetípica e tipicamente portuguesa, representação simbólica da cobiça e da crueldade humana, a voz do eu lírico reflete a insegurança em que vivia o país; e, mesmo invocando poderes sobrenaturais para lutar e incentivar a luta, essa voz também esmorece e teme: “Já no fim a cera cai em bagas: / tremo à tua lembrança” (OLIVEIRA, 1992, p. 62).

A construção do poema através da sensação do escuro, do medo e do frio produz uma ambientação favorável ao desfecho negativo de “Memória de João Santeiro”:

Acabou-se-me a luz: é bem a tua vida
 uma asa de corvo que me assombra.
 Tremo porque te sinto perto:
 serás tu que me tocas? ou a sombra?
 (OLIVEIRA, 1999, p. 62).

Esses versos finalizam o processo da “vela”, que se vai acabando até que a “noite” fique “sem esperança”. O criador sente-se assombrado pela criatura, já que foi no ato da escrita que surgiu “uma asa de corvo”, lembrança de um “gandarês torvo”.

Toda essa ambientação escura e sombria traduz a crise político-existencial do poeta, o medo e o pessimismo que assombravam os intelectuais daqueles tempos, além do luto pela perda dos que consideravam importantes, como é possível perceber nos versos da terceira parte de “Assombração”, intitulada “Cruz à beira do caminho”:

Recordo-te, caminheiro esquecido:
 eras o corpo do povo e a sua voz;
aqui jazes,
aqui jazemos nós.
 O milho que não colheste, a casa destelhada
 e a terra que não te deram
 são o silêncio que nos perde
 onde o luar e as estrelas te perderam.
 E enquanto a vida nos ladrar

como os cães ao rasto dos teus pés nus,
morto na gândara,
 ficam estes dizeres na tua cruz.
 (OLIVEIRA, 1992, p. 63: destaques nossos).

Nos dizeres da cruz, a representação do sentimento de impotência do povo diante da miséria e da desapropriação do sujeito de todos os seus direitos.

A sensação de luto e de ausência de vida, evidente na passagem de “Assombração” anterior a esta (“Memória de João Santeiro”, com a figura assombrosa do “gandarês torvo”), é confirmada aqui com o lamento em memória ao “caminheiro esquecido”, “morto na gândara”.

“Cruz à beira do caminho” denota um objetivo claro: homenagear aos que deram a vida pela autonomia do povo português em defesa de alguma causa justa, ou por rebeldia, e morreram, por isso, na indignação. Assim, as lembranças que mantêm vivos os feitos desse “herói do povo”, “morto na gândara”, reacendem os pensamentos que invocam e alimentam o engenho: “Faz-me um bruxo dos versos”, trazendo a inquietude revolucionária de um novo herói.

A ação desse novo herói português concretizar-se-á no “Soneto final” (de “Assombração” e de *Mãe Pobre*), que tira do anonimato o herói do passado citado anteriormente apenas como “caminheiro esquecido”, e revela-o nos versos finais desta composição como fonte de inspiração na luta pela causa.

O poeta, de certo modo, o novo herói português, recorre também à magia de um gênio criador para transformar-se num “mago novo”, capaz de quebrar o encanto maligno das bruxas do fascismo, representação simbólica da ordem social, além da sobrenatural:

O remoto bruxedo que engendraste
 desencanta-o meu estro, um mago novo:
 na alquimia do sangue e do resgate
 destilei os vocábulos do povo.
 (OLIVEIRA, 1992, p. 64).

Esta representação é como a outra face da moeda, ou melhor, da realidade. O “remoto bruxedo” do “Soneto final”, que julgamos ser o mesmo de “Xácara das bruxas dançando”, é, na verdade, uma radiografia da sociedade portuguesa em tempos de

governo salazarista. Certamente, cada poema do livro *Mãe Pobre* constitui uma parte importante desse processo, cujo produto final é uma imagem panorâmica feita de palavras – por isso, imagem poética, capaz de dizer o politicamente recalcado.

A ação do poeta, que se propõe como “o novo herói português” é inspirada, então, no herói do passado; um herói atípico, como o fora o alfaiate Fernão Vasques que, no século XIV, liderou o povo português em uma rebelião contra o casamento do rei D. Fernando com Leonor Teles e acabou enforcado: “São palavras filtradas como estrelas / ou candeias a abrir: coroei-me nelas / Fernão Vasques dos versos e da sorte” (OLIVEIRA, 1992, p. 64).

Num livro que prima pela defesa da voz coletiva, do povo tiranizado pelo regime salazarista, a emergência singular de um nome próprio dessa natureza dá credibilidade à palavras do poeta, herói da ação, que concebe o ato da escrita como a representação simbólica de uma arte mágica redentora, apta a recompor a ordem social, ainda que custe a sua própria vida.

Vemos em *Mãe Pobre*, livro que começa com os seguintes versos de “Coração”: “Tosca e rude poesia, / meus versos plebeus / são corações fechados, / [...]”, e termina com os versos contundentes deste “Soneto final”: “Ó porta do inferno, aqui nos calas: / possa eu entre sonhos e cabalas / rasgar-te de poemas ou de morte”, referências diretas à própria poesia. Por esse viés interpretativo, fica evidente um interesse patente em tematizar o fazer poético, de diferentes formas, dialogando com diversas tradições (oral, clássica, moderna, etc.), mas não menos evidente também é a existência de um empenho e uma crença intocável nesse fazer poético como forma de combate ideológico.

6. CONCLUSÃO

O *Trabalho Poético*, de Carlos de Oliveira, obra onde está incluído o livro *Mãe Pobre*, “abarca cerca de 35 anos de trabalho literário (1941-1976)”(GUSMÃO, 1981, p. 23), em que o autor empreende uma luta em prol da sua escrita lírica, já que é na poesia onde parecem ocorrer as mais significativas alterações, efetuadas pelo autor, para reedição. É interessante, também, percorrer o itinerário do mesmo observando a sua evolução e transformação gradativa à medida que acompanha as mudanças do tempo histórico e as tendências literárias que vão surgindo, ao mesmo tempo em que permanece fiel ao essencial da sua concepção de literatura.

Não seria exagero afirmar que esse movimento crescente de reescrita na poesia denuncia que a ideologia político-social que, em 1945, eclodiu em *Mãe Pobre* se tenha deixado marcar pela intensa busca por mudanças nos textos, num trabalho constante de busca da contenção e da perfeição (pessoal e poética, já que poeta e homem tendem a ser indissociáveis).

Manuel Gusmão fala do trabalho de escrita e reescrita a que Carlos de Oliveira submeteu a sua obra como sendo de um “caráter oficial, [...] capaz de produzir o *rigor poético* que esta escrita busca e consegue” e que “é também uma forma de rigor ético” (GUSMÃO, 1981, p. 79-85: destaques do autor). Vejamos como ele define tais termos:

Rigor poético que é o sinal da adequação de um discurso poético ao seu tempo (dinâmico) na história literária (na evolução das formas literárias) e na história geral (económica, social, política, ideológica e cultural), e que é pois uma forma estética e histórica de adequação do mundo da linguagem dos homens às coisas da sua vida e do seu mundo, elas também históricas [...].

E por aqui se vê também que este rigor poético é também uma forma de rigor ético. E esta é também uma relação que a poesia de Carlos de Oliveira, *toda* a sua poesia e a sua obra constroem, diversa, fecunda e exemplarmente.

O rigor ético é a responsabilidade civil e estética do poeta para com a fala colectiva, para com o seu tempo e o que nele trabalha a transformação, a libertação, solidariamente produzidas, mesmo quando a solidão cerca o ofício. (GUSMÃO, 1981, p. 84-85: destaques do autor).

Sem nos atermos, entretanto, às mudanças ou alterações feitas por Carlos de Oliveira na sua produção para reedições, debruçamo-nos agora sobre a obra pronta, assim como o poeta a quis em sua última edição de *Trabalho Poético*, apenas garimpando os detalhes preciosos que nos esclarecem esta evolução na poesia em consonância com a evolução do poeta-homem, aquele que não se nega diante das verdades que julga caras e primeiras, arraigadas na sua consciência e na profunda integridade de onde surge *Mãe Pobre*.

Começamos, obviamente, pelo começo, para tentar encontrar o nosso fim (conclusão). *Turismo*, primeiro livro seu de versos, nos aparece nesta última edição composto por três conjuntos de poemas que são como o nascimento do poeta para o mundo literário, fixando raízes (ou procurando fixá-las) na série “Infância”, “Amazônia” e “Gândara”. É o momento primeiro da constituição dos temas, das imagens, dos lugares e não-lugares recorrentes na poesia de Carlos de Oliveira, do perfil de um poeta que não trai as suas origens, ao contrário, constitui-se nelas (e delas) como quem se alimenta do seio materno. Daí as imagens e o tema insistente da “terra”, que ainda não é a gandaresa em “Infância”, mas já é “Terra / sem uma gota / de céu” (OLIVEIRA, 1992, p. 17); serão os aspectos físicos dessa “terra” os explorados também em “Amazônia”, e mesmo em “Gândara”, mas é nesta última sequência em que estarão dados os primeiros sinais de que o tema da “terra” é o mesmo que se transformará em “terra-pátria”, a “terra-mãe-pobre”.

A fixação do poeta na magia da palavra, essa sua força transformadora que o coloca como um “mago novo”, um “bruxo dos versos” em *Mãe Pobre*, talvez já se tenha iniciado em *Turismo*, nesse fazer poético onde tudo é possível, como ocorre na parte V de “Infância”, na qual, só porque o eu lírico desejou, a nuvem suspensa no céu havia tantas horas, precipitou-se e caiu na terra (OLIVEIRA, 1992, p. 21).

Seria o desejo de poder mudar o solo seco da gândara, de fazer cair a chuva sobre a terra, um desejo subjetivo de *mudanças* maiores? Lembremo-nos que em 1942, ano da primeira publicação de *Turismo*, Portugal já era um país sob ditadura e, mesmo considerando a edição de *Trabalho Poético* aqui utilizada, publicada em 1992, e que respeita a poesia que o autor reunira sob tal título desde 1976, a colocação desse livro

em primeiro lugar na sequência de suas obras poéticas lhe inscreve “um valor de certo modo matricial” (GUSMÃO, 1981, p. 27).

É também ainda na infância onde o poeta vai buscar imagens da memória de “Amazônia” e “Gândara”. Na primeira, a vida pulsa, se desfaz e se refaz pela ação da água nos outros elementos da natureza:

Maré cheia,
árvores em parto,
ondas sobre ondas
dum inferno farto.
Inferno pleno.
Terras verdes
e céu moreno.
(OLIVEIRA, 1992, p. 25)

Um ambiente silencioso, mas onde há espaço e tempo para aventuras celestiais em que, atraídos pelo nosso mundo, “Anjos / entregam-se a anjos / e caem na terra / embebedados”, e a terra, que em *Mãe Pobre* será “noiva do sol, / senhora desta agonia” (“Cantiga dos cravos”), “freme, / sabor de sol que lhe ficou / do dia calcinado” (OLIVEIRA, 1992, p. 27).

Essa curiosa cena de erotismo anula as fronteiras entre céu e terra, e é a esta o local do de realização do improvável (ou quase impossível) em “Gândara”: o prazer.

Nesse encontro entre “anjos embebedados”, entre sol e terra nas “orgias doiradas” de “Amazônia”, a vida natural parece seguir o seu curso sem percalços e, se há silêncio (e ele existe em abundância), é um silêncio pacificador, ao contrário do que ocorre em “Gândara”, onde o silêncio e a quietude provocam espanto:

Gândara sem uma ruga de vento.
Sol e marasmo.
Silêncio feito de troncos
e de pasmo.

Campos, pinheiros e campos
quietos. Tanto,
o sol parado
encheu-me os olhos de espanto.
(OLIVEIRA, 1992, p. 28)

Em “Gândara”, o silêncio é de uma magia de águas negras, que espalha um silêncio realmente espantoso por todo o poema: são sapos adormecidos, terra adormecida e

Já nem as aves cantam pela maré cheia
da tarde.
À flor da areia
só o silêncio arde.
(OLIVEIRA, 1992, p. 29)

Mesmo quando os lagos não são negros, porém esverdeados, não são assim por beleza natural de tipo idílico, mas também por uma magia de “estrumeira” e “vermes que apodrecem”, que hipnotiza “os meninos”, que “Já esqueceram a lagoa e a maneira / de atirar pedras às águas calmas como um manto” (OLIVEIRA, 1992, p. 31). E se já esqueceram a mais inocente brincadeira de infância, é porque já vai mesmo passando a inocência da “Infância”: o que há é uma maturidade podre, os meninos vão sendo homens amadurecidos antes do tempo... As palavras do poeta não têm aqui a força mágica positiva de “Infância”, mas somente um tom de decepção que se torna mais e mais presente nos próximos livros, inclusive em *Mãe Pobre*. Já existe até mesmo um indício do saudosismo tão patente na obra seguinte, o nosso objeto principal de pesquisa:

E verde *foi* a vida.
Vergas secas sem a asa duma ave.
Só tu. E nos teus braços
quanta fartura cabe.
(OLIVEIRA, 1992, p. 33: destaque nosso)

Se ainda não há referência a uma luta ideológica e a recusa total à ditadura e seus acontecimentos históricos em *Turismo*, talvez seja porque ainda não fosse o momento de explosão; porém, mais especificamente no poema “Gândara”, parece haver o momento de reflexão para a tomada de um posicionamento decisivo, que se realizará em *Mãe Pobre*. Como sabemos, é nesta obra que o poeta estabelece a relação entre a sua poesia e o mundo, e a voz que ali enuncia denuncia as condições históricas e, pela primeira vez, se abre para a interlocução quando se coloca como a voz do povo, numa estratégia política de convencimento do leitor através da solidarização com uma dor que é de ambos (poeta e povo).

Essa preocupação com o leitor, no processo de interlocução estabelecido pelos poemas, faz-se presente em *Mãe Pobre* inicialmente, mas se estenderá sempre em Carlos de Oliveira, que elege de vez a Gândara (ampliando sua significação para todo o solo português) como a sua terra e que, ao escrever sobre ela, escreve sobre todo o povo português, tema constante em muitas das suas obras.

Parece-nos, então, que *Mãe Pobre* descortina o caráter poético e político de Carlos de Oliveira para o mundo e para ele mesmo, porque é o momento de definir o lado em que se está, e não é possível, coloquialmente falando, “ficar em cima do muro”. Ao se engajar na luta dos escritores neorrealistas, que são, sobretudo, ativistas políticos, leitores de Marx, e tomam posição na chamada luta de classes, denunciando as desigualdades sociais e os desmandos das elites, Carlos de Oliveira imprime na sua obra uma marca pessoal que o acompanhará sempre, mesmo quando a explosão do Neorrealismo passar e esta marca suavizar-se.

É em meio a este turbilhão que as suas raízes literárias portuguesas se mostram e a sua capacidade se firma, em princípio, criando o “novo” a partir do “velho”, como num processo de palimpsesto. *Mãe Pobre* é um livro importante não só pela coragem de o poeta posicionar-se à esquerda no regime político vigente, mas também por propor uma poesia de tradição lírica em meados do século XX, contradizendo, em certos aspectos, as propostas modernistas difundidas pela Europa e pelo mundo, e optando por um outro caminho.

No processo de transformação e evolução que vimos analisando na poesia de Carlos de Oliveira, a dialética da dor (desespero) e esperança é apresentada em *Mãe Pobre*, a nosso ver, como uma evolução do marasmo de “Gândara” (*Turismo*), e vai acentuar-se no momento extremamente sombrio de *Colheita Perdida* (1948), na imagem central do poema “A noite inquieta”, que fora antes a “noite ocidental” da abertura de *Mãe Pobre*, mais especificamente no poema “Coração”. Essa mesma “noite inquieta” repercutirá nos últimos livros de poemas, insistência que reflete também a relação estabelecida internamente pelo poeta entre o escrever e a busca de transformação – do mundo, da poesia, de si.

Se a voz do eu lírico de *Mãe Pobre*, que é combatente, decidida e firme nos seus propósitos, acalma-se com o passar dos anos, não se apaga, por isso, de vez, nos livros posteriores, e ainda existe na escrita a alquimia do “bruxo dos versos”, o mago das palavras, o poeta, que deposita na escrita a esperança, agora contida, de mudança. É o que comprovamos com os versos de “A noite inquieta”, de *Colheita Perdida*:

Só, em meu quarto, escrevo à luz do olvido:
deixai que eu escreva pela noite dentro:
sou um pouco de dia anoitecido
mas sou convosco a treva florescendo.

[...]

Nunca o fogo dos fâscios nos cegou
e esta própria tristeza não é minha:
fi-la das lágrimas que Portugal chorou
para fazer maior a luz que se avizinha.
(OLIVEIRA, 1992, p. 83)

Para não nos atermos demais a outros aspectos da obra de Carlos de Oliveira e correr o risco de nos desviarmos do nosso intuito primeiro de encontrar provas em seu itinerário poético de que a ideologia combativa e política de *Mãe Pobre* evolui com o autor, esmera-se e depura-se, adquirindo maior valor artístico e força literária, vamos valendo-nos do estudo cuidadoso de Manuel Gusmão, que nos revela as tensões de sentido em que ocorre a *Descida aos Infernos*:

a) Esta descida é ao mesmo tempo ao centro da terra e ao centro de si [...]; b) Descida para a morte [...]; c) descida para o centro da terra e entretanto subida das raízes ao conhecimento da superfície e da sua não imobilidade; d) o discurso que torna-se a veemente condenação do fascismo e constitui a descida ao centro da terra como busca do poder destruidor e construtor da matéria, da terra, da vida, para a libertação da não vida que o fascismo impõe. [...] E, assim, de algum modo a viagem pelo interior da terra é também a viagem pelo interior da noite fascista [...]; e) [...] viagem de regresso ao ventre materno [...] (GUSMÃO, 1981, p. 35-36).

Não seria descabido afirmar, nessa linha de interpretação, que temos, em *Descida aos infernos*, um exemplo da ideologia poética interior orientada antes pela ideologia política de cunho socialista, portanto, coletiva, transmutadas ambas num desejo de renascer, descer, descer, até chegar ao início de tudo, e consertar o mundo e o homem, anular o que já existe para refazê-lo melhor.

Na sequência, basta-nos, em *Terra de Harmonia* (1950), elege “Canto” para delinear essa intensa busca do poeta por equilíbrio na terra da poesia e do homem, que para isso trabalha incansavelmente com as palavras. A heterogeneidade é a marca principal desse livro que surpreende exatamente por isso: parece que para a “terra” do poema ser “de harmonia” é preciso domar primeiro as palavras, conhecê-las e saber trabalhar, por um lado, com o seu caráter verbal e linguístico, por outro lado, com o seu elemento histórico. E Carlos de Oliveira sabe há tempos (ou desde as “Odes” de *Mãe Pobre*) que assim são as palavras poéticas:

Aço na força dos dicionários,
as palavras são feitas de aspereza:
o primeiro vestígio da beleza
é a cólera dos versos necessários.
(OLIVEIRA, 1992, p. 56)

Surpreende ainda mais o tipo de heterogeneidade textual aplicada ao poema eleito, “Canto”, que além de ser uma exaltação, ainda que breve, à própria atitude poética na busca, na conquista da harmonia na vida e na poesia, desenvolve a tensão desse processo na construção do poema, inovando ao ponto de apresentar como parte integrante da composição um curioso paratexto poético, como nota de rodapé (três estrofes de quatro versos cada uma, o que, aliás, torna tal pé-de-página maior do que o seu texto principal, ou seja, o de “Canto”).

O poeta sabe, então, que a construção dessa “Terra de harmonia” nem sempre é pacífica, fazendo-se, muitas vezes, “de contrários”, “entre o sonho e o preço da alegria”. Mas ele sabe também lidar com as palavras, e sabe bem o que pretende com elas; é o que demonstra desde o início da sua carreira e agora, no início do curto poema aludido: “Cantar / é empurrar o tempo ao encontro das cidades futuras / fique embora mais breve a nossa vida” (OLIVEIRA, 1992, p. 130).

No ápice de sua imaginação, o autor nos apresenta a sua *Ave Solar*, que se metamorfoseia em “pomba de luz”, “corpo de mulher” e “mulher solar” na sequência dos versos da composição. Perguntamos retoricamente: seria ele o mesmo poeta que compôs os versos da segunda parte do poema “Assombração” (“Memória de João Santeiro”, de *Mãe Pobre*), onde afirmou, de modo soturno: “Escrevo sem pensar: / uma

asa de corvo” (OLIVEIRA, 1992, p. 62)? A resposta que logo encontramos: são momentos diferentes da sua escrita; se a sua musa inspiradora é a própria poesia, ela, sim, pode refletir a alquimia do “bruxo dos versos” e se transformar no que o poeta quiser (ou conseguir querer), para dar forma aos seus pensamentos mais íntimos, certas obsessões éticas (e poéticas), que mesmo aqui estão presentes, de forma altamente elaborada e sutil:

E assim, tudo me oculta o que procuro
ou tudo me abre simplesmente as coisas?
Nas imagens dispersas o futuro
é o rumor dos sonhos em que poisas.
Sinto o início da vida refractada
nas grades de cristal que te prenderam:
não serei o escolhido, não sou nada,
mas foi por mim que os dias renasceram.
(OLIVEIRA, 1992, p. 169)

A dimensão ideológica da poesia e os princípios éticos do poeta de *Mãe Pobre* se decantaram; mais apurados (e depurados), estenderam-se à condição humana, além da portuguesa, de uma forma mais consciente e elaborada, mas com menos impetuosidade, como nos confirma Manuel Gusmão:

[...] E de novo voltamos a ler, sob a multiplicidade de leituras mais uma vez possível, como, pelo movimento sobre o movimento (a relação poética do conhecimento), no poema se sonha, levanta voo (para utilizarmos expressões de outros livros de Carlos de Oliveira) uma outra proposição do materialismo dialético – a da unidade material do mundo. (GUSMÃO, 1981, p. 43)

Pensamos que algo bem semelhante ocorre em *Sobre o Lado Esquerdo* (1968) em que “As tónicas dominantes que atravessam estes textos, cruzando por vezes as suas malhas, são, por um lado, a meditação existencial, [...] e por outro, a auto-representação do poema” (GUSMÃO, 1981, p. 46). Essa postura autorreflexiva do sujeito da enunciação promove um equilíbrio nos textos e, parafrazeando sinteticamente as palavras do crítico (GUSMÃO, 1981, p. 47-49), notamos que existe certo apagamento do sujeito, do seu mundo ético e afetivo, com a palavra deixando de ser o canto, mas não deixando de ser o instrumento de interlocução que revela as imagens latentes do mundo e do sujeito. O mesmo crítico, ao discorrer sobre o tema da noite no “Soneto fiel” (do livro ora aludido), aguça-nos os pensamentos com duas perguntas que, na verdade, nem exigem respostas, pois elas próprias se respondem:

[...] Concentrando-se e depurando-se, sendo agora mais a noite concreta e física, será que esta noite que se adensa deixou de ser “a noite ocidental”? Será que o habitante deste quarto, que, sozinho nele, escreve, não é o mesmo homem um pouco mais velho, e sofrendo da demorada duração da opressão? (GUSMÃO, 1981, p. 49)

O poeta que em *Mãe Pobre* se propõe a reutilizar temas, fórmulas e processos da tradição lírica portuguesa, compondo poemas que Eduardo Lourenço define como “clássicos”, lança-se na aventura da escrita e surpreende de uma obra a outra, como em *Terra de Harmonia* e *Sobre o Lado Esquerdo*, livros heterogêneos, com composições que fogem à regra daquele passado poético de resgate literário, como é o caso da composição de “Colagem” (*Sobre o Lado Esquerdo*), poema que é, declaradamente, uma “colagem” com versos de Desnos, Maiakovski e Rilke. Assim sendo, aproxima-se da corrente modernista do cubismo com essa “bricolagem poética”, termo que usamos para definir tal união, sobreposição de elementos diferentes, de diferentes origens, para formar um único e individualizado poema, um novo arranjo artístico, sem que esta “apropriação” seja indébita e constitua plágio.

Mas, ainda que com tanta inovação, Carlos de Oliveira não consegue (porque talvez não pretenda) apagar por completo os ecos da ideologia política e da corrente de pensamento filosófico (o marxismo) que vez por outra se vê emergir dos poemas, com mais lucidez, é claro, que nos tempos de juventude literária, e agora afloram, sob a forma de pensamentos reflexivos sobre a vida. Os versos da composição IV do poema “Aresta” (de *Micropaisagem*, lançado em 1968) nos mostram a consciência que tem o poeta da sua evolução, da evolução da sua poesia em meio a tantas turbulências:

como
se transforma
o espírito
em pedra preciosa,
endurecendo-o
pouco a pouco
[pedra
contra pedra],
como
e porquê
se talha
a aresta
do diamante,
cria.
(OLIVEIRA, 1992, p. 281)

E se há alguma dúvida quanto à luta ideológica implícita nestes versos, a epígrafe do poema se encarrega primeiro de dissipá-la, como nos esclarece Manuel Gusmão sobre sua origem: “uma citação de um conto de Poe (“O Poço e o Pêndulo”), reescrito por Baudelaire, e que arranca da mesma situação extrema (que é também, note-se, uma situação de opressão histórica – um cárcere da Inquisição)” (GUSMÃO, 1981, p. 54).

Se não se mostra mais tão contundente o caráter ideológico e combativo nos últimos livros de poemas de Carlos de Oliveira (*Entre Duas Memórias* e *Pastoral*, respectivamente de 1971 e 1977), é porque não se faz mais necessário que seja assim: já é grande a segurança do poeta no efetivo processo de interlocução que ele consegue estabelecer com o leitor nos textos, e o fim da ditadura, que já era próximo no caso de *Entre Duas Memórias* (1971), talvez se apresentasse como algo pressentido. Basta que ele faça uma “Descrição da guerra em Guernica” (como se isso fosse pouco...) para que o leitor compreenda a sua indignação com as injustiças sociais e a opressão histórica. Colheita perdida? Não a de Carlos de Oliveira, que viveu para ver a Revolução dos Cravos em 1974 e a queda da ditadura portuguesa.

Esta caminhada empreendida pela poética de Carlos de Oliveira foi apenas superficial, dada a imensidão de “preciosidades” que nela se poderiam encontrar; mas o fato é que, como nos propomos logo no início deste capítulo, fomos garimpando somente o que é matéria do presente estudo, para tentar entender, explicar e, assim, concluir como se dá o processo de transformação dessa poesia, que se reflete como transformação do conhecimento e evolução do poeta, e como esse processo mantém a mesma vibração ética e ideológica difundida em *Mãe Pobre*. Percebemos que o trabalho de (re) construção a que Carlos de Oliveira submeteu a sua obra não exclui dela o intuito de participar ativamente do mundo e da História através da escrita: ao contrário, essa participação fica então mais esclarecida e, exatamente porque não se impõe, não faz mais tanto alarde, mostra-se como ferramenta de representação e reorganização do mundo (exterior e interior do poeta), pois ocorre de maneira mais natural. Toda a euforia do engajamento político-ideológico que se deixava transparecer em *Mãe Pobre* se decantou e se cristalizou ao longo desse processo, mas em nenhum momento se anulou, ou se interrompeu a luta por uma nova realidade.

Acreditamos que o poeta assumiu outras formas de dizer o novo (e o mesmo) porque ele mesmo já é outro (e o mesmo). Daí o caráter ainda e sempre crítico da poética de Carlos de Oliveira. *Mãe Pobre* não foi somente uma forma de dar vazão aos instintos poéticos e ideológicos do escritor em consonância com o movimento literário neorrealista, que Eduardo Lourenço define como “esse reinado de obsessão ideológica” (LOURENÇO, 1983, p. 13), mas serviu, sim, de base, produzindo ecos nas obras poéticas posteriores, o que realça significativamente os seus contornos e aumenta a sua importância no cenário literário. É com as palavras do próprio poeta, em “Lavoisier” (de *Sobre o Lado Esquerdo*), que confirmamos o proveito de *Mãe Pobre*, um livro de combate ideológico que vai muito além das fronteiras de seus textos:

Na poesia,
natureza variável
das palavras,
nada se perde
ou cria,
tudo se transforma:
cada poema,
no seu perfil
incerto
e caligráfico,
já sonha
outra forma.
(OLIVEIRA, 1992, p. 223)

7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *A Escrita Neo-realista: análise sócio-estilística dos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1981.

ABELAIRA, Augusto; GUSMÃO, Manuel; DAVID, Lopes. *Carlos de Oliveira 50 Anos na Literatura Portuguesa (1942 – 1992)*. Lisboa: Museu do Neo-Realismo, 1992.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Antologia Poética*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1963.

BRANDÃO, Fiana Hasse Pais Brandão. Nexos sobre a obra de Carlos de Oliveira. *Colóquio/Letras*, nº 26. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, Julho de 1975, p. 54-66.

CARA, Salete de Almeida. *A poesia lírica*. São Paulo: 1986.

COELHO, Eduardo Prado. *A Palavra sobre a Palavra*. Porto: Portucalense Editora, 1972.

_____. Carlos de Oliveira: paisagem e povoamento. *Colóquio /Letras*, n. 62. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, Julho de 1981, p. 44.

COUTINHO, Eduardo F. Júlio Cortázar e a busca incessante da linguagem. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.) *A Unidade Diversa: Ensaio sobre a Nova Literatura Hispano-americana*. Rio de Janeiro: Editora Anima, 1985, p. 17-41.

CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa 1.0. [S.l.]: Objetiva: 2001.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A literatura portuguesa em perspectiva*. Dir. Massaud Moisés, São Paulo: Atlas, 1994, v. 4.

GUIMARÃES, Antônio Monteiro (Org.). *Dicionário do Pensamento Marxista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

GUSMÃO, Manuel. *A Poesia de Carlos de Oliveira*. Apresentação crítica, seleção, notas e sugestões para análise literária. Lisboa: Seara Nova, 1981.

JOZEF, Bella. O fantástico e o misterioso. In: JOZEF, Bella. (Org.) *A Máscara e o Enigma*. Rio de Janeiro: Francisco Aves, 2006, p. 183-224.

LOURENÇO, Eduardo. *Sentido e Forma da Poesia Neo-realista*. 2. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1983.

MACHADO, Lino. *As Palavras e as Cores: Guernica (e mais) na caligrafia de Carlos de Oliveira*. Vitória: Edufes, 1999.

MARTELO, Rosa Maria. *Carlos de Oliveira e a Referência em Poesia*. Porto: Campo das Letras, 1998.

MARX, Karl; ENGELS, Friederich. *Sobre a Literatura e a Arte*. Trad. Olinto Beckerman. São Paulo: Global, 1979.

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

ORLANDI, Eni Puccineli. *Discurso e Leitura*. 3. ed. São Paulo: Cortez, 1996.

REIS, Carlos. *Textos Teóricos do Neo-Realismo Português*. Lisboa: Seara Nova, 1981.

RODRIGUES, Urbano Tavares. *Um Novo Olhar sobre o Neo-Realismo*. Lisboa: Moraes, 1981.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a Literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.

TORRES, Alexandre Pinheiro. *Novo Cancioneiro*. Lisboa: Caminho, 1989.

_____. *O Neo-Realismo literário Português*. Lisboa: Moraes, 1977.

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Ideologia>