

DO IDEOLÓGICO AO ESTÉTICO: ENCONTRO COM OS DOIS *TURISMOS*, DE CARLOS DE OLIVEIRA

Chimena Barros da GAMA¹

- **RESUMO:** Para se entender o que foi a participação efetiva do poeta Carlos de Oliveira no Neo-Realismo português, é necessário investigar a obra *Turismo*, publicada em 1942 na coleção “Novo Cancioneiro”. No entanto, trata-se de um livro que o autor reescreveu, a fim de publicá-lo em suas obras completas, anos mais tarde, o que nos propõe o desafio de comparar os dois “*Turismos*”, e compreender em que implicaram as alterações feitas pelo poeta. O texto que se segue é uma tentativa (ainda sucinta devido a sua natureza editorial) de olhar para as versões de alguns poemas do autor, no intento de verificar o que permaneceu e o que se apagou na reescrita, bem como suas motivações e consequências para a arte poética.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Carlos de Oliveira. Poesia. *Turismo*. Ideologia. Estética.

O estudo da obra do poeta português Carlos de Oliveira (1921-1981), surgida na década de 1940 na coleção neo-realista “Novo Cancioneiro”, impõe desafios metodológicos que apenas podem ser vencidos quando nos atemos a sua produção completa, ou melhor, à sua gênese e sua reescrita, visto que o autor, ao longo dos mais de trinta anos em que escreveu, empreendeu mudanças significativas em seus textos.

Como aponta a pesquisadora Rosa Maria Martelo (1998, p.19) (que, de fato, tomou essa poesia em conjunto), para se compreenderem as transformações a que o escritor submeteu seus primeiros livros, deve-se

[...] alargar o *corpus* de trabalho a toda a poemática publicada pelo autor e ter em consideração não apenas a versão final proposta em *Trabalho Poético* [livro que reúne sua obra completa, já modificada] mas também todas as edições anteriores e suas respectivas versões.

O trabalho foi então feito, de forma completa e exaustiva, pela autora lusitana, cujo intento, ENTREGA ESPECIAL outros, era mostrar que muita crítica a respeito da poética oliveiriana tornou-se equivocada, ao tomar as edições de poesia completa em mãos para uma investigação diacrônica, perspectivando a evolução que todo poeta tende a mostrar em 30 anos de produção, e ao se admirar com as

¹ Bolsista FAPESP - Doutoranda em Estudos Literários. UNESP - Universidade Estadual Paulista. Faculdade Ciências e Letras – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – chimenambs@gmail.com

poucas mudanças constatadas no autor de *Micropaisagem*. Assim, certos estudiosos concluíram, erroneamente, que os textos de Oliveira foram, desde seu surgimento, maduros, conservando um estilo totalmente homogêneo. Com efeito, se levarmos em consideração o livro inicial do autor, *Turismo*, e sua primeira edição, de 1942, comparando-a com a reescrita, de 1976, constatamos que houve uma grande evolução entre uma publicação e outra, evolução que aqui apresentamos como do ideológico ao estético.

Carlos de Oliveira pode ser considerado o poeta mais “artesão” – aquele que “‘vira’ o objeto nos dedos, virando-o por todos os lados”, como define João Cabral de Melo Neto (1994, p.733), opondo-o ao “inspirado” – entre os surgidos no Neo-Realismo, e o esforço de reescrita não só atesta sua preocupação artesanal com o texto, como manifesta a boa obsessão por uma escrita concisa e depurada, levada à perfeição formal. De fato, o livro *Turismo* de 1976, como tão bem aponta Martelo (1998, p.326), condiz com o estilo já consolidado do autor, com “[...] sintaxe elíptica, contenção discursiva e expressiva, dominância do princípio da precaridade.”

Em contrapartida, o *Turismo* do “Novo Cancioneiro”, como também mostrou a autora de *Carlos de Oliveira e a Referência em Poesia*, é ainda muito devedor da tópica comum a vários autores maiores e menores de poesia neo-realista (MARTELO, 1998, p.326), todas relacionadas de algum modo à ideologia característica do grupo.

Ao leitor que tenha primeiro lido a obra na versão final, de 1976, surpreendem negativamente muitos poemas do primeiro Oliveira, que se deixou levar pela juvenil paixão ideológica ao publicar versos como

Minha semi-virgem da colonização!
Índia, negra, cabocla.
Minha amante
semi-virgem e distante.

Vieram homens de todas as raças e de todas as névoas,
rasgaram-te
e não te possuíram.
(OLIVEIRA, 1942, p.22).

que, além de lembrarem certo “indianismo” brasileiro (um misto de romântico e modernista) bastante ultrapassado, deixam a desejar, como todo o poema, no ritmo e na elaboração métrica e até mesmo na estrofação. São muito narrativos, trazem o sentido diretamente ao leitor, através da prosopopéia gasta (a floresta amazônica é a “semi-virgem”), aparentando escasso trabalho de “cifração”, que marca a poesia moderna.

Não por acaso, toda essa composição foi excluída da versão definitiva do livro. E não só ela: na primeira versão, *Turismo* dividia-se em duas partes: “Amazônia”, com 15 poemas, e “Gândara”, com 22. Eram 37 criações no total, enquanto nas *Obras de Carlos de Oliveira*, edição de 1992, o leitor encontra três partes: “Infância” (os versos mais depurados e interessantes do livro), “Amazônia”, que agora apresenta 5 poemas, e “Gândara”, com 8 criações.

São evidentes, pois, as mudanças empreendidas pelo autor. De “Amazônia”, ele não conservou nenhum poema como era, tendo aproveitado apenas 4 deles (eram 15, lembremo-nos), reformulando-os, praticamente reinventando-os, para publicação. Além disso, em um poema, surge um verso que talvez tenha motivado o poeta a elaborar “Infância”, e, de uma longa composição, Oliveira retirou apenas alguns versos para constarem na versão final, mudando-lhe totalmente o sentido. Como aponta Martelo (1998, p.199), as publicações “[...] são duas versões substancialmente distintas.”

Turismo é o título de uma obra poética que, em sua primeira versão, levava o leitor a “visitar” dois espaços: a Amazônia brasileira e a Gândara, região portuguesa bastante desprovida, devido às qualidades de seu clima e solo. Entre as duas partes do livro, na edição primeira, publicada no “Novo Cancioneiro”, é em “Gândara” que encontramos os poemas formalmente mais elaborados, e, por isso mesmo, foram muito maiores os proveitos que o autor tirou dessa parte, conservando oito das vinte e duas criações nela inseridas. As alterações feitas nas composições poéticas dessa segunda parte são menores, embora tenham sido excluídos vários poemas na versão definitiva. Com efeito, a Gândara foi, para Carlos de Oliveira, um *locus* de preferência, surgindo tanto em seus romances como em poemas de outros livros. É uma região que ele conheceu muito, e que sempre lhe despertou a inspiração artística. Já a Amazônia oliveiriana é aquela da infância longínqua (ele nasceu em Belém do Pará; seu pai, médico, foi emigrante durante alguns anos na região, mas o escritor saiu de lá muito novo); e o leitor “turista”, ao encontrá-la nas páginas do primeiro livro de poesia publicado por Oliveira, conhecerá uma região pintada com exotismo, ideologia (o negro, o índio, as minorias, seringueiros em contraste com a Europa, o comerciante, o estrangeiro) e, enfim, bastante *regionalista* e *datada*. No entanto, entrando na gândara, ainda que o leitor se depare com certos “personagens”, como a “cachopa”, em poemas também um tanto regionalistas “Baila cachopa!/ Terras da gândara” (OLIVEIRA, 1942, p.62), seu contato com o espaço dá-se, desde a primeira edição da obra, de modo mais indireto, imagético e metafórico.

Referimo-nos a “regionalismo” e “espaço”, vocábulos bastante íntimos de outro gênero que não o poético: o romanesco. Com efeito, é essa a principal crítica que fazemos à edição de Oliveira publicada em 42: elementos próprios do romance são muitos nesta coletânea, mas sem a moderna pretensão de hibridismo, enquanto da renovação que o autor dela fez posteriormente, brota poesia. A composição número

VIII – é preciso dizer que os poemas não têm nome, mas são indicados por números -, “Derrubaram-no agora [...]”, que não aparece na versão definitiva da obra, é um exemplo claro disso: parece uma história, cheia de verbos no pretérito imperfeito, ações, descrições, e, afora um ou outro paralelismo e rimas, apresenta pouquíssimos recursos formais que fomentam o ritmo poético, além do descritivismo que sufoca o poético.

Para que não falemos sem demonstrar, aí vão trechos do “poema”:

Iam ganhões às mondas,
ao cabo do Alentejo,
iam ganhões às marinhas.
Punham os olhos no choupo,
enchiam os olhos tristes
daquela fria altivez.
No alto choupo torcido
da invernia e da seca,
enchiam de raiva os olhos
- que os olhos vivem da raiva
Na solidão da charneca

Que importavam os mosquitos?
e as febres das maleitas?
(OLIVEIRA, 1942, p.51).

Lembra um narrador onisciente – que Oliveira também soube criar com reconhecimento nos seus romances – mas não um eu-lírico. Afirmamo-lo sob a égide teórica de Antonio Candido em *O estudo analítico do poema* (1996), que além de apontar vários recursos pelos quais reconhecemos o gênero poético –alguns que assinalamos como ausentes no poema citado -, nos mostra que

1. metrificacão não é sinônimo de poesia – e os versos acima são, em sua maioria, heptassílabos, mas a divisão métrica não lhes torna poéticos.
2. “num texto literário há essencialmente um aspecto que é a *tradução* de sentido” (CANDIDO, 2006, p.19) – e Oliveira deu-nos um conteúdo evidente, sem a “tradução”, ou figuratividade, necessária à poesia.

Enfim, não afirmamos que um poema não possa concentrar um “espaço”: este, entretanto, deve passar pelo olhar do eu-lírico; a lírica compreende “subjetividade”, nos termos de “atuação de uma consciência reflexiva, interiorizante”, afirma José Guilherme Merquior (1997, p.25), e só assim cabe ao poema um espaço, e não uma localidade: o referencial explícito é prejudicial à poesia². Ao reescrever os poemas,

² É nesse sentido que Martelo aborda a poesia oliveiriana: mostra sua evolução de uma “referência lateral”, termo de Paul Ricoeur, que também está no embasamento teórico da autora, para uma espécie de referência interna, que Ricoeur chama “referência de segundo grau”, reveladora de uma relação

o autor mostrou conhecer tal especificidade poética, e o “turista” encontrou, anos mais tarde, uma “Amazônia” e uma “Gândara” muito mais líricas na edição posterior de *Turismo*.

No entanto, apesar de toda a série de restrições ao primeiro livro, é preciso pensar que, quando Carlos de Oliveira se lançou como poeta, tinha apenas 21 anos, e foi, portanto, com essa idade, ou com até menos, que redigiu as composições de *Turismo*. Quando nos lembramos de tal fato, é uma postura inversa da que tivemos até aqui que impulsiona nosso olhar crítico: a de verificar, na coletânea de 1942, o que já era germe de sua reescrita, ou seja, aquilo que o autor conservou na obra, e que, embora seja matéria escassa, não deixa de ser significativa. Desta forma, é possível averiguar que desde a juventude neo-realista, Oliveira já trazia algo de seu estilo maior. Verifiquemos com algumas versões de poemas.

Amazônia:

As duas quadras que iniciam a viagem pela “Amazônia” de Oliveira, na obra de 1942, foram eliminadas da versão posterior do livro. Apenas uma palavra, “selva”, a de abertura do poema que começa por: “Selva! O que o teu saibo diz”³ (OLIVEIRA, 1942, p.11) foi conservada, iniciando também o primeiro poema da definitiva sessão “Amazônia” criada pelo autor. Exceto por esse vocábulo, a composição não foi mais aproveitada, embora, parece-nos, não lhe tenha faltado êxito poético, com versos que vão de 8 sílabas ao decassílabo, aliteraões e assonâncias, rimas internas e de final de verso, para cantar a interação entre a paisagem e o eu-lírico, e a bonita imagem final: “E o sol da selva escorre-me nos ombros”, muito ao gosto também do Oliveira maduro. Transcrevemos o poema nos anexos, em parte para não desrespeitar totalmente a vontade do autor, que desconsiderou tudo que excluiu de sua obra, como afirmam notas de várias edições de suas poesias completas:

Os textos assim apurados constituem todo o “Trabalho poético” de então que [Oliveira] julga aproveitável. Qualquer **outro poema que tenha publicado**

do poema com a realidade que só se encontra na economia do discurso poético, e não no processo descritivo ou na simples referência da linguagem cotidiana, estranhos ao lírico.

³ Selva! O que o teu saibo diz
E o resto – o que há em mim a mais
Um sol de boca rubra, na raiz
De vinte outonos magros e iguais.

Litoral e mar. Minha cadeia
- o continente alheio dos escombros!
Ficam minhas pegadas sobre a areia
E o sol da selva escorre-me pelos ombros.
(OLIVEIRA, 1942, p.11)

antes ou durante esse período fica, portanto, definitivamente excluído de sua obra. (OLIVEIRA, 1992, p.12, grifo nosso).

Contudo, não deixamos de especular sobre o motivo de tal exclusão, já que a composição não se enquadra entre as menos elaboradas do livro, como já apontamos, e porta traços do estilo oliveiriano consolidado.

Um fato que nos chamou atenção ao nos debruçarmos sobre a edição de 1942 foi a repetição excessiva da palavra “selva” na primeira parte da recolha de poemas. Ela aparece 23 vezes, se contamos corretamente, na sessão “Amazônia”, e, em diversos momentos, é repetida duas ou até três vezes em um mesmo poema; enquanto em republicações do autor, “selva” é usada apenas três vezes.

A repetição é muito mais do que um recurso poético: poesia é concentração de sentido, e a repetição – sonora, sintática, semântica, vocabular, rítmica (elaborada através de recursos diversos como a assonância, a rima, o paralelismo, as metáforas, etc) –, é seu mecanismo mais forte. Como afirma Octávio Paz (1973, p.69), em *El arco y la lira*: “*El poema [...] se ofrece como um círculo o una esfera: algo que se cierra sobre si mismo [...], es también un principio que vuelve, se repite y se recrea.*” No entanto, as várias ocorrências do vocábulo “selva” em “Amazônia” não aparentam elaboração ou fixação do poeta para formar uma reiteração com o “todo” da obra, mas apenas certa visão ideológica da “Amazônia”. Não apenas “selva”, mas outros léxicos escolhidos pelo autor, contribuem para a excessiva espacialidade regionalista da obra de 1942. Tanto Oliveira se deu conta disso que, ao retomar a palavra, quando reformulou os poemas, o fez em sentido mais universal, mítico.

Outra constante no poema “I” e em vários outros, excluída da nova elaboração do livro, foi o pronome de primeira pessoa do singular. Tanto pronomes pessoais (“eu”, “mim”, “me”), como possessivos (“meu”/“meus” e “minha”/“minhas”), aparecem dezenas de vezes nas criações da primeira edição de seus poemas. Na composição a que nos referimos, há “mim”, “minha”, “minha”, “minhas”, “me” nos oito versos que o compõem. O poema, aliás, talvez seja um pouco “pessoal” nos versos em que o poeta diz: “Um sol de rubra, na raiz/ **De vinte outonos magros e iguais**”, que parecem apontar para sua vida – pois, como foi dito, Oliveira publicou o livro aos 21 anos.

Talvez todo esse “pessoalismo” tenha sido motivo para o autor retirar o poema da coletânea reformulada, bem como o uso reiterado da palavra “selva”, pelos motivos já afirmados. É certo que a poesia do autor será, depois, muito objetiva, no sentido de conseguir “revelar” as imagens, ou sugeri-las, sem aparentar impressionismos ou subjetivismos ao modo presencista. O olhar será importante em sua poesia futura, mas um olhar para a coisa em si, ou até um disfarce para certo olhar subjetivo – enfim, o poeta conseguirá aparentemente anular-se nos poemas – o que ocorre em poucas composições da edição de 1942.

Vejamos agora a segunda criação poética da obra, colocada ao lado da sua reelaboração:

<i>Turismo</i> , 1942: II Amazónia O Negro e o Índio e o mais que me souber: o fogo doutro céu, o nome doutro dia e tudo o que estiver nos nervos que me deu. Amazónia. Nome do sangue que trago em mim: sangue-declaração de guerra, sangue dos olhos com fome das latitudes da Terra. - Somos assim. (OLIVEIRA, 1942, p.12).	<i>Turismo</i> , edições posteriores: I Selva O negro, o índio e o mais que me souber. O fogo doutro céu, o nome doutro dia. Tudo o que estiver nos nervos que me deu. (OLIVEIRA, 1992, p.23).
---	--

Chamaremos, para facilitar as comparações, toda criação de 1942 de “A” e a recriação de “B”. A primeira coisa a se notar é o reaproveitamento, em “B”, da palavra “Selva”, presente no poema I do livro de 42. Assim, o poeta não nomeia o lugar “Amazónia” como fez em “A”, logrando torná-lo mais universal.

E quanto às exclusões feitas no poema: ainda que haja a presença do “negro” e do “índio” em “B”, ele deixa de nomeá-los com letras maiúsculas, tirando dos substantivos parte da importância sugerida em “A”. Notemos ainda que Oliveira, ao eliminar toda a segunda estrofe do poema – e o verso final – deixou-o menos ideológico e datado: “declaração de guerra”, “olhos com fome” não surgem mais em “B”, talvez por isso também o poeta tenha retirado o peso da maiúscula sobre as palavras “negro” e “índio”, “tipos” retratados em várias composições do primeiro *Turismo*, lembrando até o Naturalismo, mas que na reedição do livro quase não aparecem.

No plano do conteúdo, pois, ao alterar a forma do poema, o autor o transforma em outro: tornou uma composição mais longa, com referências explícitas a lugar e tempo (“amazônia”, “guerras”, “fome”), em um conteúdo transfigurado, mítico e bastante depurado. A dicotomia “forma” e “conteúdo”, sabemos, é equivocada, pois

poesia é forma e conteúdo ao mesmo tempo, um é inerente ao outro; no entanto, é válido trazer o tema à tona, pois foi centro de muitos debates proferidos entre os próprios neo-realistas na década de 1940, alguns deles reduzindo o texto literário ao “conteudismo”, em resposta ao “formalismo” de poéticas da “arte pela arte”. Embora Carlos de Oliveira não tenha integrado o centro das polêmicas, notamos, em sua obra embrionária, certa tendência para colocar em versos um conteúdo ideológico pré-concebido⁴.

Voltemos à comparação: em “B”, temos um “relâmpago”, uma espécie de *flash* da selva, sem esta aparecer definida. A concisão a que o autor submeteu o poema também condensa ainda mais essa “selva” universal nesse “relâmpago”. Assim, é notável que mesmo os versos reutilizados sofreram cortes que se deram nos conectivos: dois “e” foram excluídos, e a linguagem tornou-se mais depurada, carregando, no entanto, um universo muito maior do que em “A”, pois a tensão entre o “menos” e o “mais” (redução das palavras para carregá-las de mais sentido) é inerente ao fenômeno poético.

O poema “A” é interessante, uma poesia social, com paralelismos na primeira e na segunda estrofes, rimas toantes (“Amazónia”/ “nome”) e a figura do eu-lírico, sobretudo na parte cortada, é a do homem que porta as dores da humanidade, que traz em si o “sangue” que declara guerra e vem com fome – coisas alheias, trazidas de longe dentro do sujeito poético. O final, com o verbo “ser” no plural (“somos assim”), dá a ideia de coletividade tão querida ao Neo-Realismo. Contudo, o poema é mais prosaico, com a presença dos conectivos. Mas traz já a semente do que seria “B”, na primeira estrofe, muito mais misteriosa, que é desvendada pela segunda, em “A”, mas que deixa o leitor desvendá-la no poema reescrito. O eu-lírico já não é o sofredor ou portador das dores da humanidade, mas aquele que, se lhe dando nos “nervos”, traz á luz, através da elaboração poética, a imagem da “Selva”.

Agora, vamos ao aspecto mítico a que nos referimos. O poema diz a “selva” segundo o “gosto” do eu-lírico: o verbo “saber”, em Portugal, pode significar, mais do que conhecer, gostar. Assim, a “selva” não é só “negro” e “índio”: é o que mais possa despertar o gosto do eu-lírico. Esse “mais” pode vir de outros lugares e tempos, não definidos, sendo, assim, atemporais e não localizados: “o fogo doutro céu” é aquele que indica qualquer lugar. O “fogo” pode ser, aqui, metáfora para o “sol”, mas também sabemos que sua simbologia vai das origens do conhecimento, na humanidade – com a descoberta do fogo –, ou com o mito do roubo do fogo, por Prometeu, àquele fogo que transforma, pela ação alquímica. Outro sentido para

⁴ Essa valorização do conteúdo, e sua separação da construção formal, deve-se muito, também, às teorias de Plékhanov, o autor marxista russo, que foi muito lido entre os intelectuais da vertente neo-realista. Mas a redução a que o autor submeteu a arte – como sinónimo de conteúdo – não foram adotadas, no plano teoria e na prática, por todos os escritores e artistas relacionados ao Neo-Realismo. A esse respeito, conferir Carlos Reis (1983, p.58).

“fogo” – e este talvez esteja mais na gênese do poema, ou seja, na versão “A” – é a guerra, com as armas de fogo. A palavra seria usada, assim, como metonímia para as armas. Esse sentido parece mesmo caber na versão “A”, pois, se olharmos o poema como um todo, o verso em que ele aparece “o fogo doutro céu” é o primeiro do paralelismo na primeira estrofe, enquanto na segunda, o primeiro verso paralelístico é “sangue-declaração de guerra” (no texto de 42, os versos parecem equivaler).

Mas o poeta eliminou a segunda estrofe, e o que nos restou – sem conhecer a primeira versão do poema – foi um “fogo” muito mais enigmático, que pode ter relação com o mítico, o transformador. Assim, a “selva” traz consigo a imagem do “fogo doutro céu”, de algo que vem de longe, e quer a vontade poética, quer a alquimia poética, a transforma ao “sabor” do eu-lírico.

O “nome doutro dia” também é um verso bastante metafórico e de difícil penetração. Se pensarmos na “selva” como algo original, primitivo – e, por isso mesmo, prenhe de míticas e universalidade – podemos vê-la, aqui, também, como origem, e, assim, como tempo passado. É difícil tentar interpretar, através da análise, o sentido deste paralelismo que o poeta quis deixar na criação, porém, parece-nos sugerir algo, como já dissemos, que ultrapassa limites de lugar (“céu”) e tempo (“dia”). É o que a selva faz gerar no sujeito lírico, e talvez a chave para tudo isso esteja no plano da memória.

Notemos como os versos encurtados pelo autor dão ao poema um formato de *flash* a que aludimos. Esse instante relâmpago talvez seja o da criação, inspirado pela selva. O pronome indefinido “Tudo” dá ainda a ideia de universalidade e amplas possibilidades que dissemos ocorrer no poema, como se voz lírica concentrasse nesse “tudo” o universo não localizado e atemporal que a selva lhe trouxe.

É claro que, por estar inserida na série chamada “Amazônia”, o poema nos remete à selva sul-americana. Mas a composição é em si universal. Sua forma é mais trabalhada – lembremo-nos da concisão e atentemos para o novo ritmo, mais breve, criado pela quebra dos versos originais – e, assim, parece-nos que o poeta conseguiu alcançar o “estético” que a face ideológica anteriormente não lhe permitiu totalmente.

Há algo de memória, ou de passado, na primeira versão do poema, que é até mesmo evidenciado pelo verso (posteriormente eliminado) “do sangue que trago em mim”; mas essa memória aproxima-se muito de um momento dado, de guerras e fomes. Ela reaparece no poema reformulado, como já apontamos, como uma espécie de memória mítica. É, portanto, aquilo que ficou de um poema no outro. Oliveira tirou proveito desse motivo e de dois versos importantes para sua recuperação “o fogo doutro céu/ o nome doutro dia”; o poema de 42 não ficou totalmente relegado, pois já continha parte da imagética e da brevidade discursiva continuadas pelas obras do autor.

O próximo poema sobre o qual Carlos de Oliveira se debruçou para nova edição foi o quarto da coletânea. Nas edições seguintes de suas obras poéticas, ele aparece como número “III” da série “Amazônia”. Usaremos o mesmo procedimento, colocando os dois lado a lado, e refletindo sobre as alterações:

<p><i>Turismo</i>, 1942:</p> <p>IV</p> <p>Navegação. Vem o Amazonas e atira os barcos ao mar.</p> <p>Defende o seu coração! - A selva marca as zonas de navegar (OLIVEIRA, 1942, p.15).</p>	<p><i>Turismo</i>, edições posteriores:</p> <p>III</p> <p>Navegação. O Amazonas atira os barcos ao mar</p> <p>Defende os eu coração marca as zonas de navegar. (OLIVEIRA, 1992, p.24).</p>
---	--

São poucas as mudanças, já que o texto é bastante curto, mas são importantes do ponto de vista estético, tornando-o mais depurado. Em “A”, o verbo de ação (“Vem”), a exclamação e o travessão dão certo tom narrativo ao que é poesia, bem como o “e”, mais uma vez eliminado pelo poeta, que parece ter compreendido que, na lírica, conectivos e verbos podem ser omitidos sem prejuízo ao poético, muito pelo contrário.

No aspecto estrutural, a composição tornou-se mais homogênea, com divisões métricas de 4, 3 e 7 sílabas, na primeira estrofe, e seu inverso, 7, 3 e 4, na segunda. Desta forma, a rima entre “o Amazonas” e “marca as zonas” fica perfeita, com cadência igual nos dois versos – outro motivo bastante provável para a exclusão do verbo “vem”.

Assim também se dá com “a selva”, que aparecia na segunda estrofe. Como já foi dito, o autor eliminou o substantivo de alguns poemas; no referido, “selva” não tem mais função, sendo o próprio rio autor da ação de “marcar” as “zonas”, o que lhe dá destaque: é o rio Amazonas que brilha no poema, cuja imagem gráfica parece até mesmo imitar o movimento de suas águas no momento da navegação.

Apesar de Oliveira ter empreendido poucas mudanças nessa composição, alterando traços formais, o conteúdo tornou-se outro. Se a palavra “selva” foi eliminada devido à métrica, já não faz mais parte do conteúdo do poema, que, enfim, concentra a imagem da navegação nas águas do Amazonas, tanto a imagem poética como a gráfica, tornando-se mais “circular”.

Verifica-se, assim, que o poema “A” forma uma imagem ainda muito descritiva, embora sua motivação não seja excluída de “B”. Ademais, notamos que essa composição já se delineava breve, dando ao poeta maior possibilidade de reaproveitamento no que condiz à concisão por ele buscada. A exemplo do vimos na primeira comparação efetuada, Oliveira reconstrói, sobretudo, os textos mais curtos do livro, deixando para os mais longos o aproveitamento de poucos versos. O poema de número IV, portanto, expõe já a tendência posterior do autor para a brevidade do discurso, e por isso foi o menos alterado da série “Amazônia”.

Gândara:

Em todas as edições de Turismo, a “parte gandareza” abre-se com o seguinte poema:

<i>Turismo, 1942</i>	<i>Turismo, edições posteriores:</i>
I	
Gândara sem uma ruga de vento. Sol e marasmo. Silêncio feito de troncos e de pasmo.	Gândara sem uma ruga de vento. Sol e marasmo. Silêncio feito de troncos e de pasmo.
Campos, pinheiros e campos quedos. Tanto! - o sol parado cegou-me os olhos de espanto. (OLIVEIRA, 1942, p.41).	Campos, pinheiros e campos quietos. Tanto, o sol parado encheu-me os olhos de espanto. (OLIVEIRA, 1992, p.28).

Quase os mesmos versos de uma edição para outra. Mas **quase** não é a mesma coisa: dois ajustes feitos pelo autor, na troca de palavras e sinais de pontuação, transformaram-no, embora não possamos dizer que tenha sido uma mudança radical e com eliminações ideológicas como aconteceram em composições já analisadas.

O domínio formal e estético que o autor possuía em 1942 revela-se nesta composição. No plano sonoro, ressoam as nasais de “Gândara”, “**sem**”, “**vento**”, “**silêncio**”, “**troncos**”, “**campos**”, “**tanto**”, “**espanto**”, que parecem deixar o poema em ritmo mais lento. Para complementar o sentido sugerido pela recorrência desses sons, sobressai também a sonoridade do “a” aberto em “**marasmo**”, “**pasmo**” e “**parado**” que, parece-nos, remetem a um quadro estático – o som forte e repentino da vogal aberta dá essa impressão de falta de movimento, de imagem congelada – como o poeta nos inspira a imaginar, não só pelo som, mas pela sequência que nos traz: Sol, troncos, campos, pinheiros, campos - objetos estáticos. Além disso, está

evidente a falta de movimento em “Gândara sem uma ruga de vento”. A imagem criada é de algo liso, plano, sem movimento algum. A falta do vento é, ainda, pela ausência da “ruga”, uma mínima dobra, pequena amostra de um pouco de dinâmica naquela paisagem; apresenta-se, aqui, um olhar detalhado para as coisas, vistas em suas mínimas propriedades, adiantando o que o poeta colocaria também em prática em obras poéticas ulteriores, sobretudo, na reconhecida *Micropaisagem*, de 1968.

Desde o início, o poema parece levar-nos para esse ambiente de ausência: de som, de movimento. A metáfora utilizada para caracterizar o silêncio – “pasma” – também reforça isso, como um espanto que “congela” o rosto, a Gândara poética, sem movimento ou som, traz o congelamento de um “pasma”.

Mas, até o final da primeira estrofe – que termina com o “pasma” - não sabemos se essa imagem é positiva ou negativa. As “faltas” e o quadro estático assinalados pelo poeta no plano semântico e sonoro são apenas constatações. Vemos, descobrimos, desvelamos essa Gândara.

Na segunda estrofe – que sofreu as pequenas intervenções do autor - o quadro continua o mesmo: na enumeração “campos, pinheiros e campos”, ainda que haja um movimento ocular que percorre a imensidão da paisagem, ela ainda é estática. Na primeira versão, eles são caracterizados com “quedos”, que, enquanto adjetivo, tem o mesmo sentido de “quieto” (palavra escolhida para a versão modificada) reforçando a ideia de falta de movimento e som. Assim, a mudança lexical empreendida por Oliveira não altera o sentido primeiro do poema.

Outras duas alterações, a retirada da exclamação e do travessão, transformam o poema de modo pouco significativo. Pode-se dizer que a retirada da exclamação deixa o verso com outro tom, e modifica até o ritmo do poema, já que a entoação muda; ademais, a exclamação pode trazer algo de emotivo que não se vê na segunda versão. Mas a mudança não é tamanha a ponto de se dizer que o poema seja outro em sua unidade forma e conteúdo. Pode-se dizer apenas que, quando o poeta baixa o tom deste verso, a composição permanece num tom constante que nos remete à constância da imagem criada até agora.

Por fim, a única modificação que nos parece realmente significativa na composição é a do verbo “cegar” para “encher”, que produz um efeito muito diferente. Assim, na primeira versão, o “sol parado” – como todo o “quadro” apresentado no poema – “cega” os olhos de espanto. Com efeito, ao olharmos fixamente para o sol, sentimo-nos cegos, tamanha a força de sua luz. É algo corriqueiro, que só se transforma em diferencial quando vem acompanhado pelo epíteto “de espanto”. Assim, diante de toda essa imagem, o eu-lírico se coloca – ressaltamos o pronome “me” – espantado; não apenas diante do “sol parado”, pois ele já reflete toda a falta de dinâmica da paisagem desvelada até então. É como se o “sol parado” correspondesse à ausência de “uma ruga de vento”, que corresponde ao “marasmo”, ao “silêncio”, à inércia dos “troncos”, “campos” e “pinheiros”.

Tudo converge para a imagem estática do “sol”. O poema mostra-se então, desde sua primeira versão, como a definição de poesia por Octávio Paz, que citamos em passagem anterior: repetição, volta a si mesmo, reiteração.

Mas o poeta escolheu um verbo mais interessante para, enfim, construir o olhar do eu-lírico em face de tudo isso: “encher”. Além de preservar o constante som nasal da criação, o verbo reforça ainda o sentido do “espanto”, que parece muito maior, ao encher os olhos do eu-lírico. Tanto o espaço da Gândara é largo, vasto, com seus “campos, pinheiros e campos” quanto a sua apreensão pelo sujeito poético, que se enche de espanto – e de imagem – diante de tudo isso.

Tal postura lírica é frequente na obra oliveiriana: esse espanto, como se visse as coisas pela primeira vez e, assim, passasse a conhecê-las e decifrá-las, marca em diversos momentos o olhar do poeta para o *locus* por ele escolhido. Está relacionado a uma postura poética que desvela o espaço e passa a tateá-lo, como se o visse pela primeira vez. O “espanto” dá-se apenas quando há novidade, ninguém se espanta com algo corriqueiro e, assim, percebemos que o sujeito lírico teve um instante poético – intuitivo – diante daquela comum paisagem estática. Lembra-nos, em parte, as afirmações de Dufrenne (1969, p.223) sobre a imagem em *O Poético*, que, a respeito da relação entre o poeta e “certos objetos”, parece ter escrito exatamente sobre as manifestações apresentadas em Carlos de Oliveira. Para o teórico, a imagem é formulada pelo poeta quando este se depara com um “objeto intensamente percebido”. Vimos que o congelamento da paisagem gandariza surgiu no poema como se assim o fosse, pois as reiterações parecem lhe dar intensidade. Embora o estudioso aponte para uma filosofia da Natureza, que não nos cabe aqui analisar, a poesia de Oliveira, e este poema especificamente, muitas vezes carrega o tipo de imagética proposto por Dufrenne, (1969, p.223), ligada ao imaginário poético, em que

[...] é possível que certos objetos, ao mesmo tempo que os percebemos, estimulem em nós a imaginação e solicitem ao seu redor um halo de imaginário, sem que esse imaginário seja, então, como sonho, ilusório e irreal. Tais objetos são, justamente, as grandes imagens de que falávamos, formas prenhes, pontos-chave que se destacam para compor como que uma rede sobre um fundo mais amorfo, destinado à *praxis* cotidiana, assim como o sacro se destaca do profano.

Constatamos então que a composição inicial de “Gândara”, em ambas versões, possui elementos cujo trabalho poético é evidenciado no plano da imagem e nos vários níveis do poema: sonoro, sintático, etc. É um bom exemplo de como, ainda que tenha publicado no “Novo Cancioneiro” e escrito muitos poemas “datados” e marcados por uma mensagem ideológica, Oliveira já possuía estro em 1942.

Há outras composições no *Turismo* de 1942, e que foram reelaboradas, em que podemos encontrar o Carlos de Oliveira posterior, mas a natureza do trabalho que aqui apresentamos não nos permite mostrá-lo. A tarefa será cumprida em estudo de maior fôlego. Porém, foi possível ter notado o paradoxo que é investigar as primeiras obras de um autor que se sobressaiu entre os colegas do grupo neo-realista: embora ainda muito marcadas por uma topologia de feição ideológica, com prejuízo para a arte, são, também, o prenúncio do poeta artesão em que Oliveira se tornaria, isso porque já contém versos com êxito estético. Só provam que estudar essa obra integralmente, atentando para suas “várias camadas de superfície, onde a última se tece sobre a anterior”, como escreveu Martelo (1998, p.20), é observar uma transformação, do (não somente) ideológico ao estético.

GAMA, C. B. da. From Ideological to Aesthetic: a Meeting With the Two “Turismos”, From Carlos de Oliveira. **Itinerários**, Araraquara, n.28, p. 183-197, Jan./June 2009.

■ **ABSTRACT:** *To comprehend Carlos Oliveira real participation in the Portuguese Neo-realismo, it is important to investigate the work published in 1942, in the collection “Novo Cancioneiro, Turismo”. The book, however, was entirely rewritten by the author, to be published years later in his Completed Works. This fact proposed the challenge of comparing both “Turismos”, and comprehending the implications of those changes. The following text is an attempt (not completed due to the editorial nature) to look into the versions of some author’s poems with the purpose to verify what remains and what has been expunged in the process of rewriting, as well as the motivations and consequences in aesthetical terms.*

■ **KEYWORDS:** *Carlos de Oliveira. Poetry. “Turismo”. Ideology. Aesthetics.*

REFERÊNCIAS

CANDIDO, A. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: Humanitas, 2006.

DUFRENNE, M. **O poético**. Tradução de Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Supervisão e apresentação de Ângelo Ricci. Porto Alegre: Globo, 1969.

MARTELO, R.M. **Carlos de Oliveira e a referência em poesia**. Porto: Campo das Letras, 1998.

MELO NETO, J.C. de. Inspiração e trabalho de arte. In: _____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.723-737.

MERQUIOR, J. G. Natureza da lírica. In: _____. **A astúcia da mímese: ensaios sobre lírica**. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997. p.17-33.

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

_____. **Turismo**. Coimbra: Novo Cancioneiro, 1942.

PAZ, O. **El arco y la lira**. México: Fondo de Cultura Económica, 1973.

REIS, C. **O discurso ideológico do neo-realismo português**. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.



