
Figuração de um certo pensamento animal em Carlos de Oliveira e Carlos Drummond de Andrade

*Figuration of a certain animal thought in Carlos de
Oliveira and Carlos Drummond de Andrade*

Lúcia Melo de Sousa

Universidade Federal Fluminense

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2024.n51a1266>

RESUMO

O artigo tem por objetivo fazer uma leitura comparativa de crônicas do livro *Boca de Luar*, de 1984, e de poemas do livro *Claro Enigma*, de Carlos Drummond de Andrade, de 1951, e de textos de Carlos Oliveira, com destaque de *Sobre o lado esquerdo*, de 1968, e *Finisterra-paisagem e povoamento*, de 1978. A leitura visa também levantar semelhanças entre as duas poéticas no que diz respeito a uma certa ideia de modernidade que perpassa a obra dos dois escritores. Ideia refratária ao eufórico projeto moderno, positivo e positivista, o que se tornou dominante do fim do século 19 até a metade do século 20. Perspectivada a partir de um modo crítico, a modernidade tardia aparece nos dois poetas modernistas nos indiciados sintomas das crises deflagradas pelo desencanto e desamparo das promessas não cumpridas pelo progresso socioeconômico e tecno-científico anunciado desde o século 18. Fantasmas emergem da razão iluminista em pleno dia. A nossa hipótese de leitura mostra, mediante a construção de possíveis

alteridades na figuração de um pensamento animal, outra elaboração – ou perlaboração – de uma intempestiva leitura da modernidade nos textos dos dois Carlos: o de Oliveira e o Drummond de Andrade. O suporte crítico-teórico vem do ensaio seminal de Jacques Derrida do *Animal que logo sou* e do livro *Literatura e Animalidade* da professora, pioneira nos estudos sobre literatura e animalidade no Brasil, Maria Esther Maciel.

PALAVRAS-CHAVE: Carlos de Oliveira; Carlos Drummond de Andrade; Modernidade; Crise; Animalidade.

ABSTRACT

The aim of this article is to make a comparative reading of chronicles from *Boca de Luar* (1984) and poems from *Claro Enigma* (1951), by Carlos Drummond de Andrade, and texts by Carlos Oliveira, especially *Sobre o lado esquerdo* (1968) and *Finisterra-paisagem e povoamento* (1978). The reading also aims to identify similarities between the two poetics in terms of a certain idea of modernity that runs through the work of both writers. An idea that is refractory to the euphoric, positive and positivist modern project that became dominant at the end of the 19th century until the middle of the 20th century. Viewed critically, the late modernity appears in the two modernist poets as a crisis symptom of disenchantment and helplessness of the unfulfilled promises of socio-economic and techno-scientific progress announced since the 18th century. Ghosts emerge from the enlightenment reason in broad daylight. Our reading hypothesis shows, through the construction of possible alterities in the figuration of an animal thought, another elaboration – or perlaboração – of an untimely reading of modernity in the texts of the two Carlos: de Oliveira and Drummond de Andrade. The critical-theoretical support comes from Jacques Derrida's seminal essay *Animal que logo sou* and the book *Literatura e animalidade* by Maria Esther Maciel, a pioneer in studies on literature and animality in Brazil.

KEYWORDS: Carlos de Oliveira; Carlos Drummond de Andrade; Modernity; Crisis; Animality

EXERCÍCIO DE APROXIMAÇÃO

Carlos de Oliveira (1921-1981) é um escritor português, nascido no Brasil no ano de 1921, em Belém do Pará. Filho de pai emigrante e

mãe luso-descendente – oriunda de Santos, São Paulo – parte aos 2 anos de idade, em definitivo, com a família para Portugal. O pai, médico, firma residência, primeiro em Camarneira, e depois em Nossa Senhora de Febres. Localidades pertencentes à região da Gândara, onde o escritor passa os anos da infância e da adolescência. Região que, segundo o próprio poeta, deixou marcas indeléveis em sua memória afetiva. Aqui já começa a ser estabelecida a primeira relação entre ele e o Drummond de Andrade. Se a pedra fundamental da poesia de Drummond foi a pedra no meio do caminho, interposta entre o poeta e o mundo já no primeiro livro de poemas *Alguma Poesia*, publicado em 1930, a de Oliveira se manifestou num grão de areia, como está enunciado no poema em prosa “Dunas”, publicado no livro de 1968, intitulado *Sobre o lado esquerdo*. No mesmo em que há o intertexto, no poema-homenagem ao poeta brasileiro, intitulado “Carlos Drummond de Andrade”. Antes de demorar no poema, é bom dizer que o “grão de areia” se constitui matéria-prima de linguagem, bem como tema da escrita de Oliveira também em seu primeiro romance editado em 1943, que é o *Casa na Duna*, configurando-se, pois, as dunas, isto é, os grãos de areia, na primordial página-paisagem de escrita do gandarês. Voltemos a “Carlos Drummond de Andrade”, o poema.

As afinidades eletivas e literárias são explicitadas logo no título do poema, evidenciando que Oliveira vai, na homenagem prestada, mobilizar a poesia drummondiana para, primeiro, estabelecer a ligação que há entre ele, pessoalmente, com a “outra margem do mar” e, segundo, para, literariamente, enunciar a imagem da lavoura como um espaço “arquetipo” comum de escrita. Assim, o poeta modernista brasileiro se liga à “parentela” – tertúlia do poeta neorrealista. O movimento neorrealista emerge em oposição às ideias e aos pressupostos da *Revista Presença*, reivindicando uma postura empenhadamente política e ideológica para o texto literário. Em

“Carlos Drummond de Andrade”, o sujeito-lírico revela: “meu orgulho onomástico / deixado / na outra margem do mar / quando parti / para cuidar das lavras deste lado / e silabicamente / me perdi.” (Oliveira, 2021, p. 103). Habitantes de países diferentes aprenderam, porém, a lavar/escrever, cada qual com seu estilo e linguagem, paisagens literárias nas duas margens do mar banhado pela língua portuguesa.

Carlos Drummond de Andrade (1902-1987) circulou pelos jornais portugueses desde 1923. Nos anos 40, porém, a presença do itabirano se faz mais acentuada. Em 1943 ele aparece numa antologia, organizada por Alberto de Serpa, intitulada *Melhores poesias brasileiras*. Consta, de Carlos de Oliveira, em 1944 no *Diário de Coimbra*, uma resenha crítica sobre ela sob o título: “Uma antologia de que a poesia brasileira não tem culpa”. Em 1965, organizada, prefaciada e assinada por Massaud Moisés, é editada a *Antologia Poética*. Uma 2ª edição dessa antologia vem a público em 1985 pelo *O Jornal*, intitulada *60 anos de Poesia*, com organização e apresentação de Arnaldo Saraiva sob o título: “Drummond em Portugal”. O próprio Drummond, dois anos antes de sua morte em 1987, tomaria parte na elaboração de uma obra poética em 8 volumes, que sairia lançada em 1989 com a chancela da Europa-América e a introdução, assinada por Arnaldo Saraiva, com o título “Um poeta universal.” Daí, pode-se perceber a grande circulação da poesia brasileira em Portugal, incluindo, é claro, a do período modernista, e de como a obra drummondiana é recepcionada e lida a partir dos anos 50, constituindo, pois, uma fonte e uma influência na formação de vários nomes da moderna e contemporânea literatura portuguesa. Carlos de Oliveira foi um dos poetas que aprenderam a lavar-escrever com o fazendeiro do ar de Itabira. A presença do mineiro é firmada e confirmada nos espaços literários portugueses. A título de ilustração, citamos mais um exemplo, o da *Revista Inimigo Rumor*, publicação de divulgação de

poesia e crítica de poesia, coeditada pela Viveiros de Castro Editora/7Letras, do Brasil, e a Livros Cotovia, de Portugal, que dedica um dossiê ao poeta mineiro no ano de seu centenário de nascimento, celebrado em 31 de outubro de 2002. Com maioria de leitores portugueses, notadamente críticos, o número 13 da revista em homenagem a Drummond foi idealizada com o propósito, também, de reclamar e atualizar os usos de leitura da poesia drummondiana em terra lusa na contemporaneidade, o que há muito ocorreu nos idos dos anos 60 e 70.

Das crônicas falemos. Sim, porque, para além da poesia, a prosa de Drummond também circulou de modo expressivo na imprensa dos fins dos anos 70 e meados dos 80, mais precisamente, no *Jornal do Fundão*, periódico em que se publicou e divulgou a poesia do mineiro, e também suas crônicas, em Portugal. De 1979 a 1986, por 7 anos consecutivos, e semanalmente, as crônicas saíram, simultaneamente, no *Jornal do Brasil*, sediado na cidade do Rio de Janeiro, e no *Jornal do Fundão*, sediado na cidade de Lisboa.

É interessante recuperarmos, para desenvolvermos a certa ideia intempestiva de modernidade em Drummond, um texto da crítica literária Flora Süssekind intitulado “Um poeta invade a crônica”, do ano da morte do poeta, 1987, publicado no Suplemento Literário da *Folha de São de Paulo*, de 21 de agosto. Dias depois, portanto, da morte de CDA, ocorrida no dia 17 de agosto. Flora tentava entender a unanimidade, de público e crítica, em torno do nome do filho das Minas Gerais como O maior poeta da literatura brasileira do século XX. A conclusão a que a crítica chega é a de que o título se deve ao fato de Drummond dar o salto, na figura do poeta-cronista, para fora dos dois modelos de poeta que a tradição crítica moderna inaugurou: a de dicção mallarmaica e a de dicção baudelairiana. A saber: a que faria da ideia de forma, a forma ideal para o poema, no caso de Mallarmé; e a que figuraria em permanente duelo com o leitor, no

caso de Baudelaire, constituindo o estilo do itabirano numa abertura para uma ideia de poesia centrada no circunstancial. A partir de uma ideia de prosa de cariz, além de lírica, reflexiva, no sentido de beber no cotidiano, no calor da hora, ou – na expressão “pela boca urgente da crônica” usada por Sússekind (1987) – pensar e comentar a emergência do desassossego do mundo modernizado em convulsão no período do pós-Segunda Guerra. “Escrevedor de coisas” (Andrade, 1984, p. 8), cúmplice do leitor, os seus temas carregam um duplo valor: poético e prosaico. Daí o salto para o valor de cunho filosófico, porque de uma filosofia aprendida ao rés-do-chão da realidade cotidiana. Ou como vai afirmar Nancy (2006), a poesia se fazendo poesia, resistindo nas dobras da linguagem, ou como outro modo de ser crítico, mas em diálogo com o leitor, e como primeiro leitor de si mesmo. Ao lançar mão de tal procedimento, o poeta abala as fronteiras entre os gêneros, e o cronista-poeta, desse modo, sugere o “terceiro tom” tanto para o espaço da poesia-crônica, quanto para o da crônica-poesia, como um espaço de quase ensaio (de mistura de fato e ficção), em que se encena o jogo entre experiência e experimentação, bem como neste entrelugar formal também apresenta a tensão dos limites borrados pela tal ideia intempestiva de modernidade. Em estado de crônica, pois, revelar-se-ia a literatura de Carlos Drummond, segundo Flora Sússekind (1987).

Sobre os ombros dos dois poetas aqui comparados, recaiu a crítica de poetas formalistas. Drummond, que ganhou expressão nacional com sua *Rosa do Povo*, livro de 1945, em que lança mão de uma palavra poética carregada de “emoção inteligente”, isto é, sem ser panfletária, porém empenhada na denúncia dos horrores da guerra, da miséria material e espiritual do homem moderno das grandes cidades, vai ser criticado ao publicar, em 1951, seu *Claro Enigma*. Semelhante julgamento também recaiu *Sobre o lado esquerdo* de Carlos de Oliveira. Ele surge na cena literária como integrante do mo-

vimento cultural e literário conhecido como Neorrealismo, período em que a divulgação da literatura era realizada mediante jornais e revistas. O nome de Oliveira figura entre os da importante coletânea intitulada de *Novo Cancioneiro*. O método do movimento tinha por premissa empenhar a palavra literária na denúncia da censura e do fascismo perpetrados pelo ditador António de Oliveira Salazar, bem como desnudar as desigualdades sociais e econômicas, lançando mão das doutrinas do materialismo histórico de cariz marxista. Oliveira começa o seu decurso-discurso literário tendo como norte os valores da ideologia neorrealistas, configurando-se *Alcateia*, de duas edições apenas, a primeira de 1944 e a segunda de 1945 – por vontade do autor não foi mais reeditado –, o seu romance mais ortodoxamente neorrealista. Oliveira, ao longo de sua vida literária, dedicou-se ao trabalho hercúleo de depuração, mediante um rigoroso processo de reescrita, de sua obra. A partir dos anos 60, de *Cantata*, portanto, o escritor começa a dar o salto, quase mortal, de virada para o que denominou de metamorfoses repetitivas empreendidas por sua cal(i)grafia. Esta que vai ser, obsessivamente, escavada e decupada em *Micropaisagem*, livro de poemas de 1968, mesmo ano de *Sobre o lado esquerdo*. Poemas em verso e prosa – ou como vai dizer Flora, na análise de Drummond, de poesia em estado de crônica –, ele traz também, além do poema-homenagem ao poeta brasileiro, o “Carlos Drummond de Andrade”, os significativos poemas “Look back in anger”, “Estrelas”, “Desenho infantil”, “Dunas”, “Lavoisier” e “Sobre o lado esquerdo”. Poemas que leitores de Oliveira sabem que vinham sendo gestados nas crônicas-ensaios de *O aprendiz de Feiticeiro*, escritos em diferentes momentos, porém publicados em livro em 1971, bem como ideias, temas e personagens, apresentados no volume, ressurgem na “estranha forma” em que se constitui o último romance de 78, *Finisterra*.

O uso, então, que faço dos textos dos dois poetas-cronistas/cronistas-poetas assume, pois, o viés da leitora que vê e analisa as tensões e paradoxos neles existentes como indícios de sintomas da emergência de uma certa ideia de modernidade intempestiva que irrompe com dupla valência: de crise e de crítica. Modernidade tardia – ou outra leitura da modernidade que se apresenta como tradução do pensamento contemporâneo – apresenta-se como uma alternativa ao modelo eufórico de modernidade, de cariz positivo e positivista, que vem desde o século 17. Projeto de modernidade, que concebia a ideia de progresso e desenvolvimento tecno-científico, centrado no conceito de homem e humanismo estabelecido pelo modelo antropocêntrico, que estatui o sujeito moderno como soberano, dotado de razão. Modelo sustentado pelo *Cogito ergo sum* cartesiano que exclui, de modo categórico e hierárquico, figuras de alteridade de mundos e viventes, logo, do Outro, que não correspondia à súpula racional, como, por exemplo, a alteridade animal. Esse paradigma, estabelecido a partir de pares dicotômicos pela metafísica ocidental desde Platão, constitui o fulcro da filosofia da *Desconstrução* de Jacques Derrida. Como método desconstrutivista, a estratégia derridiana vem abalar os alicerces da filosofia ocidental preconizados a partir de um contraproducente binarismo. Um deles constitui o par humano-animal.

Em *O Animal que logo sou*, de 2002, Derrida, ao questionar os pressupostos conceituais da filosofia humanista antropocêntrica, aponta duas formas de o homem se relacionar com o animal: 1) como “uma coisa vista mas que não vê”, 2) e a que se sustenta na troca de olhares com ele. Daí lança a tese: “Pois o pensamento do animal, se pensamento houver, cabe à poesia, eis aí uma tese, e é disso que a filosofia, por essência, teve de se privar. É a diferença entre um saber filosófico e um pensamento poético” (Derrida, 2002. p. 12). Penso que as palavras de Derrida solicitam as de Drummond, como as de Drummond

antecipam as de Derrida, na pergunta que o narrador, em 3ª pessoa, faz no fim da crônica: “E, se consegue-nos alguma coisa, esta nunca jamais foi captada para os homens que merecem crédito; só os ficcionistas é que costumam registrá-la, mas quem leva a sério ficcionistas?” (Andrade, 1984, p. 10). E poetas, pergunto eu?

A crítica Maria Esther Maciel, instigada pelo ensaio *O animal que logo sou*, de Jacques Derrida, desenvolve o ponto levantado pela crônica drummondiana ao sustentar a tese de que é possível, mediante a sondagem via imaginação de poetas e ficcionistas, o acesso e a expressão do pensamento e da sensibilidade animal. Ela, a partir dos designativos zooliteratura e zoopoética trazidos por Derrida, vai estender os dois designativos até chegar aos conceitos de zooliteratura e zoopoética para explorar, tanto em textos teóricos, quanto em textos literários, a temática animal e a relação humano-animal, que deem a ver a alteridade animal da perspectiva deles. Maciel vai, então, configurar um *corpus* literário que abrange da literatura de Kafka, como, por exemplo, a seminal e clássica novela *A metamorfose*, de 1915, passando pela do sul-africano J. M. Coetzee e chegando à literatura brasileira com Clarice Lispector, Drummond, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa e outros. É bom lembrar de que foi através da leitura de dois poemas, “História natural” e “Um boi vê os homens” do poeta mineiro, que a professora começou a desenvolver sua pesquisa sobre o tema da animalidade. O poeta apresenta os viventes não humanos dotados de singularidades e subjetividades. Vistos não mais de forma antropomorfizada, eles são investidos de um duplo valor: de razão e de sensibilidade. Sigo, pois, como se pode perceber, a trilha aberta pela máquina do mundo natural de Drummond e já bem palmilhada pelos estudos da pesquisadora. Acrescento aos dois poemas, os significativos versos de outro, os da “A máquina do mundo”: “e tudo que define o ser terrestre / ou se prolonga até nos animais / e chega às plantas para se embeber” (Andrade, 1974, p. 199).

Carlos Drummond de Andrade, em *Claro Enigma* (1951), no poema “O boi vê os homens”, põe em questão, pela perspectiva da “filosofia” ruminante bovina, e sob a clave da ironia, o projeto de civilização pelos profetas e filósofos da ciência, da tecnologia e do progresso. Profetas e filósofos que impuseram o conceito de um eu soberano, logo, racional. Esta perspectiva é solapada pelo ponto de vista do animal. O poeta indicia, assim, a promessa da utopia falhada da modernidade.

O boi, voz e imagem figurados pela imaginação do poeta, olha e fala do homem ao homem: “Coitados, dir-se-ia não escutam / nem o canto do ar nem os segredos do feno, / como também parecem não enxergar o que é visível / e comum a cada um de nós, no espaço. E ficam tristes / e no rasto da tristeza chegam à *crueldade*” (Andrade, 1974, p. 167, grifo nosso). O homem moderno, no afã de tudo dominar, arrogando para si o direito a uma superioridade, sente-se, igualmente, no direito de matar e sacrificar os viventes humanos e não-humanos em prol de seu benefício social, econômico e bel-prazer. Direito que, segundo Derrida, no *Animal que logo sou*, vem desde *Gênesis*. Do ponto de vista judaico-cristão, animais e outros viventes não-humanos, estão apartados do homem por não possuírem, alma. Já do ponto de vista filosófico, a separação se dá por eles não possuírem *logos*. Legitimada por discursos que vão da religião à filosofia, a condição assujeitada dos animais cristalizou-se no conceito moderno de sujeito de Descartes, e reverbera e vigora, ainda, na maior parte do pensamento ocidental. Hoje se sabe que, nem mesmo na Índia, a vaca figura mais como um Totem, ou seja, num ser sagrado, uma vez que foi transformada em produto de exportação. O país aparece como um dos grandes exportadores de carne bovina na atualidade. Com a separação radical do humano dos animais e de outros viventes não-humanos, a partir de uma catalogação de elementos e características próprios do homem, como, por exemplo,

o pensamento lógico-racional, jogou-se, à margem da filosofia e do mundo ocidentais, todos aqueles que não fossem dotados de razão e de linguagem (leia-se: a humana). Por isso, foram submetidos a um processo de coisificação e de tratamento violento e cruel. Atualmente, há denúncias, por grupos que defendem o direito dos animais, de maus-tratos a eles, assim como a reinvidicação por melhores e dignas condições de vida. Explorados como força de trabalho, cobaias para experimentos científicos, criados em fazendas de confinamentos para comercialização e para obtenção de lucros com os seus corpos, os animais são assujeitados a mandos e desmandos dos soberanos, que têm nas mãos a decisão sobre a vida ou a morte de bichos e do homem tratado como besta de carga.

Percebe-se, assim, que tanto a crônica “Visitante Noturno” quanto o poema “O boi vê os homens” antecipam as discussões no que diz respeito ao debate sobre o biopoder, a bioética e a biopolítica em pauta hoje, levantado pela emergência climática e pelo aquecimento global. Reparemos na reflexão empreendida pelo narrador, que faz uso de uma ambígua voz narrativa, pois se trata de um sujeito em 3ª pessoa do singular, um ele, vendo-se de modo enviesado, que olha para si fora de si, atravessado pela presença de um ser de “vida mínima”, de um “aquilo”:

(...) sentiu-lhe a presença e pensou imediatamente em esmagar o intruso. Chegou a mover a mão. Não o mataria com os dedos, mas com outra folha de papel.

Deteve-se. Não seria *humano* liquidar aquele bichinho só porque estava em lugar indevido, sem fazer mal nenhum. Inseto nocivo? (...) E na dúvida, era melhor *deixar viver aquilo*, que nem nome tinha para ele. Com que *direito aplicaria pena de morte* a um desconhecido infinitamente desprovido de meios sequer para reagir, quanto mais para explicar-se? (...) *juiz automeado e algoz em perspectiva* (Andrade, 1984, p. 7-8, grifo nosso).

Percebe-se que o cronista-poeta traz à tona a questão da bioética e do biopoder a partir do discurso ficcional, e faz-nos meditar e rever o modelo científico, de progresso e de civilização, empreendido pela modernidade eufórica. O observador, “daquilo, que nem nome tinha”, desarma-se de seu poder de juiz e aprende a exercer a compaixão e a empatia para com a “coisa”. Como vai afirmar Derrida: nomear o animal de animal, no singular, é privá-lo de identidade e subjetividade, negando-lhe o direito de viver. O filósofo, em vez de lançar mão do pronome neutro *aquilo*, cria o neologismo, num jogo com a língua francesa, *animot/animaux*, para, na rasura do significante, inventar uma abertura para poder ouvir a voz das inúmeras figuras de alteridade silenciadas na palavra *animot*, agora ouvidas no plural *animaux*.

Outra discussão levantada, e posta em xeque por Derrida, trazida já por Michel de Montaigne (1533-1592), em seus *Ensaio*s publicados no séc. XVI, e sustentada pelo filósofo da Desconstrução, é o fato da dicotômica filosofia cartesiana defender e propalar a falta de capacidade dos animais de se comunicarem por não possuírem *lógos*, isto é, fala (linguagem), razão e consciência. Tais elementos passaram, então, a ser considerados os próprios do homem, constituindo a linguagem por ele usada como algo singular. Partindo dessa premissa, seria impossível de haver comunicação, conversa e, muito menos, entendimento entre um animal e um animal humano. Carlos Drummond de Andrade, na esteira de Jacques Lacan, mostra que há, inclusive entre os animais humanos, falta de entendimento, já que haveria uma irreduzível incomunicabilidade entre os homens por conta de uma inerente opacidade da linguagem. O cronista-poeta, assim, abala a tese de Descartes e de toda metafísica ocidental, quando o narrador reflete – e se reflete – ao atravessar os olhos do inseto e por eles ser atravessado:

Já não escrevia. Olhava. Mirava. Sentia-se também olhado e mirado (...) Seria exagero encontrar expressão naqueles dois pontinhos negros e reluzentes, mas o fato é que deles parecia vir para os olhos do homem um sinal de atenção e curiosidade. E os dois, homem e inseto, assim ficaram longo tempo, na muda inspeção, ou conversa, que não conduzia a nada. A nada? Muitas conversas entre os homens também não levam a resultado algum, mas há sempre a esperança de um entendimento que pode vir das palavras ou de uma troca desprevenida de olhares. E o olhar pode penetrar mais fundo que as palavras (...) Dos dois, talvez fosse ele, homem, o que menos habilitado se achava para uma forma de comunicação, aquém - ou além - dos códigos tradicionais (...) decepcionado talvez com a *incomunicabilidade dos gigantes* (Andrade, 1984, p. 9-10, grifo nosso).

Percebe-se, também, um jogo antitético e irônico entre a imagem do animálculo e a do gigante/homem. No encontro inesperado do diverso: do homem com o inseto, o decepcionado é o inseto, pois não encontra interlocutor capaz de ir aquém ou além dos códigos tradicionais para com ele conversar e conviver. Talvez a lição da “coisinha insignificante”, como a de outros animais, vegetais e viventes não-humanos em geral, seja a do silêncio. Num mundo de tanto barulho e de incomunicabilidade vária e concreta, o silêncio se configure num outro meio de os viventes não-humanos dialogarem conosco, pois, tal qual o poeta-cronista vai sugerir no poema “O constante diálogo”, do livro *Discurso de primavera e algumas sombras*: “Escolhe teu diálogo / e / tua melhor palavra/ ou / teu melhor silêncio / Mesmo no silêncio e com o silêncio / dialogamos.” (Andrade, 1977, p. 135-6).

A ECOPOÉTICA DE CARLOS DE OLIVEIRA

A minha hipótese de leitura da obra de Carlos de Oliveira é a de que ela se configure como uma eco-poética, constituída num modo de crise-crítica e que se perfaz nas paisagens da região da Gândara. Ela

é desenhada-escrita da *Casa da Duna* (1943) à *Finisterra* (1978), figurando um movimento da terra à Terra que recobre indistintamente fim e começo da paisagem de escrita. Notemos que esta eco-poética é alegorizada pela imagem da *casa* que se estende da Gândara natal do romance *Casa na Duna/terra* ao Universo/Terra inteira. No romance *Finisterra: paisagem e povoamento*, há a figuração de uma maquete que se indicia, como homologia, da construção arquetônica de uma cosmogonia. Lembremos de que a palavra Ecologia é uma palavra de origem grega: *oikos*, que significa casa, e *logos*, que significa estudo. Isto é, estudo do meio, das casas, em que os seres vivos habitam. A palavra foi cunhada no século XIX pelo zoólogo alemão Ernst Haeckel e tem por objetivo, investigar a relação dos seres vivos e o meio ambiente onde as suas casas são estabelecidas.

A minha interpretação é a de que a eco-poética de Oliveira apresenta uma tentativa de colocar em estado de crise o mundo resultante do projeto moderno, consumado na emergência do mundo neocapitalista, que nos legou “a brutal aventura da destruição”, da bomba de Hiroshima, bem como a poluição industrial como a grande ameaça de gangrena da terra. Penso que há a encenação, via as vozes líricas e narrativas, de um pensamento vegetal, animal e mineral na obra de Oliveira. Encenações em que homens, plantas, árvores, grãos de areia, pedras e animais possam se reinventar e conviver. Daí pode-se prefigurar como Oliveira vai abalar, num só golpe, o projeto de modernidade, portanto, de democracia, tanto da burguesia capitalista quanto da esquerda marxista. Ambos os projetos que, ainda hoje, se sustentam na ideia de progresso e desenvolvimento disseminada pela Razão instrumental herdada do Iluminismo.

O ensaio do pensamento animal de Oliveira se mostra mais problematizado em *Finisterra* (1978), mas se desenha desde *Casa da Duna*, de 1943, bem como na poesia, como podemos observar em alguns

poemas em prosa de *Sobre o Lado Esquerdo* de 1968, no livro de crônicas *sui generis*, *O Aprendiz de Feiticeiro*, de 1971. Senão, vejamos.

Em *Casa na Duna*, há dois episódios em que podemos enunciar o pensamento animal. Um se revela no caso da égua da família de Hilário. Ele deprimido, frustrado e impotente em todos os sentidos, aparelha, uma manhã, o animal para ir a Corgos. O jovem, então, joga todo o seu ódio no animal. Como proprietário, ele pode dispor do corpo da égua, de sua força motriz e de trabalho, pois éguas e terras são propriedades do homem, não esqueçamos dos argumentos de Derrida, desde a Bíblia. Leiamos: “(...) A égua contraía os tendões esguios e galgava os barrancos. Se aguentara o engenho, podia agüentar aquilo. Chicoteou-a. Um golpe firme, de alto a baixo.” (Oliveira, 1992a, p. 659). Ao voltar para casa, o animal é inspecionado e tratado por Firmino, o empregado fiel da Casa dos Paulos, quase um cão de guarda das terras de Mariano Paulo, o Pai, no passado, e de Mariano Paulo, o filho, no presente da narrativa. O narrador revela: “Firmino, consternado, olhava o animal (...). De vez em quando resmungava entre dentes: – Pobre animal” (Oliveira, 1992a, p. 663). Do tratamento cruel, de uso e abuso do bicho animal, ao tratamento cruel do homem animalizado, transformado em burro de carga por Hilário, o soberano. Grita ele: “Posso fazer o mesmo a um cão velho. Ainda não larguei o chicote.” (Oliveira, 1992a, p. 664). Percebe-se que o narrador denuncia tanto a violência do patrão com o empregado, quanto a alienação do homem-cão-empregado, animal domesticado, e arremata: “(...) um cão, cruel e humilde ao mesmo tempo. Mas um cão que nem morder podia, que deixava os dentes podres onde dava a dentada” (Oliveira, 1992a, p. 666).

A outra encenação é quando Mariano Paulo e os dois amigos, Dr. Seabra, o médico, e Gouveia, juntam-se para uma caçada em Corrocovo, nas terras do primeiro. Aliás, cena que abre a paisagem da Gândara no primeiro parágrafo do primeiro capítulo do primeiro

– derradeiro? – romance: “Na gândara há adeolas ermas, esquecidas entre pinhais, no fim do mundo” (Oliveira, 1992a, p. 603). Paisagem que se configura como uma *finis terrae*, portanto.

Eles vão para a lagoa para caçar, trocam de roupa na cabana de Lobisomem (imagem que remete a um homem metade humano, metade animal). Ele, o camponês desumanizado, ou seja, animalizado, pelos padrões, burro de carga igual a Firmino, carregador dos tonéis de vinho da propriedade de Mariano Paulo, antes de ser, literalmente, esmagado por um deles, e se transformar num Lobisomem, semi-homem, semi-bicho, coxo e desgraçado. Lobisomem era visto e tratado como um toiro e uma besta pelos proprietários do lugar: “– Um toiro, caramba (...) pasmavam do andar firme daquele bruto, um pouco vergado sob os fardos de chumbo (...) – Sim senhor, uma besta de força” (Oliveira, 1992a, p. 606). Lobisomem, porém, com a inocência infantil, vai acariciar, num gesto de compaixão – talvez a um igual? – um dos patos mortos e “doados” a ele: “(...) Lobisomem senta-se a acariciar a plumagem do pato que os caçadores lhe deram, corre-lhe os dedos *vagarosos* nas asas macias, sorri misteriosamente como as crianças.” (Oliveira, 1992a, p. 604, grifo nosso). Dirá a personagem Elizabeth Costello do sul-africano J. M. Coetzee (1940-) em *A vida dos Animais*: “quem diz que a vida importa menos para os animais do que para nós nunca segurou nas mãos um animal que luta pela própria vida; todo o seu ser está em carne viva.” (Maciel, 2016, p. 6). Derrida afirma, depois de fazer a pergunta se os animais sofrem: “Diante do inegável dessa resposta (sim, eles sofrem, como nós que sofremos por eles e com eles)” (Derrida, 2002, p. 12).

De *Pequenos Burgueses* (1948, 1ª ed.), pode-se citar três episódios em que a relação animal-homem é mediada pelo tratamento cruel e de assujeitamento herdado do cristianismo pelos pequenos burgueses e pela aristocracia arruinada do Portugal salazarista da segunda metade do século 20. Relembremos Derrida quando diz que tal tra-

tamento cruel vem legitimado desde as Escrituras Sagradas. Primeiro episódio: pela voz do narrador, vemos como as mulheres são tratadas, literalmente, como éguas. Isto é, boas para montar e açoitar, como Hilário fez com a sua. O Delegado, noivo de Cilinha e amante de Rosário, que é também amante do pai de Cilinha, diz a relembrar uma frase de um tipo dos tempos de estudante em Coimbra: “- Éguas, pá, para montar” (Oliveira, 1972, p. 47). Continua o Delegado: “Estes pequenos burgueses, quando se trata das filhas, põem-lhes o cinto de castidade à nascença e guardam-na a chave no cofre.” (Oliveira, 1972, p. 47). Repare que a questão do tratamento cruel conferido aos animais caminha *pari passu* com o tratamento conferido à mulher, outra figura de alteridade apagada pela autoridade e poder do soberano cristão e falocêntrico dos pequenos burgueses ruralistas de Corgos, bem como da questão sociocultural e econômica da região da Gândara perspectivada pela ecopoética e ecológica da paisagem de escrita de Oliveira.

Segundo episódio: a cena em que o menino Ricardo testemunha e aprende, com náusea e horror, a dor da morte no corpo de um ouriço por outros miúdos. Eis a cena:

Os companheiros descobrem o ouriço nos silvedos ao pé da ribeira e empurram-no à paulada para o meio da praça. O bicho, encolhido na sua carapaça de espinhos, é uma bola escura que os *tamancos chutam*, as *vergastas zurzem*. Então, torna-se maior, as *cerdas eriçam-se-lhe* ainda mais, o *guincho assustado enrourquece*. Talvez queira por sua vez assustá-los ou *dizer-lhes* que parem. Incha, enfurece-se. Pois sim. Levantam-se a lata do petróleo, deramam-lho por cima e deitam-lhe fogo (...) Vê a cena de longe, perguntando a si mesmo: para quê? porquê? (...) o ouriço como uma pinha acesa, o guincho *quase humano*, entontecem-no. Vence a náusea, domina-se. Algures, no seu espírito, procura razões para aquilo: a morte infligida porque é morte, a explosiva, *alegre cantoria perante a dor dum bicho*. Que o separa deles? A restrição

dos pais? A falta de saúde? A impossibilidade de mais um esforço para ser *cruel*? (Oliveira, 1972, p. 103, grifo nosso).

Note-se que as “cerdas eriçam-se” e “talvez queira por sua vez assustá-los ou dizer-lhe que parem”. Derrida, em seu ensaio, vai remontar aos ensaios de Montaigne, onde o pensador do século 16 vai questionar a soberania do sujeito moderno por ele ser considerado o único animal a falar, dotado de linguagem, e a expressar sentimentos e pensamentos, configurando a linguagem um próprio do homem. Nesta cena vemos, no eriçamento das cerdas do ouriço, talvez, uma tentativa de se estabelecer um alternativo canal de diálogo, via outra linguagem figurada no eriçar das cerdas, para com os humanos-crianças. No entanto, talvez, com a sensibilidade embotada por uma certa ideia de educação pela crueldade perpetrada pelos valores culturais do Ocidente, os corpos e a linguagem das figuras de alteridade tornaram-se invisíveis.

Estará aí posta em questão a construção da ideia do que seria, não um animal, mas um ser humano pelo processo cultural e civilizatório herdado da modernidade que apartou o homem de seu estado de Natureza? Ou o resultado da ideia de cultura do Ocidente, configurada na repressão dos instintos da animalidade do homem, revelado por Freud no ensaio *O mal-estar na cultura*, que, mesmo reprimida, a animalidade do humano não deixa de habitá-lo e vir à tona? Tanto no gesto dos miúdos/filhos, quanto no gesto dos adultos/pais, o tratamento violento e cruel para com o outro, seja o homem-besta de carga, seja o animal, seja a mulher, repete-se. No entanto, se a relação do homem-animal ainda emerge sob a clave da antropomorfização no caso de Hilário e a égua, da égua e Firmino, de Lobisomem e o pato, há, na cena de Ricardo e o ouriço, um processo de percepção da figura do outro/animal como humano, bem como a revelação da animalidade dos humanos-crianças pelo ato violento e irrefletido,

“de brincadeira”, por puro prazer sádico. No sofrimento do ouriço, “quase humano”, o menino Ricardo experiencia a dor e a morte.

Não é outra a incompreensão que vemos no poema em prosa “Desenho infantil”, duma série de quatro poemas de *Sobre o lado esquerdo*, de 1968. Na Parte I, a imagem, paisagem da memória, em cores se abre:

Os animais no alvorecer, os gritos reflectidos num plafond mais denso da neblina e devolvidos aos chiqueiros (...) *na madrugada, a aprendizagem da criança começa pela dor, que se desdobra sem descanso e a partir de si mesma (...)* É fácil ver ainda nos cadernos escolares, no espolio que as razões acautelaram em arcas protectoras, *a cólera das cores*, a impaciência dos traços que rasgam o papel: imaginava dunas ocres, chuva a desabar num ímpeto castanho, animais de chifres encarnados *resistindo à matança, lobisomens com a violência azul dos cavadores a levantar a enxada (...)* jurara *nunca mais comer carne*, mesmo que fosse condenado toda a vida às empolas de soro nutritivo diluídas em leite (...) *e lembrou-se outra vez dos bichos imolados sobre as lajes do pátio* (Oliveira, 2021, p. 103-4, grifo nosso).

O menino de *Sobre o lado esquerdo* revela uma sensibilidade semelhante à de Ricardo de *Pequenos burgueses*. Por experienciar a dor na dor dos porcos, vai, ao desenhar os bichos nos desenhos escolares, usar as cores como pedradas, cheias de “cólera” a rasgar o papel, como se, assim, resistisse a esse mesma dor: a da matança dos animais. O miúdo demonstra a vontade de não mais consumir carne animal e, dessa forma, antecipa o ativismo dos movimentos do vegetarianismo e veganismo que cresce no século 21 mundo afora. Dá a impressão de que estamos a ler e a ver os mesmos desenhos, mas já outros, porque feitos, refeitos e rarefeitos, pela memória do adulto no presente colhida nos cadernos da criança de *Finisterra*. Repare que a imagem, vinda do passado, perspectivada pelos desenhos da

criança, filtrada pela memória do adulto, é, aos poucos, borrada e indicia o processo de indiferenciação elaborado pela escrita do aprendiz de feiticeiro-escritor.

Em *Uma Abelha na Chuva* (1953), destaca-se a elaboração de uma “filosofia prática”, lição aprendida junto ao mundo natural. Na observação “da geometria submersa da realidade”, como, por exemplo, a das abelhas, Dr. Neto desenvolve um método investigativo a partir do cultivo de um jardim de rosas e colmeias de abelha no quintal de casa. Elas são criadas em cidades batizadas de Cidade Verde, Cidade Azul e Cidade Roxa, as cores com as quais ele as pintou. Dr. Neto, cuja visão prática da filosofia de vida colhe da matéria advinda da contemplação da realidade viva, pode ser visto, de maneira homóloga, à visão de mundo e arte do escritor Carlos de Oliveira. Leia-se a descrição do mundo do médico:

Atascado até ao pescoço na vida do Montouro, sabia bem o que custava uma espiga de milho, aos homens e à terra, conhecia as escuras germinações de um girassol ou de uma rosa porque ele próprio os plantava para as suas abelhas (cortiços e colméias enchiam-lhe o quintal), seguia desveladamente o trabalho e o sono dos bichinhos sábios comedores de pólen (como ele dizia), simbolizava no doce destilar dos favos o que a Vida, a Natureza, Deus ou que era, podia arrancar de belo e saboroso ao tempo, *uma filosofia nascida de três ou quatro jeiras de quintal, assente em realidades vivas, botânicas e animais*, porque dr. Neto *amava a realidade* e só daí e que partia para as abstrações, simbologias camponesas em que o mel, por exemplo, *quase alcançava o teor de suma perfeição. Largar do concreto para o ideal era o seu lema, assentar a evolução de uma ideia em coisas palpáveis como sementes, flores, abelhas, cortiços, mel* (Oliveira, 1982, p. 52-3, grifo nosso).

Interessante é o fato de no ano de 2023, do século 21, ao enfrentar, de modo incontornável, as consequências do colapso ambiental, a

etologia, um ramo da biologia, mostrar o quão importante é o papel e o trabalho das abelhas, borboletas, pássaros e outros animais polinizadores para o equilíbrio e a preservação do planeta e de todos os viventes humanos e não humanos. Há críticos, numa perspectiva sociológica e marxista, que leem a morte da abelha na chuva como metáfora da morte de Clara, e consequente derrota do povo, que se insurge contra a morte de Jacinto assassinado pela delação do patrão, Álvaro Silvestre. Mas se a chuva levou uma abelha, ficaram três Cidades cultivadas no quintal de Dr. Neto. Quem sabe, como pondera Carlos de Oliveira, ao interpretar a poética de Afonso Duarte, se o trabalho, paciente e vagaroso, de abelhas-poetas não se torne um revérbero a ecoar pela Terra? E a literatura não se configure e atue como um “contraveneno insubstituível”, uma “medicina humanista”, a ajudar a concertar toda Terra mediante o rigor do labor poético e político de abelhas e poetas? Num planeta doente, como argumenta Deleuze (2011), a literatura não se apresente como um exercício de saúde possível? Da esperança possível de um mundo por vir?

Penso que em *Finisterra*, com a construção de uma maquete que simula a arquitetura de uma cosmogonia, homóloga ao universo real, Oliveira encena, tal qual um bom inventor de jogos, semelhante ao Dr. Neto, a partir das ruínas de uma Terra/Casa devastada, um mundo por vir. Uma promessa. Esta é a hipótese que levanto. Não é sem razão, que nesta “estranha forma” em que se constitui o romance, não há personagens nomeados, há vozes: um texto coral. Uma delas é a da criança que, num “desenho infantil” – lembremos do poema de *Sobre o lado esquerdo* –, quase abstrato, porque livre das amarras da cultura e da ordem dos discursos do poder racional dos soberanos, das regras da arte representativa e realista, outorga o direito de voz aos animais. É bom lembrar que a voz da criança pertence à memória do homem já adulto. Ou seja, imagens entre duas memórias. Diz o narrador:

A criança, sentada no osso da baleia, tentou também reproduzir a paisagem, sem se empenhar numa cópia excessiva. *Desenhava de cor*, entre flores selvagens, movido pelo revérbero que fendeu as nuvens.

Lápis alteraram as proporções e os tons (demasiado azul, muito vermelho, algum roxo, nenhum amarelo), *mas povoaram esta desolação* (areia, água, sol ou luar fotográfico): surgem recortados a negro excepto as cabeças que são laivos de fogo), *os primeiros homens, cavalos, bois, carneiros, caminhando a custo entre grãos de areia grandes como penedias (...)* Ao alto, sobre as dunas distantes, com as asas rente as margens do papel, pairam aves brancas, esperando com certeza a sua vez de beber.

A luz do halo (que retarda a *ameaça em torno da casa*), o próprio tinir de goteiras, dão agora ao desenho um *fulgor de fósforo* (Oliveira, 1992b, p. 1015, grifo nosso).

Nota-se que no desenho da criança e na maquete do adulto, repito, simula-se outra e diferente paisagem nas dobras da linguagem, e da memória, em que se possa surpreender o invisível no visível de uma realidade submersa. A simulação faz-se por diferentes meios de representação da realidade, mas já não mais respeitando os ditames da representação figurativa. Ao contrário, rasurando-a, ao borrar os limites entre o facto e a ficção. Reparemos na imagem dos animais na perspectiva quase surreal da arte bruta da criança: “Os bichos, esses, variam de corpulência. Carneiros maiores que bois; cavalos de rastos, como serpentes (...) Tudo isto a arder em vários tons: roxo com vermelho por cima, laranja, açafrão, tijolo (...)” (Oliveira, 1992b, p. 1021). Desenho de bichos, com cores coléricas, como a resistir, aos gritos, à matança, como vimos no desenho do menino de *Sobre o lado esquerdo*. Percebe-se que, semelhantes às vozes dos bichos, as imagens, nos diferentes meios de representação, surgem sobrepostas, assim também como as camadas de tempo da casa na duna em ruínas da família. Com esse procedimento, o escritor abala os limites

entre ficção e realidade, verdade e mentira, facto e fabulação, experiência e experimentação, nos dando a ver que, ao longo da narrativa, encenação e real muitas vezes coincidem. No entanto, correm em dois universos paralelos. Em tensos universos paralelos.

Por ora, para esse artigo, quero pensar sobre a sobreposição de vozes, dentre elas as dos animais. Porque se havia a presença deles ainda vista de modo antropomorfizado nos outros textos de Oliveira, aqui eles falam diretamente, mostrando os seus infortúnios, revelando-nos que a origem deles, como a dos humanos animalizados como força motriz e uso e usufruto utilitaristas, é a mesma, ou seja, “o instinto de propriedade (a posse directa da terra) exacerba-o” (Oliveira, 1992b, p. 1039). Donos da casa, da propriedade, da terra, os soberanos tatuam, com “o instinto de propriedade” e crueldade, os seus nomes nas peles dos bichos. Inclusive, os proprietários da casa na duna de *Finisterra* que usam e abusam dos animais para fins nobres, como os da arte. Aliás, arte essa considerada inútil pelos carneiros, porque repetiria e prolongaria a falha e o fogo da imolação da origem, no caso da técnica da pirogravura. Lembremos de novo o pensamento de Derrida que liga a história da imolação cruel dos animais às Escrituras. O professor Oswald Silvestre, no ensaio “História e direito natural em *Finisterra-paisagem e povoamento*” (2009), faz importante reflexão sobre como, sob a camisa-de-força das leis e do direito positivo, o estado de Natureza foi submetido e subjugado a tal estado moderno do direito. Como dizem os bois, quem se importa com a memória deles ruminada? Ou com seus corpos imolados em nome de Deus ou do capital ou, ainda, da “arte inútil”?

Percebe-se que a modernidade intempestiva que apontamos, e que podemos mapear na leitura da poesia e da prosa de Carlos Drummond, revela-se na emergência do pensamento animal como um potente procedimento para desestabilizar o modelo racional e humanista de homem, bem como de animal. Ao questionarem tal modelo, centrado

no viés antropológico, os dois poetas, igualmente, insurgem-se contra um modelo desenvolvimentista projetado pela tecnociência que alijou do mundo sensível os seres não humanos. Eles inscrevem, pois, o mundo moderno num diferente e duplo modo e valor: de crise e de crítica. Assim, solicitam outra perspectiva interpretativa para os tempos-espacos sobrepostos da e na modernidade.

Penso que não seja com outra intenção e imaginação criadora que Carlos de Oliveira sonde e sonhe um outro futuro para a casa/terra na duna, perspectivada a partir das sobras e sombras da Casa/Terra devastada, em que o convívio e o diálogo interespecies leve, agora, em conta os saberes e sensibilidades de todos os viventes: de bois a camponeses. Ou como vai dizer Drummond: em que seres terrestres se prolonguem em animais e plantas. Escutemos, então, o que cavalos, bois e carneiros pensam e dizem pela potência da palavra poética e ficcional de Carlos de Oliveira:

Falem os cavalos.

Sofrer o ferro em brasa, as siglas tatuadas a lume. Forma de sadismo rural. O instinto de propriedade (a posse directa da terra) exacerbado. Cheiro a carne queimada, ferimentos perto da gangrena, cicatrizes que o frio acorda de vez em quando: nunca mais esqueçam.
(...)

Os bois, fazem favor.

O mesmo ódio, o mesmo ferrete. Marcar as reses, dizem eles (...) E a nossa memória (ruminada) Querem lá saber? O fogo continua: nas cozinhas, nas matanças festivas. *Até que surge este desenho*. Francamente. Não nos poupam as chamas (...)

E agora, os carneiros.

Pobre pele. O estilete a lavar paisagens nos almofadões (...) Passamos a vida a dizer: aqui está a lã, agasalhem-se bem. Para isto. *A arte inútil*, o fogo que prolonga o fogo do cordeiro imolado (quando os filhos pródigos regressam) (Oliveira, 1992b, p. 1040, grifo nosso).

Pelo trabalho de poetas-abelhas ou, ainda, poetas-xamãs, pode-se conjecturar um modelo de comunidade em que fazendeiros do ar e do céu possam metamorfosear, ao polinizarem e politizarem o universo com novas e outras belas e doces palavras, o fim da terra num alegórico recomeço: em que formas-flores selvagens brilhem e falem no rigor-fulgor de fósforo da língua de escrevedores-mediadores que traduzem a alma dos animais humanizados aos animais humanos. Não seria a beleza “disto”, a da realidade submersa, digo, a invisível subjacente à visível, a traduzida no claro enigma da literatura?

RECEBIDO: 30/09/2023 APROVADO: 04/11/2023

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Boca de Luar*. São Paulo: Círculo do Livro, 1984.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Discurso de primavera e algumas sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1977.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Dossiê Carlos Drummond de Andrade. *Inimigo Rumor*, n. 13. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002; Lisboa: Livros Cotovia, 2002.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1974.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. (Coleção Trans). Tradução: Peter Pál Pelbart. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2011.
- DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou (A seguir)*. Tradução: Fábio Landa. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na cultura*. Tradução: Renato Zwick. 2ª ed. revisada. Porto Alegre: LP&M, 2016.
- MACIEL, Maria Esther. *Literatura e animalidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.
- NANCY, Jean-Luc. *A resistência da poesia*. Tradução: Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, 2006.

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

OLIVEIRA, Carlos de. *Casa na Duna*. In *Obras de Carlos de Oliveira*. Lisboa: Caminho, 1992a.

OLIVEIRA, Carlos de. *Finisterra: Paisagem e povoamento*. In *Obras de Carlos de Oliveira*. Lisboa: Caminho, 1992b.

OLIVEIRA, Carlos de. *O Aprendiz de Feiticeiro*. In *Obras de Carlos de Oliveira*. Lisboa: Caminho, 1992c.

OLIVEIRA, Carlos de. *Pequenos Burgueses*. 4ª ed. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1972.

OLIVEIRA, Carlos de. *Trabalho Poético*. Organizado por Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021.

OLIVEIRA, Carlos de. *Uma Abelha na Chuva*. 21ª ed. Lisboa: Sá da Costa, 1982.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel. História e direito natural em Finisterra. Paisagem e Povoamento. In: Silvestre, Osvaldo Manuel (org.). *Depois do fim nos 33 anos de Finisterra. Paisagem e Povoamento, de Carlos de Oliveira*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2009. p. 75-85.

SÜSSEKIND, Flora. Um poeta invade a crônica. *Folha de São Paulo*, 21 de agosto de 1987.

MINICURRÍCULO

LÚCIA MELO DE SOUSA possui graduação em Letras (Português-Literaturas) pela Universidade Federal Fluminense (1997), mestrado em Literatura Portuguesa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2000) e doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (2012).