

“CULTIVAR O DESERTO” – Encontro entre Carlos de Oliveira e João Cabral de Melo Neto*

Ida Maria Santos Ferreira Alves

Há alguns anos se vem acentuando a necessidade de estabelecer elos mais fortes e mais visíveis entre os países de língua portuguesa e, na área cultural, muitos projetos têm sido executados com o intuito de demonstrar o diálogo mais que proveitoso entre todos aqueles que participam do “mundo lusófono”. Com essa perspectiva, parece-nos cada vez mais urgente que os pesquisadores das literaturas de língua portuguesa lancem os olhos para além de seus domínios e provoquem encontros entre os seus diversos escritores, visando demonstrar similitudes e diferenças que revelam muito de suas culturas nacionais e de seus modos de pensar o literário e a cultura lusófona comum. É isso o que move este trabalho que acredita na necessidade cada vez maior dos estudos comparados entre as literaturas de língua portuguesa e que apresenta, como um exemplo, o possível diálogo que haveria entre o poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto e o poeta português Carlos de Oliveira.

Não temos notícia de que os dois poetas tenham se lido ou se conhecido pessoalmente, mas é notório que João Cabral de Melo Neto esteve em Portugal mais de uma vez, nos fins da década de cinquenta, e manteve relações de amizade com alguns poetas como Eugénio de Andrade, Sophia de Mello Breyner Andresen e Alexandre O'Neill. Porém, o que desperta nosso interesse é a constatação de que João Cabral e Carlos de Oliveira, dois

poetas de língua portuguesa, de diferentes nacionalidades,¹ têm muitos pontos em comum que desejamos ressaltar. Ambos desenvolveram determinadas configurações temáticas (em torno da escrita, da memória e do tempo) e importantes reflexões sobre o processo poético, a visualidade e o diálogo entre as artes, que se refletem muito mais na própria escrita do poema do que em textos ensaísticos. Carlos de Oliveira, um nome incontornável no panorama da poesia portuguesa contemporânea, nasceu em 1921 e faleceu em 1981 e João C. de M. Neto, nascido em 1920, faleceu recentemente, 1999, como todos sabemos, impedido de ler ou escrever, por estar cego havia sete anos.² Ambos preocuparam-se com a realidade de carência social e de aridez da natureza tão presente em suas infâncias: o poeta português escrevendo sobre sua Gândara, região de pobreza e escassez; o brasileiro, sempre preso ao seu Nordeste de carências extremas. Essas paisagens de escassez, áridas, refletem-se em suas obras, configurando a mineralização da escrita como o caminhar pelo deserto. São poetas pensando cada vez mais profundamente a função da escrita poética e os processos de redescrição do real necessários para falar do homem e da própria arte.

No caso de Carlos de Oliveira, a crítica tradicionalmente considera a delimitação de duas fases em seu trabalho poético. Se, na primeira, prevalecem imagens vegetais, na segunda, dominam as imagens minerais. Observa-se, também, que, se na primeira fase domina o tom épico, a preocupação de ser a voz do povo, na segunda, momento de penetração na matéria, afirma-se, progressivamente, um lirismo mais impessoal, depurado e contido que se vale de uma série de imagens arenosas: dunas, sílica, quartzo, areia, colinas, estalactites, etc. O poeta trabalha a linguagem como experimentação de seus limites de significação, também matéria a sofrer transformações.

O olhar do poeta percorre as paisagens da infância que, adulto, ainda lhe falam de brevidade e precariedade. Da Gândara, terra arenosa, floresta dispersa, surge um deserto que se espraia pelas páginas em branco onde se constrói o poema. O mundo ao redor é mineral: areia, colinas ocas, dunas, cal, o quartzo, o brilho do vidro, a estrela distante, a pedra. Desse modo, a palavra poética é, paradoxalmente, silêncio. Silêncio e solidão são duas características dessa paisagem desértica a cercar o poeta. Entretanto, através do trabalho verbal, esses dois estados negativos do ser, do espaço, ganham positividade, pois o poeta é receptor desse silêncio-significativo e vivencia a solidão como necessária via para recriar o que vê. O poema é composto mineral, uma parte do deserto que poeta e leitor percorrem sem cessar. Questiona-se, assim, a relação moderna entre silêncio e texto e o problema da não-comunicação. A respeito, vale lembrar o que escreve E. M. de Melo e Castro:

A problemática da incomunicabilidade é uma tentação para o Poeta. Que será o indizível? Será mesmo o silêncio? Será o que as palavras não dizem? Será o que elas deixam adivinhar? Serão as palavras uma sinalização do silêncio que é o inconsciente do indivíduo? Ou o silêncio sideral à escala das galáxias? Ou a solidão por entre os homens? E se as palavras são sinais sonoros de alguma coisa, que está no interior dos homens, o que é esse alguma coisa? [...]

Haverá de facto alguma possibilidade de correspondência entre silêncio e o som?

Entre o interior dos homens e as palavras que eles dizem e escrevem?

Entre o que pode ser dito e o que não pode ser dito?

E o que não pode ser dito existe?

*Ou não?*³

Nessa paisagem mineralizada, a mão poética molda a materialidade, pois o poema não é mais objeto para o exterior e, sim, objeto *per se*, para si, recolhendo no seu interior as forças vitais do trabalho de significação. Assim o silêncio comunica, a ausência presentifica, o vazio se preenche e o poema existe autônomo, recriando o real. Igualando floresta a deserto, Carlos de Oliveira, em *O Aprendiz de Feiticeiro*, aponta as duas grandes metáforas, no seu entender, da literatura portuguesa:

A poesia portuguesa, sobretudo a moderna, está cheia de desertos. Deserto é uma palavra chave, uma obsessão, como podia provar facilmente. Mas descansem. Limite-me a propor a seguinte identidade mais ou menos algébrica:

floresta = labirinto

labirinto = deserto

*deserto = floresta*⁴

Ao fazer a equivalência entre o espaço vegetal e o mineral, o poeta elimina diferenças entre o animado e o inanimado, entre espírito e matéria. Aproxima opostos, igualando-os por um específico processo de apreensão do mundo e da arte: ver e lembrar, real e memória. Escreve o autor:

Preciso quase sempre de imagens e, embora me digam que é um hábito grosseiro em escritos destes, não desisto de ligar tudo

*o que penso ao mundo comum, quotidiano: os objectos, a paisagem, os homens.*⁵

O que faz lembrar o ponto de vista de Alberto Caeiro de “ver como um danado,” ver com os olhos e não com a imaginação.

A partir de *Cantata* (1960), Carlos de Oliveira chega a um lugar-limite (ponto de chegada, ponto de partida) de sua obra. Esse livro reúne 22 poemas, na sua absoluta maioria, curtos. Há dois poemas com dez versos e outros dois com onze; seis poemas com doze versos; cinco poemas com treze e sete sonetos

*(alguns deles são mesmo rigorosamente sonetos, os outros são como que pré-sonetos, ou melhor, pós-sonetos: sonetos filtrados de que fica o rasto, o vôo preso, o esqueleto, o depósito, depois de decantada a sua estrutura mais tradicional [...]).*⁶

Os versos são curtos, com o mínimo de duas sílabas e o máximo de dez. Com exceção de dois sonetos reunidos sob o título “*Sonetos do Regresso*” (I. *Volto contigo à terra da ilusão*, II. *Acordar, acender*), os demais poemas são intitulados por meio de um único termo substantivo, sem qualquer determinante como *Vento, Bolor, Lágrima, Sono, Soneto, Hora, Imagem, Névoa, Fóssil, Vitral, Infância, Salmo, Vôo, Dicionário, Mar, Estrela, Oiro, Paisagem, Enigma e Chama*. Contenção e concentração rítmica, métrica e metafórica organizam esse livro cujos poemas fazem o balanço das imagens fundamentais na obra de Carlos de Oliveira e refletem suas principais questões: a) a importância das palavras (*quem vos ferir / não fere em vão, / palavras*), b) a transformação dos seres e das coisas (*A cada hora / o frio / que o sangue leva ao coração / nos gela como o rio / do tempo aos derradeiros glaciares / quando a espuma dos mares / se transformar em pedra. [...]*), c) a precariedade e brevidade de tudo (*Pobre / sedução da terra / cada árvore destas / é um bosque morto / na esperança / e o fio de água / sob a ponte romana / uma saudade / já perdida / nas margens desses rios / que me esperam / nos astros*), d) o confronto entre céu e terra (*Aves / desta canção astral [...] levai-nos / do chão onde as cidades / podres nos poluem / ao céu deserto / e puro:/ naves, / ao incerto mar / da eternidade.*), e) o contraste entre as idéias de transitoriedade e permanência (o processo da memória) (*Sonhos / enormes como cedros / que é preciso / trazer de longe / aos ombros / para achar /no inverno da memória / este rumor / de lume:/ o teu perfume, / lenha / da melancolia.*) e f) o desejo de transformar a linguagem em via de acesso a outras realidades que no poema se edificam:

Rudes e breves as palavras pesam / mais do que as lajes ou a vida, tanto, / que levantar a torre do meu canto / é recriar o mundo pedra a pedra; / mina obscura e insondável, quis acender-te o granito das estrelas / e nestes versos repetir com elas / o milagre das velhas pederneiras; / mas as pedras do fogo transformei-as / nas lousas cegas, áridas, da morte, / o dicionário que me coube em sorte / folhee-i-o ao rumor do sofrimento: / ó palavras de ferro, ainda sonho / dar-vos a leve têmpera do vento.⁷

Fundamental em *Cantata* é a expressão do projeto de memória a garantir a existência, mesmo transformada, pelo enfrentamento do tempo. Nos poemas, a primeira pessoa se dilui na linguagem, isto é, poucas vezes o *eu* pronominal é marcado, prevalecendo um sujeito material, elemento da natureza a receber vida por meio da escrita. Assim, “*As palavras cintilam*”, “*Os versos que te digam*”, “*A morte passa*”, “*A pedra abriu*”, “*O dia acende o teu olhar*”. O mundo se apresenta na cena do poema re-significado por meio de metáforas essenciais que um *tu* / *vós* deverá compreender, reencontrando o sujeito criador. Dessa forma, cada poema é uma memória, conjunto de vestígios e marcas da vida: os sentimentos, imagens do real e imagens de um imaginário pessoal. O poema *Fóssil* é a mais forte metáfora desse processo de transformação da vida em escrita, do transitório ao desejo do permanente:

*A pedra / abriu / no flanco sombrio / o túmulo / e o céu /
duma estrela do mar / para poder sonhar / a espuma / o vento
/ e me lembrar agora / que na pedra mais breve / do poema /
a estrela / serei eu.⁸*

Note-se que “*na pedra do poema*”, “*a estrela serei eu*”, portanto, em direção ao futuro, o sujeito escrevente vai se fossilizando na sua escrita, ficando como um vestígio de vida na sua ausência. Em direção ao passado, o sujeito escava-se como sítio arqueológico que se deseja expor à luz, reencontrando não o real, para sempre perdido, porque sob o signo da morte, e sim imagens que são os vestígios, a memória dessa vida fadada à precariedade. É no confronto entre ausência e presença, passado e futuro, passagem e permanência, que *Cantata* define o traço mais forte da escrita de Carlos de Oliveira: a busca arqueológica de imagens vitais para o poeta e a inscrição de seu ser na linguagem, que se torna um corpo a desafiar o domínio do tempo. A fossilização é um processo de

mineralização que dá à vida (marcada pela morte) a possibilidade de outra espécie de existência, assim como a escrita para o poeta é a sua forma de configurar o tempo como uma espécie de eternidade, porque, mesmo morta a realidade biológica que um dia o poeta foi, o ser pode permanecer por meio do processo de leitura, de decifração de sinais, que o leitor exerce como condição do jogo literário. Sem dúvida, *Cantata* nos fala de refigurações do mundo por meio da palavra poética. Afirma-se a petrificação da palavra, não como ausência significativa, mas como permanência no papel, forma que marca indelével seu espaço. A paisagem mineral que se desenha em torno do poema é a passagem necessária para o interior da linguagem, vale dizer, pelo interior do processo poético.

Também o poeta brasileiro João Cabral de Melo Neto desde cedo aliou-se a esse grupo de poetas que se afasta do confessionalismo ou sentimentalidade para assumir o poema como objeto que se projeta e se constrói. Como o poeta português, sua relação com o ato poético é extremamente questionadora sobre a própria possibilidade da poesia e sobre o processo de criação imagética. Já em *O Engenheiro* (1942-1945), escreve:

*O papel nem sempre / é branco como / a primeira manhã. /
/ É muitas vezes / o pardo e pobre / papel de embrulho; // é
de outras vezes / de carta aérea, / leve de nuvem.// Mas é no
papel, / no branco asséptico, / que o verso rebenta. // Como
um ser vivo / pode brotar de um chão mineral?*⁹

Nessa obsessão da palavra, está em jogo a relação da poesia com o tempo, do poeta com a memória. Escrever é esse ato de inscrição da vida, estabelecimento do fóssil, tentativa de ultrapassar o tempo e ficar como resíduo, marca, registro. Em *Pequena Ode Mineral*, o poeta diz:

*[...] // Tua alma escapa / como este corpo / solto no tempo
/ que nada impede. // Procura a ordem / que vês na pedra: /
nada se gasta / mas permanece. // [...] // Procura a ordem
desse silêncio / que imóvel fala: / silêncio puro, // de pura
espécie, / voz de silêncio, / mais do que a ausência / que as
vozes ferem.*¹⁰

E em *Psicologia da Composição* (1946-1947), o poeta brasileiro parece adiantar o caminho para o poeta português, explicando a relação entre poeta e escrita e apresentando as metáforas “pomar – deserto”, que reencontraremos em “floresta – deserto” de Carlos de Oliveira.

Cultivar o deserto / como um pomar às avessas. // (A árvore destila / a terra, gota a gota; / a terra completa / cai, fruto! // Enquanto na ordem / de outro pomar / a atenção destila / palavras maduras.) // Cultivar o deserto / como um pomar às avessas: // então, nada mais / destila; evapora; / onde foi maçã / resta uma fome; // onde foi palavra / (potros ou touros / contidos) resta a severa / forma do vazio.¹¹

O poeta busca o viés racionalizador, a clareza das palavras para realizar uma poética não intimista e, sim, experimentação constante da expressão que se quer cada vez mais direta, cortante e contundente. A linguagem verbal, cotidiana e repetitiva, precisa ser revelada pelo “avesso”, pois é aí que se pode encontrar a força de sua significação. O poeta afasta-se de uma visão romântica, daquele que produz na “noite”, ouvindo vozes interiores e seguindo sua espontaneidade, e aproxima-se cada vez mais da figura do engenheiro e/ou arquiteto com um trabalho específico a fazer: o poema, construção racional, calculada, traçada no papel.

A luz, o sol, o ar livre / envolvem o sonho do engenheiro. / O engenheiro sonha coisas claras: / superfícies, tênis, um copo de água. // O lápis, o esquadro, o papel; // o desenho, o projeto, o número: // o engenheiro pensa o mundo justo, / mundo que nenhum véu encobre. [...]”¹²

Assim, rejeitando uma poesia “noturna”, romântica, Cabral usa constantemente imagens da luz, clareza, concretude, economia e segura. As metáforas como pedra, faca, lâmina repetem-se, apontando uma poética que se quer penetrante, mais atuante, mais concentrada em si e por si, todo o poder da expressão verbal. O papel e conseqüentemente as palavras, que nele se inscrevem, tornam-se minerais. A palavra “cristaliza”, porém, para que essa “cristalização” seja efetiva e duradoura, a linguagem deve ser despojada de todo adorno, econômica, ligando-se a uma realidade social também de precariedade e carência: a realidade nordestina, agreste e seca, pobre e carente. Cada poema é um exercício estrutural por meio do qual a linguagem poética é examinada e trabalhada. Talvez se dissesse que o poeta é seco porque agreste é sua natureza, mas como diz o próprio Cabral, ele não utiliza a segura por comodidade ou por não haver outra saída, e sim, porque busca na segura, processo de depuração e decantação, atingir a mensagem mais significativa:

[...] não o de aceitar o seco / por resignadamente, / mas de empregar o seco / porque é mais contundente.¹³

Disse João Cabral:

Escrever para mim é ver.¹⁴

e olhando o deserto, seja da folha em branco, seja da vida, o poeta busca encontrar o que ele mesmo escreveu sobre o pintor Miró, substituindo-se pintor por poeta, pintura por poesia:

[...] uma luta para devolver ao pintor uma liberdade de composição há muito perdida. [...] para libertar o pintor de um sistema determinado, de uma arquitetura que limita os movimentos da pintura.¹⁵

Estas anotações breves esboçam o diálogo possível entre dois poetas atentos ao processo poético de tal maneira que transformaram sua escrita numa experimentação verbal em busca da depuração metafórica, da função e especificidade do ato estético, questionando na prática de poesia a relação fundamental entre homem e linguagem, linguagem e realidade.

Bibliografia

- COURI, Norma Couri. "Poesia precisa de provocar emoção" [última grande entrevista de João Cabral de Melo Neto]. *Jornal de letras, artes e ideias*. Lisboa, n.765: 8-10, 26 jan.-8 fev. 2000.
- GUSMÃO, Manuel. *A poesia de Carlos de Oliveira [apresentação crítica, selecção, notas e sugestões de leitura]*. Lisboa: Seara Nova-Comunicação, 1981.
- NETO, João Cabral de Melo. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. v.único.
- OLIVEIRA, Carlos de. *Obras [Trabalho Poético, O Aprendiz de Feiticeiro, Casa na Duna, Pequenos Burgueses, Uma Abelha na Chuva, Finisterra]*. Lisboa: Caminho, 1992.
- RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. [trad. de Joaquim Torres da Costa e António M. Magalhães]. Porto: Rés, s.d.

Notas

* Este texto foi originalmente apresentado como Comunicação no Congresso Internacional de Lexicografia e Literaturas no Mundo Lusofônico, organizado pela Academia Brasileira de Filologia, pelo Instituto de Letras da UERJ e pela Sociedade Brasileira de Língua e Literatura, em julho de 2000, no Rio de Janeiro.

¹ Na verdade, Carlos de Oliveira nasceu no Brasil (Belém do Pará), em 10/08/1921, de pais portugueses, voltando para Portugal com dois anos de idade.

² Couri, 2000, p.8.

³ Castro, 1984, p.40-41.

⁴ Oliveira, 1992, p.544.

⁵ *Ibidem*, p.433.

⁶ Gusmão, 1981, p.44.

⁷ Oliveira, op.cit., p.181.

⁸ *Ibidem*, op.cit., p.185.

⁹ Neto, 1994, p.76-77.

¹⁰ *Ibidem*., p.83-84.

¹¹ *Ibidem*, op.cit., p.96-97.

¹² *Ibidem*, op.cit., p.70-71.

¹³ *Ibidem*, op.cit., p.251.

¹⁴ Couri, op.cit., p.10.

¹⁵ Neto, op.cit., p.719.