

Recreio e recreação. Dois nomes para a reescrita de Sá de Miranda e Manuel Bandeira em Carlos de Oliveira

Amusement and recreation. Two names for the rewriting of Sá de Miranda and Manuel Bandeira in Carlos de Oliveira

Rui Manuel Afonso Mateus

Centro de Literatura Portuguesa (Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra),
Coimbra / Portugal
ruiafonsomateus@gmail.com

Resumo: A disponibilização ao público do espólio do escritor neo-realista Carlos de Oliveira abre à investigação um terreno vasto de trabalho que viabiliza uma reconfiguração do lugar do autor no quadro da produção poética do século XX e vem, sobretudo, possibilitar a exploração de novas perspectivas de enquadramento e interpretação da sua obra. Exemplo deste universo de possibilidades é um pequeno manuscrito catalogado no espólio que, por mobilizar intertextualmente poemas de Sá de Miranda e de Manuel Bandeira, suscita uma indagação sobre as modalidades de diálogo com a tradição na escrita poética de Carlos de Oliveira e fornece pontos de apoio para uma abordagem nova e desassombrada ao convívio polifónico de vozes literárias de que alguns dos seus livros de poesia constituem um palco privilegiado.

Palavras-chave: poesia; modernismo; neo-realismo; reescrita; Carlos de Oliveira.

Abstract: Making neo-realist writer Carlos de Oliveira's estate available to the public offers researchers a vast domain of work, which enables the redefinition of the author's place in the poetic production of the twentieth century and, furthermore, enhances new perspectives for

the framing and the interpretation of his writing. An example of this universe of possibilities is a manuscript catalogued in the estate which convokes as intertexts poems by Sá de Miranda and Manuel Bandeira, thus proposing an inquiry about the forms of dialogue with tradition in Carlos de Oliveira's writing and providing support for a new and unbiased approach to the polyphonic conviviality of literary voices that some of his poetry books bring to a privileged position.

Keywords: poetry; modernism; neo-realism; rewriting; Carlos de Oliveira.

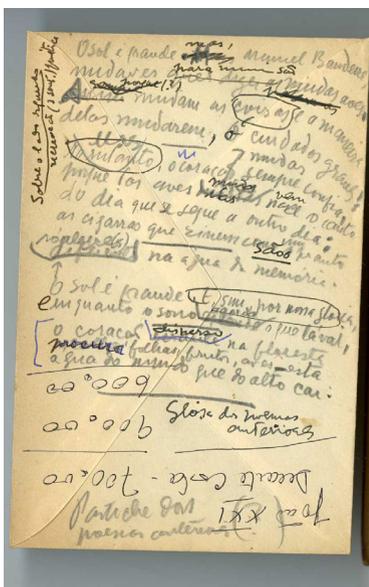
Recebido em 11 de março de 2017

Aprovado em 26 de maio de 2017

A preparação da primeira exposição destinada a apresentar ao público, entre março e outubro de 2017, a riqueza documental do espólio de Carlos de Oliveira, depositado, desde fevereiro de 2012, no Museu do Neo-Realismo, em Vila Franca de Xira, constituiu uma primeira confrontação com o potencial crítico e a amplitude das oportunidades (e necessidades) de investigação abertas pelo vasto acervo legado pela família do escritor. Está em causa uma coleção de cerca de 9000 documentos, que, entre manuscritos, datiloscritos, provas tipográficas, obras impressas anotadas e revistas, documentos pessoais e correspondência, para além da extensa biblioteca particular do autor, permite lançar um olhar renovado sobre a sua produção literária, sobre as circunstâncias históricas em que esta ocorreu e, sobretudo, sobre o circuito que mediou entre a atividade da escrita e a sua configuração como obra. O trabalho a realizar sobre este problema – que é, no caso de Oliveira, seminal e incontornável, tendo em conta a delimitação rígida com que em vida distinguiu no conjunto dos seus escritos o campo restrito do *opus* (cf. OLIVEIRA, 1982, p. 193, nota final) – encontra no arquivo agora aberto matéria de relevo para uma revisitação dos textos e dos protocolos de escrita de que eles resultaram, tendo em vista uma (eventual) recomposição dos instrumentos analíticos e hermenêuticos com que se tem urdido o discurso crítico em torno de uma das vozes mais singulares da literatura portuguesa do século XX.

Por entre a matéria esperável e, até, de presença previsível no acervo do escritor, surgem, com uma frequência entusiasmante, objetos

surpreendentes. Um deles é o documento arquivado na pasta 4 da caixa 5, com a cota A.25/1.103: trata-se de um sobrescrito¹ cujo verso serviu a Carlos de Oliveira como suporte para o esboço a lápis, mais tarde revisto a tinta, de um poema de catorze versos, ao qual foram adicionadas algumas curtas notas (Figura 1). A caligrafia é, comprovadamente, a de Carlos de Oliveira, não existindo, portanto, qualquer dúvida acerca da responsabilidade da redação. O documento foi encontrado junto à página 385 do exemplar das *Obras poéticas* de Manuel Bandeira que faz parte da biblioteca particular do escritor, sendo esta uma circunstância fundamental para o esclarecimento do seu teor textual e do seu enquadramento na produção literária de Oliveira.



O sol é grande mas, Manuel Bandeira,
mudaves para mim são mudas aves
porque mudam as coisas e a maneira
delas mudarem, ó cuidados graves!

No entanto, o coração sempre confia,
porque das aves mudas vem o canto
do dia que se segue a outro dia:
as cigarras que zinem são o pranto

só alegre na água da memória.
O sol é grande. E sim, por uma glória,
e enquanto o sono acorda o que lá vai,

o coração disperso na floresta
procura folhas, frutos, aves – esta
água do mundo que do alto cai.

FIGURA 1 - Documento do espólio com a cota A25/1.103 e respetiva transcrição

Bandeira é um autor que detém alguma visibilidade no acervo bibliográfico de Carlos de Oliveira. Para além da edição portuguesa das *Obras poéticas* acima referida,² estão nele representadas as antologias

¹ O sobrescrito é de pequenas dimensões (9,7x16,3 cm) e tinha previamente sido utilizado para registo de uma breve nota doméstica.

² Lisboa: Minerva, 1956. O exemplar tem na coleção a cota BIBPAR/OLI/A25-1249.

*Poesias escolhidas*³ (um exemplar com dedicatória e autografado pelo autor), *Poemas traduzidos*⁴ e *Poesia concreta*, uma brochura publicada em 1962 pela Embaixada do Brasil em Portugal de que constam dois poemas de Manuel Bandeira, “Rosa tumultuada” e “Azulejo”.⁵ A presença destas obras no espólio e, sobretudo, o facto de uma delas estar autografada com dedicatória sinalizam não só o convívio que Carlos de Oliveira teria com a produção poética de Manuel Bandeira, mas também a existência de um interesse mútuo entre os dois escritores. Particularmente significativo é, no caso vertente, o facto de o autor de *Trabalho poético* ter contactado com a produção de Bandeira como tradutor e como adepto (curioso e benevolente) (cf. TELES, 1999, p. 35-36; SENA, 1988, p. 141) da poesia concreta. Também Carlos de Oliveira revela, na sua obra publicada (em *Terra de harmonia*, sobretudo), mas muito mais ainda em documentação dispersa no espólio, o seu fascínio pela tradução de poesia⁶ e atingiu, particularmente em poemas de *Micropaisagem* e *Entre duas memórias*, um grau de depuração e redução do discurso lírico aos seus constituintes mínimos que tem na sua base a procura do despojamento e a economia radical de meios linguísticos que também distinguia o concretismo brasileiro. Esta deriva na produção poética de Carlos de Oliveira acentuou, em profundidade e simbolismo, o afastamento em relação à estética da poesia neo-realista que se vinha desenhando paulatinamente a cada novo livro, com maior visibilidade a partir de *Cantata* e da refundação dos livros de poemas publicados nos anos 40 e 50 através da edição de *Poesias* em 1962.⁷

Este pequeno envelope, em cuja face consta o endereço de uma repartição de finanças de Lisboa, terá, segundo consta na catalogação dos documentos do espólio, sido utilizado em 1961, o que nos permite situar a composição do esboço que se encontra no verso no período

³ Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1948. Tem no espólio a cota BIBPAR/OLI/A25-1250.

⁴ Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1956. Corresponde, no espólio, à cota BIBPAR/OLI/A25-1515.

⁵ O exemplar da antologia existente no espólio tem a cota BIBPAR/OLI/A25-172.

⁶ O espólio vem revelar que o trabalho de tradução de poemas de Shakespeare e de sonetos castelhanos de Camões abarcou um conjunto de textos mais vasto do que a seleção fixada em *Terra de harmonia* deixa adivinhar.

⁷ São de ter em conta as análises de Silvestre (1996, p. 76-78) e Martelo (1996, p. 339 ss.) ao momento de deriva na carreira literária de Carlos de Oliveira que representou a publicação de *Cantata*.

que mediou entre a impressão de *Cantata* (1960) e a vinda a lume de *Poesias*, que reelaborou o conjunto dos textos poéticos até então publicados mediante a exclusão do primeiro livro (*Turismo*, de 1942) e uma reconfiguração, mais ou menos violenta, dos restantes por via de uma atenuação dos sinais linguísticos, discursivos e estilísticos que autorizavam a associação imediata da poesia de Oliveira à estética do neo-realismo, assim confirmando o trajeto de autonomização em relação à envolvente geracional que a sua voz lírica vinha desenhando com cada vez maior nitidez (cf. MAGALHÃE, 1981, p. 69-71).

A ocorrência temporal do documento é, neste caso, um dado de relevo. No contexto da reescrita de textos para *Poesias*, este esboço estabelece, em termos compositivos, um diálogo direto com “Que me quereis, perpétuas saudades?”, uma série lírica em três andamentos integrada em *Terra de harmonia*: “I. Soneto de Camões”, em que se transcreve o soneto camoniano que oferece o título ao conjunto; “II. Imité de Camoëns (Aragon)”, que reproduz o soneto de *Lesyeux d’Elsa* (de 1942) em que Louis Aragon glosa e hipertextualiza o poema camoniano; “III. Imitado de Aragon”, secção final em que o poeta manipula o material disponibilizado nos dois objetos anteriores, dando-lhe um arranjo e um cunho próprios que consistem numa reinterpretação (por apropriação) que lhes prolonga o sentido e os atualiza de acordo com uma nova estética e uma nova sensibilidade.

De que modo se estabelece o paralelo acima proposto? O envelope foi encontrado, durante o processo de catalogação da biblioteca particular, a marcar a página de *Obras poéticas* de Manuel Bandeira onde se encontra “Elegia de verão”, um poema de *Opus 10* em que se reescreve o famoso soneto “O sol é grande, caem co’ a calma as aves”, de Sá de Miranda, e tudo indica que o seu conteúdo corresponde, em versão embrionária, ao terceiro segmento de uma série tripla desenhada em paralelo com a que tem por núcleo o soneto camoniano “Que me quereis, perpétuas saudades?”. Essa peça incluiria, num primeiro momento, a transcrição do soneto de Sá de Miranda. Seguir-se-ia, em posição equivalente à assumida pelo poema de Aragon no tríptico de *Terra de harmonia*, uma vez que estabelece com o texto transcrito no primeiro ponto o mesmo tipo de relação transtextual, o poema “Elegia de verão”, de Manuel Bandeira. A julgar pelas notas marginais de Carlos de Oliveira na página de *Obras poéticas* de Bandeira onde figura o poema, o jogo intertextual estabelecido na secção final não mobilizou o hipotexto na íntegra,

cingindo-se apenas às duas estrofes iniciais. Ao contrário do que Aragon fez com o soneto de Camões, Manuel Bandeira não prolongou no seu exercício intertextual as opções formais de Sá de Miranda. O seu poema não é um soneto, não obedece a uma disposição estrófica ou métrica regular e, embora recorra à rima para extrair ganhos de musicalidade e de sentido através da combinação fónica de alguns versos e vocábulos, fá-lo sem respeitar um esquema definido ou padronizável. Certamente por esse motivo, Carlos de Oliveira, ao optar pelo restauro das opções formais do primeiro segmento, decidiu restringir a sua leitura aos primeiros dez versos do texto de Bandeira, como parecem indicar, no seu conjunto, os apontamentos colocados à margem do poema (Figura 2):

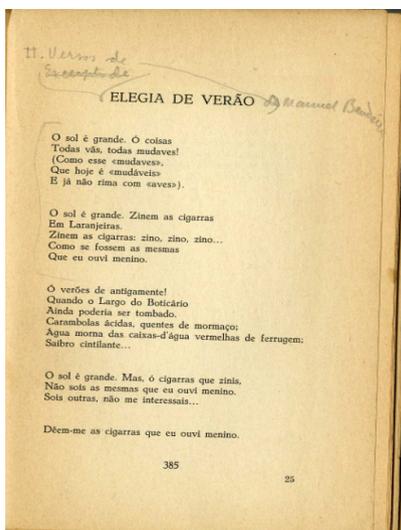


FIGURA 2 – Reprodução da p. 385 do exemplar de *Obras poéticas* de Manuel Bandeira existente no espólio de Carlos de Oliveira (cota BIBPAR/OLI/A25-1249)

O parêntesis reto ea composição do título para o segundo segmento da série (identificada com numeração romana, como acontece em “Que me quereis, perpétuas saudades?”), fixado na expressão “Versos de Manuel Bandeira”, preferida à solução inicial “Versos / Excerto de ‘Elegia de verão’ de Manuel Bandeira”, são indicadores suficientes acerca do formato a dar ao andamento intermédio da série, que culminaria com o soneto de Carlos de Oliveira de que o texto redigido no envelope será uma versão preliminar.

Outra hesitação significativa a respeito deste texto de que o envelope nos dá conta prende-se com o estatuto literário que Carlos de Oliveira atribuía à modalidade de escrita literária que nele se realiza. À volta do esboço do poema encontram-se três diferentes notas de teor metatextual: a primeira, “Pastiche das poesias anteriores (?)”, está redigida a lápis, tal como a versão inicial do poema, devendo, por isso, consistir na definição encontrada pelo autor aquando da sua conceção; a tinta surgem as duas restantes, “Glosa dos poemas anteriores” e “recreação (2 sent[idos].) poética”. Atendendo à sua localização no papel, uma vez que foi escrita no espaço livre que ainda restava, “Glosa dos poemas anteriores” é a designação que terá ocorrido a Carlos de Oliveira em segundo lugar. A terceira nota, encavalitada em orientação vertical na lateral esquerda do poema, corresponderá à definição final que o poeta encontrou para este seu objeto literário. Trata-se de uma classificação de amplo significado, como o sublinha o próprio Carlos de Oliveira, que explicitamente alude aos dois sentidos em que deverá ser entendida a palavra “recreação”: (i) como termo descritivo do processo de escrita que deu origem ao texto, que é, para todos os efeitos, uma “recriação” do poema de Bandeira e do soneto de Sá de Miranda *apud* Manuel Bandeira; (ii) como referente da modalidade pragmática que determina o tom e o contexto de feitura do poema, entendido como produto de um jogo, de uma manobra de apropriação, em clave recreativa, dos dois textos que em si comporta num regime de aberta hospitalidade. No entanto, fosse qual fosse o termo por que se optasse (“pastiche”, “glosa” ou “recreação poética”), estaria sempre visível e sublinhada a natureza derivativa e transtextual deste objeto, cuja gênese fica exposta, de forma muito transparente, em qualquer das três hipóteses que Carlos de Oliveira registou.

Os dados que apontam para que a redação deste texto tenha ocorrido em 1961 são, em termos puramente filológicos e hermenêuticos, os mais convenientes. Explica-se com relativa facilidade a escrita de um texto deste teor aquando do processo de preparação de *Poesias*, tendo em conta que o livro procede a uma reconfiguração de *Terra de harmonia*, o volume onde consta “Que me quereis, perpétuas saudades?”, objeto congénere daquele que o envelope e a página anotada das *Obras poéticas* de Manuel Bandeira nos deixam adivinhar. Não é absurdo, em teoria, supor que Carlos de Oliveira teria a intenção de juntar a esse tríptico uma segunda ocorrência do processo criativo que o produzira, tendo agora Sá de Miranda e Manuel Bandeira por âncora literária. Como já acima

se disse, a própria numeração acrescentada ao poema “Elegia de verão” sugere essa identificação. No mesmo sentido aponta o fundo temático em que se inscreve este exercício intertextual. Lembra-nos Marcia Arruda Franco (2001, p. 64-65) que o soneto mirandino “O sol é grande, caem co’ a calma as aves” partilha com a glosa que dele fez Manuel Bandeira em “Elegia de verão” o tema da mudança, explorado através de uma série de imagens colhidas na natureza coincidente, em parte, nos dois textos. Também o poema acrescentado por Carlos de Oliveira se enquadra nesta mesma inquirição temática, embora, neste caso, a abordagem que lhe é feita inicialmente se transfira, a partir da segunda estrofe, para outras esferas de sentido, com destaque para a evocação do passado – uma linha que Manuel Bandeira explora em direta contiguidade com uma experiência sensorial da infância (o canto das cigarras), mas que em Carlos de Oliveira se desdobra em motivos recolhidos nos dois hipotextos (as aves e a água do soneto de Sá de Miranda, mas também as cigarras da elegia de Bandeira) e agora congraçados na ideia de “memória” (v. 9), uma categoria fundamental na fenomenologia do tempo na poesia de Oliveira e no que dela se expande para a construção romanesca, sobretudo ao nível da percepção da experiência por parte das personagens.⁸

Não seria surpreendente, tendo em conta o filão temático que congraça os seus três segmentos, que este tríptico emparceirasse, numa revisão de *Terra de harmonia*, com o que foi construído a partir do soneto camoniano “Que me quereis, perpétuas saudades?”. Também neste conjunto a ideia de mudança funciona como eixo em torno do qual se estrutura o discurso lírico: embora o *incipit* do soneto camoniano que abre a série oriente o leitor para uma abordagem lírica ao tema, muito à conta da presença do vocábulo “saudades”, só por si mobilizador da carga negativa que Camões lhe associa em vários poemas através da colagem a uma experiência amorosa gratificante mas precocemente perdida ou destruída, o seu desenvolvimento avança, em clave filosófica,

⁸ Tome-se como exemplo a abertura do capítulo XV de *Casa na duna*, em que, a partir da focalização de Hilário, se procede à reconfiguração psicológica dos eventos narrados como resultado da sua filtragem pela experiência (da suspensão) do tempo: “A quinta parecia viver fora do tempo. Numa pausa do tempo. A memória, os factos, as coisas, dir-se-iam flutuar ao acaso. Hilário não conseguia dar-lhes uma ordem coerente. A solidão, que tanto lhe agradara, começava agora a perturbá-lo, dissolvia no mesmo ritmo confuso o passado, o futuro. Dias, intermitências de sol e treva, que geravam semanas, anos, vidas, sem se dar por isso” (Lisboa: Sá da Costa, 1979, p. 75. 6. ed.).

por uma via de desengano existencial que supera a esfera do sentimento. O sujeito deriva para uma reflexão sobre o tempo – declinado no poema em termos como “idades” (v. 4), “anos” (v. 5) e “dias” (v. 10) – e sobre a mudança, sempre nefasta, que a sua acelerada passagem acarreta, derruindo as “Esperanças de novas alegrias” (v. 12) e qualquer forma de “contentamento” (v. 14), numa linha que se prolonga nos intertextos de Aragon e de Oliveira. A palavra colocada em posição de rimano primeiro verso de cada um deles estabelece, de alguma forma, a natureza e o âmbito do tratamento dado ao tema: em Aragon, com “*orages*”, propõe-se uma discussão sobre a vanidade das lutas individuais e o vazio que resta do desejo e do querer, efeitos invariáveis do tempo que assiste com indiferença ao combate e à angústia dos homens; o soneto de Oliveira, ao partir de “*miragens*”, escava mais profundamente o sulco temático do desengano, matizando-o com notas mais escuras, decorrentes da sugestão da morte (v. 5), do esquecimento (v. 8) e do desencanto (v. 11).

Mas não é só no plano do diálogo imediato com este conjunto de poemas que se afigura viável a inscrição da novasérie em *Terra de harmonia*. Aliás, a nível macrotextual, *Terra de harmonia* apresenta-se como terreno discursivo capaz de acolher, com ampla hospitalidade, o trílogo Miranda-Bandeira-Oliveira. Em primeiro lugar, porque, como refere Rosa Martelo (1996, p. 329) se trata de um volume rico em textos que têm na sua génese práticas de transtextualidade, uma vez que “num total de vinte e quatro títulos, contam-se pelo menos onze composições nas quais é patente a construção hipertextual”; em segundo lugar, porque esta reunião de vozes para “a conversa intérmina dos poetas” (SILVESTRE, 1996, p. 70-71), que consiste, no fundo, numa convocação da “memória, culta ou popular, da literatura”, é feita sob o signo da “melancolia” e do “pessimismo”, pelo que a inclusão no conjunto de um objeto literário que faz vibrar a corda da decepção e da perda estaria em linha com a reflexão antropológica sobre a consciência do tempo que se realiza em poemas como “Os dias” (“Dias como mendigos procurando / por uma terra vã espigas de nada”, vv. 1-2) e “Soneto da chuva” (“Virá abril de novo, até a tua / memória se fartar das mesmas flores”, vv. 5-6).⁹

⁹ Os exemplos apresentados estão circunscritos ao núcleo de poemas que integraram *Terra de harmonia* logo aquando da publicação autónoma do livro, em 1950, e preservaram o seu lugar nesse conjunto até à reconfiguração definitiva da obra poética de Carlos de Oliveira, em 1982, com *Trabalho poético*.

Há, porém, um elemento adicional a ter em conta: na margem esquerda do envelope onde foi esboçado o soneto, junto ao apontamento que classifica o texto como “recreação poética” e aparentemente escrito na mesma ocasião, Oliveira acrescentou uma nota cujo conteúdo, “*Sobre o lado esquerdo*”, vem perturbar a validade filológica desta explicação ou, pelo menos, complexificá-la por via da consideração deste novo e relevante dado. É necessário, antes de mais, ter em conta que o esboço manuscrito no envelope corresponde a dois ensaios de escrita: o primeiro, a lápis, e o segundo, que é, na verdade, uma revisão do anterior, a tinta, tal como a nota que projeta o poema para o volume *Sobre o lado esquerdo*, publicado em 1968. O contexto em que o documento se encontrava – isolado de outros documentos, a marcar num livro de Manuel Bandeira um poema com que dialoga diretamente e sem quaisquer indicações de teor editorial – apenas autoriza que se coloquem ao lado da intenção de, muito plausivelmente, inscrever o poema em *Terra de harmonia* aquando da elaboração de *Poesias*¹⁰ (uma intenção que, a ter existido, foi depois abandonada) dois outros cenários de publicação do texto: (i) ou Carlos de Oliveira ponderou a sua inclusão em *Sobre o lado esquerdo* aquando da primeira edição do conjunto ou (ii) considerou essa possibilidade no processo, muito posterior, de recomposição da obra em *Trabalho poético*. A impossibilidade de datar a última camada de texto acrescentada ao poema redigido no envelope impede-nos de invalidar qualquer destes cenários. Até porque este tríptico, embora não disponha em *Sobre o lado esquerdo* de nenhum texto geneticamente equivalente, desenvolve o eixo temático da mudança recorrendo a imagens provenientes da memória, que funciona neste volume, segundo Rosa Martelo (1996, p. 384), como via de afirmação da subjetividade individual no espaço do poema, na exata medida em que nele recua a capacidade de resposta do marxismo às interrogações, sociais ou íntimas, do sujeito.

Além disso, *Sobre o lado esquerdo*, como bem lembra Osvaldo Silvestre (1996, p. 79), acentua algumas linhas composicionais prefiguradas por *Terra de harmonia*, entre as quais está a preferência pela forma do soneto, como se verifica também no texto em exame. Esta convergência entre os dois volumes aconselha uma irresolução pacífica do

¹⁰ A publicação do poema na edição original do volume (que é de 1950) nunca teria sido possível, visto que o poema de Bandeira apenas é publicado em 1952 e Carlos de Oliveira trabalhou nele, como já se verificou, numa coletânea portuguesa de 1956.

problema, visto que fornece argumentos para qualquer das hipóteses, ao mesmo tempo que comprova um traço peculiar da organicidade da poesia de Carlos de Oliveira de que o próprio autor testou a maleabilidade e a capacidade de resistência: o facto de a sua produção poética se comportar como uma entidade biótica, vertebradae dotada de um sistema interno de circulação de textos, que viabiliza movimentos de deslocação, poda e enxertia e que ganha estatuto somático na sua reconfiguração definitiva em *Trabalho poético*. Saber que lugar estaria reservado no tecido desse corpo à série Miranda-Bandeira-Oliveira – a engrossar a veia transtextual de *Terra de harmonia* ou a aprofundar o rasto da “constante autografia” (MARTELO, 1996, p. 383) de *Sobre o lado esquerdo*, onde, aliás, a convocação de outras vozes da literatura está também na gênese de vários poemas¹¹ – é um problema de difícil solução. Para já, talvez seja suficiente encarar este objeto como um elemento do espólio, uma vez que esse estatuto, perante a dimensão e a diversidade do material nele contido, parece assumir, no caso de Carlos de Oliveira, uma particular produtividade descritiva e hermenêutica, como se o espólio, mais do que um limbo, um reduto ou um repositório temporário de textos ou de embriões textuais, correspondesse a uma categoria distinta da criação, da existência e (porque não?) da circulação da literatura.

Interessa dizer, a este propósito, que a condição de esboço em que se encontra o texto redigido no envelope levanta, para além de problemas ecdóticos decorrentes da sobreposição de dois momentos de escrita num mesmo tecido discursivo, no qual nem sempre é incontroversa a definição da solução preferida, questões de legitimidade e ética editorial. Tais problemas ficam sobremaneira atenuados se este texto (e outros que, à semelhança deste, esperam no espólio que a curiosidade de leitores e investigadores os venha interrogar) integrar, na produção de Carlos de Oliveira, uma categoria filológica e discursiva específica, que dialogue com a obra publicada e delimitada em vida a partir de um enquadramento genético que permita extrair resultados de leitura férteis sem que desse processo tenham de decorrer consequências ao nível do cânone ou do conteúdo da obra. Aliás, foi este o espírito com que o próprio escritor sempre se comportou perante a sua produção escrita, de alguma forma invertendo a lógica editorial e negando, na prática e em permanência, que

¹¹ Basta referir títulos como “Colagem com versos de Desnos, Maiakovski e Rilke”, “Carlos Drummond de Andrade” e “Edgar Allan Poe”.

a condição de *livro* correspondesse a uma teleologia do escrito. O que é proposto é precisamente o contrário: o livro publicado é de imediato reconduzido ao espólio (são vários os exemplares de obras impressas de Oliveira arquivadas no espólio e submetidas a tratos de recomposição que vão da simples revisão e correção de palavras a operações drásticas como a supressão de lombadas e páginas, o corte e a colagem de folhas ou a eliminação de sequências de textos completos com traços na diagonal), o que sublinha a sua função de geratriz ou fornalha onde os textos ganham nova vida e são, afinal, resgatados da fixidez a que a tipografia parece condená-los.

Na glosa de Oliveira a Sá de Miranda e a Manuel Bandeira, a nebulosidade textual decorrente das condições gráficas de existência do poema é agravada pela presença de sinais que sublinham a volatilidade da face com que o objeto se configura como discurso: mesmo dando natural primazia às opções fixadas na versão correspondente ao segundo ensaio de redação, a colocação de interrogações (v. 3), a presença de segmentos de versos envoltos em círculos (vv. 3, 5 e 10) ou a utilização de sinais auxiliares de significado não explícito (uma seta e um parêntesis reto) obrigam o poema a permanecer num estado de liquidez formal, que, sem impedir o seu funcionamento e a sua fenomenologia enquanto texto, força o leitor a uma leitura precária, permeável e revisível, correspondente, no fundo, ao regime de escrita a que Carlos de Oliveira reiteradamente submeteu a generalidade dos seus escritos.

Apesar desta indefinição nos contornos do objeto, não restam dúvidas acerca da sua natureza lírica e da organização discursiva que lhe estaria subjacente no espírito de Carlos de Oliveira. Sem ocultar os seus hipotextos imediatos, a que corresponderiam no produto final as secções I e II – uma numeração que consiste, no fundo, a um gesto de apropriação de duas vozes distintas entre si, mas previamente associadas por um vínculo intertextual que Oliveira vem prolongar –, o terceiro segmento realiza em simultâneo dois movimentos de homenagem e auto-filiação literárias: (i) integra Carlos de Oliveira no caudal de poetas portugueses que, ao longo do século XX, manifestaram o seu fascínio pela poesia de Sá de Miranda, muito em particular pelo famoso soneto “O sol é grande, caem co’ a calma as aves”, a que vários autores reagiram com a produção de releituras e versões, com destaque para Jorge de Sena, Gastão Cruz, Ruy Belo, Luiza Neto Jorge e Fiama Hasse Pais Brandão (Cf. FRANCO, 2001, p. 79-117); (ii) revela que Carlos de Oliveira, como salienta Franco

(2001, p. 96), era um leitor atento “dos corifeus da poesia brasileira modernista”, muito em particular de Manuel Bandeira, mas também de outros nomes igualmente representados na sua biblioteca particular, como sejam Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade e Cecília Meireles.

Tomando como referência o desenho da série Camões-Aragon-Oliveira que figura em *Terra de Harmonia*, o soneto de Sá de Miranda entraria nesta série adivinhada a partir do esboço do envelope por três diferentes vias: literalmente, na secção I; hipertextualizado por Manuel Bandeira na secção II; hipertextualizado, em osmose com o poema da secção II, por Carlos de Oliveira na secção III. Exercendo a tutela que lhe advém da realização de uma escolha que reitera a condição canónica dos textos arrumados nas duas primeiras secções, a voz poética que se exprime em III começa por funcionar como reinstanciação tácita, etambém celebrativa, dos dois testemunhos líricos de que se apropria para se afirmar depois como enunciação “original” que supera uma absorção simples dos seus hipotextos, tematizando-os segundo procedimentos quase metatextuais, o que é sobretudo evidente no caso de Manuel Bandeira, explicitamente conduzido, por intermédio de um vocativo (v. 1), para a superfície linguística do poema. Esta convocação atribui diferentes estatutos aos dois hipotextos manipulados na secção III: Manuel Bandeira é convocado para um diálogo direto com o sujeito do poema de Oliveira, que funciona como resposta à leitura do soneto mirandino produzida pelo autor de *Libertinagem* em “Elegia de verão”, ao passo que Sá de Miranda existe no texto como matéria desse diálogo, embora a sua colocação à cabeça do conjunto lhe outorgue uma espécie de magistério temático que condiciona a evolução de toda a série.

Como observa Gomes (2015, p. 6), os elos intertextuais que ligam o poema de Bandeira ao soneto mirandino dimanam diretamente do eixo semântico da mudança, que é explorado nas diferentes manifestações que o sujeito, leitor de Sá de Miranda que projeta a sua leitura na interpretação do real, deteta em diferentes campos de observação. A consciência subjetiva da passagem do tempo, o reconhecimento magoado da transformação do espaço circundante e a assunção da natureza transitória da própria materialidade da língua ilustram a inelutabilidade fixada pelo tema, que se impõe ao sujeito e faz com que o raciocínio evolua, nos dois poemas, por afunilamento, partindo da verificação de dados de natureza universal para a análise dos efeitos sentidos na esfera individual, o que

determina que, em ambos os casos, a presença da primeira pessoa se vá intensificando ao longo dos textos e esteja presente de forma muito mais explícita nas estrofes de encerramento do que na abertura dos poemas. Qualquer destes dois poemas consiste, portanto, numa aguda tomada de consciência que transforma uma abordagem inicialmente desenhada em termos genéricos numa reflexão pungente e sentida sobre a finitude da vida a que conduz todo o processo de mudança, no caso de Sá de Miranda, e sobre a assunção da existência como perda, que é, como sugere Melo (2005, p. 109), a conclusão disfórica a que se entrega o sujeito do poema de Bandeira depois de desfiar na totalidade o fio da memória e de aprender a irrecuperabilidade das percepções (endossadas à infância, neste caso), mesmo quando a instrumentalidade ontológica e material das coisas poderia prometer a sua devolução.

O tópicus da mutabilidade da língua assume uma importância seminal no poema de Oliveira, que encontra na díade “mudaves / mudas aves” a expressão da infabilidade, do “canto” inaudível que metaforiza, no primeiro terceto, a passagem do tempo e a sua conversão em matéria da memória. Noutra clave, o mesmo problema é também focado por Manuel Bandeira, mas este secundariza-o na estrutura discursiva do poema, pois – apesar de o trazer para a estrofe inicial – integra-o num comentário parentético que o reduz à condição de nota lateral alusiva à polémica filológica em torno da alteração da forma “mudaves” para “mudáveis” na fixação do soneto feita por Carolina Michaëlis de Vasconcelos em 1885 (cf. FRANCO, 2001, p. 67-68).¹² Carlos de Oliveira, embora opte, como Bandeira, por abrir o seu texto com o *incipit* do soneto de Sá de Miranda, garantindo desta forma uma sólida unidade identitária aos três segmentos da série, e decida também dar prioridade ao problema da mudança linguística, tal como sucede em “Elegia de verão”, faz a sua reflexão (explicitamente assumida como pessoal no v. 2) derivar consideravelmente da que é desenvolvida pelo poeta brasileiro, o que justifica a adversativa presente no primeiro verso. Num registo mais próximo do original mirandino, de que recupera o modelo compositivo posto de lado por Bandeira e de que decalca, diretamente ou com ligeiros

¹² A atenção de Manuel Bandeira às diversas questões relacionadas com a expressão lírica e com os mecanismos formais da construção do poema que este parêntesis exemplifica constitui um traço fundamental da sua atitude perante a escrita, o que foi, desde muito cedo, notado pela crítica: cf. Monteiro (1943, p. 19) e Sena (1988, p. 117).

arranjos, expressões e vocábulos como “cuidados graves”, “água que d’alto cai”, “coração qu’em vós confia”, “dia trás dia” ou “sono”, Oliveira faz das “mudas aves” uma sinédoque da natureza mutável das coisas e integra-as no conjunto dos elementos que transitam naturalmente do fluxo do real (a “água do mundo”, v. 14) para o espaço afetivo da memória (a “água da memória”, v. 9). O cruzamento das duas vozes intertextuais acentua-se a partir do oitavo verso, numa combinação que associa aos instrumentos linguísticos colhidos em Sá de Miranda para descrever os efeitos da passagem do tempo na constituição da memória uma espécie de conteúdo material destinado ao seu preenchimento que o texto desloca do poema de Bandeira: as “cigarras”, a “água” e os “frutos” (cf. “Carambolas ácidas”, v. 14) que compõem, juntamente com as “aves” mirandinas, a “floresta” onde o coração se dispersa pelos fragmentos do tempo, na procura de uma alegria que se reconhece, em qualquer das três vozes, irrecuperável.

Através do desdobramento de “mudaves” em “mudas aves”, Oliveira transforma uma minudência da crítica textual e da história da língua num mecanismo de significação literária que tira partido do potencial semântico encerrado na matéria fônica das palavras. A ocorrência deste processo no poema, em que funciona como eixo estruturante e não como simples apontamento estilístico, aproxima esta composição de textos produzidos após a publicação de *Poesias*. Silvestre (1996, p. 98) deteta redes de assonâncias e paronomásias equivalentes à que ocorre em “aves / mudas aves” em poemas de *Micropaisagem*, *Entre duas memórias* e *Pastoral*, onde Oliveira recorre, nos dois primeiros casos, a uma segunda (e inesperada) propriedade formal deste soneto – o *enjambement* que interliga a segunda quadra e os dois tercetos. O recurso a estas soluções formais intensamente investigadas em obras dos finais dos anos 60 e dos anos 70, associado à construção serial do discurso poético em unidades formais numeradas mas coincidentes com blocos estanques de sentido – de que o desenho deste tríptico (e do seu equivalente em *Terra de harmonia*) pode constituir um ensaio embrionário do que se tornou regra mais tarde –, vem dar corpo à hipótese de este texto ter sido composto, ou pelo menos revisitado, no âmbito da feitura de *Trabalho poético*.

A possibilidade de redação tardia investe este objeto de uma abrangência significativa no conjunto da produção literária de Oliveira. Permitiria, antes de mais, enquadrá-lo com propriedade na curva da

produção poética do autor em que se acentua a inflexão em relação ao compromisso estético do neo-realismo. Viabilizaria, em segundo lugar, a colocação de muitas possibilidades de diálogo criativo e recreativo com outras vozes (Jorge de Sena, por exemplo) que, a par de Manuel Bandeira, constituiriam plausíveis parceiros de Oliveira na indagação do tempo e do significado de estar vivo por via da reescrita de Sá de Miranda.

Referências

1. Obras de Manuel Bandeira, Sá de Miranda e Carlos de Oliveira

BANDEIRA, M. *Antologia*. Lisboa: Relógio d'Água, 2006.

BANDEIRA, M. *Obras poéticas*. Lisboa: Minerva, 1956.

MIRANDA, F. Sá de. *Poesias*. (Ed. Marcia Arruda Franco). Coimbra: Angelus Novus, 2011.

OLIVEIRA, C. de. *O Aprendiz de feiticeiro*. Lisboa: Sá da Costa, 1979 (1971).

OLIVEIRA, C. de. *Trabalho poético*. Lisboa: Sá da Costa, [1982].

2. Bibliografia crítica

FRANCO, M. A. *Sá de Miranda, um poeta no século XX*. Braga: Angelus Novus, 2001.

GOMES, J. P. “Elegia de verão” de Manuel Bandeira: entre a metalinguagem e a intertextualidade. *Revista Crioula*, São Paulo, n. 15, 2015. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.11606/issn.1981-7169.crioula.2015.84756>>. Acesso em: 16 fev. 2017.

MAGALHÃES, J. M. *Os dois crepúsculos*. Sobre poesia portuguesa atual e outras crônicas. Lisboa: A Regra do Jogo, 1981.

MARTELO, R. M. *A construção do mundo na poesia de Carlos de Oliveira*. 1996. 556f. Dissertação (Doutoramento em Letras, especialidade de Literatura Portuguesa) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 1996.

MELO, A. C. de. Jogo de espelhos. Estudo de *Opus 10*. In: GOLDSTEIN, N. S. (Org.). *Traços marcantes no percurso poético de Manuel Bandeira*. São Paulo: Humanitas/FFLCH-USP, 2005. p. 105-120.

MONTEIRO, A. C. *Manuel Bandeira. Estudo da sua obra poética seguido de uma antologia*. Lisboa: Inquérito, 1943.

SENA, J. de. *Estudos de cultura e literatura brasileira*. Lisboa: Edições 70, 1988.

SILVESTRE, O. M. Apresentação. In: OLIVEIRA, C. *Trabalho poético (Antologia)*. Braga; Coimbra: Angelus Novus, 1996. p. 21-108.

TELES, G. M. A poesia de Manuel Bandeira e a nova tendência lírica. In: CASTRO, S. (Dir.). *História da literatura brasileira*. Lisboa: Alfa, 1999. v. 3, p. 25-38.