

# *Céus ao rés-da-página: imagem, superfície, poesia e política* (Considerações sobre Carlos de Oliveira)

Mônica Genelhu Fagundes<sup>a</sup>

## Resumo

*Estrelas são imagens recorrentes na poesia de Carlos de Oliveira, constituindo uma chave de leitura para o seu projeto poético e político: são contraponto, resistência, construto utópico que se impõe diante (ou dentro) da “noite” salazarista: símile da própria escritura. Aprofundando esta reflexão e relacionando as estrelas-signo do poeta português aos igualmente obsedantes astros do universo poético de Mallarmé, aos céus da pintura de Magritte e às reflexões de Jean-Luc Nancy, Maurice Blanchot e Jacques Rancière, buscamos reconhecer as representações do céu estrelado como imagens conceituais, autorreflexivas, alegorias da imagem poética: céu decaído, dessacralizado, inscrito ao rés-da-página – des-astre. Nesta perspectiva, a imagem poética e a superfície da página do poema se revelam, por sua construção mesma, atos políticos de desafio a todo determinismo de forma e significação, a classificações e hierarquizações, à submissão a modelos e poderes soberanos.*

**Palavras-chave:** Carlos de Oliveira; Stéphane Mallarmé; imagem; desastre.

Recebido em: 28/12/2017

Aceito em: 15/05/2018

<sup>a</sup> Professora de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro; E-mail: monicafagundes@gmail.com.

*A imagem vem do céu: ela não desce daí, ela procede daí, ela é de essência celeste e contém nela o céu. Toda imagem tem seu céu. [...] é seu próprio céu, ou o céu desprendido por si mesmo, vindo com toda a sua força preencher o horizonte, mas também elevá-lo, sublevá-lo ou perfurá-lo, conduzi-lo à potência infinita.*

Jean-Luc Nancy, "A imagem - o distinto"  
(2016, p. 102)

A etimologia tradicional indica que "desastre" teria vindo do italiano "disastro": mau astro e, por extensão, acontecimento que se dá sob influência de uma má estrela. Em *L'écriture du désastre*, Blanchot vai, porém, se valer de uma licença poética para reformar a palavra, investindo na produtividade semântica do prefixo para compreender o desastre como separação, abandono, ausência dos astros: "vazio do céu" que condenaria o homem ao exílio no caos. Numa derivação dessa tragicidade que pode revertê-la em utopia sem, no entanto, eliminá-la, o desastre implica que o homem, destituído dos astros, privado de sua orientação, deve criar seu próprio céu. Portanto, o desastre, que faz caírem os homens, é também a queda dos astros, sentidos que um verso de Mallarmé, do "Tombeau de Edgar Alan Poe", faz coincidir, ao reconhecer o poeta, o seu túmulo e a sua escritura como "Calmo bloco **tombado** de um desastre obscuro" (na tradução de José Augusto Seabra) ou "Calmo bloco **caído** de um desastre obscuro" (na tradução de Augusto de Campos).

O desastre obscuro pode ser lido como a causa (desconhecida, misteriosa) da queda do bloco de pedra, ou ainda como a sua origem, mas cabe examinar melhor um detalhe. Hugo Friedrich chama atenção para o emprego de "desastre obscuro" no lugar de "astro obscuro", expressão que seria mais esperada, pois Mallarmé já a usara para referir Poe (FRIEDRICH, 1978, p. 106). A fusão da palavra e do seu "contrário", ou, melhor dizendo, a concentração no nome de uma historicidade de declínio (à moda da alegoria benjaminiana) inscreve a queda na sua natureza mesma. A diferença pode parecer sutil, mas é passagem de circunstância a essencialidade e demarca um princípio da poesia moderna: a escritura de Poe, a poesia toda que representa, não se origina de um astro distante que veio a cair, não é manifestação de transcendência no mundo da imanência; antes, define-se como

astro decaído, transfigurado, marcado pela queda, constituído pela perda: dessacralizado, feito linguagem, que testemunha, dramatiza e encarna o desastre: imagem.

Se a imagem é um céu, como diz Nancy, é um céu que “transporta para perto de nós [...] seu próprio desencadeamento, que a proximidade não apazigua e que, assim, mantém-se à distância: justo à distância do tocar, ou seja, à flor da pele. Ele se aproxima através da distância, mas o que ele traz para perto é a distância” (NANCY, 2016, p. 99). No original, “Calme bloc ici-bas chu d’un désastre obscur”, o verso de Mallarmé espacializa a queda, percurso pontuado pela gradação de abertura e fechamento das vogais do primeiro hemistíquio do alexandrino, do [a] ao [ü]: o destacar-se do alto até a fundação de um plano “ici-bas”, cá embaixo. Superfície que a imagem vem habitar, conservando a sua dupla distância, próxima e longínqua, nos termos de Didi-Huberman, afinados a Nancy, que dizia: “justo à distância do tocar, à flor da pele”, ou, para nós: ao rés-da-página. Terra-a-terra, mas suspensa, em potência de voo. É esta superfície, sua paisagem-página e seu povoamento-imagem, em termos de Carlos de Oliveira, que aqui nos interessa estudar.

Num ensaio sobre o escritor, “Carlos de Oliveira e a erosão do mundo”, Rosa Maria Martelo investiga a relação da sua poesia com o real e o histórico. O texto se organiza em duas seções: “a) Utopia, literatura e tragicidade: um exemplo” e “b) Outro exemplo: uma árvore mais tarde”. Na primeira parte, a ensaísta mostra como o marxismo se manteve como princípio ideológico ao longo de toda a obra de Carlos de Oliveira, mesmo que em aspectos formais o autor tenha se distanciado do projeto neorrealista. Isso se dá pela transformação do que era tema, referencialidade representada, em princípio de construção poética, ou procedimento. A questão sobre a qual Rosa Martelo se detém é a brevidade, de início um tema vinculado à precariedade da vida dos camponeses que, a partir dos anos 60, com a publicação de *Cantata* e o início do trabalho de reescritura dos livros anteriores, vai ser

corporizado ao nível do trabalho exercido sobre a linguagem em si mesma. Carlos de Oliveira irá desenvolver uma poética cada vez mais concisa e depurada, transformando em princípios de construção discursiva o que antes tinha sido essencialmente uma temática. E mais: irá reelaborar

toda a sua obra em concordância com esses princípios.  
(MARTELO, 2004, p. 73)

Na segunda seção do ensaio, Rosa Martelo propõe uma leitura do poema “Árvore”, de *Micropaisagem*. Leitura esta que mostra como na composição as questões da utopia e da tragicidade passam de temas a procedimentos, são encenados no poema e gerem o seu funcionamento. E a imagem chave desta passagem é precisamente a de um desastre, embora a ensaísta não o nomeie. Na parte VIII, a última do poema, surge a sua figuração

na constelação  
exígua  
que fulgura  
ao canto do quarto:  
o baú ponteadado  
como o céu  
por tachas amarelas,  
por estrelas  
pregadas na madeira  
da árvore.  
(OLIVEIRA, 1992, p. 266)

Trata-se, a princípio, de uma representação referencial: descrição de um baú de madeira posto no canto do quarto do poeta, cenário da escrita. Mas a analogia entre as tachas amarelas que o adornam e as estrelas manifesta, segundo Rosa Martelo, “toda a tragicidade da obra de Carlos de Oliveira [...], condensada na passagem do que poderia ter sido uma simples comparação, apenas visualmente sugestiva, a uma metáfora ao mesmo tempo totalizante e aberta à indeterminação metonímica.” (MARTELO, 2004, p. 77). O baú é o céu (metáfora), mas é também o tempo finito do humano dentro do tempo infinito do cosmos (metonímia): céu decaído, precário cosmos humano. A madeira, não mais céu, onde se pregam as tachas, não mais estrelas, é não mais baú, mas árvore. Continua Rosa Martelo:

assim como a arquitectura da casa não pode encerrar no seu interior um baú ponteadado por estrelas que o abrem para o infinito, [...] no seu esforço totalizante, o poema acaba por reproduzir, de maneira tragicamente ‘desolada’, a falha que impossibilita a totalização. [...] A fechar o último verso, o único ponto final usado em todo o texto é, por isso mesmo, um ponto no infinito. Podemos vê-lo como mais uma estrela pregada na madeira da árvore. (MARTELO, 2004, p. 79)

(Onde se lê “desolada, diríamos “desastrada”, e desastre, onde se lê “falha”.) Em mais uma metamorfose, a árvore se torna papel, página cravada por uma tacha-ponto-estrela, esse *ici-bas* desastroso, falhado, onde astros se convertem em signos, imagens e sinais gráficos. Estamos próximos do projeto mallarmaico do “Lance de dados”, a que voltaremos logo mais.

Se recuperamos tão de perto, embora precariamente, o encaminhamento de Rosa Martelo, é porque ele serve de guia para nossa própria leitura, que se propõe investigar como o desastre passa de **tema** a **procedimento** na poesia de Carlos de Oliveira, permitindo-nos pensar uma teoria da imagem que tem implicações estéticas e políticas. A passagem se cumpre de diferentes formas, que correspondem a modos de significação e de decifração (ou recusa de decifração) da linguagem poética; modos estes que não podem ser ordenados numa progressão e, ainda menos, numa cronologia, mas que marcam diferentes concepções da poesia moderna em sua relação com o real. Dessas modalidades de contato entre poesia e mundo, podemos elencar: tematização ou referencialidade; negatividade ou esvaziamento mimético; alegoria; procedimento formal e autorreflexividade.

A poesia de Mallarmé está no centro das reflexões que os estudiosos da lírica moderna desenvolveram sobre essas articulações<sup>1</sup> e não será coincidência que o desastre se possa perceber na obra do poeta francês como tema, categoria negativa, alegoria e princípio de construção, em mais de um aspecto. Essas legibilidades diversas parecem concertar-se no projeto do soneto em “yx”, pensado por Mallarmé como “um estudo acerca da palavra”, conforme explica numa carta a Cazalis, em que descreve a situação do poema:

Consiste, tanto quanto possível, em branco e preto e se presta a uma água-forte à base de sonho e vazio. Por exemplo, uma janela aberta; um quarto sem ninguém dentro; uma noite formada de ausência e interrogação; sem móveis, no máximo com o matiz dos consolos vagos e um espelho pendente e agonizante ao fundo que, refletindo a Ursa Maior, constelada e incompreensível, une a casa abandonada ao céu. (MALLARMÉ, apud FRIEDRICH, 1978, p. 128)

É significativo que uma reflexão sobre a palavra poética se construa nessa dramatização de solidão e abandono cujo emblema é o reflexo de uma constelação inacessível (porque

<sup>1</sup> Como referências de diversas interpretações dos modos de relação entre poesia moderna e mundo, caberia citar, sem pretensões exaustivas: Theodor Adorno (“Palestra sobre Lírica e Sociedade”), Hugo Friedrich (*Estrutura da Lírica Moderna*), Alfonso Berardinelli (*Da Poesia à Prosa*), Paul De Man (“Poesia lírica e modernidade”), Marcos Siscar (“A ‘poesia pura’ como paradigma de tradição poética”).

distante e incompreensível) num espelho pendente: estrelas decaídas, tornadas imagem, num quarto decrépito, que a construção do poema vai efetivamente esvaziando, numa descrição que não acrescenta, mas retira elementos, segundo um trabalho de linguagem que, como Blanchot soube definir muito bem, serve não a “nomear, mas apenas qualificar o vazio definido que cria o objeto desaparecendo” (BLANCHOT, 1997, p. 38). Assim a imagem: vazio de coisa, que só como ausência a presentifica.

A constelação fixada no espelho do soneto em “yx” lembra o poema em prosa “Estrelas”, de Carlos de Oliveira, publicado em *Sobre o lado esquerdo*, que, porém, numa notável diferença, apresenta o desastre de maneira um tanto mais positiva:

O azul do céu precipitou-se na janela. Uma vertigem, com certeza. As estrelas, agora, são focos compactos de luz que a transparência variável das vidraças acumula ou dilata. Não cintilam, porém.

Chamo um astrólogo amigo:

“Então?”

“O céu parou. É o fim do mundo.”

Mas outro amigo, o inventor de jogos, diz-me:

“Deixe-o falar. Incline a cabeça para o lado, altere o ângulo de visão.”

Sigo o conselho: e as estrelas rebentam num grande fulgor, os revérberos embatem nos caixilhos que lembram a moldura dum desenho infantil.

(OLIVEIRA, 1992, p. 205)

A alegoria lúdica do poema poderia ser lida como um novo mito de origem, ou mesmo como uma teoria científico-poética para uma reordenação do mundo, provocação com um acentuado viés crítico (político, arriscaríamos dizer), promovido pelo discurso irônico. A cena do desastre apavora o astrólogo, estereotipado como aquele que segue obedientemente os desígnios do céu estrelado e se vê perdido com o seu “defeito”. Mas o inventor de jogos, com quem o poeta se identifica, celebra a novidade e sua abertura para a liberdade. Este céu precipitado só precisa que se incline também a cabeça para, contemplado a partir desse novo ângulo de visão, enviesado, revelar-se mais esplendoroso: não mais o céu das determinações astrológicas, lugar de um poder soberano, mas sua recriação, fulgurante

como seria num desenho infantil, espaço de fantasia. Um céu reinventado, obra da vontade humana, do pequeno e do baixo, que inverte a lógica mimética, põe em xeque seu princípio metafísico e a hierarquia aí implicada entre modelo e representação.

Também de superfícies aqui se trata: as vidraças emolduradas por caixilhos e o papel do desenho infantil: céus *à flor da tela*, já que a imagem sugerida pelo poema evoca visualmente “A Noite estrelada” de Van Gogh, obra de pintura que, ao problematizar a representação mimética do céu e dos astros, assume seu estatuto de imagem, seu ser-distinto, como enuncia Nancy: “a imagem é uma coisa que não é a coisa, ela se distingue desta” (NANCY, 2016, p. 98). Numa visualidade fundada no informe, a tela simula o mar no espaço do céu e promove um cruzamento (bastante mallarmaico, por sinal) de abismo e constelação. Assim, encena o desastre e o opera: desafia o projeto de vinculação realista ao real, destacando seus meios próprios de composição: pinceladas marcadas nas hachuras, vestígios preservados do trabalho do pintor, formas em devir, contrastes de cor ditados pela economia da pintura e não por qualquer referente externo – menos o céu que sua rasura e o esforço de recriá-lo.

Figura 1 – Vincent Van Gogh. “A Noite Estrelada”. Óleo sobre tela, 1889



O quadro de Van Gogh já fora sugerido num poema anterior de Carlos de Oliveira, “Noite Inquieta”. Depois de um trecho explicitamente ecfrástico que recupera “Campo de trigo com corvos”, cuja reprodução o eu-lírico teria diante de si segundo a cena dramática do poema, segue-se uma segunda passagem de linguagem marcadamente plástica, que, contaminada pela referência próxima ao nome do pintor, invoca um outro quadro seu. Na leitura que “Noite inquieta” promove de “A Noite estrelada”, uma sequência de metáforas instáveis recupera a deriva de imagens gerada pela visualidade desrealizada do quadro: suas formas desastrosas, vazias de estrelas, de Lua, de céu, abrem-se a outras formas, em relações de semelhança dessemelhante, num transmudar de uma coisa em outra: de astros a bichos, de céu a serra, de arbustos a nuvens, de luz a fogo, de fôlego a silvo:

Nos vãos do céu os animais de fogo  
dormem como os bichos pela serra,  
e entre os tojos alados o seu fôlego  
é um silvo de nuvens contra a terra.

[...]

Há uma gota de fogo em cada estrela,  
cóleras de sol pelos astros fora:  
é a noite inquieta, aos brados na janela,  
que assim chama por mim, ou assim me ignora?  
(OLIVEIRA, 1992, p. 86/88)

O dilaceramento da noite estrelada em imagens múltiplas parece provocar a dúvida aí formulada sobre o seu lugar ético: a incerteza sobre seu estatuto de indiferença ou incitação neste poema é um ponto de tensão e de virada nos sentidos assumidos pelos astros e pelo desastre na poesia de Carlos de Oliveira. Nos poemas de *Mãe Pobre*, segundo livro do poeta, enfatiza-se o abandono dos “inúteis astros mortos de marfim” que gelam os homens com a sua frialdade (em “Coração”, Parte I – 1992, p. 41) ou perdem a cor, deixando “nos campos tristes” a única metafórica estrela que resta no desterro: a miséria (em “O Viandante” – 1992, p. 45), a que se seguiria “a morte depois / fria como a luz dos astros” (em “Cantiga do ódio” – 1992,



p. 47). Este mesmo abandono se exprimiria novamente, e por uma interessante inversão de perspectiva, em “Pesadelo”, de *Outros Poemas*, um livro posterior:

Terra vista dos astros, breve e nua,  
na luz de azebre flutua  
lembrando qualquer coisa violada  
que à lenta luz boiasse, abandonada.  
(OLIVEIRA, 1992, p. 99)

É ainda em *Mãe Pobre*, porém, que o desastre começa a se inscrever como expressão do utópico, por meio de um prodigioso trabalho de linguagem que articula referencialidade, esvaziamento, construção metafórica e procedimento formal para alcançar sua realização talvez mais plena. Trata-se de um verso de “Soneto”: “até que o muro fenda, a treva estale” (OLIVEIRA, 1992, p. 58). Por via alegórica, repetindo analogias cristalizadas da opressão da ditadura salazarista – o muro e a noite – indica-se a espera da revolução e da liberdade. A referencialidade histórica é facilmente perceptível e, portanto, a tematização ainda persiste: o estalar da treva será a abertura para a passagem de luz, o fim do tempo de tirania. A construção verbal da imagem, no entanto, é, neste caso, bastante trabalhada: visualmente, a metáfora “a treva estale” sugere uma estrela, mas em negativo e com uma violência de irrupção e quebra (equiparada ao fender do muro) que igualmente remete ao desastre. Já no plano sonoro, o signo da estrela se insinua por uma espécie de tropo fônico: disfarçado, diferido, adiado, pois não é ainda o seu tempo de eclodir. A estrela permanece referida em ausência expectante, impregnada numa expressão que alude a ela como vazio que prepara sua chegada. Num dizer de Blanchot sobre a poesia de Mallarmé que poderíamos transferir para cá com impressionante propriedade: “a tensão do verso cria uma relação tão ávida que a palavra [se torna] presente na espera que a exige” (BLANCHOT, 1997, p. 40).

Dessa espera ávida Carlos de Oliveira parece tratar na parte VII de “Estalactite” (*Micropaisagem*), referindo-a como um pulsar, e iniciando um movimento do poema que dramatiza efetivamente o desastre:

O pulsar  
das palavras,  
atraídas

ao chão  
[...]  
lembra  
o das estrelas  
antes  
de caírem.

A escritura institui-se aí como um trabalho de queda, que faz palavras virem ter à página (ao chão) como estrelas são tentadas a cair. Na sequência, o poema, em sua concentração, qual uma supernova, explode “com o impulso / elástico / da estrela / tão / cheia de luz, / que cintila / uma última / vez / e rebenta,”. É mesmo um desastre, que gerará novo céu “numa caligrafia / de letras / vagueando”:

esta poeira  
lenta  
hesita em regressar  
ao chão  
[o poema  
sonha ainda  
o arquétipo  
do voo],  
mas cai  
e localiza  
na cal  
o ponto morto  
que propaga  
o silêncio  
(OLIVEIRA, 1992, p. 249-255)

O poema incorpora e encena sua ação na própria forma: as vinte e quatro partes de “Estalactite” são sonetos desastrados: imperfeitos, formados por decassílabos quebrados, feitos versos livres: cacos de versos, poeira de estrelas, astros decaídos.

Sobre a revolução poética francesa que destituiu o alexandrino tradicional e alçou o verso livre, diz Mallarmé: “On a touché au vers” / “Fizeram violência ao verso” (MALLARMÉ, apud FELMAN, 2000, p. 30). Um acidente, uma espécie de desastre feliz, produtivo, que, como bem interpreta Shoshana Felman, traduz a percepção do poeta francês de que a nova forma poética era um testemunho de transformações da vida social, cultural e histórica, em mais uma penetração entre poesia e mundo. Em Carlos de Oliveira, a corrosão do soneto é procedimento que encarna e dramatiza a brevidade

de que falava Rosa Martelo no ensaio que referimos. Também ponte entre o poético e o político, os decassílabos fraturados provocam interessantes efeitos de ritmo e sentido, e, por sua quebra, na falta que dão a ver, iluminam o vazio da página (o chão de cal) onde se imprimem, a sua superfície de desastre e potencial transformação.

Em 1897, Mallarmé publicara, na revista *Cosmopolis*, o poema “Un coup de dés jamais n’abolira le hasard”. Poema-constelação, como o chamou Eugen Gomrich, sua unidade é a página em branco, a página dupla vincada, onde as palavras se espalham em fontes e tamanhos diversos, sugerindo ritmos, temas e subtemas musicais, e silhuetas de imagens formadas pelos tipos de impressão, numa mancha gráfica que insinua visualidades: barco, recife, estrelas, pontos pretos de dados a correr, imagens transformando-se umas nas outras. Na última sequência do poema, converte-se em suporte de papel aquele espelho pendente aludido no soneto em “yx”, com as sete estrelas principais da Ursa Maior descendo agora ao rés-da-página. Depois de ver as primeiras provas do poema, Valéry escreve: “O conjunto me fascinava como se um asterismo novo se propusera no céu; como se enfim tivesse aparecido uma constelação que significasse alguma coisa.” Mallarmé conseguiu “elevar enfim uma página à potencia do céu estrelado” (VALÉRY, 1998, p. 195/199. Tradução nossa). Sugestão de um cosmos de ordenação humana.

Difícil não relacionar ao projeto mallarmaico poemas de Carlos de Oliveira como “Estalactite” ou ainda “Fóssil”, de *Cantata*, que, por tema, cenário e procedimento se aproximam de “Un coup de dés”: espécie de versões minimalistas do poema de Mallarmé.

#### Fóssil

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.  
(OLIVEIRA, 1992, p.185)

Como indica o seu título, este poema é um fóssil: estrela decaída, imagem de estrela; metáfora que toma corpo num animal que depois será resto; vestígio que inspira a linguagem: também fóssil, também potência de metamorfose. Mesclam-se no poema, como em “Un coup de dés”, cenários de mar e céu, sem que se elida o seu suporte efetivo: “pedra mais breve” de que se eleva um novo astro, ainda incógnito, mas que traz a marca de uma decisão, de uma iniciativa, de um pronunciamento.

O aproveitamento da mancha gráfica, esse extremo de materialidade da linguagem verbal que a desafia nos limites da sua expressão, confinando com o visual, faz surgir uma superfície que combina dois espaços, como explica Rancière: “o espaço virtual que o poder de evocação das palavras desenha no espírito e o espaço material constituído pela disposição gráfica” (2005, p. 10). Essa convivência desafiaria, ainda segundo o teórico francês, a interpretação de uma autonomização das artes no cenário moderno, fenômeno do qual a pintura seria o paradigma fundamental, seguida de perto pela poesia. Com a queda do princípio metafísico da representação mimética, não teria havido um voltar-se de cada arte para os seus próprios meios e suporte, “mas, ao contrário, um encontro direto desses suportes mesmos” (RANCIÈRE, 2005, p. 12). Essa “comunidade de signos e formas”, fundada numa superfície plural que desmente a autonomização das artes, desmentiria também a tese de autonomização da arte. De suporte guardião de pureza, a superfície passa a espaço de troca onde “os signos se tornam formas e as formas se tornam atos” (RANCIÈRE, 2005, p. 13), numa interface que é política, pois desierarquiza linguagens e suspende o princípio da imitação que mantinha separados os espaços da arte e da ação.

Figura 2 – René Magritte. “La Page Blanche”.  
Óleo sobre tela, 1967.



Em diálogo com “Un coup de dés”, Magritte cria, em 1967, a tela “La Page Blanche”. Folhas caídas, que, no campo das associações surrealistas tão caras a Magritte, remetem a folhas de papel, parecem dispostas cuidadosamente ao acaso no céu da pintura, como num chão de outono. Formam uma estranha e vicária constelação de gigantescas proporções que encobre ou ofusca as “verdadeiras” estrelas (inexistentes ou reduzidas a pontinhos brancos quase invisíveis contra o azul do fundo da tela), mas não a lua cheia – que é, porém, vazia: espaço em branco – no centro do céu. Neste vazio que significa – forma a sustentar uma perda –, repousa, já aponta o título mallarmeano, o sentido da composição de Magritte, tão afeito, ele próprio, a imagens reflexivas que fossem lugar de pensamento: imagens dialéticas, como as chamaria Benjamin, que se fazem críticas de si mesmas (pensemos, por exemplo, em “A traição das imagens – Isto não é um cachimbo” – a denunciar seu engano, sua *traição*, incorporando em sua forma a confissão de seu estatuto de imagem.). É vazio de lua o círculo branco que evoca o astro, são vazias de estrelas as folhas pintadas no lugar das constelações: imagens que, como aquelas de “Un coup de dés” (e, poderíamos acrescentar, a estrela por vir no “Soneto”, a poeira cintilante no calcário de “Estalactite” e o

fóssil, de Carlos de Oliveira) evocam coisas que não chegam a ser, formas a meio caminho que se reconhecem intermediárias e utópicas, signos de trabalho honesto e humano.

Ainda dialogando de perto com as “páginas” de Mallarmé e Magritte, diz um poema em prosa de Carlos de Oliveira, de *Sobre o lado esquerdo*:

#### Papel

Pego na folha de papel, onde o bolor do poema se infiltrou, levanto-a contra a luz, distingo a marca da água (uma ténue figura emblemática) e deixo-a cair. Quase sem peso, embate na parede, hesita, paira como as folhas das árvores no outono (o mesmo voo morto, vegetal) e poisa sobre a mesa para ser o vagaroso estrume doutro poema.  
(OLIVEIRA, 1992, p. 216)

Elevação e desastre aí estão, neste poema-ato que narra o movimento posterior à invenção de um outro poema, desconhecido, inacessível como escritura, mas restituído como gesto. O que importa dele é tão somente a mancha, grafismo comparado a bolor, marca d’água, emblema no papel e, podemos supor, também constelação de tipos impressos vistos a contraluz. Como um céu de papel, o poema se deixa cair e embater na parede, precisamente como os revérberos daquele outro céu embatem nos caixilhos da janela de “Estrelas”. (“Embater”: verbo estranho para algo que acabara de se dizer “quase sem peso”, mas que evoca com conveniente economia um enfrentamento da ordem do ético, do ideológico, do político.) No desastre, este poema-superfície, matéria, torna-se já outra coisa, metamorfose de imagens que são um nada de coisa e um muito de potencialidade. Folha vegetal como aquelas da tela de Magritte, convertida no estrume que vai nutrir outro poema, pousada mesa do poeta que se faz terra, solo: realmente o rés-do-chão.

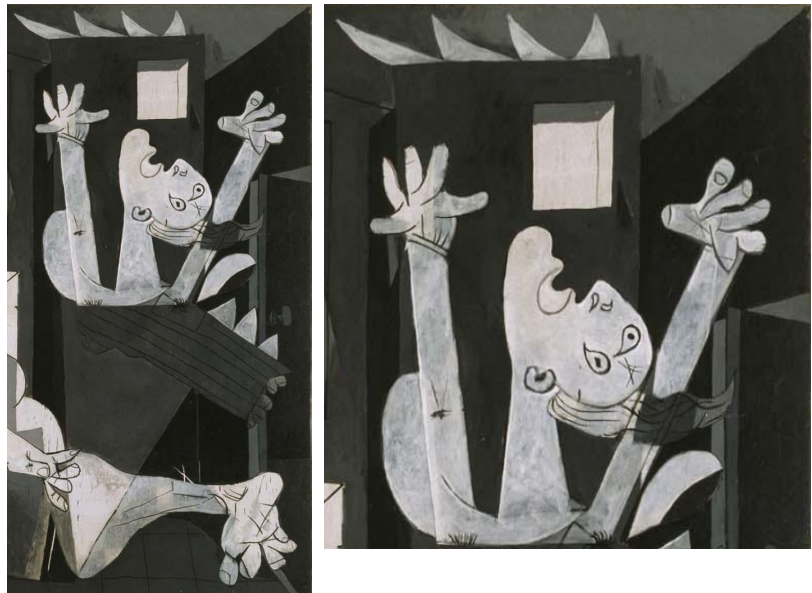
A partir daí, pode-se construir. O poema deixa de ser espaço cerceado da representação e se torna lugar de ação, propositivo para o mundo. Um “mundo verbal”, como diz Manuel Gusmão (2010, p. 326), que se propõe como alternativa ao mundo real: “a pedregosa luz da poesia / [...] reconstrói a casa, chama a chama” (“Casa”. OLIVEIRA, 1992, p. 215) Superfície povoada por imagens que têm sua marca de distinção, mas, por

isso mesmo, pela distância que abrem, criam um intervalo de reflexão, um lugar de pensamento, e dão testemunho de outros desastres, *disastros* estes, obras de mau astro ou de humanidade corrompida, que necessita do sustento, da resistência da poesia. Carlos de Oliveira a descobre e a revela, personificada, numa tela de Picasso, onde surge, em meio à ruína, uma mulher marcada por uma estrela de humilde traçado humano: asterisco no branco da face, inscrito na superfície pintada de um corpo que se alevanta em meio à queda.

Figura 3 - Pablo Picasso. "Guernica". Óleo sobre tela, 1937.



Figura 4 - Pablo Picasso. "Guernica" - Detalhes.



Descrição da guerra em Guernica

X  
O incêndio desce;  
do canto superior direito;  
sobre os sótãos,  
os degraus das escadas  
a oscilar;  
hélices, vibrações, percutem os alicerces;  
e o fogo, veloz agora, funde-os, desmorona  
toda a arquitectura;  
as paredes ávidas desabam  
mas o seu desenho  
sobrevive no ar; sustém-no  
a terceira mulher; a última; com os braços  
erguidos; com o suor da estrela  
tatuada na testa.  
(OLIVEIRA, 1992, p. 339)

Uma estrela que é signo de esforço humano (suor) assinala esta mulher, ungida: distingue-a. “O distinto, segundo a etimologia, é o que é separado através de marcas (a palavra remete a *stigma*, marca com ferro, picada, incisão, tatuagem): aquilo que um traço retira e mantém à parte, marcando-o também com essa retirada”, escreve Nancy (2016, p. 97-8). Ela está ajoelhada sob o peso terrível do desastre, mas a flexão em sacrifício parece prover a força estritamente necessária para que tronco e braços se ergam, suportando um céu em fogo que é vazio no recorte da janela: um cubo branco que ora parece afundar-se para revelar em perspectiva o fundo desterro, ora projetar-se, terrivelmente material, “calmo bloco” prestes a tombar. O astro que resta é ferida, tatuagem – à flor da pele, à flor da tela – na testa deste corpo pintado de mulher, um novo céu. Em posição antinatural, o pescoço-pedestal sustenta-exibe um rosto impossivelmente vertido, como se o “des-astre obscuro” que carrega na frente lhe pesasse, fazendo pender o alto da cabeça para o chão. O mundo está de ponta-cabeça, mas, se os olhos arregalados de horror já não podem mirar o alto, e contemplam um tempo em que tudo parece estar às avessas, a boca se escancara num apelo silencioso, o último, que será talvez um poema.



## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: \_\_\_\_\_. *Notas de Literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: 34, 2003. p. 65-89.

BLANCHOT, Maurice. O mito de Mallarmé. In: \_\_\_\_\_. *A parte de fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997. p. 34-47.

\_\_\_\_\_. *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.

CAMPOS, Augusto de. *Mallarmé*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DE MAN, Paul. Poesia lírica e modernidade. In: \_\_\_\_\_. *O ponto de vista da cegueira: ensaios sobre a retórica da crítica contemporânea*. Trad. Miguel Tamen. Coimbra / Lisboa: Angelus Novus / Cotovia, 1999. p. 188-207.

FELMAN, Shoshana. Poesia e testemunho: Stéphane Mallarmé ou um acidente do verso. Trad. Cláudia Valladão de Mattos. In: Arthur Nestrovski e Márcio Seligmann-Silva (Org.) *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000. p. 30-37.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da Lírica Moderna*. Trad. Marise Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GUSMÃO, Manuel. A arte da poesia em Carlos de Oliveira. In: \_\_\_\_\_. *Tatuagem e palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. p. 315-338.

MALLARMÉ, Stéphane. *Poesias*. Trad. José Augusto Seabra. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

MARTELO, Rosa Maria. Carlos de Oliveira e a erosão do mundo. In: \_\_\_\_\_. *Em parte incerta*. Estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea. Porto: Campo das Letras, 2004. p. 63-79.

NANCY, Jean-Luc. A imagem – o distinto. Trad. Carlos Eduardo Schmidt Capela. *Outra Travessia*, Florianópolis, n. 22, p. 97-109. 2º Semestre de 2016.

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

RANCIÈRE, Jacques. *L'espace des mots – de Mallarmé à Broodthaers*. Nantes: Musée de Beaux-Arts, 2005.

\_\_\_\_\_. *A partilha do sensível*. Estética e política. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: 34, 2009.

SISCAR, Marcos. A “poesia pura” como paradigma de tradição poética. In: *Poesia contemporânea e tradição: Brasil – Portugal*. Solange Fiuza e Ida Alves (Org.) São Paulo: Nankin, 2017. p. 15-35.

### **FONTES DAS IMAGENS:**

MAGRITTE, René. *La Page Blanche*

<https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/rene-magritte-la-page-blanche> (visitado em 27/12/2017)

PICASSO, Pablo. *Guernica*

<http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/guernica> (visitado em 27/12/2017)

VAN GOGH, Vincent. “A Noite estrelada” [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/vincent-van-gogh-the-starry-night-1889](https://www.moma.org/learn/moma_learning/vincent-van-gogh-the-starry-night-1889) (visitado em 27/12/2017)

## **Abstract**

### **Skies on the ground of the page: image, surface, poetry and politics (Considerations about Carlos de Oliveira)**

*Stars are recurrent images in the poetry of Carlos de Oliveira, constituting a key to understand his poetic and political project: they are counterpoint, resistance, utopian construct that impose itself before (or within) the salazarista "night": simile of the writing itself. Deepening this reflection and relating the star-signs of the Portuguese poet to the equally obsessive stars of Mallarmé's poetic universe, to the skies in Magritte's painting and the theoretical reflections by Jean-Luc Nancy, Maurice Blanchot and Jacques Rancière, we sought to recognize the representations of the starry sky as conceptual, self-reflective images, allegories of the poetic image: decayed sky, desacralized, inscribed at the bottom of the page – dis-aster. In this perspective, the poetic image and the surface of the poem's page reveal, by their very construction, as political acts of defiance of all determinism of form and signification, of classifications and hierarchizations, and of submission to sovereign models and powers.*

**Key-words:** Carlos de Oliveira; Stéphane Mallarmé; image; disaster