

EMANAÇÕES DOS *INFERNOS*: METÁFORAS DA (DES)CONSTRUÇÃO NA POESIA DE CARLOS DE OLIVEIRA

Tatiana Prevedello*

RESUMO: *A proposta da presente reflexão, cujo objeto de análise é o texto Descida aos Infernos, de Carlos de Oliveira, procura compreender, no contexto da poesia portuguesa contemporânea, possíveis vínculos entre o trabalho lírico do autor e sua agência política. Ao nos voltarmos para um poema que dialoga intertextualmente com A Divina Comédia, de Dante Alighieri, e o livro bíblico do Apocalipse, em seus movimentos de descenso e ascensão, os quais gravitam em torno das figurações simbólicas do elemento terra, procuramos resgatar o papel da metáfora em suas operações referenciais. Por conseguinte, buscamos verificar como a vinculação do autor ao cânone neo-realista articula as suas representações estéticas ao contexto histórico-político de Portugal e da Europa.*

PALAVRAS-CHAVE: *agência política – Inferno – metáfora.*

ABSTRACT: *The purpose of this reflection, whose object of analysis is the text Descida aos Infernos, by Carlos de Oliveira, comprises, in the context of contemporary Portuguese poetry, possible links between lyrical work of the author and his political agency. By analyzing a poem that has an intertextual dialogue with The Divine Comedy, by Dante Alighieri, and the biblical book of Revelation, in its movements of descent and ascent, which revolve around the symbolic figurations of the earth element, the goal is to rescue the role of referential metaphor in their operations. Finally, the purpose is to see how the link of the author in the neo-realist canon articulates the aesthetic representations in the historical and political context of Portugal and Europe.*

KEY-WORDS: *political agency – Hell – metaphor.*

*Quivi sospiri, pianti e alti guai
risonavan per l'aere senza stelle,
per ch'io al cominciar ne lagrimai.*

*Diverse lingue, orribili favelle,
Parole di dolore, accenti d'ira,
voci alte e fioche, e suon di man con elle*

*facevano un tumulto, il qual s'aggita
sempre in quell'aura senza tempo tinta,
come la rena quando turbo spira.*
(ALIGHIERI, 1998, p. 38)

*E olhei, e eis um cavalo amarelo, e o que estava assentado sobre ele tinha
por nome Morte; e o Inferno o seguia; e foi-lhes dado poder para matar a*

*UFRGS – Doutorado em Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas – e-mail: t_prevedello@hotmail.com

quarta parte da terra, com espada, e com fome, e com peste, e com as feras da terra.

(APOCALIPSE, 6:8, 1998, p. 324)

Il y a nous qui regardons sincèrement ces ruines comme si le vieux monstre concentrationnaire était mort sous les décombres, nous qui feignons de reprendre espoir devant cette image qui s'éloigne, comme si on guérissait de la peste concentrationnaire, nous qui feignons de croire que tout cela est d'un seul temps et d'un seul pays, et qui ne pensons pas à regarder autour de nous et qui n'entendons pas qu'on crie sans fin.

(CAYROL, 1998, p. 56)¹

(RE)ATUALIZAÇÃO DOS INFERNOS: NOTAS PRELIMINARES

No âmbito da releitura dos motivos suscitados pela obra dantesca, o texto *Descida aos Infernos*², o qual corresponde ao quarto livro de poesias publicado por Carlos de Oliveira, é constituído por vinte partes e, como o próprio título sugere, apresenta uma relação intertextual com o *Inferno*, de *A Divina Comédia*. O primeiro momento do poema está organizado em nove partes, equivalentes aos nove círculos infernais, nas quais é abordado o movimento de descida. Tal como procedeu Dante, o sujeito lírico move-se em direção ao centro da terra e descreve as imagens que são captadas pelos seus sentidos. Algumas vozes críticas que se manifestaram a respeito de *Descida aos Infernos* tendem a interpretar o poema a partir do viés psicanalítico, relacionando a ação de “descer” a uma viagem que o indivíduo realiza para o interior de

¹ O escritor francês Jean Cayrol (Bordeaux, 06/06/1911-10/02/2005), autor de *Poèmes de la nuit et du brouillard*, foi combatente da Resistência Francesa e preso político, sobrevivente no campo de concentração de Mauthausen (Áustria).

² A primeira versão de *Descida aos Infernos*, de Carlos de Oliveira, foi publicada no ano de 1949, no Caderno das Nove Musas: sob o signo de Portucale (separata de *Portucale*, 2, vol. IV, n. 19-20, Jan-Abr., Porto). A considerar que o autor foi um incansável revisor de sua própria obra, o título ao qual nos referimos voltou a aparecer em 1950, inserido em *Terra da harmonia*, apresentando alterações e, em 1962, em *Poesias*. Todavia, as modificações mais expressivas, consoantes à última revisão realizada pelo autor irão se imprimir em *Trabalho poético*, coletânea da obra de Carlos de Oliveira publicada em 1976. Conforme registra Rosa Maria Martelo Pereira, em sua tese *A construção do mundo na poesia de Carlos de Oliveira* (1996, p. 463): “[os] processos de transestilização (...) contribuem para fazer funcionar o conjunto hipertextual que é *Trabalho poético* como um macrotexto onde as relações cronológicas cedem sob as relações analógicas introduzidas e onde uma poética em processo se esconde sob a interferência do seu estádio final. Este procedimento é visível também na reescrita de *Descida aos Infernos*. Se a versão constante de *Poesias* era já menos enfática, menos expressionista e mais contida do que o texto matricial, a versão incluída em *Trabalho poético* apresenta variantes que agudizam essa distância. Em consequência da transestilização do poema, (...) a versão final rasura o tom expressionista que ainda era legível em 1962”.

Uma importante consideração consta como nota final desta última edição revista por Carlos de Oliveira, o qual assim se manifestou: “O autor remodelou, incluiu, **cortou (sobretudo cortou)** o que lhe pareceu necessário para alcançar um conjunto mais equilibrado. **Os textos assim apurados constituem todo o “Trabalho poético” de então que julga aproveitável. Qualquer outro poema que tenha publicado antes ou durante esse período fica portanto definitivamente excluído da sua obra**” (grifos nossos).

si mesmo, na tentativa de compreender a realidade concreta e contraditória da matéria. Nuno Júdice afirmou que a incursão aos *Infernos* equivale a “interiorização das forças negativas, dos impulsos elementares de destruição e de morte” (JÚDICE, 1982, p. 13). Eduardo Lourenço, por sua vez, observou que o poema pode ser compreendido como a “descida aos lugares de origem, os que trazem a marca de um único mistério que é o de serem realmente a nossa origem, tal como o poeta, conscientemente materialista e pequeno Dante desta inumana comédia (...)” (LOURENÇO, 1983, p. 151).

Críticos e biógrafos de Carlos de Oliveira são unânimes ao referenciar o silêncio do poeta sobre si mesmo, uma vez que o autor manifestava-se contrário a qualquer dominância de sua biografia sobre a produção literária. É importante, todavia, nos atentarmos para o fato de que o escritor colocou a sua palavra à disposição da luta social, a fim de servir de subsídio artístico-intelectual para um projeto histórico, fundamentado na crença de ser possível instaurar uma transformação na sociedade portuguesa, que vivia sob o domínio da ditadura. Em um contexto opressivo, a poesia se configurava como um objeto de denúncia em prol de ações político-libertárias.

De modo semelhante a outros autores cuja formação se fortaleceu nos ideais marxistas, Carlos de Oliveira apresentava uma compreensão clara a respeito das limitações impostas pelo cânone estético neo-realista em sua apresentação mais ortodoxa. É importante destacar que, em Portugal, conforme aponta Prado Coelho, o neo-realismo não se consolidou destituído de ambiguidade, pois designou três propósitos relativamente específicos:

(...) uma atitude geral frente à vida e ao mundo, expressa predominantemente por uma forma de actuação política; uma teoria estética de formulação realista, na linha da teorização filosófica designada de ‘marxismo’; um programa estético (uma ‘poética’), com elementos ideológicos formalizados de um modo extremamente dogmático - na tentativa de realização em Portugal de um ‘realismo socialista’, tal como Aragon, Jdanov, Lefebvre e outros, de modos diversos, tinham começado a defender (COELHO, 1972, p. 39).

Ao se revelar dialética e materialista, a poesia de Carlos de Oliveira indica uma concepção do mundo fundada nos valores marxistas, mas sem deixar de privilegiar o aspecto estético de suas composições. Essa particularidade em sua escrita, em certas proporções, distanciou o autor do cânone poético neo-realista. No entanto, é possível verificar que a sua poesia melhor mostra o marxismo por meio da contundência das imagens referenciadas, e não por abordar diretamente a ideologia do movimento. Mesmo manifestando indícios trágicos, como no caso de *Descida aos Infernos*, o autor apresenta uma compreensão inovadora da poesia como força propulsora do poder da configuração da palavra sobre o “real”, posicionamento que coincide com as palavras que Adorno (1993, pp. 194-195) emprega em *Lírica e sociedade*:

(...) ideologia é inverdade, consciência falsa, mentira. Ela se manifesta no malogro da obra de arte, no que esta tem em si de errado, e é alvo da crítica. Mas dizer de grandes obras de arte, que têm sua essência no poder de

configurar e, somente através desse poder, na capacidade de conciliação tendencial de contradições fecundas da existência real, que elas são ideologia, não é simplesmente fazer injustiça ao seu conteúdo próprio de verdade: é também falsificar o conceito de ideologia. Este não afirma que tudo o que é espírito só serve para que homens eventuais escamoteiem interesses particulares eventuais fazendo-os passar por universais, mas que quer desmascarar determinado espírito falso e, ao mesmo tempo, concebê-lo em sua necessidade. Obras de arte, todavia, têm sua grandeza unicamente em deixarem falar aquilo que a ideologia esconde.

A poesia de Carlos de Oliveira apresenta em comum com a poética neo-realista uma intenção que se expressa na referencialidade. Nessa perspectiva, buscamos considerar a contribuição da hermenêutica fenomenológica, sobretudo nas considerações filosóficas de Paul Ricoeur, a respeito da referência no texto poético. O trabalho da interpretação pode se deslocar do eixo da subjetividade para aquilo que Ricoeur denomina como “mundo do texto”, entendido como algo que o próprio texto projeta para adiante de si, e se transformar em uma operação objetiva. Entende-se, por conseguinte, que a tarefa própria da hermenêutica para a qual se estende o seu domínio, consiste no fato de que a interpretação principia no ponto em que o texto abre-se para o discurso, apresentando o propósito de dizer “algo” a respeito de “alguma coisa” (RICOEUR, 1975, p. 273).

Conforme a tese ricoeuriana, apresentada em *La métaphore vive*, sobre a relação com o real, o papel da metáfora a respeito da linguagem poética encontra-se em um patamar equivalente ao do modelo para a linguagem científica (ibid., p. 302). A equivalência do modelo se configuraria não tanto como o enunciado metafórico, mas em primeiro lugar na metáfora continuada ou rede metafórica. Esses elementos se comunicam com a teoria de Ricoeur sobre o texto, segundo a qual a referência sempre se inscreve articulada com uma macroestrutura. No entendimento do filósofo francês, a suspensão da referência de primeiro grau, institui uma dimensão projetiva na referencialidade do texto. O poder de redescrição, que caracteriza o modo segundo de referência, equivale a capacidade do texto de criar uma proposição de mundo, além de articular esta teoria do texto com um paradigma de ordem comunicacional.

Ao apresentar os pressupostos que se direcionam a um conceito de “*vérité métaphorique*”, (ibid., p. 311) Ricoeur procura defender que esta definição de “verdade” está relacionada ao poder poético de redescrição, ao se referir a um propósito realista, ainda que vinculado a um questionamento como este: “N’est-ce pás la fonction de la poésie de susciter un autre monde, - un monde autre qui corresponde à des possibilités autres d’existir, à des possibilités qui soient nos possibles les plus propres?” (ibid., p. 288).

Álvaro Cardoso Gomes admite ser possível delinear duas importantes tendências em *Descida aos Infernos*: “de um lado, a concepção neo-realista, em que a poesia é vista como arma de combate, capaz de modificar o real; de outro certo desligamento do que poderia chamar de abordagem ingênua do fenômeno social” (GOMES, 1989, p. 172). Essas acepções apresentam-se consoantes ao propósito para o qual se direciona a leitura de *Descida aos Infernos* que pretendemos investir no presente ensaio, ao eleger a

agência política do texto poético como objeto de análise. A intenção de explorarmos as possibilidades metafóricas de *Descidas aos Infernos*, articuladas ao seu contexto histórico-político nos conduz, por conseguinte, a refletir sobre o aspecto da referencialidade, que se inscreve na poesia de Carlos de Oliveira.

INDISTINÇÕES “ENTRE SER QUEIMADO E SER FOGO”: (RE)AÇÃO NOS INFERNOS

Em *Descida aos Infernos*, a relação hipotextual com *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, resgata a atmosfera mítica advinda das percepções infernais, construídas nas imagens que, ao operacionalizarem a ação de descida ao centro da terra, recuperam o espaço e a geografia dantesca. Uma das principais diferenças entre o poema de Carlos de Oliveira e o texto que lhe motivou essa releitura temática ocorre no sentido de que o livro da principal obra do poeta florentino sustenta-se nos paradigmas de morte e eternidade, amparados na visão tomista que moldou o imaginário cristão medieval. O aspecto subterrâneo do *Inferno* de Dante, que se interrelaciona, em primeira instância, com a tradição mítica grega, a qual mais tarde é explorada por Virgílio no texto da *Eneida*, mostra o dinamismo das mutações físicas de ordem material, das quais deriva a transição contida na passagem da vida para a morte (PEREIRA, op. cit., p. 318). Embora esses eventos estejam a ilustrar o ambiente evocado pelo sujeito lírico construído pelo poeta português, o *Inferno* de Carlos de Oliveira encena a vida em sua perspectiva de continuidade e resistência, numa situação conflitante aos designos de morte e opressão contidos nas profundezas da terra. Nos primeiros versos do poema essa possibilidade de (in)versão temática, em relação ao texto alighieriano, é depreendida no movimento de descida, que se processa por meio do “cascalho interno da terra”, (OLIVEIRA, 1975, p. 87) imagem que evoca pedras que não estão fixas em uma estrutura e podem mediar o caminho descendente:

I

Desço
Pelo cascalho interno da terra,
onde o esqueleto da vida
se petrifica protestando.

Como um rio ao contrário, de águas povoadas
por alucinações mortas boiando levadas
para a alma da terra,
procuro os úberes de fogo (ibid., p. 87).

Nesta primeira parte de *Descida aos Infernos* podemos observar que as metáforas e recursos imagéticos que se sintonizam com a morte se inscrevem sob uma ação de resistência e oposição, anunciando-se fora da ordem natural das coisas: “(...) o esqueleto da vida se petrifica protestando” e “Como um rio ao contrário (...)”. Os traços

semânticos neste ambiente de morte introduzem na cena do poema a perspectiva de gestação e nascimento, pois o sujeito poético direciona-se aos “úberes de fogo”. Aqui, de forma oposta ao sentido punitivo desencadeado da poesia de Dante, o fogo, um dos quatro elementos arquetípos fundamentais, incorpora nestes versos a conotação simbólica de fonte de alimento. E, se no itinerário dantesco a imersão às entranhas da terra está atrelada a punições de caráter moral, *Descida aos Infernos*, simultaneamente, resgata a figura da terra como ventre gerador e cenário cúmplice da destruição, pois é também de seu interior que emanam as pulsações míticas de vida e morte.

O movimento descendente se reitera com insistência no decorrer das nove primeiras partes que configuram o poema: “Desço/ pelo cascalho interno na terra” (ibid., p. 87); “(...) outrora desceram por estes vales/ ateando clarões/ nos olhos de Dante)” (ibid., p. 88); “Descendo sempre” (ibid., p. 879); “Desço/ para o centro da terra” (ibid., p. 90); “(E descendo/ é como se descesse dentro de mim (...))” (ibid., p. 91); e “desço alucinado” (ibid., p. 92). A ação de “descer” mostra a marca do tempo presente em movimento e, ao se apresentar modulada por uma voz em primeira pessoa, sugere um ato solitário, pois o verbo se conjuga em terceira pessoa (“desceram”) apenas uma única vez, ao designar um evento passado que se inscreveu nas páginas dantescas. Os signos que se imprimem no poema, nestas primeiras partes de *Descida aos Infernos*, levaram muitos críticos a compreendê-los como a análise de uma profunda experiência de interioridade, uma “descida” ou “exploração” das profundezas do “eu”. A busca que se opera em relação ao interior da terra inclui um sujeito lírico solitário, pois ao contrário de Dante o mesmo não é acompanhado por nenhuma espécie de guia a orientá-lo em seu itinerário de desbravamento infernal. Observamos que o próprio eu poético, ao utilizar o advérbio comparativo “como” (“é como se descesse dentro de mim”), atesta que sua operação pode equivaler a exploração interior do próprio poema. Ao atingir o nono círculo em *A Divina Comédia* o poeta invoca o auxílio das Musas: “Ma quelle donne aiutino il mio verso” (ALIGHIERI, op. cit., p. 211); o sujeito lírico de *Descida aos Infernos* é, todavia, conforme Adorno professa em *Lírica e sociedade*, “alguém totalmente desamparado pelas Musas” (ADORNO, op. cit., p. 193). Destituído de guia ou de entidades inspiradoras, a voz que modula os versos de Carlos de Oliveira, ao indeterminar seus referentes mostra-se consoante ao postulado adorniano, uma vez que os sentidos professados pela expressão lírica deste poeta neo-realista português “não são tomados abusivamente como objetos de demonstração de teses sociológicas.” (ibid., p. 193). O seu estatuto artístico integra-se ao universal não apenas pelas relações hipertextuais que estabelece com um dos textos mais consagrados pela tradição, mas porque “a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística, assim como, inversamente, sua postulação de validade universal vive na individuação” (ibid., p. 194).

Para realizarmos uma compreensão metafórica do inferno dantesco, valendo-nos das considerações de Ricoeur ao afirmar que a referência pode se situar no nível da semântica, ao se dirigir apenas a entidades do discurso na ordem da frase e, no nível da hermenêutica, quando está endereçada a entidades discursivas que apresentam maior dimensão que a frase, o texto não se limita a apresentar os mecanismos psíquicos que

viriam a descrever uma introspecção do sujeito lírico para o interior de seu “eu”. O empreendimento de penetrar a terra ampara-se na intenção de localizar a origem da criação poética e reorganizar, metaforicamente, reflexões sobre a perspectiva estética da criação.

Podemos observar, sob uma direção, que as metáforas empregadas neste poema neo-realista, as quais em *A Divina Comédia* designam o sofrimento atribuído aos espíritos maculados pelo pecado, em *Descida aos Infernos* se transfiguram em ações que não se resignam a perspectiva estática da eternidade – “o esqueleto da vida/ se petrifica protestando” (OLIVEIRA, op. cit., p. 87); “nas cobardias-detritos das águas” (ibid. p. 91); “nos heroísmos-resíduos das fráguas” (ibid., p. 91); “até ao núcleo do tumulto” (ibid., p. 94) - e operacionalizam transformações de ordem vital sobre a matéria inanimada ou mineral: “para a alma da terra” (ibid., p. 87); “arrepiam-me estrelas a levedar” (ibid., p. 89); “gênios abortados no parto destas furnas” (ibid., p. 89); “onde os metais com sede” (ibid., p. 92); e “o coração da terra para sempre insepulto” (ibid., p. 94). Carlos de Oliveira inscreve a sua inserção no projeto neo-realista português cujo ideário volta-se para uma poesia comprometida com as causas políticas e sociais. As suas aspirações artísticas e estéticas e o sentido das imagens, conseqüentemente, se ampliam de um eixo paradigmático individual para a realidade coletiva. E, ao encerrar o seu movimento de descida para o interior da terra, a voz lírica atinge o “centro do assombro”, de modo que se conjugam o sujeito que recebe a ação – “ser queimado” – e o objeto – “ser fogo”:

9

Eis-me no centro do assombro,
onde não há distinção nenhuma
entre ser queimado e ser fogo.

No centro do assombro,
mordido pelas chamas
e a mordê-las: (OLIVEIRA, op. cit., p. 91)

Indistingue-se o “ser queimado e ser fogo” e o sujeito lírico torna-se paciente e agente das ações que se processam: “mordido pelas chamas e a mordê-las”. Aqui, queremos destacar que, entre a primeira e a nona parte de *Descida aos Infernos*, procurou-se criar uma ambiência motivada em referentes infernais colhidos, principalmente no texto de *A Divina Comédia*, mas esteticamente elaborados de forma consoante aos postulados do neo-realismo português e ao empreendimento poético de Carlos de Oliveira. O clamor que emana da poesia é testemunho e constatação de uma situação histórico-social similar ao inferno, e mostra a luta projetada no poder desbravador da palavra. O último verso da nona parte encerra-se com um sinal “[:]”- que marca o início de uma explicação que irá se seguir a partir da décima parte do poema. A considerar que o espaço infernal apresentado em *A Divina Comédia* não se inscreve em uma linha temporal, uma vez que integra a dimensão imensurável da

eternidade, o *Inferno* de Carlos de Oliveira remete a um tempo historicizada. Portanto, a situação da descida pré-anuncia a intenção metafórica mais contundente que a voz lírica busca revelar ao dar continuidade ao desenvolvimento do poema.

EXPLICAÇÃO SOBRE OS INFERNOS: JUSTIÇA AOS “RÉUS DA SUPERFÍCIE”?

Os recursos imagéticos empregados nas primeiras nove partes de *Descida aos Infernos* para criar a ambiência infernal, no decorrer da ação de descida do sujeito poético, conservam suspensos os sentidos “absolutos” ou “reais” de seus referentes ao apresentar uma ampla possibilidade de denotação metafórica, pois como defende Ricoeur: “l’énocé métaphorique est celui qui conquiert son sens comme métaphorique sur les ruines du sens littéral, il est aussi celui qui acquiert sa référence sur les ruines de ce qu’on peut appeler, par symétrie, as référence littérale” (RICOEUR, op. cit., p. 279). Os caminhos que conduzem a decodificação de significados inscritos até a nona parte situam-se, portanto, em um campo de referência em que as construções metafóricas apresentam o seu horizonte de interpretação vasto, cujos sentidos podem se plurarizar em múltiplas aberturas. A partir da décima parte do poema, embora não haja um desnudamento dos referentes e os signos não se mostrem de forma explícita, os elementos que emanam do texto poético nos permitem delinear, com mais precisão, o conceito que Ricoeur denominou de “*vérité métaphorique*”, a respeito da tensão relacional que se estabelece entre identidade e diferença no jogo da semelhança. Por essa razão, desse ponto em diante, é possível verificar que os indícios que operacionalizam a agência política do artista literário, transpostos pelo sujeito lírico, são mais consoantes às intenções da poesia neo-realista portuguesa e aos ideais marxistas de Carlos de Oliveira, tal como podemos observar na décima parte de *Descida aos Infernos*:

10

“Lá em cima, terra,
parecias em torpor
adormecida
um sonho espesso do teu sono

E quantas noites
com luar a murmurar à nossa porta
pensamos nós que te fingias de morta
só para não acordares com a tua vida
os filhos que criaste
e de novo chamaste
ao teu silêncio (OLIVEIRA, op. cit., p. 96).

O discurso lírico que se compõe a partir destes versos marca uma transição que irá se refletir em todo o restante do poema. As inscrições metafóricas, agora, se dirigem

para o aspecto exterior da terra e evocam as ilusões que se construíram a respeito da mesma que, em estado de torpor, reage de forma indiferente às manifestações dos “filhos que criaste”, simbolicamente recusando-se a relacionar com os sujeitos que aspiram a “vida” que nela existe. A condição arquetípica da terra, mãe e geradora, reveste-se de um caráter negativo, pois ao pactuar com o silêncio torna-se cúmplice da situação de abandono e desamparo em que se encontram os seus “filhos”.

Pela primeira vez as articulações da voz lírica se deslocam da dimensão do “eu” para o “outro” e, ao retornar ao tempo passado, se identificam com as aspirações de um grupo: “pensávamos nós”. Outros versos que se apresentam no decorrer do poema também são significativos no processo de transição do individual para o coletivo: “quando mais sós nos encontrámos” (ibid., p. 97); “E debruçados sobre os mares/ dissemos/ que foram feitos/ não para o abandono” (ibid., p. 98). À medida que o poema vai se desenvolvendo, as evidências que marcam um posicionamento sociopolítico se delineiam com mais contundência e as concepções ideológicas, articuladas aos eventos históricos, adquirem matizes mais evidentes. A composição de *Descida aos Infernos*, simultaneamente, engendra aspectos de sua referência externa, balizada na política e história, pois o sujeito que narra o poema preocupa-se em esclarecer as razões que o levaram às profundezas dos *Infernos*. Três explicações são desenhadas entre as partes 12 e 13, regidas pelo verbo “vir”, o qual se reitera em primeira pessoa:

12

Foi por isso que vim,
descendo aos infernos que ardem
no olhar futuro
dos animais fogosos
que estás criando
em teu ventre secreto.

Foi por isso que vim,
morrendo longamente
as mortes embuçadas no trajecto (ibid., p. 98)

13

(...)
vim acusar os réus da superfície
à justiça
das tuas tempestades (OLIVEIRA, op. cit., p. 99)

A imersão às profundezas da terra passa a se justificar em decorrência dos eventos sucedidos sobre a superfície da mesma, pois o seu “ventre secreto” é o responsável por “gestar” o que emana do centro em direção ao exterior. As metáforas negativas a respeito da terra, local onde pairam terror, hostilidade e episódios iníquos, representam a destruição da matéria por ela gerada que, simultaneamente, é mãe, pois dela provém a origem de toda a vida, e pátria, onde habitam os frutos de sua criação. O

poema volta-se para a “identidade” dos “réus da superfície” acusados pela voz lírica, numa perspectiva que, claramente, se alia à motivações de ordem coletiva e ideológica, como transparecem os versos subsequentes:

14

Esses
que talharam
‘a noite e o nevoeiro’
num furor de ferro:
e acendem gestapos da piedade,
as atilas cruzadas
que desfiguram a tua face (ibid., p. 100)

A expressão ‘a noite e o nevoeiro’, além das conotações metafóricas que poderiam vir a ser apreendidas em um trabalho interpretativo direcionado apenas para o contexto interno do poema, configura-se como uma referência externa, cuja condição hipertextual é marcada pela adição literal deste termo, destacado de forma citacional. O mesmo foi inserido na última revisão da obra realizada por Carlos de Oliveira, que veio a integrar a edição de *Trabalho poético*, em 1976. Nas versões anteriores de *Descida aos Infernos*, encontravam-se no mesmo ponto os versos “Esses,/ que talharam/ a imagem da ignomínia/ na pedra da própria alma”³, cuja potencialidade metafórica, ao

³ O terceiro verso da décima quarta parte de *Descida aos Infernos*, foi integrado à edição de *Trabalho poético*, publicada em 1976, sendo esta a última revisão realizada pelo autor. Na penúltima edição, em *Poesias*, podem-se observar significativas alterações estruturais e sintáticas, em relação à composição e organização dos versos. Nesta coletânea que veio ao público em 1962, a décima sexta parte do poema assim se apresenta:

16

**“Esses,
que talharam
a imagem da ignomínia
na pedra da própria alma:
e acendem as gestapos da piedade,
as atilas cruzadas
que desfiguram a tua face.
(...)”** (Grifos nossos).

Por sua vez, como já referimos, em *Trabalho poético*, de 1976, os versos da décima quarta estrofe, se organizam dessa forma:

14

Esses
que talharam
‘a noite e o nevoeiro’
num furor de ferro:
e acendem as gestapos da piedade,

pluralizar os sentidos passíveis de ser depreendidos de tais versos, tornava impreciso os seus signos. Por sua vez, ‘a noite e o nevoeiro’ corresponde à tradução de *Nacht und Nebel*, expressão cujo referente direto é o decreto nazista promulgado por Hitler, em 7 de dezembro de 1941 (*Nacht und Nebel Erlass*). Esse normativo prescrevia o célere desaparecimento daqueles que se opusessem, em qualquer parte da Europa, ao III Reich, os quais de forma imediata deveriam ser conduzidos a prisões situadas na Alemanha. Tanto a detenção quanto o transporte eram procedidos durante à noite, a fim de facilitar a inexistência de provas de desaparecimento das vítimas capturadas. Precisão, eficácia, agilidade, no silêncio da noite entrelaçavam, portanto, a cumplicidade nebulosa das operações do *Nacht und Nebel*.⁴

as atilas cruzadas
que desfiguram a tua face.
(Grifos nossos).

⁴ O decreto colocado em prática por Hitler normatizava métodos para que os prisioneiros desvanecessem *na noite e no nevoeiro*. Conforme o entendimento do Führer alemão, o desaparecimento se configuraria como uma técnica mais eficiente que a execução dos opositores ao III Reich por conspiração, uma vez que haveria menor resistência e se evitaria a construção de “mártires”. Em 7 de dezembro de 1941, como ordem advinda do Alto Comando do Exército e assinada pelo general Wilhelm Keitel, Hitler expediu o *Decreto Noite e Nevoeiro (Nacht und Nebel Erlass)*. O emprego do mesmo se amparava na necessidade de modificar a forma de tratamento em relação aos acusados de se rebelar contra o Reich. As prisões e condenações a trabalhos forçados eram interpretados como impróprios para defender os propósitos da Alemanha e assinalavam fragilidade. Fazia-se preciso, então, alternativas de dissuasão com maior poder de eficácia e duração. O propósito do decreto era expresso com clareza, pois visava conter as operações subterrâneas nas áreas ocupadas. A recomendação era recorrer à técnica do desaparecimento, via sequestro, o qual deveria ser procedido na *névoa da noite*, e a subsequente transferência dos suspeitos para o território alemão, seguindo-se da omissão de qualquer notícia a respeito dos capturados. Em consonância com a SS, *Nacht* (noite), equivalia ao esquecimento das vítimas; *Nebel*, (nevoeiro), configurava-se como a fumaça em que os capturados deveriam se volatilizar por completo, sob um nevoeiro ignorado. Esse procedimento consistia no Princípio do Führer (*Führer Prinzip*), ao avaliar o decreto que permitia a desapareição dos acusados sem deixar rastro e proibia fornecer informação de qualquer natureza sobre o paradeiro e destino dos acusados. Os indivíduos deveriam ser conduzidos para o Reich, onde eram processados por um tribunal especial. Caso a acusação não fosse factível deveriam ser, como medida preventiva, internadas em um campo de concentração até o fim da guerra. Como a intenção mais elevada deste decreto era deixar os familiares e os amigos do preso na incerteza sobre sua localização, proibiam-se a escrita e o recebimento de cartas, visitas ou encomendas e, em caso de morte, a notícia não seria transmitida à família. Conforme observa Hannah Arendt (1998, p. 493), em *Origens do totalitarismo*, “os nazistas, com a precisão que lhes era peculiar, costumavam registrar suas operações nos campos de concentração sob o título ‘na calada da noite’ (*Nacht und Nebel*).” No texto de autoria de Arendt, a tradução do termo ‘noite e nevoeiro’ sofreu alterações, todavia o sentido de lugubridade e imprecisão noturna se conserva. Os administradores da SS passaram a identificar todos os detidos e condenados à deportação e ao desaparecimento com as letras “NN”. Embora a sigla “NN” fosse empregada, na Alemanha, antes mesmo do advento do regime nazista, pois conforme um dicionário de 1881, o *Dutch Wörterbuch* de Jacob et Wilhem Grimm, definiam N.N. como sendo sinônimo de nome ignorado (latim: *Nomen Nescio*) ou que não podia ser mencionado. Todos os indícios apontam que, na época que equivaliu a ascensão do nazismo, o significado NN original passou a ter interpretação popular figurada que, numa perspectiva simbólica, equivalia à mesma situação. Dessa forma, teria se originado a associação do NN com *Nacht und Nebel* (Noite e Nevoeiro) (MANVELL, Roger. *SS e Gestapo: a caveira sinistra*. Rio de Janeiro: Renes, 1974).

A referência externa que se insere no corpo do poema mostra, além da transição do individual (eu) para o coletivo (nós), a expressão de um posicionamento doutrinário que busca se inscrever no contexto da história não apenas portuguesa, mas européia. As modulações da voz lírica estão articuladas a emanações advindas da realidade política, quando o trajeto de busca do sujeito se engendra aos meandros da história de uma coletividade. Ainda que em *Descida aos Infernos* as ilocuções sociopolíticas não se sobreponham ao plano estético-artístico, os sistemas de representação no poema, em consonância com o paradigma neo-realista português e a filiação ideológica do autor, apontam para um horizonte interpretativo pautado em uma concepção de mundo cunhada nos valores marxistas. As acusações proferidas contra os “réus da superfície” voltam-se também para a terra, no sentido de que a mesma mostrou-se omissa ao não valer-se da força dos elementos que a constitui – fogo, ar e água - em nome da equidade, pois “sendo de fogo/ os não queimares,/ de tendo vento/ os não levars,/ de trazer sobre o dorso/ o horror dos mares/ onde eles não somem” (OLIVEIRA, op. cit., p. 101). E, por conseguinte, convoca o Apocalipse:

16

Juro pelos meus olhos
que te venho pedir
o apocalipse da esperança:

a carícia da peste,
as patas dum cavalo,
o incêndio duma lança,

os dentes arrancados
à cárie da fome;

a dolorosa guerra
dos túmulos dos mortos
e dos vivos sem nome (ibid., p. 102).

O intertexto aqui inscrito evoca a passagem bíblica que revela os Cavaleiros do Apocalipse: Conquista, Guerra, Fome e Morte. Assim, neste segundo momento do poema, a transposição do *Inferno* para *Apocalipse* apresenta um posicionamento ideológico mais acentuado e realiza a passagem das emanações individuais para a história coletiva, em busca de um “apocalipse da esperança”. E, se num sentido

Em 1955, o cineasta francês Alain Resnais, realizou o documentário *Nuit et Brouillard*, sobre os campos de concentração nazistas. O argumento apresentado no filme é de autoria do escritor francês, Jean Cayrol, ex-prisioneiro do campo de Mauthausen, na Áustria, que em 1945 publicou a coletânea de versos intitulada como *Poèmes de la Nuit et du Brouillard*. O título do filme foi inspirado, portanto, no decreto “Nacht und Nebel” e, no documentário, são apresentadas imagens do Castelo de Hartheim, próximo do campo de Mauthausen, lugar onde se desenvolveu o gás Zyklon B e se conduziram os primeiros experimentos de eutanásia aos seres “não úteis”, através da medida “Aktion T4”, de 1939. Realizado dez anos depois do fim da guerra, *Noite e Neblina* é o primeiro filme sobre o fenômeno concentracionário, tal como os deportados dos campos de Dachau e de Buchenwald puderam relatar.

Cadernos do IL. Porto Alegre, n.º 43, dezembro de 2011. p. 364-379.

estrutural, o movimento de ascensar que se processou em *Descida aos Infernos* equivale ao enaltecimento espiritual que no texto da *Divina Comédia* corresponde ao *Paraíso*, aqui o ódio, a condenação e as acusações se voltam para a terra. É na terra, espaço estigmatizado pela história, que está a redenção e se revela o sentido absoluto de impotência daqueles que, impulsionados por sua orientação utópica, viam-se responsáveis pela “transformação do mundo”. O texto, ao operacionalizar contrastes como descenso e ascensão, princípio e fim, morte e vida, desencadeia uma dialética que projeta a perspectiva de mudança na dimensão político-histórica. A ambiência subterrânea, apresentada nas primeiras partes do texto, metonimiza a transformação da matéria, sob os auspícios de sua condição ideológica. Ao se tensionar com paradigmas religiosos judaico-cristãos contidos nas referências intertextuais (*Inferno* e *Apocalipse*) a poesia relaciona as possibilidades de redenção sobre a terra, consoantes os postulados marxistas. Na “batalha final”, tempo e esquecimento são convocados, a fim de que tragam a (dis)solução de todos os infortúnios e opressões que se fizeram vigentes sobre a terra:

20

(A cinza da batalha
dissolvida em fragor,
depois levada
na garupa do tempo,
no vento das suas crinas,

não será mais
eu sei
do que a minha alma,
morta para a tua glória,
dispersa no seu próprio esquecimento” (OLIVEIRA, op. cit., p. 106).

O termo “Apocalipse”, em seu processo de evolução semântica, se transformou em substantivo comum, mas na etimologia bíblica significa “revelação”. O sentido de catástrofe contido no Apocalipse, último livro do Novo Testamento, atribuído ao apóstolo João, apresenta o registro simbólico das “revelações” feitas por Cristo, a respeito da redenção futura dos sofrimentos dos homens. O Apocalipse, por conseguinte, elabora a perspectiva de uma “nova terra e um novo céu”. Apenas a devastação do que existe no plano visível, ou oculta sob as inderminações da ‘névoa e do nevoeiro’, pode redimir a terra. A proposta poética não sugere uma reconstituição a partir das ruínas remanescentes da guerra e da opressão, mas da destruição absoluta, a fim de que o “novo” que há de surgir não se reintegre nem mesmo às lembranças dos episódios passados. Ao analisarmos o sentido contextual dos últimos versos de *Descida aos Infernos*, nos deparamos com a possibilidade de introduzir as considerações que Paul Ricoeur desenvolve a respeito do esquecimento em sua perspectiva restauradora, pois “l’art de l’oubli devrait reposer sur une rhétorique de l’extinction: écrire pour éteindre” (RICOEUR, 2000, p. 654). E, por conseguinte:

Pour retourner au passé (...) il faut oublier le présent, comme dans les états de possession. Pour retrouver le présent, il faut suspendre les liens avec le passé et le futur, comme dans les jeux d'inversion de rôles. Pour embrasser le futur, il faut oublier le passé dans un geste d'inauguration, de commencement, de recommencement, comme das les rites d'initiation (ibid., p. 655).

Os eventos trágicos da realidade histórica, referente externo evocado hipertextualmente na tessitura do poema, passam por um processo gradativo de extinção, pois as cinzas da batalha se dissolvem em fragor e, levadas pelo tempo, perdem-se pelas suas brumas até que tudo se disperse em esquecimento. Nesse processo, a condição da poesia como agência política ratifica-se ao propor que a reestruturação da história se concretize nas formas de “reação e combate” acionados pela palavra escrita.

ATUAÇÃO ESTÉTICO-POLÍTICA NOS INFERNOS: ÚLTIMOS APONTAMENTOS

Em *Descida aos Infernos*, como podemos constatar, os recursos metafóricos estão engendrados em um esquema antitético, substancialmente organizado pelos movimentos de descenso e ascensão. O discurso poético gravita entre a denúncia social, por meio da referencialidade externa, e o sentido estético, direcionado para a construção artística da própria poesia. A ação de “descer”, nessa perspectiva, equivale à inserção no domínio da construção poética, que inverte a perspectiva dantesca voltada para a punição e sofrimento eterno. A terra penetrada e explorada pelo sujeito, ventre matricial e princípio elementar do mundo, didaticamente mostra o trajeto da poesia de Carlos de Oliveira, ao convocar o “apocalipse da esperança”. O sujeito de lírico emprega a sua voz como um instrumento de “condenação” aos “réus da superfície”. A respeito da terra – mãe, pátria ou universo –, suas elocuições verbais tornam-se um meio de contestação ou protesto contra o “inferno” político que paira sobre o seu país e estende-se pela Europa, que sucumbia aos infortúnios da Segunda Guerra Mundial. A obra para qual nos voltamos, portanto, pertencente a primeira fase do trabalho literário de Carlos de Oliveira, mostra a consonância do autor os princípios do movimento neo-realista de Portugal, engajado aos propósitos marxistas, uma vez que transparece em seu texto o discurso de denúncia, sintonia e clareza a respeito da história e das atrocidades que subjugavam o povo, e a perspectiva de um “ideal redentor”.

O combate intelectual, todavia, não se configura apenas no trabalho direcionado a transformações sociais, mas no engrandecimento da palavra, que se revigora na “inovação” referencial, nas perspectivas intertextuais e, simultaneamente, explora o ideário neo-realista, as convicções ideológicas do autor e as intenções de revigoração artística do modernismo. A poesia, tampouco, não se isola de sua função sociopolítica, uma vez que envolve a exploração de novos sentidos e formas arquitetônicas do verbo poético, tal como refere Adorno:

Cadernos do IL. Porto Alegre, n.º 43, dezembro de 2011. p. 364-379.

(...) a arte, enquanto forma de conhecimento, implica o conhecimento da realidade e não existe nenhuma realidade que não seja social. (...) O objecto na arte e o objecto na realidade empírica são algo de inteiramente diferente. O objecto da arte é a obra por ela produzida, que contém em si os elementos da realidade empírica, da mesma maneira que os transpõem, decompõem e reconstrói segundo a sua própria lei. Só através de semelhante transformação, e não mediante uma fotografia de qualquer forma sempre deformadora, é que a arte confere à realidade empírica o que lhe pertence, a epifania da sua essência oculta e o justo estremecimento perante ela enquanto monstruosidade (ADORNO, 1982, p. 289).

As figurações artísticas dentro da perspectiva modernista procuram, em *Descida aos Infernos*, manter-se consoantes aos propósitos neo-realistas, mas também ir além desses princípios, criando uma poesia que indague os valores da realidade e da arte. Por isso, o autor vale-se da exploração dos recursos oferecidos pela palavra e da (re)apropriação de suas referências intertextuais, a fim de representar o mundo que o envolve. Há quem considere que o hermetismo das imagens da poesia de Carlos de Oliveira comprometa o sentido de sua luta social, articulada pelo poder utópico e transformador da palavra ao representar a história. Todavia, ao compreender as múltiplas possibilidades oferecidas pela palavra, há de se verificar que autor soube explorar as dificuldades de representação encontradas na pós-modernidade, uma vez que sua poesia movimenta-se de um projeto histórico para o exercício estético, onde a realidade se reedifica na atividade de criação verbal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1982.
- _____. Lírica e sociedade. In: BENJAMIN, Walter *et ai*. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- ALIGHIERI, Dante. *La divina commedia*. São Paulo, 34, 1998.
- ARENDT, Hannah. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Cia das Letras, 1989.
- BÍBLIA. Português. *A Bíblia Sagrada*. Tradução: Sociedade Bíblica do Brasil. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1998.
- CAYROL, Jean. *Poèmes de la nuit et du brouillard*. Paris: Seuil, 1998.
- COELHO, Eduardo Prado. A palavra sobre a palavra. In: _____. *O estatuto ambíguo do neo-realismo português*. Porto: Portucalense, 1972..
- GOMES, Álvaro Cardoso. Denúncia vazia: José Gomes Ferreira e Carlos de Oliveira. In: _____. *O poético: magia e iluminação*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- JÚDICE, Nuno. Carlos de Oliveira: sedimentos iniciáticos de um trabalho poético. *JL - Jornal de Letras Aries e Ideias*, ano II, n. 41, 14 à 27 Set. 1982, p. 13.
- LOURENÇO, Eduardo. Carlos de Oliveira e o trágico neo-realista. In: *Sentido e forma da poesia neo-realista*. Lisboa: Dom Quixote, 1983.
- MANVELL, Roger. *SS e Gestapo: a caveira sinistra*. Rio de Janeiro: Renes, 1974.

NOITE e neblina [Nuit et brouillard]. Direção de Alain Resnais. França: Dist. Aurora DVD, 1995. 1 filme (32 min): legendado, colorido / preto e branco.

OLIVEIRA, Carlos de. Descida aos infernos. In: _____. *Trabalho poético*. Lisboa: Sá da Costa, 1976. v. 1. p. 87-106.

PEREIRA, Rosa Maria Martelo Fernandes. *A construção do mundo na poesia de Carlos de Oliveira*. 1996. 536p. Tese (Doutoramento em Letras) - Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto, 1996.

RICOEUR, Paul. *La métaphore vive*. Paris: Seuil, 1975.

_____. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil, 2000.