

Ricardo Nobre*

Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

“no anoitecer / dos grandes textos clássicos”: Carlos de Oliveira e a tradição literária

Resumo: Partindo de uma reflexão de José Fernandes Fafe que certifica que as influências literárias podem traduzir uma comunhão entre escritores na base de uma relação de discipulato e magistério, o presente ensaio relaciona a poesia de Carlos de Oliveira com a tradição literária portuguesa. Deste ponto de vista, tecem-se considerações acerca do modo como as obras de Gil Vicente, Luís de Camões, Gomes Leal, Cesário Verde, António Nobre, Camilo Pessanha ou Afonso Duarte (para mencionar só autores portugueses) interpenetram a de Oliveira, que, homenageando-as, delas se apropria por meio de traduções, adaptações ou colagens. Tem também interesse traçar a linhagem de géneros e formas líricas canónicas (cantigas, xácaras, vilancetes, elegias, odes, cantatas e sonetos) para se verificar que, deste modo, radicada numa tradição literária, a obra de Carlos de Oliveira se institui como uma teia intrinsecamente intertextual e original.

Palavras-chave: Carlos de Oliveira, géneros literários, tradição literária, poesia portuguesa

Abstract: Drawing on a reflection by José Fernandes Fafe, which posits that literary influences can reflect a communion between writers rooted in a relationship of discipleship and mentorship, this essay links the poetry of Carlos de Oliveira to the Portuguese literary tradition. From this perspective, it offers considerations on how the works of Gil Vicente, Luís de Camões, Gomes Leal, Cesário Verde, António Nobre, Camilo Pessanha, or Afonso Duarte (to mention only Portuguese authors) interpenetrate that of Oliveira, who, in paying homage to them, appropriates them through translations, adaptations, or collages. It is also of interest to trace the lineage of canonical lyrical genres and forms (such as cantigas, xácaras, vilancetes, elegies, odes, cantatas, and sonnets) to demonstrate that, by being thus rooted in a literary tradition, Carlos de Oliveira's work establishes itself as an intricately intertextual and original web.

Keywords: Carlos de Oliveira, literary genres, literary tradition, Portuguese poetry

Em 1987, José Fernandes Fafe (1927-2017) publicava na Imprensa Nacional-Casa da Moeda a sua *Poesia (Quase toda e até agora)*, em cujo prefácio (com data de 1984) fazia a apologia da primeira obra, *A Vigília e o Sonho* (1951), afirmando não sentir vergonha que o livro estivesse “cheio naturalmente de influências” (Fafe 1987: 13). Ao fazer uma relação não exaustiva — “Cochofel, Carlos de Oliveira, Aragon, Éluard, Desnos...” —, Fafe (*ibidem*) defendia que “[p]or identificação com os outros é que chegamos à configuração do nevoeiro em movimento da identidade própria”. Nesta máxima surge integrada a definição do heleníssimo título deste prefácio: “Cenestesia”, palavra composta a partir do adjectivo κοινός (“comum”, “pertencente à mesma natureza”) e do nome αἴσθησις (“faculdade de perceber pelos sentidos”, “percepção”, “sensibilidade”). Deste modo, a influência actua entre dois poetas, relacionados por uma comunhão intelectual que se pode descrever também como discipulato, em que um poeta anterior é considerado mestre de um poeta mais recente, seu discípulo. Tal relação configura o que Harold Bloom descreveria criticamente em meados da década de 70 do século XX como a dinâmica entre o “precursor” e o “efebo” (Bloom 2017).

A essa observação crítica podem juntar-se as ideias expressas num importante capítulo da Teoria da Literatura, em que Vítor Manuel de Aguiar e Silva afirma:

Se os membros de uma geração se encontram associados em torno de um programa estético-literário [...], pode se dizer que constituem um *movimento literário*. Um movimento tem quase sempre um *guia*, uma personalidade que polariza e representa emblematicamente os seus ideais e objectivos, mas não possui um *mestre*, cuja autoridade e cujo magistério sejam acatados por *discípulos*. Esta relação disciplinar, com todas as suas implicações, diferencia claramente um movimento de uma *escola literária*. (Silva 2000: 429-430)¹

Esta distinção entre “guia” e “mestre” parece ser exclusivamente teórica e crítica, uma vez que em momento algum da história literária portuguesa houve escolas num sentido prescritivo ou doutrinador — mesmo no contexto da Arcádia Lusitana ou quando o mestre se chamava António Feliciano de Castilho —, visto que é natural e frequente um escritor (efebo) considerar outro (precursor) um mestre, no sentido da “autoridade” e “magistério”² atrás referidos.

No caso de Fernandes Fafe, a *Poesia* (com maiúscula) foi um *vício contraído* pela leitura de outros,³ ao mesmo tempo que a expressão *neo-realista de esquerda* lhe foi sugerida pela convivência com aqueles que antes foram citados como suas influências, em particular João José Cochofel (Fafe 1987: 18-19) e Carlos de Oliveira. É a propósito deste que parece haver uma relação de discipulato — *Poesia (Quase toda e até agora)* é *lhe*, na verdade, dedicada⁴ em termos em que se emprega simultaneamente “ensinar”, instituindo Carlos de Oliveira como mestre, ao mesmo tempo que se nomeia Roland Barthes, um dos mais relevantes críticos literários do século XX, embora posterior ao ensinamento e, por isso, atrasado em relação à matéria ensinada. Esta surge como

sumário e entre aspas: “a responsabilidade da forma” (*idem*: [9]).

“Para entender Carlos de Oliveira”, escreve Fafe (*idem*: 19) ainda no prefácio que está a ser lido, “deve partir-se do *nocturno*. Gestou-se na Amazônia, em cuja floresta a luz mal penetra”. Por conseguinte, o discípulo analisa o mestre e classifica-o também de “kantiano procurando resolver a antinomia da Virtude e da Felicidade sem recurso a Deus”; além disso, interpreta o “obstinado trabalho literário de Carlos de Oliveira” como a procura sem fim do elemento primitivo (*idem*: 20):

Esperava que se desprendesse de um romance, de um poema, do ritmo de uma frase, da iluminação de uma palavra, da consistência de uma sílaba, de uma letra que a sua alquimia isolasse... — o *apeiron*,⁵ encontrado o qual se poderia refazer o Mundo mais luminoso e mais justo.

Conseguiu? Nunca se consegue.

Esta leitura de José Fernandes Fafe coincide amplamente com os temas que a crítica literária tem desenvolvido a propósito da obra de Carlos de Oliveira; assim, tanto a Amazônia enquanto um espaço simbólico como o “obstinado trabalho literário” de que se fala têm produzido algumas das melhores páginas da crítica contemporânea — com a diferença, porventura, de que nem Eduardo Prado Coelho, Manuel Gusmão, Silvina Rodrigues Lopes, Eduardo Lourenço, Rosa Maria Martelo, Paula Morão ou Osvaldo Manuel Silvestre sonharam com Carlos de Oliveira

na Eternidade, sentado à mesa de trabalho, em roupão [...], todo concentrado numa lente como a dos lapidadores de diamantes, uma das pálpebras camonianamente corrida, a lapidar uma palavra com outra, mais dura... Depois esta, com outra mais dura... (Fafe 1987: 20)

A expressiva imagem onírica com que Fernandes Fafe representa Carlos de Oliveira suscita atenção, visto que não são poucos os poemas de *Trabalho Poético* ou os textos de natureza ensaística de *O Aprendiz de Feiticeiro* sugestivos de um sujeito que escreve pela noite fora.⁶ E se o pormenor do roupão é pitoresco mas agora irrelevante, ou se o acto da lapidação da dureza é central da poética de Carlos de Oliveira (e como tal já estudada pela crítica), o advérbio “camonianamente” (que se pode ler como hipálage) aponta para um aspecto fundamental: o de um poeta que conduz o seu ofício como Camões — e como uma vasta tradição literária que aqui se fará notar.

O primeiro traço a considerar na relação da obra de Carlos de Oliveira com certa linhagem da tradição literária decorre da utilização de alguns géneros ou formas poéticas, em particular de géneros líricos inscritos no título de poemas. Com efeito, além de marca identitária, o título é o primeiro elemento produtor de sentido de um texto; no caso de poemas com títulos genológicos, isto é, que se auto-referenciam e que por isso lhes imprimem uma leitura metapoética, será de admitir que eles fornecem um quadro

conceptual apriorístico que determina a interpretação dos poemas, ao mesmo tempo que lhe traça as origens radicadas numa tradição (Reis 2001: 231, 247, 263; Silva 2000: 392). Num texto que mais tarde voltarei a citar, Maria do Céu Fraga (1999: 1238) admite, a propósito de Carlos de Oliveira e das suas odes, que “a própria indicação do género é explorada no sentido de tornar obrigatória a leitura épica [sic] dos textos”.

A partir desses títulos, dá-se notícia do uso dos desadequadamente denominados géneros “populares” ou “menores” (caso de cantigas, xácaras ou vilancetes), ao lado de géneros “eruditos”, “cultos” ou “maiores” (por exemplo, elegias e odes). A diferença entre os dois grupos é que estes últimos géneros conheceram especial prestígio por terem sido cultivados por gregos e latinos e por terem sido sujeitos a uma codificação doutrinal desde a Antiguidade, posteriormente continuada nas poéticas portuguesas de Cândido Lusitano (Freire 1759), de Pedro José da Fonseca (1804) ou de Francisco Freire de Carvalho (1851).

Ao contrário das cantigas do Cancioneiro Geral ou de Camões, as duas cantigas que se encontram em *Mãe Pobre* — “Cantiga dos cravos” e “Cantiga do ódio” (Oliveira 2003: 36-37) — não são voltas que glosam um mote (e nesse sentido mais próximas das da lírica trovadoresca). Do mesmo modo, enunciados por um sujeito poético em primeira pessoa, os dois poemas são compostos de uma única estrofe com doze versos de redondilha maior (a medida regular das cantigas) — recorde-se que a cantiga camoniana tem essencialmente entre seis e oito versos;⁷ o esquema rimático é igual em ambas as composições de *Mãe Pobre*: o quarto verso rima com o segundo, o oitavo com o sexto e o décimo segundo com o décimo, num paralelismo que faz lembrar o das cantigas de amigo. Além disso, tanto “Cantiga dos cravos” como “Cantiga do ódio” se exprimem por um estilo oral, a que repetições de versos ou de vocábulos, interrogações, interpelações à terra dão sentido na primeira cantiga, na qual “Cravos roxos em Janeiro” funcionaria como refrão; na segunda, que também termina em interrogativa, a evocação é feita à vida; na lírica trovadoresca, “Cantiga do ódio” seria classificada de cantiga de mestría, pela ausência de refrão, mas verifica-se nos seis primeiros versos a repetição de “ódio(s)” cinco vezes (sem contar com o título), duas das quais determinado pelo possessivo “meu”.

Ainda em *Mãe Pobre*, lê-se um poema que Carlos de Oliveira tituló como xácara, um género de romântica memória (Pinto Correia 1997); ainda assim, a composição de Carlos de Oliveira seria, de acordo com Almeida Garrett — cuja xácara mais conhecida é “A Bela Infanta” —, mais propriamente um romance, pois à “Xácara das bruxas dançando” (Oliveira 2003: 38-44) falta o sentido dramático de que fala o colecionador do *Romanceiro* ao definir o género: “A xácara é toda dramática; o poeta fala pouco ou nada, não narra ele, senão os seus interlocutores que apenas indica, e nem sempre claramente” (Garrett 1851: 122).⁸

Independentemente da classificação de género, a “Xácara das bruxas dançando”, exibindo traços de narrativa (“Era outrora um conde / que fez um país”), apresenta-

se estruturada em quatro secções numeradas que tematizam o destino do país: quer lamentando o seu adormecimento, quer evocando “Caravelas, caravelas, / mortas sob as estrelas / como candeias sem luz. / E os padres da inquisição / fazendo dos vossos mastros / os braços da nossa cruz” (Oliveira 2003: 41). O passado é irrecuperável, e o presente é marcado pela ausência daquele: “Lá vão naus da Índia / lá se vão tesoiros”. Também por isso, esta xácará de Carlos de Oliveira lembra o tom de *Finis Patriae*, de Guerra Junqueiro (1891), composta um ano depois do Ultimato Inglês, ou mesmo o tom de *Mensagem* (1934), de Fernando Pessoa, publicada no ano seguinte à entrada em vigor da Constituição que fundou o Estado Novo.⁹ A poesia poderia ser ainda uma forma de demagogia, termo aqui usado com o sentido etimológico, e o poeta um pastor de povos.

Insistentemente evocando a figura da ama, a “Xácará das bruxas dançando” recorda, além disso, outros textos que instituem semelhante figura como destinatária ou confidente do sujeito. Para não mencionar o valor altamente simbólico da ama na epopeia clássica¹⁰ ou na tragédia grega (em que encena ou representa frequentes vezes o conflito interno de um(a) protagonista), nem a Helena que levou a “encomendinha” “Para a Escola”, de Trindade Coelho,¹¹ recordem-se versos das estrofes do início e do fim do poema “Regresso ao Lar”, que serve de epílogo aos *Simples* (1892), de Guerra Junqueiro (1923: 117):

Ai, há quantos anos que eu parti chorando
 Deste meu saudoso, carinhoso lar!... [...]
 Minha velha ama, que me estás fitando,
 Canta-me cantigas para me eu lembrar!...
 [...]
 Canta-me cantigas, manso, muito manso...
 Tristes, muito tristes, como à noite o mar...
 Canta-me cantigas para ver se alcanço
 Que a minh'alma durma, tenha paz, descanso,
 Quando a Morte, em breve, ma vier buscar!...

Destas cantigas com que as amas embalavam as crianças terão nascido as vozes poéticas de autores como António Nobre¹² ou, antes dele, Garrett, que testemunha as histórias de “mil bruxarias e coisas do outro mundo” que Rosa de Lima lhe contava;¹³ deste modo parece explicar-se a menção de bruxas no título e ao longo das quatro secções do poema de Carlos de Oliveira.

Refira-se que em *Terra de Harmonia* se encontra a versão portuguesa de um “Vilancete castelhano de Gil Vicente” (Oliveira 2003: 126), o único exemplo (declarado) na obra de Carlos de Oliveira deste género, cultivado na literatura portuguesa desde o *Cancioneiro Geral* (1516) até ao início do século XX. Deste modo, tal como iria acontecer com Camões ou Shakespeare, o poeta incorpora na sua obra versões portuguesas de

poemas de língua estrangeira. Na edição de 1950 de *Terra de Harmonia*, o poema tem como título “Vilancete Castelhana de Gil Vicente Passado ao Português” (e é dedicado “Ao Henrique Santo”). A expressão “passar ao português” evoca o conceito de “tradução”, que significa etimologicamente “conduzir para outro lado” (“levar de uma língua para outra”, “transferir”).

No caso do “vilancete” de Gil Vicente, é preciso assinalar que a versão original que constitui o poema figura na peça *Inverno e Verão* ou *Triunfo do Inverno*, que Carlos de Oliveira poderia ter lido numa edição de 1934 preparada por Marques Braga.¹⁴ Um excerto da fala das sereias depois de uma tempestade transforma-se, portanto, num vilancete, apesar de, tradicionalmente, este ser um poema constituído por uma ou duas estrofes de sete versos glosando um mote de (normalmente) três (como fizeram poetas como António Patrício ou Eugénio de Castro¹⁵).

No confronto das versões, nota-se, todavia, que se mantém a versificação em redondilha maior ao longo dos doze versos e que o trabalho final é uma verdadeira tradução. Para lá de exemplos de literalidade (em especial nos últimos quatro versos), surgem, por exemplo, equivalências lexicais entre “desconfiança” e “falta de confiança” (v. 3), uma transformação de “fortuna dolorida” para um mais complexo “a lágrimas for cumprida / a sorte” (v. 5); por seu lado, a organização e estrutura sintáticas mantêm-se próximas (orações coordenadas e subordinadas surgem quase sempre com o mesmo valor, excepto a primeira causal que na tradução se torna paratáctica da que seria subordinante).

Como outras atrás referidas, esta tradução não atribui um significativamente distinto valor estético a um texto da tradição (como, a título de exemplo, Eugénio de Castro transformara Horácio em simbolista¹⁶); ou seja, Gil Vicente não é metamorfoseado em Carlos de Oliveira — o fenómeno que se deve apontar é que Carlos de Oliveira inscreve um poema de Gil Vicente na sua própria obra poética. É uma forma de homenagem, como viria a acontecer com a tradução de sonetos de Shakespeare e de Camões; além disso, outros escritores, como em breve se comentará, seriam homenageados pelo recurso à colagem.

Igualmente em *Mãe Pobre*, existe uma “Elegia de Coimbra” (Oliveira 2003: 49), que tem por tema o sofrimento¹⁷ (de uma despedida) com choro, lágrimas e dores, mas termina com a expressão desiderativa “Aos que virão depois de mim / caiba em sorte outra herança” (vv. 9-10). Duas composições do mesmo género encontram-se em *Terra de Harmonia*: “Elegia da Ereira”¹⁸ (Oliveira 2003: 140) e “Elegia em chamas” (Oliveira 2003: 144). Na versão definitiva, a primeira apenas nomeia Afonso Duarte na citação da epígrafe, mas quando foi originalmente publicada em 1959, no terceiro número dos *Cadernos do Meio-Dia*, recebia o título “Improviso sobre um verso de Afonso Duarte”, que morrera no ano anterior, justificando-se desse modo a determinação do género como elegíaco, que firma o tom fúnebre também na epígrafe daquele poeta a quem Carlos de Oliveira se dirige como discípulo, tratando-o por mestre (vv. 13 e 18). Esta é, por conseguinte, uma

homenagem a um autor por quem particular estima é demonstrada também num texto d’*O Aprendiz de Feiticeiro*.¹⁹ A epígrafe do poema de que se faz menção é “São as aves demais para chorar?”, ou seja, um verso do segundo soneto de “A Morte da Rola” (díptico de *Os 7 Poemas Líricos*)²⁰. Na elegia de Carlos de Oliveira, predomina a ideia de escuridão e sombra, apenas atenuada pela luz do luar, e, como é habitual no género, o sofrimento exprime-se mediante o choro, também representado por lágrimas e pela afirmação de um “magoado coração” (v. 16). Na “Elegia em Chamas”, a sugestão inflamada do título une-se ao pranto e às lágrimas que correm.

Os quatro poemas que, em *Mãe Pobre*, são titulados (e, pelos motivos já aduzidos, genologicamente classificados) de ode (Oliveira 2003: 45-48) merecem algum reparo: três dessas odes são quadras, e a terceira tem nove versos, ou seja, são composições muito curtas de um género usado desde a Antiguidade para celebrar o sucesso do ser humano ou as suas efemérides.²¹ Mesmo sabendo que há muitas odes de Horácio que não são particularmente longas — muitas têm menos de vinte versos, e quatro (incluindo a 1.11, famosa pelo imperativo *carpe diem*) têm apenas oito versos, é importante notar que na literatura portuguesa surgem, de autoria de Fernando Pessoa sob o heterónimo Ricardo Reis, odes de dimensões reduzidas,²² chegando perto do epigrama (como a VII,²³ que tem seis versos: Reis 2000: 16), e outras compostas em verso curto (por exemplo, a ode IX, com hexassílabos: Reis 2000: 17).²⁴ A respeito de versificação e estrofação, a ode é, aliás, bastante versátil, visto que desde a Antiguidade nela se usam vários tipos de metros e estrofes, alguns dos quais baptizados a partir dos autores que as celebrizaram.²⁵

As odes de Carlos de Oliveira revelam já uma variedade temática que se registava, por exemplo, na obra de Ricardo Reis, mas que se surpreendia também em Bocage ou Antero: em vários destes autores, “a um tema de interesse universal se combinam a emoção e a dignidade, o equilíbrio e a fantasia”, para usar a síntese de Maria do Céu Fraga (1999: 1233). Neste contexto, as quatro odes de Carlos de Oliveira tematizam o poder da poesia (1 e 4), valores filosóficos e políticos, expressos quase como máxima universal e num tom combativo (2 e 3).

Assim como a ode e outras formas anteriormente analisadas, a canção é um género lírico cuja origem evoca o canto acompanhado de música. Em *Colheita Perdida*, lê-se uma “Canção”,²⁶ que, pelo tema, poderia bem chamar-se elegia. A composição trata do problema do esquecimento a partir da ideia pré-socrática de que o rio da memória flui.²⁷ Na canção de Carlos de Oliveira, o sofrimento que a recordação provoca apenas é atenuado quando o sujeito dorme. Do género tal como praticado por Camões,²⁸ o poema guarda, todavia, uma espécie de ofertório, transformado em expressão que projecta para o futuro um desejo de “Que eu não veja extinguir-se o áspero lume / que em sua voz dorida / aquece neste excesso de silêncio / o começo da vida” (Oliveira 2003: 82).

Também as obras *Cantata*²⁹ e *Pastoral* partilham o título com a designação de géneros literários. Num estudo que a aproxima da tradição antiga de Teócrito e Virgílio, filtrada pela poética de Alberto Caeiro, Patrícia Soares Martins (2014: 329-333) analisa

a relação de *Pastoral* com o género de poesia de pastores, salientando a modernidade expressa não só por Pessoa como por Carlos de Oliveira. Quanto a *Cantata*, trata-se de um título que evoca um género lírico que Francisco Freire de Carvalho (1851: 56-57) define como aquele em que “podem ser celebrados [...] os mais sublimes assuntos” em versos “que são da mesma natureza que os da ode, da canção, etc.”, com a diferença de que “a Cantata costuma ser dividida” entre “a parte denominada recitativo, e as árias: delas a primeira é dedicada a narrar o assunto do poema” e “a segunda parte consta de algumas delicadas reflexões sugeridas pelo *recitativo*”. Estas características, bem presentes nas cantatas de Correia Garção e de Bocage, não estão patentes na obra de Carlos de Oliveira, visto que o termo é o título de uma obra, composta por poemas curtos. No entanto, é um título que legitima considerarem-se todos os poemas — incluindo os sonetos que também a integram — como uma espécie de ária, ou seja, um conjunto de cantatas a que falta o recitativo.

Para terminar este breve panorama sobre géneros e formas poéticas de *Trabalho Poético*, refira-se a prática do soneto, que é o tipo de composição lírica com uma notável celebridade na literatura portuguesa, incluído no epigrama pelos tratados de poética já mencionados. Aliado ao facto de se tratar de uma forma fixa com regras estruturais pouco flexíveis, os sonetos têm uma versatilidade temática que lhes permite integrar elementos elegíacos ou satíricos, por exemplo. Na obra de Carlos de Oliveira, em *Mãe Pobre* há dois sonetos, um com o simples título de “Soneto” (Oliveira 2003: 50) e outro, integrando o conjunto “Assombração” (Oliveira 2003: 53-56), recebe o título “Soneto final”. Olhando, todavia, para “Assombração” como um todo, verifica-se que começa com uma “Invocação”, que remete para a memória da epopeia — afirmação temerária se o poema não fosse dirigido ao génio, a quem se fazem exortações sob a forma de imperativos (modo que, aliás, domina o poema): “raia”, “escreve-me”, “Faz-me”, “leva-me”, “Ensina-me”.

Segue-se uma “Memória de João Santeiro” (personagem de *Alcateia* que penetra, assim, na poesia de Carlos de Oliveira) e, antes do “Soneto final”, a “Cruz à beira do caminho”.³⁰ Outros sonetos são frequentes ao longo de *Trabalho Poético*, podendo surgir tanto com o mero título de “Soneto” (há um em *Colheita Perdida* e outro em *Cantata*³¹), como acompanhado ora de complemento de assunto — “Soneto da chuva”³² e “Sonetos do regresso”³³ —, ora de um adjectivo que sugere o tema — “Soneto fiel”.³⁴

São ainda sonetos traduções já referidas: “Soneto castelhano de Camões”, que foi integrado em *Terra de Harmonia* (Oliveira 2003: 127), embora originalmente pertencesse a *Cantata* (Oliveira 1962: 162), com o título “Soneto Castelhana de Camões Passado ao Português”. Além deste, registem-se uma versão a partir do francês de “Que me quereis, perpétuas saudades?” (Oliveira 2003: 128-130), também de Camões, e os “Sonetos de Shakespeare reescritos em português” (*idem*: 131-137) — trata-se de um título que não sugere tradução, mas o acto de escrever outra vez, gesto que implica uma atitude de comunhão com o autor do texto original. Tal como se viu a respeito do vilancete

composto a partir de Gil Vicente, estas são versões geralmente fiéis, que mantêm uma métrica regular e resultam em poemas portugueses de qualidade.

Não sendo este o momento para uma análise ou revisão profunda sobre a questão do cânone camoniano, é interessante reparar que o original do “Soneto castelhano de Camões” é actualmente considerado apócrifo: entrando para a tradição da lírica com a edição de Juromenha, foi acolhido por José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira (1932) e por Hernâni Cidade (soneto 197), mas recusado por Costa Pimpão. Quanto a “Que me quereis, perpétuas saudades?”, encontra-se transcrita a versão de Camões, seguida de uma imitação de Aragon, a qual, por sua vez, Carlos de Oliveira imita. Filologicamente falando, deve sublinhar-se que a edição da lírica de Camões que Aragon usou é melhor do que a citada por Carlos de Oliveira, que pode ter transcrito o soneto da edição de José Maria Rodrigues e Afonso Lopes Vieira ou da de Hernâni Cidade, facto denunciado pelo verbo no fim do sexto verso: “Porque estes tão ligeiros que mostrais”. Aragon não traduz “mostrais” por “passent”: acontece que a edição de 1598, aquela em que o poema foi originalmente publicado, e como tal aceite por Costa Pimpão, entre outros editores da lírica, se lê “Porque estes tão ligeiros que passais”.³⁵

No comentário aos géneros e formas literárias, foi sendo evidente uma característica: Carlos de Oliveira sujeitou as composições líricas a um tratamento no sentido da contracção formal. Mesmo o soneto, que é uma forma poética curta (e, repita-se, com um dispositivo técnico relativamente inflexível), pode surgir com uma versificação mais contraída: os dois “Sonetos do regresso” (*Cantata*) exibem uma metrificação irregular, com versos entre seis e dez sílabas.³⁶ Estas composições teriam outro nome, mas o título que Carlos de Oliveira lhes dá é “soneto” — e não “sonetinho”.

A preferência por poemas curtos coincide, simultaneamente, com aquilo que Edgar Allan Poe definia, em 1850, como verdadeira poesia: “Eu defendo que um poema longo não existe”, visto que “um poema merece este título apenas na medida em que excita, provocando a elevação da alma. O valor do poema é proporcional a esta excitação da alma. Mas todas as excitações, devido a um condicionamento psíquico, são efémeras” (Poe 2016: 141). Semelhante posição remonta, na literatura ocidental, pelo menos a Calímaco, que defendeu, no prólogo dos *Aitia*,³⁷ um poema curto, caracterizado pela leveza e elegância — e com considerável repercussão na literatura elegíaca romana. Além disso, não se afasta da teoria do *Sublime* de Longino.

As evocações que aqui se fazem de Camões e de Allan Poe não são fortuitas: o primeiro é o símbolo da literatura e da língua portuguesas, merecedor de homenagens como as que foram tratadas atrás. Além disso, cultivou quase todos os géneros líricos usados por Carlos de Oliveira (excepto a xácara e a cantata, que é uma criação posterior³⁸). E, não obstante o brilho desta linhagem, e como foi sendo demonstrado, estes géneros às vezes pouco dizem, em termos formais e temáticos, às criações camonianas (e a outras da tradição).

Quanto à opinião de Poe, ela é mais significativa porque o seu nome dá também título a um poema narrativo (*Sobre o Lado Esquerdo*; Oliveira 2003: 196), circunstância que conduz ao tratamento de textos de homenagem cuja característica é a nomeação de outros escritores, sobretudo poetas. Primeiro, quando os nomes de autores surgem nos títulos significa que os poemas são colocados sob sua égide. O nome do autor pode apresentar-se apenas como tal — “Carlos Drummond de Andrade” (*Sobre o Lado Esquerdo*; *idem*: 188), “Lavoisier” (*Sobre o Lado Esquerdo*; *idem*: 201) —, mas também como complemento do nome³⁹ ou agente da passiva, como adjunto de companhia (“Nas colinas com Antônio Machado”⁴⁰) ou complemento indirecto, isto é, o título pode ser simultaneamente uma dedicatória — “A Gomes Leal” (*Colheita Perdida*; *idem*: 83-84) —, ou destinatário de um discurso: “Carta a Rui Feijó sobre o mistério de Oriana”.⁴¹

Neste contexto, merecem nota quatro poemas. Dois que se nomeiam “colagem” (os nomes dos poetas ocorrem no título), e outros dois, sem semelhante notícia, em que se citam com aspas excertos de outros autores. Em “Espaço”, inserido em *Micropaisagem* (*idem*: 275-284), encontram-se algumas transcrições ao longo da composição; não sendo totalmente evidente qual o autor citado, trata-se de Vladimir Maiakovski, cujo nome é redigido em russo no fragmento IX, ou seja, fazendo uso do alfabeto cirílico, acentuando um interessante efeito de estranhamento.

Também no poema “Mar”, de *Cantata* (*idem*: 171), se encontra um sintagma entre aspas:

Concha
escondida
entre os lírios da espuma
violada
como as portas da vida
que se cobrem
dos “roxos lírios”
do amor,
coalhaste
a praia solitária
de pérolas
e sal.

A memória da expressão “roxos lírios” entre aspas é camonianiana (desta vez d’*Os Lusíadas*⁴²), que por sua vez evoca Vénus, cujo nascimento e poder erótico o poema também sugere.

Quanto à técnica de composição conhecida como colagem, como se disse, há dois poemas que recebem tal designação, ora no título — “Colagem com versos de Desnos, Maiakovski e Rilke” (*Sobre o Lado Esquerdo*; Oliveira 2003: 186) —, ora no subtítulo,

entre parêntesis — “Retrato do Autor por Camilo Pessanha (colagem)”.⁴³ Se a crítica não quiser usar o galicismo “colagem”, de recorte mais moderno por ser transposição das artes plásticas para a literatura, pode usar o conceito de “centão”, nome de origem latina (língua em que significa “manta de retalhos”, ocorrendo já o sentido literário em Santo Agostinho, *Cidade de Deus*, 17.15). Fazendo uso do termo menos moderno, pode abrir-se caminho para a relação da técnica compositiva com a tradição: “poemas centônicos”, ensina Maria do Céu Fraga, são “compostos exclusivamente com versos extraídos de obras de outros poetas, [...] na suposição de esses versos serem reconhecidos pelo leitor”. “Ao mesmo tempo”, continua a mesma ensaísta, “o centão pretende confundir o leitor, não lhe permitindo distinguir com nitidez quem guia o texto, qual a voz ou a autoridade que dele irradia”. Na verdade,

cada verso do primeiro texto, integrado num poema novo, trará à ribalta não apenas a obra e o engenho do poeta canônico, mas também a habilidade do segundo, que, afinal, subverte o texto inicial, seja com o intuito de louvar, seja com o objectivo de parodiar e ridicularizar. (Fraga 2017: 65)

A técnica do centão, a que se pode, portanto, chamar “colagem”, relaciona-se com um período estético específico: o barroco, frequentes vezes caracterizado por um virtuosismo e exuberância de talento. Nesse contexto, os poemas centônicos “explor[aram] possibilidades expressivas e argumentativas proporcionadas pelas convenções literárias, reinvestindo semântica e poeticamente versos” do poeta original (Fraga 2017: 66). O mesmo se poderá dizer da relação entre Carlos de Oliveira e Desnos, Maiakovski e Rilke ou Camilo Pessanha. Um título como “Retrato do Autor por Camilo Pessanha (colagem)” (Oliveira 2003: 139) — note-se o agente da passiva — quer dizer que Camilo Pessanha escreveu um retrato de Carlos de Oliveira (que é o autor do livro em que o poema se insere), não havendo nisso qualquer contradição — o que há é uma comunhão a que Fernandes Fafe chamou “cenestesia”, e que se opera tanto do presente para o passado, como do passado para o presente (que é um futuro).

Do ponto de vista técnico, o “Retrato do Autor por Camilo Pessanha (colagem)” é um poema que recupera quatro versos inteiros de três sonetos e de uma quadra de Pessanha:

A cinza arrefeceu sobre o brasido⁴⁴
das coisas não logradas ou perdidas;⁴⁵
olhos turvos de lágrimas contidas,⁴⁶
eu vi a luz em um país perdido.⁴⁷

É evidente que, tal como Faria e Sousa em relação a Luís de Camões, Carlos de Oliveira joga com a “indeterminação”: os versos têm autor, mas este não os escreveu no contexto em que surgem, que é o que lhes confere sentido — por isso, a entidade responsável pelo

significado da quadra não é Camilo Pessanha, que passa a ser apenas o autor intelectual dos versos, sendo Carlos de Oliveira quem controla o seu novo significado. Talvez não haja muita diferença entre este processo e o da tradução atrás mencionado.

Mantendo-nos em *Terra de Harmonia*, verifica-se que dos quatro poemas que nas edições de 1950 e 1962 constituíam o conjunto “A Esperança das Estações”, restou “Outono” (*idem*: 138):

Se eras a flor de Outubro,⁴⁸ em oiro velho,
que António Nobre foi colher na haste,
donde te veio este fulgor vermelho
que aos seus olhos tristíssimos negaste?

A sugestão intertextual é evidentemente com o soneto “Menino e Moço”,⁴⁹ que tem como *incipit* precisamente “Tombou da haste a flor da minha infância alada” (Nobre 1898: 111). Outra coincidência notável entre a quadra de Carlos de Oliveira e o soneto de António Nobre é o uso do verso decassílabo.

Conforme se tem verificado, a prática literária associa-se não só à memória dos géneros poéticos, em particular quando declarado em paratexto ou no texto, mas também à de autores que os cultivaram. As informações que é possível reunir tomando como ponto de partida o *Trabalho Poético* podem ser expandidas em *O Aprendiz de Feiticeiro*, pois ambas as obras nomeiam, citam, reescrevem ou analisam tanto autores portugueses como estrangeiros de diferentes épocas, com especial realce para oitocentistas ou contemporâneos de Carlos de Oliveira. De facto, em *O Aprendiz de Feiticeiro* colecionam-se textos de natureza ensaística em que o autor reflecte sobre a obra de Irene Lisboa e Manuel Teixeira Gomes, de Raul Brandão e Abel Botelho; além disso, Eça de Queirós é considerado o grande prosador da literatura portuguesa, enquanto Camilo Castelo Branco é elogiado (não sem algum melindre). Sobre poemas ultra-românticos não há grandes elogios a fazer: Soares de Passos e João de Lemos, autores do “Noivado do Sepulcro” e de “A Lua de Londres”, respectivamente, não são sequer nomeados no texto “Almanaque Literário”, que a eles alude (Oliveira 2004: 53-73).

Ainda que se tenha mencionado alguns autores estrangeiros, é indiscutível que, no percurso que aqui se propôs, foi concedida maior atenção aos poetas portugueses, respeitando a importância que esta tradição literária tem na obra de Carlos de Oliveira. No entanto, antes de concluir, comente-se que nela é também possível adivinhar relações com escritores como Heraclito, Lucrécio, Horácio, Ovídio ou Virgílio, proximidade que alguma crítica soube apontar, sobretudo do ponto de vista do tratamento de grandes temas. Por outro lado, em termos meramente textuais, há poucos indícios de escritores gregos ou latinos, de que se comentam agora dois exemplos.

No segundo momento do poema “Salto em altura”,⁵⁰ é possível fazer coincidir “anjos” com o conceito de textos e as suas “asas” com o de palavras; lendo a composição

como uma representação semidivina da literatura (vv. 12-18), o poeta seria um demiurgo criador de mundos:

concílios redigiram normas
a impor asas mais leves:
para que voem; ut volent;
basta a sua essência aérea;
e assim, nenhum anjo sofreu
as leis reais do nosso peso; nem pôde,
por isso, conhecer-nos.

No ambiente eclesiástico evocado pela alegoria, entende-se que o verso “para que voem; ut volent” faça uso da língua dos concílios (já antes, v. 9, se tinha falado de “cânones”). O que, todavia, chama a atenção, além do facto de o verso dizer duas vezes em duas línguas diferentes a mesma coisa, é que *ut volent* é uma oração final que se conhece de Séneca. Ocorre nas *Cartas a Lucílio* (115.18) precisamente a respeito de palavras: o filósofo ensinava que à felicidade persistente, aquela que não podia ser abalada por qualquer tempestade, não se poderia chegar por meio de “sábias combinações de palavras” nem mediante a “perfeita fluência no discurso”.⁵¹ Ao afirmar isto, o conselho é claro: as palavras podem sair *ut volent* (“para que voem”⁵²), o que se deve manter firme é o espírito. Parece evidente que a transcrição destas palavras se aproxima bastante dos efeitos da técnica do centão, digo, da colagem: noutro contexto, elas ganham um novo significado.⁵³

Outro exemplo do uso textual da Antiguidade surge no texto que inaugura *O Aprendiz de Feiticeiro*, intitulado “Viagem” (Oliveira 2004: 7-11). Aí se cruza, lembrando Garrett, uma jornada concreta (de carro, que o sujeito conduz com Gelnaa ao lado, a dormir) e o percurso intangível senão textualmente de alguns versos (de Adriano, de Álvaro de Campos e de Camus). O primeiro, em latim, *animula vagula blandula*, é repetido quase como ladainha: “Digo as palavras em voz alta”, “torno a experimentar a voz, repito o verso”; “Porque se trata de um mistério: a perturbação que estas palavras me provocam [...] e a frequência inesperada com que as lembro ou digo involuntariamente” (Oliveira 2004: 7, 8).

O verso de Adriano, cuja primeira leitura a memória do sujeito esqueceu, terá ficado célebre graças às *Memórias de Adriano*, seguido de *Apontamentos sobre as Memórias de Adriano*, de Marguerite Yourcenar,⁵⁴ onde é usada como epígrafe e, conforme diz o sujeito de “Viagem”, é “título do primeiro capítulo e chama que incendeia o livro todo” (Oliveira 2004: 8). O testemunho antigo do poema de que o verso *animula vagula blandula* é o *incipit* surge por citação de Élio Esparciano, autor da biografia de Adriano na *História Augusta* (25.9); aí se transcreve um poema escrito pelo imperador pouco antes de morrer. Esse poema foi traduzido (do francês⁵⁵) por David Mourão-Ferreira (1970: 290):

Alma minha, brandinha, vagabunda,
do corpo acompanhante e moradora,
a que paragens vais subir agora,
assim lívida, e rígida, e tão nua?

Deixarás de gozar o que hoje gozas.

Vale a pena juntar a esta citação o comentário que a segue nas *Imagens da Poesia Europeia*:

“Dizer” isto, à hora da morte, não significará, propriamente, que se vai penetrar no outro mundo — com os olhos abertos. Mas significa, de qualquer modo, que se conservam ainda os olhos abertos — no momento de abandonar a vida. E, a este respeito, como a respeito de muitas outras coisas, o caso de Adriano constitui um dos últimos exemplos de extrema lucidez que a história do Império [Romano] nos apresenta. Depois dele, salvo raras exceções (nomeadamente as de Marco Aurélio e de Julião Apóstata), o mais frequente virá a ser, pelo contrário, não apenas sair da vida, mas até mesmo atravessá-la — com os olhos fechados (Mourão-Ferreira 1970: 290).

A considerações desta natureza feitas por Mourão-Ferreira a propósito do poema de Adriano corresponde o itinerário textual traçado em “Viagem”, de Carlos de Oliveira, que, depois de Yourcenar, cita também Jorge de Sena: o verso “serviu de tópico, ‘ao longo da literatura ocidental, do que veio a ser em Camões ‘alma minha gentil que te partiste’” (Oliveira 2004: 8). Deste modo, mais do que impressão de leitura, “Viagem” testemunha uma inculcação na memória da leitura de outros poetas no interior do sujeito, como se ficassem a fazer parte dele, expressando-se a consciência de que a literatura é uma conversa ininterrupta entre escritores.

A proposta desta análise foi a de estudar, na obra poética de Carlos de Oliveira, os intervenientes explícitos desse diálogo. Se em *Trabalho Poético* ecoam as vozes de Shakespeare, Edgar Allan Poe, Rainer Maria Rilke, António Machado, Vladimir Mayakovsky, Louis Aragon, Robert Desnos, Carlos Drummond de Andrade, Malcolm Lowry — e se estão presentes também alguns dos maiores nomes da literatura portuguesa, como Gil Vicente, Luís de Camões, Gomes Leal (cujo centenário se celebrou em 1948⁵⁶), Cesário Verde, António Nobre, Camilo Pessanha, Afonso Duarte —, nele se reconhece uma densa rede de referências literárias cuja identificação é dificultada pela lapidação do diamante da palavra — ou, usando uma imagem alternativa, pelo apertado fio do tecido textual. Na verdade, em “O fundo das águas” (*Terra de Harmonia*; Oliveira 2003: 145), o sujeito confessa que “O que me espanta é a aceitação de cada dia. E desta angústia vou tecendo as palavras, desta água salgada e doce como as lágrimas e o sangue. Tecendo escuramente as palavras”. É assim que, citando ou apropriando-se de palavras de outros

autores, evocando a memória dos grandes gêneros literários, também eles em erosão, a poesia de Carlos de Oliveira parece fundar-se na figura etimológica que relaciona o particípio *textus* com o verbo que em latim significa “tecer”.⁵⁷ Trata-se, portanto, de um tecido feito num tear que trabalha sem interrupção, inclusive “no anoitecer / dos grandes textos clássicos”.⁵⁸

NOTAS

* Ricardo Nobre é doutorado em Estudos Portugueses e mestre em Estudos Clássicos pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Professor de Latim na Universidade Católica Portuguesa, é investigador na área dos estudos literários no Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. No âmbito da sua atividade científica, tem-se dedicado ao estudo da receção dos clássicos na literatura portuguesa moderna, bem como à filologia clássica e à didáctica do Latim.

Estudo elaborado no âmbito do projecto de Pós-Doutoramento SFRH/BPD/115195/2016, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

¹ Estas palavras foram publicadas originalmente em 1982, na 4.ª edição da *Teoria da Literatura* (1.ª ed. 1967). Cf. Reis 2001: 384. É possível que o termo “escola” se tenha tornado corrente na história da literatura portuguesa a partir de Teófilo Braga.

² Passe a redundância, pois afinal *mestre* e *magistério* são da mesma família etimológica; a primeira palavra também vem de *magister*, não havendo em latim melhor forma de dizer “professor”.

³ Afirma o poeta: “todo o poema [...] infiltra-nos pelos poros a música, e sobretudo os silêncios, do rumor de fonte da Harmonia” (Fafe 1987: 17).

⁴ “A Carlos de Oliveira / que me ensinou, antes de Barthes, ‘a responsabilidade da forma’ ” (Fafe 1987: [9]).

⁵ O ἄπειρον (neutro substantivado de ἀπείρων) é o infinito.

⁶ Como se pode ler no início de “A Noite Inquieta” (*Colheita Perdida*; Oliveira 1998: 69-75; Oliveira 2003: 71-78): “Só, em meu quarto, escrevo à luz do olvido; / deixai que escreva pela noite dentro: “sou um pouco de dia anoitecido / mas sou convosco a treva florescendo”. Cf. “Insónia” (*Terra de Harmonia*; Oliveira 2003: 113).

⁷ Há apenas duas cantigas que têm estrofes com mais versos: “Quererdes profano amor” tem estrofes de nove versos e “Viver eu, sendo mortal” tem dez.

⁸ O mesmo Garrett (1851: 121), porém, reconheceria problemas de classificação destes gêneros.

⁹ Estas e outras aproximações temáticas não são e nem pretendem ser exaustivas: trata-se de alguns exemplos, que poderiam ser expandidos por outros, como os versos de “Opiário”, de Álvaro de Campos, em que o sujeito

lírico (usando do mesmo fundo imagético mas exprimindo já outra coisa) reconhece: “Pertença a um género de portugueses / Que depois de estar a Índia descoberta / Ficaram sem trabalho” (Pessoa 2013: 63).

¹⁰ Outros casos seriam a ama de Ulisses que, na Odisseia, tem uma função de reconhecimento do regressado herói (*Od.* 19.467-470).

¹¹ O célebre texto pertence ao volume *Os Meus Amores* (Coelho 1994: 110-117)

¹² Cf. em “António”: “Ó Velha Carlota! tivesse-te ao lado, / Contavas-me histórias” (Nobre 1898: 13). Sobre “Anto”, v. Morão (1991: 41-43).

¹³ Garrett (1844: 188). Além de Rosa de Lima, assim lembrada na nota L ao Acto I de *Frei Luís de Sousa*, Garrett recorda a criada Brígida, referida no capítulo VI de *Viagens na Minha Terra* e no texto de apresentação do romance “Conde Iano”, integrado no *Romanceiro* (Garrett 1851: 42).

¹⁴ Lisboa: Imprensa Nacional (o texto encontra-se na p. 35). A peça pode hoje ser lida em Vicente (2002: 75-117); os versos que constituem o vilancete localizam-se na p. 101.

¹⁵ Recolhidos em *Poesias*, António Patrício (1989: 108-109 e 111-112) escreveu “Vilancete” e “Vilancete da Morte” (este com epígrafe de Shakespeare); Eugénio de Castro (2007: 113-118) publicou três composições com o título “Vilancete” em *Depois da Ceifa*.

¹⁶ Em *Depois da Ceifa*, Eugénio de Castro coleciona a tradução de onze odes de Horácio.

¹⁷ Pedro José da Fonseca (1804: 273) afirma que a matéria da elegia é “Tudo o que for funesto e cheio de tristeza”; nas *Noções Elementares de Poética Nacional*, Francisco Freire de Carvalho afirma que “o assunto próprio da elegia são os sentimentos, especialmente dolorosos, que podem dizer-se naturais e comuns a todos os entes morais, quais, por exemplo, os despertados pela ausência, por um amor mal correspondido” — o que justifica que a colecção de poesia de Propércio tenha esse título —, “pela perda da pátria” — motivo para que os *Tristia* de Ovídio também se integrem nesse género —, “ou de quaisquer outros enlances do coração” (Carvalho 1851: 72-73). Na literatura latina e na portuguesa, a elegia tem uma insigne tradição: na Antiguidade, foi cultivada por Tibulo, Propércio e Ovídio; em Portugal, por Camões (Fraga 2003: 179-201), Diogo Bernardes, António Ferreira, Frei Agostinho da Cruz, Sá de Miranda, Rodrigues Lobo, Marquesa de Alorna, Bocage, Teixeira de Pascoas, Augusto Gil, Afonso Duarte, entre muitos outros.

¹⁸ Ereira é uma freguesia de Verride, concelho de Montemor-o-Velho, onde, em 1884, nasceu Afonso Duarte.

¹⁹ Oliveira (2004: 13-17). Não deve ser por acaso que Carlos de Oliveira termina a sua carreira poética com uma obra cujo título, *Trabalho Poético*, coincide com o de um soneto de Afonso Duarte (2008: 106).

²⁰ Uma primeira redacção do poema foi publicada em 1924 (com o título “A Ave Morta”) em *Tríptico* (n.º 1, p. 2); Duarte (2008: 238-239). Os mesmos textos são mencionados em Oliveira (2004: 13).

²¹ Carvalho (1851: 50). Os feitos dos deuses eram celebrados por hinos.

²² Tal não acontece com as admiráveis “Ode Triunfal” e “Ode Marítima”, de Álvaro de Campos. No livro de *Odes* de Miguel Torga, a composição de abertura, “A Orfeu”, é composta por duas quadras (Torga [1978]: 7).

²³ Esta numeração respeita à edição de Manuel Parreira da Silva e justifica-se por ser a sequência com que os vinte poemas foram publicados em *Athena* no ano de 1924.

²⁴ Nas *Odes Modernas* (1875), de Antero, incluem-se alguns sonetos. As suas odes, como as de Bocage, são, todavia, mais extensas.

²⁵ Casos de Safo, Alceu, Anacreonte, Píndaro, para nomear apenas os mais conhecidos. Na literatura portuguesa, além dos autores já citados, escreveram odes António Ferreira, Camões, Pedro de Andrade Caminha, Frei

Agostinho da Cruz, D. Francisco Manuel de Melo, Correia Garção, Cruz e Silva, Reis Quita, Filinto Elísio, Almeida Garrett ou António Feliciano de Castilho. Vale a pena lembrar que Carlos Drummond de Andrade, merecedor de um dos poemas de homenagem mais significativos da obra de Carlos de Oliveira (2003: 188), também compôs odes.

²⁶ Secção *Outros Poemas* (Oliveira 2003: 81-82). Na edição de 1950 de *Terra de Harmonia* também pode ler-se uma “Canção” (Oliveira 1950: 11-12)

²⁷ A ideia surge em Heraclito e é explicada por Platão, *Crátilo*, 402 (Kirk et alii 2018: 202).

²⁸ Além de presente na lírica de Camões, a canção foi cultivada por autores como Eugénio de Castro (2001: 188-189), na *Silva*, Fernando Pessoa e José Régio.

²⁹ Onde se encontra um “Salmo” (Oliveira 2003: 168), que também se aproxima de uma forma poética.

³⁰ Na edição de 1962, o soneto é o quinto poema da série, que inclui em quarto lugar “No Cemitério de Corrocovo” (Oliveira 1962: 172). Além disso, “Cruz à Beira do Caminho” troca de lugar “Memória de João Santeiro” (em segundo e terceiro lugar, respectivamente).

³¹ Oliveira (2003: 86) e Oliveira (2003: 161), respectivamente.

³² Original de *Terra de Harmonia* (Oliveira 1950: 44), o poema não apresenta distinção de estrofes (Oliveira 2003: 146).

³³ Integrado em *Cantata* (Oliveira 2003: 173-174)

³⁴ Em *Sobre o Lado Esquerdo* (Oliveira 2003: 205)

³⁵ Embora este trabalho não se dedique ao estudo das alterações, reformulações ou reescritas a que a obra de Carlos de Oliveira foi sujeita nem ao cotejo das sucessivas edições com as definitivas, saliento que a edição Assírio e Alvim (2003) altera o verbo do verso de Camões aqui em discussão: as edições Caminho (Oliveira 1992: 145), Sá da Costa (3.ª ed., Oliveira 1998: 127) e Círculo de Leitores (Oliveira 2001: 127) têm a lição tal como impressa nas edições de *Terra de Harmonia* (Centro Bibliográfico: Oliveira 1950: 22), *Poesias* (Oliveira 1962: 112) e *Trabalho Poético* (Oliveira [1976] I: 124), publicadas em vida do autor. É notório que faz falta uma edição crítica de rigor filológico onde se registem todas as alterações por que passaram estes poemas até encontrarem a última versão em que foram fixados.

³⁶ Todos os restantes são sonetos com versos decassílabos.

³⁷ Em Lourenço (2020: 284-287) pode ler-se o texto em grego e sua tradução. Cf., também de Calímaco, o epigrama 28 (idem: 288-289).

³⁸ A cantata surgiu no século XVII e foi cultivada em Portugal no século XVIII (Correia Garção, Bocage e alguns outros poetas).

³⁹ Outro caso é o de “Visão de José Gomes Ferreira no Vanderman” (*Terra de Harmonia*; Oliveira 2003: 141).

⁴⁰ Secção “Cristal em Sória” de *Entre Duas Memórias* (Oliveira 2003: 295-299).

⁴¹ Oliveira (2003: 142). Este poema tinha originalmente como título “Soneto de Oriana”, sendo Rui Feijó o dedicatário (Oliveira 1950: 53). Recorde-se que a carta também constitui um género literário (o qual teve cultores como António Ferreira e Sá de Miranda).

⁴² “Cum delgado cendal as partes cobre / De quem vergonha é natural reparo; / Porém nem tudo esconde nem descobre / O véu, dos roxos lírios pouco avaro; / Mas, pera que o desejo acenda e dobre, / Lhe põe diante aquele objecto raro. / Já se sentem no Céu, por toda a parte, / Ciúmes em Vulcano, amor em Marte” (*Os Lusíadas*, 2.37).

⁴³ Integrado em Terra de Harmonia (Oliveira 2003: 139), o poema não fazia parte da primeira edição nem da edição Oliveira 1962.

⁴⁴ Sexto verso de “Ó meu coração, torna para trás” (Pessanha 1995: 87-88).

⁴⁵ Oitavo verso de “Desce enfim sobre o meu coração” (Pessanha 1995: 126).

⁴⁶ Quinto verso de “Quando voltei encontrei os meus passos” (Pessanha 1995: 103).

⁴⁷ Verso inaugural da “Inscrição” de Clepsidra (Pessanha 1995: 75).

⁴⁸ Na edição de 1950: “da morte”.

⁴⁹ Pertence à secção “Lua Quarto-Minguante” de Só, e surge datado de Leça, 1885.

⁵⁰ Secção “Sub specie mortis” (*Entre Duas Memórias*; Oliveira 2003: 318).

⁵¹ Citações da tradução de A. J. Segurado e Campos (Séneca 2018, ad loc.)

⁵² Tradução literal de minha responsabilidade.

⁵³ Em rigor, isto acontece com todas as citações, como bem ensina Antoine Compagnon (2016: 41): “Écrire, car c’est toujours récrire, ne diffère pas de citer”.

⁵⁴ As *Memórias de Adriano* foram publicadas originalmente em 1951 e traduzidas para português por Maria Lamas.

⁵⁵ Mourão-Ferreira afirma que a tradução é feita a partir do romance de Marguerite Yourcenar. Maria Lamas traduziu: “Pobre almita tão meigueta / Deste corpo sociazita / Que para uns duros lugarzitos, / Escuritos, desertitos, / Sozinha ao presente vás / Ai nunca mais brincarás...” (Yourcenar 2018: [8]).

⁵⁶ Fafe também tem um poema escrito por ocasião da mesma efeméride.

⁵⁷ O verbo é *texere*, que em Ovídio sugere uma imagem que tem por base o tecer do que foi escrito (*quod tua texuerant scripta*, Ov. P. 1.3.28).

⁵⁸ A expressão encontra-se no poema “Leitura” (de *Pastoral*, inalterado em 1976 e edições seguintes), de que Manuel Gusmão (2010: 307-314) oferece uma fina análise.

Bibliografia

- Bloom, Harold (2017), *A Angústia da Influência*, tradução por Miguel Tamen, 3.^a ed., Lisboa, Cotovia.
- Carvalho, Francisco Freire de (1851), *Lições Elementares de Poética Nacional, seguidas de um Breve Ensaio sobre a Crítica Literária*, Lisboa, Tip. Rollandiana.
- Castro, Eugénio de (2001), *Obras Poéticas de Eugénio de Castro*, reprod. fac-similada dirigida por Vera Vouga, tomo I, Porto, Campo das Letras.
- (2007), *Obras Poéticas de Eugénio de Castro*, reprod. fac-similada dirigida por Vera Vouga, tomo III, Porto, Campo das Letras.
- Coelho, Trindade (1994), *Os Meus Amores. Contos e baladas*, introdução de João Bigotte Chorão, 4.^a ed., Lisboa, Ulisseia.
- Compagnon, Antoine (2016), *La Seconde Main ou le Travail de la Citation*, Paris, Éditions du Seuil.
- Duarte, Afonso (2008), *Obra Poética*, introdução e edição por José Carlos Seabra Pereira, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Fafe, José Fernandes (1987), *Poesia (Quase toda e até agora)*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- Fonseca, Pedro José (1804), *Elementos da Poética, Tirados de Aristóteles, Horácio e dos mais Célebres Modernos*, 3.^a ed, Lisboa, Tip. Rollandiana.
- Fraga, Maria do Céu (1999), “Ode”, in *Biblos: Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, Lisboa, Verbo, cols. 1232-1239.
- (2003), *Os Géneros Maiores na Poesia Lírica de Camões*, Coimbra, Por Ordem da Universidade.
- (2017), “Um poema a quatro mãos: Faria e Sousa comentador e poeta”, in *A Literatura Clássica ou os Clássicos na Literatura. Presenças clássicas nas literaturas de língua portuguesa*, coordenação de Cristina Pimentel e Paula Morão, Lisboa, Campo da Comunicação, 65-79.
- Freire, Francisco José (1759), *Arte Poética ou Regras da Verdadeira Poesia em geral e de todas as suas espécies principais, tratadas com juízo crítico*, tomo II, 2.^a ed., Lisboa, Of. Patriarcal de Francisco Luís Ameno.
- Garrett, J. B. de Almeida (1844), *Teatro. Frei Luís de Sousa*, Vol. III, Lisboa, Imprensa Nacional.
- (1851), *Romanceiro. Romances Cavalheirescos Antigos*, Vol. II, Lisboa, Imprensa Nacional.
- Gusmão, Manuel (2010), *Tatuagem & Palimpsesto. Da poesia em alguns poetas e poemas*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- Junqueiro, Guerra (1923), *Os Simples*, 8.^a ed., Lisboa, Parceria António Maria Pereira.
- Kirk, G. S. / J. E. Raven / M. Schofield (2018), *Os Filósofos Pré-Socráticos. História crítica com selecção de textos*, tradução por Carlos Alberto Louro da Fonseca, 9.^a ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

- Lourenço, Frederico (2020), *Poesia Grega de Hesíodo a Teócrito*, Lisboa, Quetzal.
- Martins, Patrícia Soares (2014), “Duas Versões de Pastoral: Caeiro e Carlos de Oliveira”, in *Matrizes Clássicas na Literatura Portuguesa. Uma (re)visão da Literatura Portuguesa das origens à contemporaneidade*, coordenação de Paula Morão e Cristina Pimentel, Lisboa, Campo da Comunicação: 327-335.
- Morão, Paula (1991), *O Só de António Nobre: Uma Leitura do Nome*, Lisboa, Caminho.
- Mourão-Ferreira, David (1970), *Imagens da Poesia Europeia*, Lisboa, Artis.
- Nobre, António (1898), *Só*, 2.ª ed., Paris, Guillard Aillaud.
- Oliveira, Carlos de (1950), *Terra de Harmonia*, Lisboa, Centro Bibliográfico.
- (1962), *Poesias (1945-1960)*, Lisboa, Portugaláia.
- [1976], *Trabalho Poético*, 2 vols, Lisboa, Sá da Costa.
- (1992), *Obras de Carlos de Oliveira*, Lisboa, Caminho.
- (1998), *Trabalho Poético*, 3.ª ed., Lisboa, Sá da Costa.
- (2001), *Trabalho Poético*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- (2003), *Trabalho Poético*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- (2004), *O Aprendiz de Feiticeiro*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- Patrício, António (1989), *Poesia Completa*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- Pessanha, Camilo (1995), *Clepsydra*, estabelecimento de texto, introdução, crítica, notas e comentários por Paulo Franchetti, Lisboa, Relógio D'Água.
- Pessoa, Fernando (2013), *Poesia de Álvaro de Campos*, edição por Teresa Rita Lopes, 2.ª ed., [Lisboa], Assírio e Alvim.
- Pinto Correia, João David (1997), “Xácara”, in *Dicionário do Romantismo Literário Português*, organização de Helena Carvalhão Buescu, Lisboa, Caminho, 583.
- Poe, Edgar Allan (2016), “O Princípio Poético”, in *Poética (Textos Teóricos)*, tradução, introdução, cronologia e notas por Helena Barbas, 2.ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 139-193.
- Reis, Carlos (2001), *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*, 2.ª ed., Coimbra, Almedina.
- Reis, Ricardo (2000), *Poesia*, edição por Manuela Parreira da Silva, Lisboa, Assírio e Alvim.
- Séneca, Lúcio Aneu (2018), *Cartas a Lucílio*, tradução, prefácio e notas por J. A. Segurado e Campos, 6.ª ed., Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Silva, Vítor Manuel de Aguiar e (2000), *Teoria da Literatura*, 8.ª ed., Coimbra, Almedina.
- Torga, Miguel [1978], *Odes*, 4.ª ed., Coimbra, Coimbra Editora.
- Vicente, Gil (2002), *As Obras de Gil Vicente*, direcção científica de José Camões, Vol. II, Lisboa, Centro de Estudos de Teatro, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.