

A “DESCRIÇÃO DA GUERRA EM GUERNICA” POR CARLOS DE OLIVEIRA

Patrícia Resende Pereira¹

Resumo: Em “Descrição da Guerra em Guernica”, publicado em *Entre duas memórias*, de 1971, o poeta português Carlos de Oliveira descreve, a partir do ponto de vista do anjo camponês, o ataque à região que dá nome aos dez poemas que compõem a seção. Uma investigação mais atenta revela que o olhar do poeta foi guiado pelo conhecido painel *Guernica*, do pintor espanhol Pablo Picasso, o que torna o seu trabalho uma descrição pictural, especialmente quando percebemos o uso dos indicadores “ao alto; à esquerda” ou “em baixo, contra o chão”, responsáveis em indicar para o leitor onde está cada cena. Contudo, vale destacar que, ao descrever o quadro, Carlos de Oliveira vai além e imagina outros elementos que não estão na pintura, como quando transforma, por exemplo, a mulher que segura o candeeiro no anjo camponês.

Palavras-chave: Guernica; Carlos de Oliveira; pintura; poesia portuguesa moderna e contemporânea.

THE GUERNICA’S WAR DESCRIPTION BY CARLOS DE OLIVEIRA

Abstract: In “Descrição da Guerra em Guernica”, published in *Entre duas memórias* (1971), the Portuguese poet Carlos de Oliveira describes, from the peasant angel point of view, the attack on the region that named the ten poems of the section. A closer investigation shows that the look of Carlos de Oliveira was guided by the known *Guernica* panel, by the Spanish painter Pablo Picasso, which makes his work one pictorial description, especially when we see the use of markers " at the top; left " or " down, to the ground, " responsible to indicate to the reader where is each scene. However, it is noteworthy that, in describing the picture, Carlos de Oliveira goes further and imagine other elements that are not in the painting, as when he transformed, for example, the woman who holds the lamp in the peasant angel.

Keywords: Guernica; Carlos de Oliveira; painting; Modern Portuguese poetry and contemporary.

¹ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais.

Introdução

Em “Descrição da Guerra em Guernica”, do escritor português Carlos de Oliveira, um anjo camponês testemunha toda a destruição provocada pelo ataque à região que dá nome ao poema, durante a Guerra Civil Espanhola, em abril de 1937. Ao entrar pela janela, segurando um candeeiro, o personagem tem condições de testemunhar o instante em que casas pegam fogo, trabalhadores rurais são pisoteados, aves e gado são mortos, além do sofrimento daqueles que encontram sem vida os seus entes queridos.

Pode-se perceber que o anjo camponês exerce a função do olhar do poeta ao guiar o leitor pelo ambiente de destruição. Contudo, uma investigação mais atenta revela que Carlos de Oliveira tem como referência um elemento externo ao poema. O seu olhar é orientado pelo painel *Guernica*, pintado pelo artista espanhol Pablo Picasso, em 1937. Vale destacar, porém, que o poeta não se concentra apenas em descrever o quadro, mas vai além ao imaginar elementos que não estão na obra, em um processo que em muito se assemelha ao de transcrição, investigado pelo estudioso Claus Clüver (2006) a partir do termo cunhado por Haroldo de Campos.

A seção, composta por dez poemas, está publicada em *Entre duas memórias*, de 1971. No entanto, em razão da proposta deste trabalho, investigar a maneira como Carlos de Oliveira descreve o quadro, ao mesmo tempo em que vai além dele, concentraremos os nossos esforços nos poemas I, III e X da seção. Esta escolha não foi de forma alguma aleatória, visto que se acredita que os três poemas citados reúnem tanto a descrição pictural quanto a transcrição.

Descrição pictural e transcrição da guerra em Guernica

A descrição pictural é entendida pela estudiosa Liliane Louvel (2012, p. 58) como “o grau mais elevado de saturação do texto pelo pictural antes da própria écfrase, descrição de obra de arte declarada como tal”. Esse princípio pode ser definido pela presença de uma imagem inserida no texto literário, apresentada ao leitor por meio das palavras, em um processo que funcionaria como uma forma de “transpor”, nas palavras da estudiosa, uma

obra de arte, aqui o ponto de partida, para o texto literário, compreendido como o ponto de chegada.

Para ser considerada uma descrição pictural não basta apenas se parecer uma obra de arte, é preciso apresentar uma série dos chamados indicadores picturais, responsáveis em indicar o processo de translação entre imagem e texto. Esses indicadores, segundo Louvel (2006), servem para assinalar a picturalidade presente no texto, impedindo que os críticos recorram a elementos externos.

Corroborando com Louvel (2006), Clüver afirma, ao refletir sobre a transposição intersemiótica, que “se encontrarmos correspondências evidentes, podemos decidir ler o poema como uma tradução do texto visual”. (2006, p. 111). Com isso, pode-se notar que “Descrição da Guerra em Guernica” muito tem em comum com *Guernica*, algo já indicado pelo próprio título da seção, publicada mais de trinta anos após a primeira exibição do painel.

Concentraremos, então, os nossos esforços no primeiro poema:

Entra pela janela
o anjo camponês;
com a terceira luz na mão;
minucioso, habituado
aos interiores de cereal,
aos utensílios
que dormem na fuligem;
os seus olhos rurais
não compreendem bem os símbolos
desta colheita: hélices,
motores furiosos;
e estende mais o braço; planta
no ar, como uma árvore,
a chama do candeeiro.
(OLIVEIRA, 1982, p. 151)

Observa-se que o poeta apresenta, nesta primeira parte, o momento em que o anjo camponês entra pela janela e testemunha toda a destruição, segurando um candeeiro com o braço estendido, o que transmite a sensação de movimento. Segundo Manuel Gusmão (1981), é logo nesses primeiros versos, “Entra pela janela / o anjo camponês.”, que a descrição do quadro já se transforma em uma narração, conduzida pelo anjo camponês. Além disso, o poema indica certo enquadramento, pois é da janela, um quadrado por si só, que o anjo observa toda a destruição.

Quando pensamos na tela de Picasso, percebemos que Carlos de Oliveira descreve a seguinte imagem, aqui realçada para facilitar a visualização:



FIGURA 01: Parte correspondente ao que é descrito por Carlos de Oliveira no primeiro poema.
Fonte: *Guernica*, Pablo Picasso, 1937. Imagem obtida no site *Abc*.

Boa parte dos elementos descritos pelo poeta integra o fragmento da tela em destaque. Todavia, enquanto em *Guernica* temos uma pessoa que olha pela janela segurando um candeeiro, o poeta consegue transformá-la em um ser divino, mas não em qualquer um e sim em um anjo camponês. Com isso, entendemos que Carlos de Oliveira aumenta a proximidade de sua testemunha com o que ela está vendo: o anjo está envolvido com a história das vítimas, já que, afinal, ele também é um camponês e pode ter sido figura constante na vida de cada uma delas, como a seção indica nos poemas seguintes, de modo especial no IX. Nele, o anjo se pergunta de que forma, após a destruição, será possível anunciar os milagres das casas construídas, da colheita e dos filhos que crescem – em uma clara referência ao anjo Gabriel, que anuncia o nascimento de Jesus e João Batista, na *Bíblia*:

(...)
o anjo desolado
pensa: entre detritos
sem nenhum cerne ou água,
como anunciar
outra vez o milagre das salas;
dos quartos; crescendo cisco

a cisco, filho a filho?
(...)
(OLIVEIRA, 1982, p. 155)

Assim, os versos os “olhos rurais / não compreendem bem os símbolos / desta colheita”, do primeiro poema, indicam que o anjo sabe o que é uma colheita, pois é um camponês, grupo vítima da destruição. Sobre o uso da palavra colheita no verso, Gusmão enfatiza que o termo se refere ao “campo semântico de *terra, paz*, etc., para aludir a destruição, processo estilístico que visa reforçar a visão dessa acção como *não-colheita* e assim marcar de forma contida, concentrada, o espanto e a indignação pela sua monstruosidade” (1981, p. 143).

Ao mesmo tempo, existe a tentativa de se resgatar um passado, quando os bombardeios ainda não tinham acontecido. Os olhos do anjo, “habitado / aos interiores de cereal, / aos utensílios / que dormem na fuligem”, apresentam ao leitor um breve indício de como era a vida tranquila dos moradores da região antes da guerra, o que é reforçado pelo nono poema, aqui já apresentado, quando o personagem destaca as conquistas obtidas pelos camponeses, como o crescimento dos filhos, a casa e a colheita.

Pode-se ver que o poema se concentra no ponto de vista do anjo camponês, figura responsável em testemunhar os acontecimentos e relembrar um passado tranquilo de prosperidade. Recorre-se, mais uma vez, ao que é investigado por Gusmão sobre o poema:

Essa determinação do *ponto de vista* sobre o que se representa é acentuada por ser a mesma personagem ‘o anjo (desolado)’ que fala (‘pensa:’) sobre o que é representado. O elemento camponês é aquele que sofre a violência, a testemunha e a dá a ver, e a narração partilha, toma partido pelo seu ponto de vista (1981, p. 144).

Observa-se, nesse sentido, que o texto poético de Carlos de Oliveira busca fazer uma transcrição do painel de Picasso, termo usado por Haroldo de Campos (2006) para se referir aos tradutores de poemas que, em certo momento, transformavam o original ou o recriavam, por assim dizer. Para Clüver, apropriando-se do termo, esse princípio, no que diz respeito à transposição intersemiótica, aqui o nosso caso, “justifica a presença mais forte da voz do tradutor”, além das “distorções e omissões”. (CLÜVER, 2006, p. 139).

Percebe-se, então, que a voz de Carlos de Oliveira se faz presente muito fortemente em “Descrição da Guerra em Guernica”. O poeta tem a tela de Picasso como referência, mas, sempre que acha necessário, deixa de descrevê-la para ir além dela, distorcendo algumas

questões, como o anjo que testemunha a destruição do presente e relembra o passado feliz dos camponeses, o que provoca um choque entre os dois tempos.

Conforme é arrazoado por Clüver, quando se pensa nas mudanças provocadas pela transcrição em seu original, deve-se ter em mente que “a estratégia adotada pelo tradutor de um poema dependerá da tarefa que o novo texto deverá cumprir” (2006, p. 139). Assim sendo, Carlos de Oliveira tem como propósito refletir sobre a tragédia que se abateu sobre os trabalhadores rurais, concentrando o seu poema nesses personagens e no contraste provocado entre o passado feliz lembrado pelo anjo camponês e o presente marcado pela destruição.

De todo modo, é interessante observar que a figura que olha pela janela, independente de ser um trabalhador rural, como no painel, ou um anjo, tem a função de atuar como testemunha, alguém que poderá, conforme João Cerqueira (2005), denunciar o massacre. O estudioso explica que, desde os primeiros esboços da tela, quem empresta o rosto para a “portadora da luz” é Marie-Thérèse Walter, modelo de Picasso na década de 1930, responsável em “interpretar” personagens apaziguadores e observadores.

Ainda segundo Cerqueira, o braço estendido da mulher do candeeiro atravessa vários tons de luz e sombra, até o instante em que atinge a claridade máxima, em um movimento de imposição, contrário à impotência das vítimas. Essa ação torna possível que a mulher simbolize “a resistência da verdade à força bruta, mas também à propaganda do inimigo, impedindo o esquecimento ou a deturpação” (2005, p. 49). O braço inerte da figura indica, também de acordo com o pesquisador, que a matança não será esquecida e que a justiça será feita.

Contudo, embora seja a testemunha da destruição, o anjo camponês nem sempre aparece em todos os poemas, tendo a sua presença, em alguns momentos, indicada apenas por marcações picturais, como se pode ver no terceiro poema:

*Ao alto; à esquerda;
onde aparece
a linha da garganta,
a curva distendida como
o gráfico dum grito;
o som é impossível; impede-o pelo menos
o animal fumegante;
com o peso das patas, com os longos
músculos negros; sem esquecer
o sal silencioso
no outro coração:*

por cima dele; inútil; a mão desta
mulher de joelhos
entre as pernas do touro.
(OLIVEIRA, 1982, p. 152, *itálico nosso*).

É bastante claro que o texto poético em questão se refere à seguinte parte do painel de Picasso:



FIGURA 02: Mulher tenta gritar em parte descrita no terceiro poema.
Fonte: *Guernica*, Pablo Picasso, 1937.
Imagem obtida no site *Abc*.

No poema, pode-se notar que existe alguém testemunhando toda a cena, nesse caso, o anjo camponês, mas a sua presença não é mencionada. Apesar disso, ela pode ser percebida por meio dos indicadores de picturalidade, de modo especial o dêitico e o enquadramento. Conforme explica Louvel, “os dêiticos, designando o lugar e o tempo da imagem, serve não somente para enquadrar a descrição pictural fazendo-a destacar, mas também para recuperar o focalizador ou/e o enunciador” (2006, p. 210). Portanto, quando se lê o verso “ao alto; à

esquerda”, percebe-se que o anjo camponês, aqui a testemunha, estaria indicando onde encontrar no cenário de destruição a cena descrita, ao mesmo tempo em que o leitor é capaz de procurá-la no painel de Picasso. Nota-se, dessa forma, que esse recurso recupera a presença do anjo, representante do olhar do poeta, este o responsável em fazer o recorte da tela em sua descrição.

Nesse ponto, é necessário lembrar que *Trabalho Poético*, antologia publicada pela Sá da Costa em 1982 e a edição usada para este texto, em nada remete ao trabalho de Picasso, publicando o poema sem qualquer referência. Por esta razão, pode-se ver que o dêitico apenas confirma as suspeitas de que Carlos de Oliveira está mesmo descrevendo a tela. Essa particularidade se junta ao título do poema, “Descrição da Guerra em Guernica”, o que já pressupõe que algo será descrito. Entretanto, como a edição não informa de que se trata da descrição de uma pintura, ao não publicar o quadro ao lado da seção, por exemplo, percebe-se que o leitor permanece no suspense, sem saber se o título é mera coincidência, apenas confirmando as suas suspeitas de que é uma tradução ao ler o poema – os dêiticos, nesse processo, têm papel fundamental.

Dessa forma, a proposta do poema confirma o que é explicado por Louvel, quando afirma que o título “pode figurar no início da descrição, como ancoragem” (2006, p. 207), como acontece no texto poético em destaque, “mas também, certamente, beneficiar-se de certo suspense e vir a fechar a expansão, a afetação da descrição, resolução de um ‘enigma provisório’, quando ele não está omitido na passagem” (2006, p. 207). Ao ler o poema, o leitor mais atento tem solucionado o enigma de que está realmente diante de uma descrição pictural.

Todavia, é válido destacar que, como a edição em questão em nada sugere a relação entre a seção e o painel, tem-se a possibilidade de o leitor ter acesso aos poemas e não perceber o processo da descrição. Por se chamar “Descrição da Guerra em Guernica” e ter toda a destruição testemunhada pelo anjo camponês, o leitor menos atento pode pensar que se trata simplesmente de um poema que relata toda a tragédia vivenciada pelos habitantes da região. Como afirma Clüver, ao refletir sobre os quadros traduzidos em poema, durante o reinado de Hui-tsung, “um espectador que não estivesse a par da associação com o verso lírico poderia dar a ele outro significado; esse espectador estaria assim vendo um texto diferente, um texto que não seria uma tradução” (2006, p. 109). Assim sendo, o leitor que

não perceber a proposta de tradução de Carlos de Oliveira compreenderá o poema de forma diferente.

De todo modo, não se pode deixar de lado a transcrição feita por Carlos de Oliveira em “Descrição da Guerra em Guernica”, sem o compromisso, então, de manter-se fiel ao original. Esse princípio pode ser percebido de modo claro no poema em destaque. Nele, temos uma descrição bem detalhada da pintura *Guernica*, pontuando todos os personagens, como o touro, a mulher que tem a cabeça inclinada para trás, como num grito, e a criança morta. Contudo, o poeta vai além ao escrever, nesse cenário, “sem esquecer / o sal silencioso / no outro coração”.

Não há na tela em questão qualquer referência a sal ou mesmo coração, mais um indício de que Carlos de Oliveira esteja criando em cima da obra produzida por Picasso. Quando se pensa nos dois elementos, percebe-se que estão fortemente ligados ao senso de comunidade. O sal, conforme Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1986), tem como valor a comunhão, capaz de indicar um laço de fraternidade, enquanto o coração está ligado ao centro vital do corpo humano. Entendemos, dessa forma, que o sal dentro do coração pode ser compreendido como a própria comunidade que, em razão da guerra, foi silenciada. Nossa hipótese pode ser comprovada quando se constata que todo o poema está concentrado no silêncio, pois a mulher tenta gritar, mas é impedida pelo peso das patas do touro.

Ainda sobre a figura feminina presente na cena, é necessário ressaltar que, segundo Cerqueira, sua testa está marcada com um FA, uma forma encontrada por Picasso de “relacionar a tragédia com as forças do Fascismo, substituindo as imagens dos agressores por um símbolo críptico que, embora não seja imediatamente reconhecível, permite uma interpretação inequívoca quanto ao seu significado” (2005, p. 50). O estudioso enfatiza que o símbolo pode ser visto também nas mãos da criança morta e do guerreiro caído no chão, na cauda do touro e na testa da mulher em chamas.

Pode-se ver que o símbolo em questão chamou a atenção de Carlos de Oliveira. Entretanto, o poeta destaca isso apenas no último poema, que descreve o lado direito do painel.

O incêndio desce;
do canto superior direito;
sobre os sótãos,
os degraus das escadas
a oscilar;
hélices, vibrações, percutem os alicerces;
e o fogo, veloz agora, fende-os, desmorona

toda a arquitetura;
as paredes áridas desabam
mas o seu desenho
sobrevive no ar; sustém-no
a terceira mulher; a última; com os braços
erguidos; com o suor da estrela
tatuada na testa.
(OLIVEIRA, 1982, p. 155, itálico nosso)

Nesse sentido, o poeta indica, assim como aconteceu no terceiro poema, a parte da tela em destaque, por meio do dêitico presente nos versos “do canto superior direito”. Por isso, tem o leitor condições de saber na tela de Picasso onde encontrar a parte que ganha a atenção de Carlos de Oliveira. Também o poeta descreve com certo compromisso o estado em que se encontra a mulher, “com os braços / erguidos; com o suor da estrela / tatuada na testa”, conforme indica o recorte do painel a seguir:



FIGURA 03: Mulher em chamas descrita no último poema. Fonte: *Guernica*, Pablo Picasso, 1937. Imagem obtida no site *Abc*.

Entretanto, assim como já aconteceu com os outros, também os elementos do painel são ficcionalizados no décimo. Nesse caso, o poeta descreve os degraus de uma escada, jamais vista, que oscila, hélices e paredes que desabam, o que dá a sensação de movimento dentro desse cenário expandido, quase como uma imagem cinematográfica. Também a noção de movimento se faz presente quando pensamos nos versos “as paredes áridas desabam / mas o seu desenho / sobrevive no ar”, em que as paredes acabaram de desabar, pois o seu desenho ainda se faz presente no ar. Quando se pensa no painel, pode-se inferir que o poeta se refere à parede com uma pequena janela e com chamas que saem de sua parte de cima, localizada à frente da mulher.

Ainda sobre a sensação de movimento presente no poema em questão, devemos destacar que o mesmo é transmitido pela pintura. Em sua reflexão sobre a tela, Cerqueira explica que a mulher corre em chamas, como indica os três triângulos localizados próximo às suas costas, além do fato de não ter um corpo formado, dando a entender que o fogo tomou o seu tronco e pernas. O pesquisador considera a mulher em chamas uma personagem híbrida, pois “a postura suspensa entre o céu e a terra pode dever-se a um salto desesperado da janela ou ao sopro violento de uma explosão” (2005, p. 50). Independente de ser uma explosão ou um salto da janela, o painel apresenta uma ideia de movimento, também explorada por Carlos de Oliveira no poema em pauta.

A noção de movimento se faz presente, vale destacar, ao longo de todo o livro *Entre duas memórias*. Conforme explica Rosa Maria Martelo,

Ao longo de *Entre duas memórias*, a oposição ‘peso’/‘voo’ é essencial e amplamente iterativa: através das leis do mundo físico e da concepção mais empírica da matéria como *physis*, constroem-se sucessivas metáforas pelas quais uma versão materialista do mundo parece reduzir-se à experiência antecipada da morte (1998, p. 309).

Portanto, as paredes que desabam e o corpo da mulher, lançado para fora após a explosão, exploram a oposição entre peso e voo. Enfatiza-se, também, que este movimento se reduz a uma experiência antecipada da morte, em razão de todo o contexto no qual está inserido.

Ainda sobre a mulher, nota-se que o poeta entende a marca de sua testa, o FA, como uma estrela tatuada. Sobre essa leitura, sabemos que a estrela é capaz de, mesmo após a sua morte, ter o seu brilho visto no céu. O próprio Carlos de Oliveira, no texto “A fuga”, publicado em *O aprendiz de feiticeiro*, parece admirar-se dessa condição: “Penso que tudo isso

pode ter morrido há muito. A estrela mais próxima, a oito anos-luz, é Sirius (sem falar da Alfa do Centauro invisível no hemisfério norte). Se explodir agora, só daqui a oito anos deixarei de a ver. Outras, daqui a cem, mil, um milhão, bilhões...” (1995, p. 221).

Talvez por isso a mulher tenha, para o poeta, uma estrela tatuada na testa, como se indicasse que toda a tragédia não será esquecida, apesar de sua morte. Essa possibilidade ganha respaldo quando pensamos que, próximo dela, está a mulher com o candeeiro, ou o anjo camponês para Carlos de Oliveira, duas figuras responsáveis em testemunhar a destruição, em um processo para impedir que a tragédia seja esquecida.

Considerações finais

Com este trabalho foi possível perceber que Carlos de Oliveira faz uma descrição pictural do painel *Guernica*, de Picasso. Contudo, embora se mantenha fiel a alguns pontos da imagem, como se nota pelos indicadores picturais, não se pode deixar de lado o fato de o poeta fazer, também, uma transcrição do que vê na pintura. Nesse caso, Carlos de Oliveira ficcionaliza os elementos do painel, como se percebe pelo o que é testemunhado pelo anjo camponês e a presença do sal silencioso no coração, apenas para citar alguns exemplos.

Enquanto na tela de Picasso estamos diante de uma mulher que segura o candeeiro, no poema essa figura transforma-se no anjo camponês, embora não se tenha qualquer indicação de que se trate de um ser divino na referida obra do pintor espanhol. Por isso mesmo, nota-se que Carlos de Oliveira vai além do que se tem na tela, ao propor, ainda, que o anjo relembre as conquistas felizes dos trabalhadores rurais, como o nascimento e crescimento dos filhos, colheita, entre outros. Tal confronto entre um passado feliz e um presente tenebroso torna a destruição de *Guernica* ainda mais trágica, pois é em miséria que o anjo relembra o passado, agora impossível de ser vivido mais uma vez, como ele mesmo percebe no nono poema.

Ao mesmo tempo, embora Picasso não apresente as lembranças de um tempo feliz em sua tela, nota-se que a mulher do candeeiro e o anjo camponês são dois personagens que compartilham o fato de serem testemunhas da tragédia. É essa a forma encontrada por Carlos de Oliveira e Picasso de enfatizar que toda a destruição não será esquecida, o que pode ser compreendido, no caso dos poemas, pela estrela tatuada na testa da mulher em chamas.

Referências bibliográficas

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

CAMPOS, Haroldo de. “Da tradução como criação e como crítica”, in *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CERQUEIRA, João. “Análise de Guernica”, in *Arte e literatura na guerra civil de Espanha*. Porto Alegre: Zouk, 2005.

CLÜVER, Claus. “Da transposição intersemiótica”. In: ARBEX, Márcia (org.) *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006.

GUSMÃO, Manuel. *A poesia de Carlos de Oliveira*. Lisboa: Seara nova editorial comunicação, 1981.

LOUVEL, Liliane. “A descrição ‘pictural’: por uma poética do iconotexto”. In: ARBEX, Márcia (org.) *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2006.

LOUVEL, Liliane. “Nuanças do pictural”. In: DINIZ, Thaís Flores. *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

MARTELO, Rosa Maria. “Seis andamentos para uma poética da brevidade”, in *Carlos de Oliveira e a referência em poesia*. Porto: Campo das letras, 1998.

PICASSO, Pablo. *Guernica*. In: *Abc net*. Disponível em: <http://www.abc.net.au/radionational/programs/booksandarts/guernica/5091056> Acesso em novembro de 2014.

OLIVEIRA, Carlos de. “A fuga”, in *O Aprendiz de Feiticeiro*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1995.

OLIVEIRA, Carlos de. “Descrição da Guerra em Guernica”, in *Entre duas memórias*. Lisboa: Dom Quixote, 1971.

_____. *Trabalho Poético*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1982.