



# A FLORESTA DA AMAZÔNIA E OUTRAS MEMÓRIAS NA POESIA DE CARLOS DE OLIVEIRA

*Paula Morão*

0.

Proponho-me, nesta comunicação, tratar dos laços que a floresta amazônica, entrecruzando o real e o mito, desdobra nos primórdios da obra de Carlos de Oliveira; ao mesmo tempo, procurarei dar conta de algumas vertentes da disseminação da floresta do Norte brasileiro como veio temático de outros lugares da escrita deste autor. É portanto de um Brasil mítico que quero ocupar-me, estudando textos em que ele se me afigura muito densamente tratado.

1.

O nascimento e a baixa infância de Carlos de Oliveira decorreram na Amazônia,<sup>1</sup> mas delas a criança então muito pequena tem só uma recordação difusa, feita do *ouvir contar* e da noção vaga de um espaço que são princípios geradores da lenda e do mito; a paisagem mais frequentemente gravada na sua obra é a da gândara, litoral arenoso e pobre que povoa a sua ficção e os seus poemas. No entanto, a Amazônia, de que não há memória directa, reconhece-se também como uma importante matriz do universo fundador de um sujeito poético cujo ofício se estrutura por sedimentação de camadas, numa memória constituída sobre modelos geológicos que a poesia transfigura; daí a insistência ou o retorno ao tema da paisagem ou micropaisagem (como no título do livro de poemas de 1968), mas também macrocosmo em que o *eu* se dilui e de que é partícula.

Como já tem sido apontado, o nome que mais convém a este autor de “*poesia, romances e prosa entre o ensaístico e o narrativo*” é o de “*poeta*”, por tal se entendendo “*aquele que diz, que faz um mundo de palavras com o qual reconfigura, faz, desfaz e refaz o mundo de mundos que é o nosso,*” no dizer certo de Manuel Gusmão.<sup>2</sup> Efectivamente, nos romances como na poesia e nos híbridos registos de *O Aprendiz de Feiticeiro*, estas componentes de sedimento e de ofício combinam-se de modo exemplar: por um lado, pelas variantes com que, a cada nova edição, o autor foi remanejando e reescrevendo cada obra; e por outro lado pela consciência de “*trabalho poético*” que nessa reformulação se encontra explícita.<sup>3</sup> A manutenção das datas, mostrando consciência de que as camadas mais recentes de cada texto são as definitivas, revela algumas das operações deste “*trabalho poético*” que se faz por inscrição ou tatuagem<sup>4</sup> do tempo, num reconhecimento da dimensão historicizada de cada texto; mas a datação é também consciência de que o presente é um estádio, um complexo lugar em que se cruzam as memórias de um passado que lentamente se vai estratificando. Reconhecer-se-á neste processo a sedimentação, a constituição de um universo que toma por referente o mundo natural e matérico da mineralogia e da fossilização, como já em outra ocasião tratámos.<sup>5</sup> Importa-nos desta vez salientar como a paisagem tem, em Carlos de Oliveira, uma espessura de temporalidade historicizada, que a transfigura no “*mundo de mundos*” de que fala Manuel Gusmão: a relação com um universo social, mais presente na obra narrativa, encontra-se sempre no balanço com o espaço privado e próprio de vozes (a do narrador, a de personagens) que configuram os pequenos mundos do mundo; e o carácter misto da voz, em primeira ou em terceira pessoa, assinala os traços de um macro-sujeito que vê o mundo aplicando-se na observação de microcosmo que vai isolando, ao dar espaço ao mundo interior de cada voz, de cada consciência. Deste modo, o universo é um tecido, é o complexo cruzar, em teia e trama, das falas de cada ser e do seu microcosmo.

O papel do poeta é, então, o do “*aprendiz de feiticeiro*” que, por operações de alquimia das palavras, confere sentido a tudo isso, construindo uma Obra (também no sentido alquímico do termo – em que a Obra simboliza o Uno, a Totalidade). O poeta artíficeserve-se abundantemente, na sua oficina, dos materiais e dos elementos: procede metodicamente, por inventário, selecção e moldagem,<sup>6</sup> para depois polir, transformar, transfigurar, sempre com extrema minúcia – dentro de cada texto visível, mas sobretudo evidente quando observamos de perto as etapas da meticulosa reescrita a que cada versão (sempre outra, sempre a Mesma) chega. Se, deste modo, a obra cresce a partir de si mesma, numa transfiguração endógena, ela não deixa por isso de, a cada estádio, se lembrar das camadas de aluvião anteriores;

um dos elementos que o assinalam com toda a clareza é a presença, indestrinçável, dos temas da memória e da infância.

2.

Vejam, por exemplo, o incipit de “Janela acesa”:<sup>7</sup>

*Trago a janela de muito longe, da casa de meu avô, e abro-a nesta parede cega virada ao poente. Junto-lhe as lembranças das janelas a faiscar no outro lado da rua. Consigo assim a mesma mancha de sol, as mesmas nuvens coloridas de então.*

Note-se como o presente é o resultado activo de uma sequência de tempos e de lugares anteriores (“Trago (...) de muito longe”) e o cruzamento disso com operações retóricas (juntar, conseguir), descrevendo assim a constituição do texto como um processo, um *continuum* em que a criação é indissociável do reactivar de elementos do passado. A descrição, dominada pela presença de elementos visuais (a janela, a luminosidade – fogo e luz), vai desenvolver-se elaborando um rigoroso mapa das imagens lembradas feitas desenho, gravura ou inscrição perene desse tempo que se não se quer perder. Por isso, os recursos descritivos vão ser sucessivamente activados: a ilustração, a enumeração e a pormenorização vão constituindo um cenário geometrizado e simétrico (“A parte superior da janela (...). Na parte de baixo(...)”, p. 173), mas a que as modulações da luz conferem subjectividade; depois, neste cenário vemos restrições de campo visual (e digo *vemos* porque é de hipotipose, de *ponere ante oculos*, que se trata: o mundo está diante dos nossos olhos, tão concreto se tornou): primeiro, uma “cadeira”(p.174), aquela em que “me sentei a escrever os primeiros poemas, a folhear os primeiros livros proibidos” – vem portanto desde a infância esta cadeira, e está ligada aos primórdios de uma escrita ainda infantil; em seguida o cenário torna-se cena habitada por uma personagem (“Na cadeira sento a mulher”, p. 174), dando lugar ao retrato de figura, outra variação descritiva. A progressiva intensidade do que é descrito completa-se com o iluminar da figura e dos elementos que a enquadram, num movimento lentíssimo, explicitamente comparado a outra arte: “Escolhida a intérprete, dispostos os elementos da cena, procedo agora como se estivesse a filmar”(p.174); assinale-se o uso de vocabulário retórico (escolher, dispor, proceder) ou, por outras palavras, a consciência de que uma cena é uma composição, criando o novo por analogias que transfiguram o que já lá está, o que lá esteve sempre.

É por isso que, mais adiante, se pode “reconhecer” em abismo especular e paradoxal que o livro depositado nas mãos da mulher “é este”(p. 175) cuja escrita ainda decorre, atravessando a temporalidade empírica por uma outra que a supera e transcende, criando um mundo feliz, mítico. Por este processo, o momento deixa de ser um átomo para se integrar na cadeia da *durée*, num alongamento que combate o carácter predador do tempo. Por outro lado, a intensidade assim criada é luminosa, feita da “incandescência interior”(p.176) das coisas e de uma “tensão (a cores) da memória”(id.) que paradoxalmente atrai um movimento de sombra, de fim, perturbando a pulsão vital das imagens em movimento do “filme”. A reconstituição e a presentificação do passado são *cosa mentale* e precível já que, como se diz a fechar o texto,

*E nisto a janela apaga-se. Por duas razões, suponho. O travelling acabou e a tensão (a cores) da memória não pode manter-se muito tempo. (p. 176)*

É esta a condição da escrita, de toda a escrita de Carlos de Oliveira – tecido de fragmentos, nunca terminada, nunca finita. Esta “Janela acesa”, nomeadamente, tem o mesmo enigmático poder que nos faz olhar repetidamente o quarto de azuis e amarelos de Van Gogh, como tem o magnetismo alquímico da poesia de Herberto Helder, ou a oculta força das “*cenas-fulgor*” de Maria Gabriela Llansol.

### 3.

Num poeta em que, como estamos vendo, a descrição e a recriação da paisagem têm a força e a função de pensar o mundo e, nele, o sujeito, não pode deixar de se notar a frequência com que nos textos se regressa aos lugares primordiais da infância e, nesta, à fantasmática Amazónia, que assume neste quadro uma importância fundamental.

Vejamos a sua presença num texto que interroga o sentido do termo *floresta*, nos seus meandros se buscando e desdobrando a si mesmo aquele que escreve: refiro-me a «*Na floresta*»<sup>8</sup> composto de diversos fragmentos. No mais longo deles, o sexto, a memória associativa traz à superfície ocorrências da floresta como tema na poesia portuguesa: de Álvaro Feijó, Cesário Verde, José Régio, Armindo Rodrigues e Saul Dias, de Eugénio de Andrade, Camilo Pessanha e Camões, de Afonso Lopes Vieira a Aquilino, Gomes Leal, João José Cochofel, Mário de Sá Carneiro, até Torga, Mário Dionísio, Sophia de Mello Breyner, Afonso Duarte e José Gomes Ferreira. Explicito a lista (pela ordem de citação no texto) com o propósito de tornar visível o eclectismo do poeta, entrecruzando a sua memória com a de outros

textos, outros, tão diversos outros a quem a floresta como imagem da natureza ou do mundo interior em algum momento interessou. Aqui como em outros textos, Carlos de Oliveira constitui-se como poeta a partir de um solo arável (parafrazeando Ruy Belo), de uma tradição activa e movente; ele próprio o diz, a abrir o mesmo fragmento, frisando a radicação na infância do recentramento a que o adulto procede: “Agora desdobro o fio da memória (é difícil fugir às imagens, aos novelos da infância) sem preocupações eruditas ou cronológicas. A memória enreda-se também à semelhança das florestas (...)” (p. 139); repare-se: a infância, sempre ela, a guardiã do templo.

A floresta é um vocábulo dicionarizado, e por isso um dos momentos da busca empreendida conduz à consulta do verbete respectivo “no *Morais*” (cf. 3., p. 138), em que se encontram as acepções mais concretas e as alegóricas do termo, sempre ilustradas com exemplos tirados de um *corpus* literário – que, sintomaticamente, é o que Oliveira regista, deste modo alargando e consolidando o quadro de referências que, já vimos, irá depois explorar partindo da sua pessoal memória de textos. Fundamental, neste movimento de busca, é notar que a Carlos de Oliveira importa, no *Dicionário de Moraes*, confirmar o que já sabe, aferir do seu rigor, e sobretudo concluir que “floresta [é] constelação baptizada e crismada por mim com a palavra numerosa” (p. 138), reconhecendo-se no termo uma entropia que assinala o paradoxo, o extremado limite entre a potencialidade vitalista do numeroso e a concentração enigmática da palavra, uma e uma mas afinal princípio de multiplicação, caos feliz de que se pode partir para organizar todas as cosmogonias. O poeta é então aquele que investe de sentido a “constelação” estelar das palavras, fazendo-as sair do magma para acederem à luz do poema através do baptismo e do crisma, rituais que lhes dão nome e lhes confirmam a existência de entidades com vida própria.

De uma concepção utópica se trata, portanto – daquela que já se definia, afinal, no fragmento de abertura deste texto (p. 137):

1) *Floresta: nova constelação, novo signo astrológico. O meu destino sob outro influxo. Pedra preciosa: o poema petrificado.*

O novo institui-se, portanto, como a infinita, distante e próxima “constelação” de estrelas e de palavras, norteando “o meu destino” como uma força ineludível, de tão pregnant na sua evidência luminescente; mas o novo não é apenas matéria de fogo e luz, acontecimento e instante, já que a floresta tem outra dimensão: ela é também, na trama em que o sujeito se auto-configura, “pedra preciosa: o poema petrificado.” Reconhecem-se aqui *topoi* de muitos lugares da obra de Carlos de Oliveira: a fusão entre o vegetalismo

(da árvore, da floresta, da terra como um todo em erosão e deslocação) e a petrificação (o sedimentar das camadas em fossilização, em cristalização), o depurar progressivo da matéria – a das coisas, a do poema. Ou então, lêem-se aqui outros fios temáticos e simbólicos: a mediação entre céu e terra operada pela árvore, radicando no solo percorrido pelos secretos rumores da água e elevando-se para o alto, a luz, o evanescente horizonte em que, às vezes, se desenha o pássaro, outra figura de intermediário.<sup>9</sup>

Em sucessivos movimentos de amplificação pormenorizante, a fórmula encontrada para definir a floresta neste primeiro fragmento vai prosseguir com o reconhecimento da importância seminal deste tema na obra do autor de *Finisterra*:

*2) Cada passo, livro, acaso, opção, paixão, me levou sempre a uma floresta. Primeiro a Amazônia insondável onde nasci. Depois a infância, a literatura, a insônia, o amor, a constante derrota política, a hantise da doença, a inadaptação aos códigos, a mania obsessiva do sonho. Floresta de florestas, desdobrando-se em mil raízes entrelaçadas, numa natureza demasiado pobre para tanto excesso. (p. 137).*

A floresta constitui-se, assim, como um húmus, uma permanente matriz de que se parte: vejam-se as marcas do tempo de crescimento – a infância remota, os passos na aprendizagem da “literatura”, do “amor”, da vida adulta pontuada pela opressão social de que se sai pela “mania obsessiva do sonho.” Não há nisto qualquer processo meramente passivo, no qual quem escreve fosse apenas objecto: a consciência e a memória combinam-se para transfigurar retrospectivamente todos esses passos em operações mentais que se controlam pela auto-análise e sua escrita; daí que o mundo de mundos (Manuel Gusmão), a “floresta de florestas” seja um universo excessivo, oximórico, a oscilar entre a pobreza e a escassez, e que a floresta seja metáfora da própria vida como caminho sem retorno: “Assim continuarei até entrar na floresta donde não se volta” (p. 137), prossegue o texto, explicitando que o único fim não é um término mas um regresso à terra, ao mundo subterrâneo que outras leis regem e ordenam, numa alquimia que faz outra a matéria corpórea de cada ser (como em Pessanha, como em Brandão). Mais adiante no mesmo texto, este processo é claramente associado à própria escrita:

*4) Também semeio florestas (...). Escrevo e cada página é a maranha anoitecida. Emendas, riscos, setas para as margens do papel; os acrescentos metem-se uns pelos outros como as frondes enoveladas. Mal se vê dentro destas frases. Só com a lâmpada da paciência. (...)*” (pp. 138-9).

A escrita constrói-se pois, até materialmente,<sup>10</sup> como a floresta tropical, livre e exuberante, em que as espécies se entrelaçam e equilibram mutuamente; notar-se-á, no entanto, como a reminiscência da Amazónia da infância remota tece um labirinto, um sombrio enigma, uma “escrita semi-secreta” (p. 139). Libertar do limbo e da treva as palavras luminosas é, então, o “trabalho poético” deste “aprendiz de feiticeiro” que se move entre a obsessão de “corrigir” e “emaranhar” para que o ouro da escrita brilhe no seu grau máximo de esplendor.<sup>11</sup>

Não se deixe passar em claro uma das vias a que tal percurso conduz: é que, por entre os perigos da floresta, “apesar de tudo gosto de perder-me entre as árvores. Descobrir belas adormecidas, (...); pensar no som ausente do vento, ver de quando em quando o cristal do céu, a abóbada das clareiras; vaguear, indagar, viver.” (p.137). O que aqui se aponta é um princípio de prazer, uma pulsão vital de profundas raízes na natureza enquanto cosmos, fundindo por amálgama o que parece diferente: a deambulação pelos espaços mágicos e a errância mental fazem equivaler “vaguear, indagar, viver,” reinstaurando um mundo em que a peregrinação tem um sentido – o sentido das palavras petrificadas em poema. Por tudo isso, a identidade entre floresta, deserto e labirinto que é lugar de chegada deste texto (cf. pp. 155-6) nada tem de conteúdo negativo, exprimindo tão-só a inquietação, nó vital que assegura o sentido, Graal perseguido sempre pelo poeta. Mesmo no rosto feminino da terra que é Gelnaa, a quem o livro é dedicado (oferecido, aliás, retomando o ritual sagrado e ancestral do *dat, donat, dedicat*), o enigma permanece: esta figura apaziguadora é ainda, como todos os outros ramos da floresta do sentido, “mulher - floresta, acolhedora e imperscrutável” (p. 155).

#### 4.

A “floresta de florestas, desdobrando-se em mil raízes entrelaçadas” (p. 137) figura portanto simbolicamente um universo matricial da obra de Carlos de Oliveira; nela reconhecemos, conforme se tem vindo a assinalar, a Amazónia em que Carlos de Oliveira nasceu, para em breve a família regressar a Portugal – e assim o que fica da floresta tropical é a memória transfigurada de um lugar que verdadeiramente se não conhece. Ele é no entanto suficientemente relevante para dar título a uma das secções de *Turismo*, livro de poemas inicialmente publicado em 1942, incluído em *Novo Cancioneiro*, mas escrito aos dezanove anos.<sup>12</sup>

Os quinze poemas de «Amazónia» e os vinte e dois de «Gândara» que formam a primeira versão do livro do jovem poeta viriam a ser totalmente suprimidos na recolha de 1962 *Poesias*, mas Alexandre Pinheiro Torres foi receptor de uma versão extirpada desses textos, com data de 1969 (que

publicou e estudou no artigo referido em nota), estádio intermédio da versão definitiva de *Turismo*, editada na reunião dos livros do autor no primeiro dos dois volumes de *Trabalho poético*, de 1976. O que aqui nos importa agora é o texto desta versão considerada definitiva pelo seu autor, já que a génese deste texto e os seus diversos estádios foram estudados por Pinheiro Torres e por Giulia Lanciani (cf. nota 11). Recorde-se apenas a síntese que das alterações operadas entre os estádios do texto fez o professor de Cardiff: “a versão definitiva [é] exemplo claro [do] processo de simplificação da escrita do autor, que consiste essencialmente na libertação da carga retórico-linguística do poema obviamente protestatário” (Alexandre Pinheiro Torres, *loc. cit.*, p. 94); o mesmo autor recorda que o texto definitivo se estrutura em “três partes: «Infância» (seis poemas), «Amazónia» (cinco poemas) e «Gândara» (oito poemas)” (id., *ibidem*). O texto editado em 1942 numa publicação do grupo Neo-Realista é marcadamente ideologizado, com referências explícitas ao “Negro”, ao “Índio”, à colonização, à destruição da paisagem amazónica, à emigração, enquanto a versão definitiva de *Turismo*, a de 1976, dá a ler um exemplar trabalho de depuração, filtragem, decantação – passos do rigor típico da obra de Carlos de Oliveira. «Infância», a secção acrescentada, unifica e dá sentido às duas iniciais («Amazónia» e «Gândara»), constituindo este livro primeiro sob o signo da paisagem, tema de múltiplas consequências na obra de poeta e ficcionista do autor.

Centremo-nos agora nos cinco poemas de «Amazónia», lugar, como já vimos, mitificado e fantasmaticado por uma memória que a recompõe. Há um movimento descritivo de concretização do mundo, visível sobretudo nos primeiros versos de cada poema – “Selva. /O negro, o índio”(I), “Navegação./O Amazonas/atira os barcos para o mar.”(II), “Fruto./Minha selva de nervos.”(III), “Céu./ Apalpo e oiço/o silêncio” (IV); mas a objectivação que poderia seguir-se, desenvolvendo estes motivos paisagísticos, é substituída e superada por um subjectivismo contido, procurando na paisagem fundadora uma genésica formação do nome do próprio cosmos, personificado nos elementos naturais. Por isso a “selva” se transfigura em “fogo doutro céu” e em donatária dos “nervos/ que me deu” (I), sendo simultâneos os processos de nomeação do universo primordial e do corpo interior, sensitivo, de um sujeito nele radicado. Por isso também, o rio Amazonas é objecto de prosopopeia, esclarecendo que a mobilidade das águas é um princípio vital, uma defesa do seu “coração”, ao mesmo tempo que desenha o primeiro dos mapas que povoam a obra do poeta: “O Amazonas/(...)/ Marca as zonas de navegar.”(II). A animização vegetal e animal concretiza-se sobretudo no poema três, aquele em que se fundem água, terra e fogo, e em que “Potros./ potros na selva” ou o “Toiro” manifestam a simbologia masculina do vitalismo, da abundância regeneradora e

reprodutora da paisagem; ao mesmo tempo, um corpo se vai gerando a partir dos elementos, feito de "nervos", de "Plasma./ Nus torcidos."(III), fundindo a água e o sangue, líquidos essenciais de um corpo anterior à diferenciação – uma placenta? Compõe-se, deste modo, uma vida subterrânea (subcutânea) quase a desembocar em epifania, protegida e enquadrada por "Terras verdes/ e céu moreno," "Estrelas" e "Vento" à beira de rebentar ("Bocas" é aliás a última palavra e o último verso do mesmo poema III).

Enfim, IV é um poema de recentramento e pausa, abrindo para a presença do sujeito: "Céu./ Apalpo e oiço/o silêncio./ O silêncio adensou e rangeu." Veja-se que os elementos se tornaram concretos, matéricos, podendo ser percebidos sensorialmente, e que o *eu* emerge dessa densidade como o Primeiro Homem, o primeiro a tomar consciência (ou a reconstruí-la) da Amazónia mítica, similar do Paraíso perdido, apenas lembrado pela palavra que o refunda. A fechar o ciclo, o poema V é já um cenário que, por via deceptiva, torna evidente que também este paraíso, como todos, está condenado ao colapso: vem agora a luta, de ancestral e mítica memória, entre "anjos" que "caem na terra" que "freme", vem agora o excesso de "sol" provocando os restos do "dia calcinado;" e o sujeito parece estar no lugar intermédio daquele que assiste a tudo isto ou que é parte do cataclismo, já que "[a terra] treme/ minhas orgias doiradas/ enquanto as asas dos anjos/ caem maculadas." Na tradição romântica do angelismo, também aqui a queda e a mácula destituem o paraíso do seu mítico poder salvífico, e a Amazónia não é, não será nunca mais, a paisagem a que se regressa por ser um último e secreto reduto. Como «Infância», como «Gândara», também «Amazónia» confirma o signo de Saturno a partir do qual se ergue o edifício, belíssimo e terrível como todos os jardins do Éden, do *Trabalho poético* de Carlos de Oliveira.

## 5.

A paisagem feita de mapas, de labirintos, de jardins e de florestas (e da especial floresta amazónica) é, nesta perspectiva, um elemento indispensável para se considerar o estudo da obra de Oliveira, como mostraria a análise do mesmo tema na sua obra de ficcionista, o que não cabe nos limites deste texto. A Amazónia, floresta densa, de vegetação exuberante e multiforme, percorrida por um rio fecundador, constitui uma matriz fundamental da *Terra de harmonia* (para citar o título de 1950) em que micropaisagem e cosmos imenso se conjugam para dar corpo à obra exemplar de um dos autores de maior relevo na Literatura Portuguesa do século XX, como gostaria de ter deixado aqui ao menos esboçado.

### Obras de Carlos de Oliveira utilizadas neste trabalho:

- O aprendiz de feiticeiro*, 3ª ed. corrigida, Lisboa: Sá da Costa, 1996.  
*Casa na duna*, 5ª ed., Lisboa: Sá da Costa, 1977.  
*Pequenos burgueses*, 8ª ed., Lisboa: Sá da Costa, 1987.  
*Finisterra – Paisagem e povoamento*, 1978.  
*Trabalho poético*, 2 volumes, Lisboa: Sá da Costa, 1976.  
*Obras de Carlos de Oliveira*, Lisboa: Editorial Caminho, 1992.

### Notas

- <sup>1</sup> Carlos de Oliveira nasceu a 10 de Agosto de 1921 em Belém do Pará, regressando a família a Portugal em 1923, e passando a residir na região da Gândara, concelho de Cantanhede. Cf. Vital Moreira, “Notas biográficas”, incluídas na «Contribuição para uma biobibliografia», *Vértice* n.º 450/451 – Carlos de Oliveira, 1982.
- <sup>2</sup> Manuel Gusmão, «Em memória de Carlos de Oliveira – *Trabalho poético – Paisagem e povoamento*», *Vértice* n.º 53, 1993, p. 65.
- <sup>3</sup> Um exemplo apenas: *O aprendiz de feiticeiro* (1ª edição, 1971; utilizou-se a 3ª ed. corrigida, Lisboa, Sá da Costa, 1976) recolhe textos datados entre 1944 e 1970, mas uma nota no final do volume explicita que essas datas “correspondem à redacção inicial”, sendo que “o autor remodelou bastante alguns (sobretudo os mais antigos) publicados em jornais e revistas.”
- <sup>4</sup> Referindo-se a esta inscrição seminal das memórias mais antigas, diz-se a dado passo: “Natural portanto que tudo isso me tenha tocado (melhor, tatuado).” (cf. *O aprendiz de feiticeiro*, «Micropaisagem», p. 204; sublinhado meu). A noção de tatuagem explícita e concretiza a memória, tornando-a palimpsesto impresso no papel como na pele de um corpo.
- <sup>5</sup> Cf. Paula Morão. «Carlos de Oliveira: a matéria da poesia», *Vértice* n.º 53, 1993; pp. 71-75.
- <sup>6</sup> Lembrem-se, a título de ilustração, personagens do universo ficcional do autor cujo ofício é, literalmente, configurar e moldar o mundo ou decifrá-lo por traços inscritos na superfície da terra; pense-se no oleiro cego de *Casa na duna*, ou no Raimundo que, em *Pequenos burgueses*, lê no chão poeirento da gândara os sinais que homens e bestas nele deixaram. A síntese destes processos encontrar-se-á nas diversas formas de apreender e representar o mundo a que se dedicam várias das personagens de *Finisterra*.

- <sup>7</sup> «Janela acesa» (1964), in *O aprendiz de feiticeiro*, pp. 173-176; o parágrafo transcrito encontra-se na p. 173.
- <sup>8</sup> In *O aprendiz de feiticeiro*, 3<sup>a</sup> ed. corrigida, Lisboa, Sá da Costa, 1976; pp. 137-156. De notar as datas que, no índice, identificam os tempos de escrita do texto: 1966 e 1970; é mais uma ocorrência do processo e das funções da datação, já atrás tratados.
- <sup>9</sup> Lembrem-se, entre outros, o pássaro de Cilinha (em *Pequenos burgueses*) ou o de «Descrição da guerra em Guernica» (in *Entre duas memórias*, 1<sup>a</sup> ed. 1971, incluído em *Trabalho poético*), figuras do angelismo sem saída dos tempos modernos.
- <sup>10</sup> Quem viu os cadernos manuscritos de Carlos de Oliveira pôde verificar que esta é uma descrição absolutamente exacta do seu processo de trabalho; até nas campanhas manuscritas de sucessivas emendas o seu rigor é exemplar. Foi possível ver estes materiais na exposição *Carlos de Oliveira – 1942-1992 – 50 anos na Literatura Portuguesa*, Centro Cultural da Malaposta e Padrão dos Descobrimentos, Lisboa, Junho /Julho de 1992.
- <sup>11</sup> Estes termos evocam o tratamento da paisagem na poesia e na ficção de autores contemporâneos de Carlos de Oliveira, com destaque para José Gomes Ferreira; é assunto para uma outra ocasião.
- <sup>12</sup> Para a descrição das etapas de publicação e de revisão de *Turismo*, consultem-se os dois trabalhos seguintes: Alexandre Pinheiro Torres, «Uma versão desconhecida de *Turismo* ou o problema de perder e salvar um livro», *Vértice* n.º 450/451, 1982, pp. 627-642; Giulia Lanciani, «Variantes e reescrita em *Carlos de Oliveira: notas à margem de Turismo*», *Vértice* n.º 450/451, 1982, pp. 674-685; Novo Cancioneiro, prefácio, organização e notas de Alexandre Pinheiro Torres, Lisboa, Caminho, 1989 (além do texto de *Turismo* na sua primitiva versão, atente-se especialmente no «Critério editorial», p. 94).