

## À Procura da Cal e da Luz na Escrita de Carlos de Oliveira Looking for Lime and Light in Carlos de Oliveira' Writing

Renato Roque<sup>1</sup>

### RESUMO

Este ensaio acompanha e complementa de alguma forma o livro de fotografia *Escrito com Cal e com Luz – Ensaio Fotográfico sobre a Poética de Carlos de Oliveira*. Pretende descobrir e explorar as relações entre a poética visual de Carlos de Oliveira e a fotografia, tomando como foco os livros *Micropaisagem*, de 1968 e *Finisterra* de 1978 e, naturalmente, recorrendo muitas vezes à voz do poeta em *O Aprendiz de Feiticeiro*, a única obra onde o autor escreve sobre a sua escrita. As relações de proximidade entre a poética do autor e a fotografia foram o ponto de partida para a nossa viagem no território, que é o cenário real e imaginado de toda a obra do poeta: a Gândara.

**PALAVRAS-CHAVE:** Brevidade, Fotografia, Memória, Poética, Tempo.

### ABSTRACT

This essay comes in a way together with and complements the photobook *Written with Lime and Light – Photographic Essay about Carlos de Oliveira's Poetic*. It aims to discover and explore the relationships between the visual poetic of Carlos de Oliveira and photography, taking as main focus the books *Micropaisagem (Microlandscape)* published in 1968 and *Finisterra* published in 1978, and using many times the voice of the poet himself in *O Aprendiz de Feiticeiro (The Wizard's Apprentice)*, the only work where the author writes about his writing. The proximity relationships of the poet's poetic with photography were the starting point for our personal trip in the territory, which is the real and fictional scenario of whole of his work: the Gândara.

**KEYWORDS:** Brevity, Photography, Memory, Poetic Time.

---

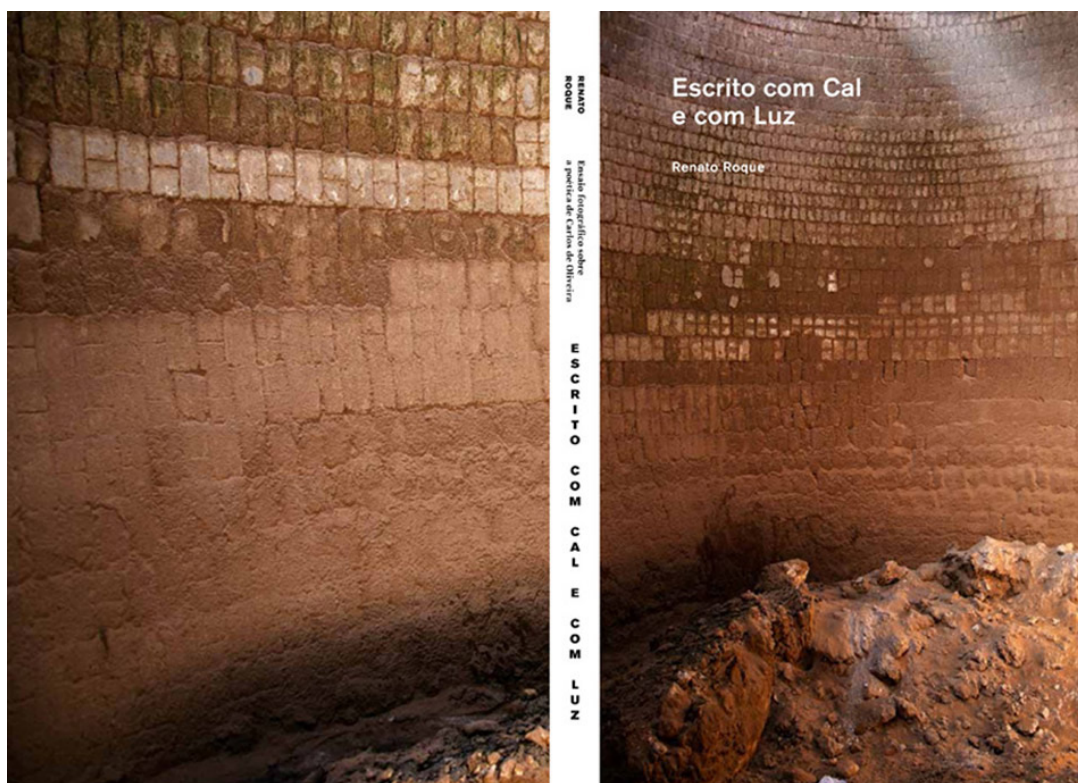
1 É fotógrafo e escritor. Mestre em Multimédia pela Universidade do Porto (2009) com o projeto fotográfico “Espelhos Matriciais, sobre retrato fotográfico e identidade”. Realizou exposições individuais e participou de exposições coletivas. Publicou diversos livros em que se combinam a fotografia e a escrita, sozinho ou em colaboração com escritores como Ana Luísa Amaral, Eduarda Dionísio e Carlos Reis. Inspirado pela obra de Carlos de Oliveira, criou o livro e a exposição *Escrito com Cal e com Luz – Ensaio Fotográfico sobre a Poética de Carlos de Oliveira*.

Diz a fábula de Anteu, como sabem, que é preciso tocar de vez em quando a terra para não sucumbir. Pois para criar também.  
(OLIVEIRA, 2001 a, p.124)

Eu penso que a memória entra pelos olhos  
(HELDER, 2006, p. 138)

## 1. Introdução

Este pequeno ensaio começou a ser escrito para preparar/ acompanhar/ justificar no plano da reflexão escrita um “ensaio fotográfico” sobre a poética de Carlos de Oliveira, intitulado *ESCRITO COM CAL E COM LUZ - ENSAIO FOTOGRÁFICO SOBRE A POÉTICA DE CARLOS DE OLIVEIRA*. O livro de fotografia, publicado em 2017, foi realmente suportado em dois pilares igualmente importantes: 1. a leitura da obra de Carlos de Oliveira e do pensamento publicado acerca dela . 2. o território da Gândara, que visitámos várias vezes, quando planeávamos e realizávamos o livro.



**Figura 1** – Capa do livro Escrito com Cal e com Luz – Imagem do interior de um forno de cal artesanal

O que é a Gândara? Como topónimo, Gândara<sup>2</sup> é frequente no Centro e no Norte de Portugal e também na Galiza e nas Astúrias. Parece corresponder a uma designação pré-latina. É usada quase sempre para territórios ermos, agrestes: estéreis, portanto.

---

2 Por vezes aparece a variação dialectal Gandra ou Gandarela (pequena Gândara)

A Gândara de Carlos Oliveira é uma pequena região, a sul de Aveiro e a norte de Coimbra, localizada à volta de Cantanhede, sede de concelho, de onde se espraia até ao mar, até às praias da Tocha e de Quiaios. A Vila de Febres, antes Nossa Senhora das Febres, onde Carlos de Oliveira viveu, fica na Gândara, a cerca de 7 km a noroeste de Cantanhede.

E, como observa Vital Moreira, a presença permanente da Gândara na obra de Carlos de Oliveira não se pode explicar por uma simples razão de natureza geográfica, é muito mais do que isso: a Gândara é uma pátria mental, afectiva, social, e mesmo ideológica para o autor. É o cenário que lhe permite intervir politicamente, de acordo com algumas das traves-mestras do movimento neorrealista, de que o escritor é elemento relevante, que usa para fazer emergir toda a problemática social, mediante a denúncia da relação de poder entre camponeses paupérrimos e os senhores da Gândara.

O livro *ESCRITO COM CAL E COM LUZ – ENSAIO FOTOGRÁFICO SOBRE A POÉTICA DE CARLOS DE OLIVEIRA* nasce portanto da obra literária de Carlos de Oliveira e da sua visualidade. Mas, na sua geração, o livro de poesia de 1968, *Micropaisagem*, teve um papel crucial. Porque, se toda a obra do autor é visual e se nela a memória e o tempo são sempre elementos fundamentais, é em *Micropaisagem* que, em nossa opinião, esses dois elementos parecem desempenhar um papel ainda mais relevante. E a memória e o tempo são os dois materiais de que se faz a fotografia. Essa proximidade material permitiu-nos estabelecer quase de imediato um elo ainda mais forte entre o trabalho do escritor e a fotografia.

A nossa escrita serviu-nos no princípio, como quase sempre acontece, para organizar e sedimentar a nossa reflexão. Avançávamos na escrita à medida que líamos o autor e aqueles que sobre ele escreveram e à medida que fotografávamos a Gândara. Essa escrita evoluiu quando planeávamos, seleccionávamos e editávamos o ensaio fotográfico com as fotografias realizadas. Numa primeira fase construímos uma espécie de *patchwork* de diversos testemunhos e de palavras do próprio poeta, que, depois, teve de ser cosido com uma linha pessoal. E essa linha foi sendo fiada a partir da leitura da obra e da realização das fotografias. O tempo permitiu polir essa escrita e finalizar este ensaio.

## **2. Carlos de Oliveira e a poética da memória e do tempo**

Procuraremos aqui estabelecer uma ligação de afinidades entre a poesia de Carlos de Oliveira e a fotografia. Tentaremos justificar a escolha de *Micropaisagem* como primeira inspiração para o nosso ensaio fotográfico. O livro *O Aprendiz de Feiticeiro* servir-nos-á muitas vezes de guia, pois é a única colectânea de metatextos do autor, em que ele escreve sobre a sua escrita e sobre o que escreve. *Finisterra* interessar-nos-á por ser o único livro em que a fotografia aparece como personagem. Serão estes três livros os três pilares fundacionais do nosso ensaio fotográfico.

Em Carlos de Oliveira toda a poesia é simultaneamente documental –profundamente ligada às suas memórias – e introspectiva; mas, ao mesmo tempo, ela transforma-se muitas vezes em metapoesia, ao reflectir permanentemente sobre o acto de escrever poesia. É uma poesia que se liga ao mundo através da memória e do tempo e uma poesia que se liga ao modo de fazer poesia através da linguagem. É uma escrita quase sempre bordada pela linha da memória, sobretudo pela memória do tempo de infância e de juventude, que se materializa muitas vezes em casas, frequentemente casas abandonadas, vazias, arruinadas: a casa de *Casa na Duna*, a casa de *Finisterra*, a casa de família, a casa do avô.

Trago a janela de muito longe, da casa de meu avô, abro-a nesta parede cega virada ao poente. Junto-lhe a lembrança das janelas a faiscar no outro lado da rua. (OLIVEIRA, 2001 a, p. 171)

Manuel Gusmão, um dos críticos que mais tem estudado a obra de Carlos de Oliveira, considera que logo a primeira obra de Carlos de Oliveira *Turismo* foi reveladora do valor matricial da memória, anunciando-a como a principal fonte de imagem que o poeta explorará na sua obra poética.

[...] pela reunião dos temas da terra e de seus lugares (o mar, a lagoa, a areia, o céu, o sol, o vento, as aves), com o tema da memória e um dos seus lugares privilegiados, a infância (GUSMÃO, 1981, p. 27)

Bastaria observarmos que *Turismo*, o primeiro livro do poeta, está dividido em três partes intituladas, não por acaso, *Infância*, *Amazónia*, *Gândara*, remetendo cada uma para memórias infantis ou juvenis.

Gândara sem uma ruga de vento / Sol e marasmo / Silêncio feito de troncos / e de pasmo. /Campos, pinheiros e campos / quietos. Tanto, / o sol parado / encheu-me os olhos de espanto. (OLIVEIRA, 2001c, p. 18)

Realmente, Carlos Oliveira é um poeta visual, mesmo quando lhe observamos um “adensamento da linguagem”.

Carlos de Oliveira é um poeta essencialmente visual, e a imagem perceptiva detém uma função determinante na sua poesia; mas o progressivo adensamento da linguagem em que as imagens se actualizam conduz à exploração de processos referenciais cada vez mais complexos. (MARTELO, 1996, p. 26)

Visual desde o seu primeiro livro. Por vezes, quase nos atreveríamos a dizer que ele é um poeta quase-fotográfico. Por isso, a ideia de um ensaio fotográfico, a partir da sua poética, foi quase instintiva. E a ideia consolidou-se com o passar do tempo e com o passar da leitura. Mas, se toda a sua poesia é visual, *Micropaisagem* será talvez o mais visual de todos os seus livros. Para evidenciarmos como esse livro aparece tão ligado a memórias visuais bastará lermos os

dois primeiros versos do livro, “O céu calcário/duma colina oca”, que iniciam o primeiro e longo poema *Estalactite*, e lermos a seguir o que o poeta escreveu sobre eles:

A memória, uma estalactite. Certo dia, rebentando como de costume (a tiros de pólvora) uma das breves colinas gandaresas donde extraem a sua cal, os camponeses viram com espanto que a colina era oca. Estalactites suspensas do céu calcário. Gotas de água? De pedra? Por esta referência da memória longínqua e autêntica começa o primeiro poema do livro.

...

Neste livro [*Micropaisagem*] o tema da memória surge várias vezes ... E ainda a memória. Além do que já se disse e falta dizer...  
(OLIVEIRA, 2001 a, p. 200-201)

A memória “longínqua e autêntica”, que “surge várias vezes” e por fim “e ainda a memória”. É o poeta quem o confessa.

A memória e a paisagem – as lagoas pantanosas, a água, a pedra, o calcário, a cal, a areia, o saibro, a sílica, a argila, a terra, as casas, a floresta, a árvore, os líquenes, o musgo – e as gentes.

A segura, a aridez desta linguagem, fabrico-a e fabrica-se em parte de materiais vindos de longe: saibro, cal, árvores, musgo. E gente, numa grande solidão de areia. A paisagem da infância que não é nenhum paraíso perdido, mas a pobreza, a nudez, a carência de quase tudo. (OLIVEIRA, 2001 a, p. 203 )

A memória, mas sempre também o tempo. “Localizar na frágil espessura do tempo...o foco do silêncio”, escreve o poeta, mais uma vez no poema de abertura do livro *Micropaisagem*, *Estalactite*.

*Micropaisagem* é um livro de um rigor extremo. E parece ser um livro essencial para penetrar na obra poética do escritor. Se não, como compreender ter sido esse o único livro a quem o escritor dedicou um metatexto em *O Aprendiz de Feiticeiro*.

Estava encontrado o cais de embarque para a nossa travessia. Teríamos de ser nós a desvendar um mapa, a desbravar o caminho e a descobrir por fim o cais de chegada, sem sabermos, quando partimos, aonde iríamos exactamente arribar. Mas são assim as melhores viagens?

Se pretendêssemos agrupar os livros mais fotográficos da obra de Carlos de Oliveira poderíamos juntar a *Micropaisagem*, os livros *Cantata*, *Sobre o Lado Esquerdo* e o *Finisterra*. Este último, apesar de ser considerado um romance, liga-se com muita clareza à poética daqueles livros de poesia, onde a memória de infância é nuclear.

A memória da Gândara e o trabalho oficial do poeta, a partir dessa memória, estão presentes em toda a obra, em particular em *Micropaisagem*:

Obra lenta, elaborada com todo o vagar na “alquimia” dos papéis velhos. [...] Coisas reescritas até à saciedade, e por fim a pequenina explosão já entrevista, apenas sonhada. [...] Raras vezes a poesia me deu qualquer coisa de graça. [...] O resto é trabalho vagaroso. Feito, desfeito, refeito, rarefeito [...] O trabalho oficinal é o fulcro sobre que tudo gira...horas e horas de paciência. (OLIVEIRA, 2001 a, p. 199-200)

E essa explosão, de que fala o poeta, como veremos, vai ser materializada no poema, que já evocámos e que abre o livro, chamado *Estalactite*.

Vamos manter-nos focados em *Micropaisagem*, sem nos inibirmos de dar aqui e ali algumas pinceladas no texto a partir dos outros livros. *Finisterra* vai-nos ser muito útil na secção 2.2, para tentar descobrir relações do poeta com a fotografia.

## 2.1. *Micropaisagem e a fotografia*

O livro *Micropaisagem* inclui 12 poemas. Os 12 poemas desdobram-se em 82 textos. Realmente, cada poema agrega vários sub-poemas, numerados com numeração romana, cada um com 14 versos, como os sonetos. Por isso, Manuel Gusmão lhes chamou quase-sonetos, pois é possível ver nesses textos sonetos em que os versos se fragmentaram, processo poético criativo original, iniciado por Carlos de Oliveira em *Cantata* e aprofundado em *Micropaisagem*.

[Cantata] São vinte e dois pequenos textos que têm entre dez versos (dois deles) e catorze (sete outros), e, ao mesmo tempo, se aproximam e se afastam da forma soneto. Alguns deles são mesmo rigorosamente sonetos, os outros são como que pré-sonetos, ou melhor, pós-sonetos: sonetos filtrados de que fica o rasto, o voo preso, o esqueleto, o depósito (GUSMÃO, 1981, p. 44)

Os versos nunca têm mais de quatro palavras, quase sempre ainda mais curtos, frequentemente monolexemáticos. E podemos reconhecer, associando alguns versos, algumas frases decassilábicas (10= 6+4 ou 10= 6+2+2 ou 10= 4+4+2), mais uma identificação com o modelo do soneto.

Se a forma é rigorosa, a linguagem utilizada pelo autor, também ela, é de um rigor avassalador, recorrendo a um léxico reduzido e usando muitas vezes termos técnicos de áreas de conhecimento diversificadas, nomeadamente do campo das ciências chamadas exactas: química, matemática, geometria, física, mineralogia, geologia, astronomia, botânica, medicina, anatomia....

Tentaremos nesta secção evidenciar as múltiplas relações do livro *Micropaisagem* com a fotografia. Por vezes com a chamada macrofotografia ou até com a microscopia, quando a visualidade do poeta parece querer penetrar em coisas minúsculas, como grãos de areia ou gotas de água. Essa descoberta de um micromundo aprofundar-se-á no livro *Sobre o Lado Esquerdo*, onde, perante a aparente semelhança dos grãos de areia, que desgasta os olhos do poeta, o Inventor de Jogos aconselha:

“O que lhe falta é um microscópio. Arranje-o depressa, transforme os grãos imperceptíveis em grandes massas orográficas, em astros, e instale-se num deles. Analise os vales, as montanhas, aproveite a energia desse fulgor de vidro esmigalhado para enviar à Terra dados científicos seguros. Escolha depois uma sombra confortável e espere que os astronautas o acordem.” (OLIVEIRA, 2001, c, p. 200)

Carlos Oliveira é, como vimos, um poeta da memória: das casas, das paisagens, da floresta e das lagoas, das coisas, da cal e da pedra, da areia e da água, dos líquenes e dos musgos. Mas também das gentes da Gândara e do seu viver, porque “o lado social” está sempre lá. Nada que nos surpreenda num neorrealista. Acerca do livro *Micropaisagem*, o próprio Carlos de Oliveira escreveu:

Meu pai era médico de aldeia, uma aldeia pobríssima: Nossa Senhora das Febres. Lagoas pantanosas, desolação, calcário, areia. Cresci cercado pela grande pobreza dos camponeses, por uma mortalidade infantil enorme, uma emigração espantosa. Natural portanto que tudo isso me tenha tocado (melhor tatuado). O lado social e o outro, porque há outro também, das minhas narrativas ou poemas publicados (quatro romances juvenis e alguns livros de poesia), nasceu desse ambiente quase lunar habitado por homens e visto, aqui para nós, com pouca distância. A matéria de alguns poemas da “*Micropaisagem*”, talvez mais decantada, mais indirecta, é a mesma. (OLIVEIRA, 2001 a, p. 200)

Carlos Oliveira é quase sempre um poeta da memória, e a fotografia faz-se obrigatoriamente de memória. De memória e de tempo. Memória “tatuada” pelo tempo. Porque a fotografia é uma marca, uma tatuagem, no tempo da memória.

O livro é, nas palavras do próprio autor, escrito com as suas memórias de infância. Como sempre! “A matéria é a mesma”. “Perguntam-me ainda porque falo tanto da infância. Porque havia de ser?” (OLIVEIRA, 2001 a, p. 202-203). A memória, sempre a memória.

A memória, mas também o esquecimento, descrito em *Líquenes*, não por acaso o último poema de *Micropaisagem*: “a luz e a neve / se ocultam / pouco a pouco, assim / se esquece (OLIVEIRA, 2001 c p.290), de que nos fala o poeta:

[...] Além do que já disse e que falta dizer (homens e mulheres que perdem nas suas camas a memória uns dos outros, o amor que deixa de reconhecer o rosto que lhe serviu de espelho, etc.), o poema que fecha o livro tenta criar e analisar um processo visual de esquecimento. Os elementos físicos, reais, desse processo são também trazidos das lagoas purulentas, da microflora de árvores doentes. (OLIVEIRA, 2001 a, p. 201)

O esquecimento, quase como uma fotografia que desvanece e desaparece pela acção da luz do sol, imagem que irá ser tão importante na fotografia em *Finisterra*.

Não há memória nem esquecimento sem tempo. O tempo, esse material misterioso de que são sempre compostas as fotografias, porque as melhores fotografias são mais feitas de tempo do que de espaço.

Não só a memória mas também o tempo. A elaboração do poema através dos estratos sobrepostos do tempo, com um rigor que simula a reacção química ou um pequeno sistema planetário [...] (OLIVEIRA, 2001a, p. 200-201)

“Reacção química”, escreve o poeta. E a fotografia é química e óptica. E tal como a fotografia, numa fracção de segundo, o poeta consegue revelar e fixar o essencial: a brevidade dos textos de Carlos de Oliveira. A brevidade do essencial.

Desses elementos se sustenta bastante toda a escrita de que sou capaz, umas vezes explícitos, muitas outras apenas sugeridos na brevidade dos textos. E disse sem querer uma palavra essencial para mim. Brevidade. Casas construídas adobos que duram sensivelmente o que dura uma vida humana. Pinhais que os camponeses plantam na infância para derrubar pouco antes de morrer. A própria terra é passageira: dunas modeladas, desfeitas pelo vento. Que literatura poderia nascer daqui que não fosse marcada por esta opressiva brevidade, por este tom precário, demais a mais tão coincidentes com os sentimentos do autor? (OLIVEIRA, 2001 a, p.203)

“Brevidade” é “uma palavra essencial” porque resume a condição fundamental de existência da matéria, de um ponto de vista materialista, e, simultaneamente, fá-la corresponder a uma versão-de-mundo: “brevidade” implica consciência da transformação, do movimento em que se produzem sucessivos pontos de equilíbrio, sempre precário, consciência de que a estabilidade é instável porque geradora de novos pontos de equilíbrio. Sob esta perspectiva, a terra, a gente, os materiais a partir dos quais se fabrica a linguagem do autor, os textos, tudo são “exemplos do real” e, por isso, exemplos de brevidade. (MARTELO, 1996, p. 196)

E o texto em *Micropaisagem* é um espelho. Tal como a fotografia, um espelho mágico com memória: memória do tempo, memória das memórias e memória do próprio texto.

Para mim esse trabalho consiste quase sempre em alcançar um texto muito despojado e deduzido de si mesmo, o que me obriga por vezes a transformá-lo numa meditação sobre o seu próprio desenvolvimento e destino. É o caso de *Micropaisagem*: um texto vendo-se diante do espelho: vendo-se pensando-se (OLIVEIRA, 2001 a, p. 201-202)

No poema *Estalactite* Carlos de Oliveira compara a formação da estalactite com o fazer poético, mostrando como os processos parecem ser semelhantes: a formação vagarosa da estalactite, a cristalização, a geração lenta de “flores calcárias”. Mas também a explosão que pulveriza e espalha as palavras do poema na folha de papel branca.

Gotas-letras, flores-poemas. Uma escrita de letras com cal e água, que faz nascer flores de pedra no poema. Mas também uma escrita feita com tempo. Um tempo longo na estalactite, uma brevidade construída na oficina do poeta, tal como o fotógrafo cria um corte no tempo com a fotografia.



Ao longo dos 24 textos que integram o poema *Estalactite* assistimos ao “aproveitamento (o cálculo) da explosão. Dominá-la, encaminhá-la”, feito com mestria. Esta análise minuciosa e imagética do fazer poético acontece noutros poemas do livro. Um fazer poético feito com a memória e com o domínio do tempo. Para Manuel Gusmão é neste poema que “mais extensa e combinatoriamente, é realizado o movimento conjunto de auto-reflexão do poema e da refração do mundo” (GUSMÃO, 1981, p. 51).

Dois argumentos finais para justificar a nossa opção. Como primeiro argumento, observamos que muitos poemas do livro *Micropaisagem* poderiam ter sido escritos por um fotógrafo em vez de um poeta. Mesmo os poemas de reflexão sobre a poesia e a forma de a escrever. Façamos a experiência com dois dos poemas do livro:

O poeta [o cartógrafo?] observa as suas ilhas caligráficas cercadas por um mar sem marés, arquipélago a que falta vento, fauna, flora, e o hálito húmido da espuma	O fotógrafo [o cartógrafo?] observa as suas ilhas fotográficas cercadas por um mar sem marés, arquipélago a que falta vento, fauna, flora, e o hálito húmido da espuma	O poema filtra cada imagem já destilada pela distância, deixa-a mais límpida embora inadequada às coisas que tenta captar no passado indiferente.	A fotografia filtra cada imagem já destilada pela distância, deixa-a mais límpida embora inadequada às coisas que tenta captar no passado indiferente.
Primeira estrofe do poema <i>Mapa</i>		Primeira estrofe do poema <i>Filtro</i>	

A segunda e a quarta colunas na tabela apresentam uma reescrita do poema original de Carlos de Oliveira, pela mão e pelo olhar de um fotógrafo. Trocam-se uma ou duas palavras e tudo parece continuar a fazer sentido. Esta experiência pode ser facilmente repetida com outros poemas. Deixamos o desafio ao leitor.

Como segundo argumento final, observa-se facilmente que quase todos os poemas do livro *Micropaisagem* têm como temas evidentes: 1. a memória, 2. o tempo e 3. a criação poética. Ora a Memória e o Tempo são centrais em Fotografia. Façamos uma experiência, listando todos os poemas do livro e tentando identificar se os três temas que referimos são explicitamente abordados em cada um.

Poemas	Temas		
	Memória	Tempo	Criação Poética
Estalactite	X	X	X
Árvore	X	X	X
Debaixo do vulcão			
Fogo		X	X
Aresta		X	X
Vidro	X		
Puzzle			
Filtro	X		X
Rasto	X		X
Mapa			X
Espaço	X		X
Líquenes	X	X	

Figura 2 – Tabela dos poemas de Micropaisagem

A tabela parece comprovar o que escrevemos. Memória e tempo, os dois ou um deles, são objecto de quase todos os poemas<sup>3</sup>. Se tivéssemos em conta temas submersos, não explicitados pelas palavras, na brevidade do texto, talvez pudéssemos concluir que os três temas identificados aparecem mesmo, de alguma forma, em cada um dos poemas. Aliás, tal não surpreende, pois, de acordo com conversas e com correspondência entre Carlos de Oliveira e Manuel Gusmão, por ele relatadas, o livro *Micropaisagem* foi construído a partir e à volta do poema *Estalactite*, que abre o livro e em que os três temas são centrais.

Assim, com o livro *Micropaisagem* debaixo do braço, partimos à descoberta, a caminho da Gândara.

E fotografámos. E (ou)vi a “pequenina explosão já entrevista, apenas sonhada”. Ilusão auditiva-óptica?

## 2.2. Finisterra e a fotografia

*Finisterra* é um livro misterioso, um “anti-romance, apesar de ser romance”, como o define M. Lurdes Ferraz em artigo do Jornal de Letras<sup>4</sup>.

O enigmático romance *Finisterra - Paisagem e Povoamento*, de Carlos de Oliveira, é das obras da literatura portuguesa contemporânea mais difíceis de analisar e, por este motivo, de compreender. (GOMES, 1998, p.1)

Mas *Finisterra* pode constituir mais um bom argumento para justificar a nossa opção pela ligação da obra de Carlos de Oliveira à fotografia. Bastará fazer notar a importância de que

3 Apenas o poema *Debaixo do Vulcão* parece afastar-se dessa proximidade quase absoluta.

4 JL13, de 18 a 31 Agosto de 1981

a fotografia goza no texto, como uma das formas de representação do mundo em confronto, e assim, como uma das personagens do romance, poderíamos mesmo dizer. E como não conhecemos testemunhos do escritor sobre fotografia, *Finisterra* poderá também servir-nos para tentarmos perceber, na secção seguinte, a possível atitude de Carlos Oliveira perante a fotografia.

...este romance é também uma reflexão sobre o olhar, sobre a forma como o olhar vigilante, intencional e persistente estabelecido pelo sujeito conduz à organização da natureza observada e à obtenção de um conhecimento mais aprofundado da verdade.[...] é de referir a profusão de objectos auxiliares e intermediários do olhar (janela, lupa, óculos, espelho, vidro de garrafa, objectiva fotográfica) ou a nomeação do acto característico de abrir e fechar de olhos das personagens, a par de uma utilização reiterada dos verbos prismáticos “ver”, “olhar”, “reparar” ou “examinar”. (GOMES, 1998, p.1)

*Finisterra* é um romance escrito sobre uma casa, motivo permanente na obra do autor, onde uma janela desempenha o papel de símbolo da passagem entre o mundo interior (da casa) e o mundo exterior (do jardim e da paisagem). A janela como diafragma, a casa como câmara, poderíamos escrever. Escrevemos.

No romance confrontam-se diversas técnicas de representação do real: o desenho da criança, a fotografia do pai, a pirogravura da mãe, a maquete; e a escrita, naturalmente. Nelas se materializam diferentes interpretações, materializadas por cada uma das formas de expressão e pelo olhar singular de cada membro da família, numa busca da verdade, que afinal nunca se atinge. Todas elas ambicionam a ser janelas, como é a janela real da casa com vista para o jardim e para a paisagem, mas são sempre, afinal, interpretações subjectivas e precárias. Mais do que uma representação da natureza, este romance parece pretender ter como um dos seus temas, a natureza da representação.

Poderemos estabelecer, como escrevemos, uma analogia entre a casa, onde vivem as personagens humanas, e a janela, por onde entra a claridade, e a câmara escura da máquina fotográfica, onde se formam as imagens, e o diafragma, por onde penetra a luz que sensibiliza o filme. Analogia que aliás o livro denuncia logo no capítulo II:

[O pai] Levanta-se e examina também a ampliação fotográfica, suspensa na parede (perto da janela), que reproduz esta mesma paisagem: a moldura dá-lhe um enquadramento semelhante”. (OLIVEIRA, 2001 b, p.12)

Tentemos, a partir deste início, acompanhar a personagem fotografia ao longo do livro. No capítulo II do livro, o narrador (quem?) continua a descrição anterior: o pai levanta-se, observa a fotografia na parede da casa, e descreve a sua dissolução.

... falta-lhe porém a cor real, e o tempo destingiu a imagem: os contrastes são pouco visíveis, desaparecem as três zonas distintas, dissolvem-se numa única mancha castanha (quase sépia) à medida que os anos (e a réstia de sol batendo na parede pelo fim da tarde) devoram linha a linha a nitidez dos contornos. (OLIVEIRA, 2001 b, p.12)

A fotografia está sujeita ao mesmo processo de degradação que a casa, a paisagem, a família. Também a fotografia é precária. Também a fotografia é breve. A degradação provocada pelo tempo é visível, “os contrastes são pouco visíveis... dissolvem-se numa única mancha castanha”. A paisagem que se vê através da janela está ainda lá, mas destingida pelo tempo.

Reconhece-se ainda a paisagem, mas há sobre as coisas um resíduo de luar lento que se esconde (como nas sanguíneas oitocentistas para lá das últimas dunas. (OLIVEIRA, 2001 b, p.12)

E à fotografia falta a cor do mundo real. “A fotografia não tem cores, é certo: mas há-de ter (garante o pai) já faltou muito mais<sup>5</sup>... Paciência.” (OLIVEIRA, 2001 b, p.144). Seria, com certeza, uma fotografia a preto e branco.

A fotografia é em *Finisterra* certamente mais outra forma da representação do real, tema central da obra de Carlos de Oliveira. A imagem fotográfica mencionada no livro, que a personagem [a criança quando adulta?], compara com o seu referente, a paisagem vista através da janela, parece constituir mais uma tentativa das personagens para interpretar o real e para o confrontar com a possibilidade de representação objectiva. A fotografia, que normalmente constituiria um objecto de recordação, de memória, parece ser aqui mais um instrumento de confrontação/experimentação do real e da sua transformação /degradação pelo tempo.

A fotografia aparece nomeada de novo pela personagem “pai” no capítulo VI, como uma forma de representação do real sem “grande margem de erro “. A fotografia capta “os elementos essenciais”. O pai parece assim encontrar na fotografia a resposta que procura, e para isso consultou os “compêndios de fotografia”, onde lê que “mesmo ordenada ao contrário, a imagem repete (com grande semelhança) areia, gramíneas, céu, lagoa, nuvens”; e se “a imagem não era perfeita”, foi “só até a invenção das lentes”. “Cálculos, sonhos, tentativas” e as “lentes servem para fixar o grão de areia” e “trazê-lo tal e qual para dentro de casa”. A fotografia como magia que “colhe o rigor submerso da realidade”, que descobre “os números, a geometria em que o mundo repousa”. (OLIVEIRA, 2001 b, p.30-31)

Mas a mãe discorda. Só lhe interessa um “pormenor”, pois ela acha que “nas relações sujeito-objecto, o sujeito faz parte da realidade e sem ele (que sente as coisas) nada teria sentido.”. E conclui que o” pormenor” é ela. “O pormenor são todas as criaturas de Deus” (OLIVEIRA, 2001 b, p.31-32). E defende a superioridade da pirogravura:

---

5 Como a fotografia a cores foi inventada no início do século XX e o primeiro filme colorido comercial, o *Kodachrome*, foi introduzido no mercado em 1935, esta reflexão do pai pode criar dúvidas sobre a possível datação da cena. Há que considerar, no entanto, que sendo bastante mais cara, a fotografia a cores ficou inacessível à maioria das pessoas, durante décadas. Assim, por exemplo, o álbum de memórias fotográficas, construído pelos meus pais, para mim e para as minhas irmãs, é de fotografias a preto e branco.

Tem a realidade o fascínio de um tesouro escondido? Creio bem que sim. E a entrega mecânica à tentação acaba por destruir-nos.

[...].

Uma gravura abstracta. Perto da geometria, da arquitectura submersa das coisas. Mas foi a minha imaginação (partindo do real, eu sei) a construí-la. Magia para filtrar o mundo, dar-lhe algum sentido.

(OLIVEIRA, 2001 b, p.32)

Parecemos estar próximos das palavras de Mário Dionísio comparando a fotografia à pintura: “Entre a cena natural e o quadro há o homem: um mundo. [...] Um homem que [...] não é um elemento passivo que regista, mas que essencialmente transforma”. (DIONÍSIO, 1973, p.132)

E no fim deste capítulo, a criança vê uma balança onde um prato sobe e outro desce, “cada vez mais equilibrados”, parecendo representar a disputa entre as duas formas de representação. Mas a criança decide “evitar o dilema e não decidir por nenhum deles”.

A fotografia regressa ao romance no capítulo XXVII. O homem reconhece de novo [desta vez será o pai?] a degradação da reprodução fotográfica. “O homem pára diante da fotografia; aproxima a lupa, analisa o trabalho da réstia de sol (ao longo dos anos).” (OLIVEIRA, 2001 b, p.127). A fotografia corresponde a um momento congelado no tempo e passa a ter um ciclo de vida próprio a partir desse momento. A fotografia revela-se, também ela, efémera, como o desenho ou a como pirogravura, e permite reconhecer apenas vagamente a paisagem.

A fotografia será afinal um novo objecto construído e não uma cópia do objecto fotografado. Lembra-nos Mário Dionísio um dos poucos neorrealistas que ousou escrever sobre fotografia.

A fotografia veio precisamente revelar-nos que o registo mecânico da realidade não corresponde ao que consideramos realidade. Um recanto da paisagem só existe para nós de acordo com a experiência que dele temos [...] Cada vez se vê melhor que a realidade objectiva não é o que a vista humana distingue. Que há diferenças profundas entre a realidade objectiva e aquilo que normalmente consideramos como tal. (DIONÍSIO, 1973, p. 128)

A fotografia parece ser um objecto com vida própria, o que significa com a sua própria precariedade: Precariedade descrita no texto, “transformar o negro em castanho, o castanho em sépia, o sépia em rosa, o rosa em amarelo”? A fotografia precária como as casas em adobo dos camponeses “que duram sensivelmente o que dura uma vida humana. Precária como os pinhais “que os camponeses plantam na infância para derrubar pouco antes de morrer”. Precária com as dunas “modeladas, desfeitas pelo vento” (OLIVEIRA, 2001, a, p. 203)

Ficamos depois a saber que há uma única fotografia dentro da casa familiar,” A única é aquela mancha a decompor-se”. E segue-se neste capítulo uma cena de destruição de todas

as outras fotografias, cujo significado em grande parte nos escapa por entre os dedos. “A criança assiste, em silêncio, à execução de um plano elaborado sem pressa”. De nada valem “as súplicas, pragas, ameaças” da mãe e do tio. O pai destrói de uma forma metódica chapas de vidro, reduzidas a pó por um martelo cadenciado, e provas em papel, lançadas às chamas. “Nenhuma excitação, nenhum vestígio de cólera”. Há apenas “uma tristeza concentrada nos olhos do pai” que “tropeça nas pernas da mesa” (OLIVEIRA, 2001b, p.128). Porquê? O texto mantém o enigma.

A criança examina várias razões possíveis (mas põe-nas de parte), examina outras (que também exclui). Se fosse capaz de interromper o pai na tarefa destruidora, perguntava apenas: porquê? Só uma palavra, tanto depurou (destilou) os motivos que lhe ocorreram.

(OLIVEIRA, 2001 b, p.129)

A criança não compreende e o leitor permanece sem decifrar o mistério. Porquê? O pai destrói as fotografias decepcionado com a degradação que presenciar da fotografia na parede? Se sim, porque não a destrói também? Para manter o vestígio desse processo rejeitado? Se for assim, por que razão o texto não nos dá pistas das motivações do pai? Será a situação descrita a partir de uma cena real, presenciada por Carlos de Oliveira, o que a descrição pormenorizada da câmara escura e do processo de revelação-fixação no capítulo XXX poderá suportar? Não conseguimos responder. Há entretanto no capítulo XXIX uma outra passagem muito interessante, que nos poderá induzir a pensar naquilo que poderiam ser as limitações da fotografia na opinião de Carlos de Oliveira, quando perante uma cena onírica(?), onde a mãe desenha com o estilete ao rubro na pele de um cordeiro e perturbada pelo discurso do tio “mergulha o estilete em brasa no olho esquerdo do cordeiro”, o pai aparece, “traz a máquina fotográfica, o tripé, o pano preto pela cabeça e dispara o obturador num movimento acelerado. Saltam da máquina chapas sobre chapas veladas” e o narrador afirma “Isto não é real... Não se pode fotografar”, (OLIVEIRA, 2001, b, p.142), talvez pretendendo dizer o que Mário Dionísio escrevera em “Não se pode copiar!”, ou talvez sugerir que a fotografia não consegue revelar e fixar o sonho e a ficção.

Curiosamente é só no capítulo XXX, já quase no fim do livro, que mais se nos revela a fotografia, como se constituísse uma memória forte de infância em Carlos de Oliveira. O narrador descreve-nos com pormenor a despensa da casa transformada em câmara escura, convertida em “fábrica de imagens”:

Imóvel, a meio do corredor, a criança olha a porta da câmara escura que o pai acaba de fechar. Calafetamento cuidadoso (difícil qualquer intromissão de luz): contornando as ombreiras e o limiar, um caixilho (com a ranhura estreita) onde se insere uma tira de feltro, quando a porta é fechada. Além disso, a chave (deixada no lugar, pelo lado de dentro) neutraliza o buraco da fechadura. Nem o fulgor dum relâmpago ultrapassa estas medidas de defesa, quanto mais o raio de sol incidindo agora sobre a porta: refracta-se palidamente, esboroa-se contra a madeira. (OLIVEIRA, 2001 b, p.143)

A criança nunca visitou a fábrica em laboração, mas visitou-a às escondidas, aquele lugar onde acontece a magia do processo fotográfico: a revelação, a fixação, as luzes vermelhas, os banhos químicos.

Nunca teve acesso à câmara escura em plena laboração. Supõe apenas a penumbra vermelha, os reflexos de sangue nas chapas, nos banhos de cuvettes. Visitou-a às escondidas [a fábrica de imagens], claro. Parada, sem fabricar imagens. Uma antiga despensa: e a mesa de pinho, as tinas, os solutos, as chapas que secam (presas por molas de roupa a um cordel). Nenhuma surpresa, nenhuma revelação de enigmas. Afinal, surgem como, as imagens? Reações químicas? Pois sim. E que processos, substâncias, poderes, orientam o mistério? Comparar (outra vez) com a madrugada; [...] também ela rompe da noite e torna o mundo diferenciado; envolve-o numa película de luz, deixa-o depois reter (fixar) as formas, as tonalidades, pouco a pouco. (OLIVEIRA, 2001 b, p.143-144)

### 2.3. Carlos de Oliveira e a fotografia

Sabemos que a relação dos neorrealistas com a fotografia foi sempre no mínimo de alguma desconfiança, o que pode justificar, pelo menos em parte, a ausência de fotografia e de fotógrafos no movimento.

A participação da fotografia nas EGAPs<sup>6</sup> de 1946, 1950 e 1955 poderia tentar-nos a pensar que poderia ter havido, sobretudo depois de 1950, uma evolução na relação do neorrealismo com a fotografia. Em 1950 participaram quatro fotógrafos, e podemos realçar os nomes de Adelino Lyon de Castro e de Francisco Keil do Amaral. Em 1955 são expostas obras de nove fotógrafos, em que destacaríamos Augusto Cabrita, Victor Palla e novamente Francisco Keil do Amaral. Os destaques que fizemos são pela sua relevância como fotógrafos, mas também pela proximidade ideológica com o chamado, porventura impropriamente, neorrealismo. Maria Lamas seria com toda a certeza outro nome-chave, mas nunca participou numa EGAP.

Primeira perplexidade: três EGAPs com fotografia, apesar de entre 1946 e 1956 ter havido todos os anos uma EGAP. Só em 1954 a exposição não se realizou, pois a SNBA fora fechada pela polícia política, a PIDE. Persiste portanto a interrogação sobre a ausência de fotografia nas restantes sete EGAPs. Sobretudo porquê o interregno entre 1950 e 1955. A partir de 1957 não se realiza a EGAP.

Segunda perplexidade: se três EGAPs abrem as portas à fotografia, as fotografias que foram expostas reflectem uma grande heterogeneidade, indo de um pictorialismo caduco até uma fotografia documental ou uma fotografia com um cunho humanista muito vincado. Não podem portanto, de todo, globalmente, ser identificadas como de expressão neorrealista. Permitir-nos-ão quando muito ajudar a ter uma visão abrangente sobre a fotografia que então se fazia em Portugal. A fotografia presente nas EGAPs reflectia conjuntamente uma fotografia amadora

---

6 As EGAPs – Exposições Gerais de Artes Plásticas na SNBA – Sociedade Nacional de Belas Artes –entre 1946 e 1956 foram criadas e eram organizadas por pessoas ligadas ao movimento neorrealista

ligada aos foto-clubes, a influência de reputados salões fotográficos e ainda uma fotografia documental esteticamente mais elaborada praticada de uma forma sistemática por grupos de arquitectos. Mas, tal como nota Alexandre Pomar, é muito significativo que a fotografia nas EGAPs pareça nunca ter despertado qualquer atenção crítica e portanto pareça não ter servido para uma clarificação estética e ideológica no seio do movimento fotográfico português, nem para uma discussão crítica sobre ela no seio dos neorrealistas. Ao contrário de outras formas de expressão artística, que encontraram no seio do neorrealismo uma definição formal, tal não aconteceu com a fotografia.

Podemos concluir que a fotografia, se participou nas EGAPs, nunca foi admitida como membro de pleno direito no seio do movimento neorrealista, isto apesar de alguns desses fotógrafos terem pertencido às mesmas organizações políticas a que pertenciam os neorrealistas, em especial ao Partido Comunista Português.

Não conhecemos nenhum texto em que Carlos de Oliveira fale sobre fotografia. Dispondo apenas da fotografia-personagem-simbólica, tal como ela nos aparece em *Finisterra*, com uma vertente poética evidente e muitas vezes até enigmática, não poderemos saber exactamente qual poderia ser a posição de Carlos de Oliveira sobre a fotografia. Se ele realmente se distinguia da maioria dos neorrealistas, que a desvalorizavam, como forma de expressão artística, pela falta de criatividade do processo, ou pelo pretenso naturalismo que a fotografia implicava. Não acreditamos que partilhasse o desprezo profundo de alguns, como Campos Lima, que escreveu numa revista *Vértice* de 1956 que a fotografia é “uma pobreza de arte que esvazia a vida do seu conteúdo dinâmico para a retransmitir parada”. É uma arte para quem bastou “dar ao botão da Kodack, um decalque mecânico, um golpe de olho, a agilidade da mão”. E acrescenta que a arte fotográfica que “pretende uma identificação total com a realidade, afasta-se tanto dela, como a arte que, num polo oposto, se proponha voltar as costas à vida”. A fotografia é “tão pobre, tão estéril, como a arte abstracta, como a arte mais extremamente formalista”. Não há na fotografia “um trabalho mais complexo, não de pura análise, mas de análise e síntese” como há na pintura e nomeadamente no retrato. Parece-nos mais credível que Carlos de Oliveira estivesse mais próximo do ponto de vista do seu grande amigo e companheiro Mário Dionísio, divulgado na mesma revista *Vértice* no ano anterior, 1955, num artigo intitulado “Não se pode copiar”.

É evidente que a própria fotografia pode ser considerada arte. E a prova está feita. Mas só quando a passividade mecânica da chapa é de certo modo corrigida pelo homem que a utiliza. Só quando uma visão pessoal consegue impor-se mesmo através da evidentemente desumana impassibilidade da objectiva. Só quando o homem se serve da máquina e a domina. Quando há escolha, alteração de dados naturais, interferência. Quando o homem transforma. (DIONÍSIO, 1973, p.131)<sup>7</sup>

---

7 O artigo de Campos Lima poderá ter sido uma tentativa de resposta ao artigo anterior de Mário Dionísio.

O ensaio “Não se pode copiar” de 1955 integraria, com pequenas modificações, a grande obra de Mário Dionísio, *A Paleta e o Mundo*, publicada entre 1956 e 1962

*Metamorfoses*, Rio de Janeiro, vol. 18, número 2, p. 13-34, 2021



Não temos forma de saber se aquilo que o pai em Finisterra expressa sobre a objectividade que procurava através da mecanicidade da imagem fotográfica reflecte realmente o pensamento do escritor, ou se esse pensamento é mais fielmente traduzido quando a mãe compara a sua pirogravura com a fotografia e diz: “Mas foi a minha imaginação (partindo do real, eu sei) a construí-la. Magia para filtrar o mundo, dar-lhe algum sentido”, parecendo traduzir de outra forma o que escreveu Mário Dionísio: só há arte “Quando há escolha, alteração de dados naturais, interferência. Quando o homem transforma.”

Mas avaliando o conjunto das situações relativas à fotografia no romance, e os questionamentos que coloca, repetimos que atrever-nos-íamos a suspeitar que a posição de Carlos de Oliveira não deveria ser muito diferente da que é expressa por Mário Dionísio na *Paleta e o Mundo*, reconhecendo por um lado o papel da fotografia e até a possibilidade de se transformar em forma de expressão artística, mas estando por outro lado porventura ainda condicionado por um conjunto de “preconceitos” que perpassam o movimento neorrealista, derivados da ideia de que intervenção do fotógrafo é profundamente limitada pela intermediação mecânica da câmara.

### 3. O Ensaio fotográfico

Independentemente do que Carlos de Oliveira pudesse pensar sobre fotografia, parece ser inegável que toda a sua obra é fortemente visual e como tal susceptível de uma objectivação/subjectivação fotográfica. Memória e tempo como materiais de construção, a paisagem e a casa como personagens, a areia, a cal, a pedra, o musgo, os líquenes, como objectos da escrita.

*Escrito com Cal e com Luz*, foi escrito com a cal e com a luz da Gândara, com a cal e com a luz da escrita de Carlos de Oliveira: uma cal que floresce em “corolas de ténues flores”, uma luz que “abrirá o escuro da noite que nos cerca como um muro”. Foi essa luz que nos guiou em torno da casa de família do escritor, em Febres, onde ele habitou durante a infância e a juventude: lagoas, terra arenosa, pedreiras, fornos de cal, casas caídas, em adobe, abandonadas, pinhais e areia e, finalmente, o mar e a praia da Tocha. Fomos coleccionando imagens desse real que inspirou toda a escrita de Carlos de Oliveira, desde o seu primeiro livro de poesia, *Turismo*, até ao último romance, *Finisterra*, obra enigmática, onde a fotografia parece desempenhar, como vimos, um papel de quase de personagem, dentro daquela casa gandaresa fantasmática vazia: a fotografia como uma das formas de representação do mundo.

Uma luz, feita de palavras, iluminou imagens que capturámos, ou que nos capturaram a nós. Imagens que a poesia de Carlos de Oliveira revela, porque é, em absoluto, poesia visual, como escrevemos, e que muitas vezes parece ser quase fotográfica na sua brevidade. Revela-se-nos como memórias, fixadas como estalactites no tempo breve de um poema, quase fotogramas num filme de saís de prata.

Burilar e polir o olhar, revelar as imagens e fixá-las na sua forma exacta. *Escrito com Cal e com Luz* pretende naturalmente ser uma homenagem a Carlos de Oliveira. O resultado é uma espécie de sonata, escrita em quatro movimentos:

1) O ciclo da cal: as pedreiras, o calcário, os fornos, a cal. A pedra calcária é o minério da Gândara. Toda a economia assentava na extracção do calcário e no fabrico da cal: as pedreiras escavadas a céu aberto, os fornos artesanais, que entretanto fecharam. Da pedra se fazia cal, da cal se fazia casa de pobre, casa de adobe.



Caem  
do céu calcário  
acordam flores  
milénios depois,  
rolam  
de verso  
em verso

fechadas  
como gotas,  
e ouve-se  
ao fim  
da página  
um murmúrio  
orvalhado.<sup>8</sup>

**Figura 3** – O ciclo da cal

2) A casa de família em Febres, no coração da Gândara, onde o pai abriu o seu consultório médico, e que Carlos de Oliveira habitou tantos anos, o seu quarto assotado, onde apenas o papel de parede florido sobreviveu, o espólio mobiliário e literário, ainda coberto por plásticos protectores ou guardado em caixotes de cartão numerados, à espera de poder ocupar o espaço que lhe pertence por direito na casa.

<sup>8</sup> *In Micropaisagem*



### Soneto fiel

Vocábulos de sílica, aspereza,  
Chuva nas dunas, tojos, animais  
Caçados entre névoas matinais,  
A beleza que têm se é beleza.

O trabalho da plaina portuguesa,  
As ondas de madeira artesanais  
Deixando o seu fulgor nos areais,  
A solidão coalhada sobre a mesa.

As sílabas de cedro, de papel,  
A espuma vegetal, o selo de água,  
Caindo-me nas mãos desde o início.

O abat-jour, o seu luar fiel,  
Insinuando sem amor nem mágoa  
A noite que cercou o meu ofício.<sup>9</sup>

**Figura 4** – A cadeira de Carlos de Oliveira esperava o tempo de poder voltar a casa de Família em Febres

3) A casa gandaresa. Casas pobres, frágeis, construídas com adobes precários de areia e de cal. Casas vazias, em ruínas, (des)povoam o território.



Os camponeses, esses, destinados às sepulturas rasas, aos estratos de mortos sobre mortos, servem-se do pinho, dos adobes (materiais perecíveis), erguem casas na lama, manuseiam utensílios tão rudimentares como a charrua de madeira. Passam sobre a areia e as pegadas somem-se depressa, «mas carregam aos ombros a pedra do meu lar (pensa a criança obscuramente) e a minha lápide futura». <sup>10</sup>

**Figura 5** – Casa gandaresa

<sup>9</sup> *In Sobre o lado esquerdo*

<sup>10</sup> *In Sobre o Lado Esquerdo*

4) Uma paisagem assente em terra infértil, trespassada de areia, cruzada por lagoas salobras e por pinhal. Uma filigrana de vento e de caruma, um trilho infinito de passos em volta. Areia até ao mar.



Contar os grãos de areia destas dunas é o meu ofício actual. Nunca julguei que fossem tão parecidos, na pequenez imponderável, na cintilação de sal e oiro que me desgasta os olhos.<sup>11</sup>

**Figura 6** – Na Praia da Tocha

Terminada a sonata, regressa o silêncio. Resta-nos um retrato do poeta, encoberto, difícil de identificar.

Porque nunca se regressa exactamente ao passado para o fotografar.



**Figura 7** – Retrato do retrato do poeta Carlos de oliveira – actualmente na Casa-museu em Febres

[O passado] É possível fotografá-lo? O título deste livro, a escolha dos temas, a deserção que as fotografias patenteiam, tudo responde que se fotografa sempre outra coisa, algures entre o que se procura e o que se deixa encontrar. (MARTELO, 2017, p.79)<sup>12</sup>

11 *In Sobre o Lado Esquerdo*

12 Texto inserido em *ESCRITO COM CAL E COM LUZ*

E sempre permanecerá assim: “na pedra mais breve do poema”, uma estrela por descobrir, o poeta, como nos lembrou no poema *Fóssil*:

A pedra  
abriu  
no flanco sombrio  
o túmulo  
e o céu  
duma estrela do mar  
para poder sonhar  
a espuma  
o vento  
e me lembrar agora  
que na pedra mais breve  
do poema  
a estrela  
serei eu.<sup>13</sup>

#### 4. Referências

- CRUZ, Gastão, **Uma Poética da Brevidade no Contexto do neorrealismo**, Phala, 1988
- DIONÍSIO, Eduarda, **Finisterra: Cálculos, Sonhos, Tentativas**, JL, 1981
- DIONÍSIO, Mário, **A Paleta e o Mundo**, 2ª ed, V1, Publicações Europa-América, 1973
- \_\_\_\_\_, **Entre Palavras e Cores**, Casa da Achada-Centro Mário Dionísio & Cotovia, 2009
- \_\_\_\_\_, **Entrevistas**, Casa da Achada-Centro Mário Dionísio, 2010
- GOMES, António Martins, **A foto de Finisterra**, Studia Lusitânica, UNL, 1998
- GUSMÃO, Manuel, **A poesia de Carlos de Oliveira**, Seara Nova; Comunicação, 1981.
- \_\_\_\_\_, **Finisterra, O Trabalho do Fim: reCitar a Origem**, Angelus Novus, 2009
- LIMA, Manuel Campos, **O Retrato e a Fotografia**, Vértice 148-149, 1956
- HELDER, Herberto, **Photomaton & Vox**. Lisboa: Assírio & Alvim., 2006
- MARTELO, Rosa Maria, **A Construção do Mundo na Poesia de Carlos de Oliveira**, FLUP, 1996
- \_\_\_\_\_, **Casa Destruídas**, FLUP, 2000
- \_\_\_\_\_, **Em parte incerta**, Campo das Letras, 2004

---

13 *In Cantata*

MOREIRA, Vital, **Paisagem Povoada: A Gândara na Obra de Carlos de Oliveira**, 1982

OLIVEIRA, Carlos, **O Aprendiz de Feiticeiro**, Círculo de Leitores, 2001

\_\_\_\_\_, **Finisterra**, Círculo de Leitores, 2001

\_\_\_\_\_, **Trabalho Poético**, Círculo de Leitores, 2001

OLIVEIRA, Mário Paulino, **A representação do espaço gandarês na obra narrativa de Carlos de Oliveira**, UA, 2010

PITA, António Pedro, **Conflito e Unidade no neorrealismo Português**, Campo das Letras, 2002

POMAR, Alexandre, **O neorrealismo na fotografia portuguesa, 1945 – 1963**, UAL, 2010

ROQUE, Renato, **Escrito com Cal e com Luz – Ensaio Fotográfico sobre a Poética de Carlos de Oliveira**, 2017

\_\_\_\_\_, «Não se pode copiar» mesmo com um simples «dar ao botão da Kodack» - **A propósito da (não)relação dos neorrealistas com a fotografia**, Revista Nova Síntese nº 11, 2018

TAVARES, Emília, **Batalha de Sombras**, 2009