

Bruna Carolina Carvalho\*

Universidade do Porto, Instituto de Literatura Comparada

## Turismo: investigações em torno de uma escrita inquieta

**Resumo:** Para investigar o constante refazimento e recriações que Carlos de Oliveira impunha ao seu trabalho, este ensaio elege como paradigmático o livro de poemas *Turismo*. Publicado em 1942, o volume é suprimido pelo autor na coletânea *Poesias*, de 1962, mas retorna, bastante modificado, na antologia *Trabalho Poético*, nos anos 70. Dos 37 longos poemas contidos na primeira edição, restaram 19, todos breves e económicos. Antes dividido em duas partes – “Amazónia” e “Gândara” – *Turismo* ganha, em *Trabalho Poético*, uma parte antecedente de abertura intitulada “Infância”. Para além de mapear e analisar algumas diferenças e aproximações entre as versões, a ideia é refletir, com auxílio de Giorgio Agamben, acerca da instabilidade dos escritos de Oliveira – que torna inoperante a própria designação de obra como um conjunto fixo e cristalizado no passado.

**Palavras-chave:** Carlos de Oliveira; *Turismo*; *Trabalho Poético*; reescrita; Neorrealismo Português

**Abstract:** This essay investigates Carlos de Oliveira’s reworkings of *Turismo*, his poetry debut. Originally published in 1942, the book was suppressed in the 1962 anthology *Poesias* and later reappeared in *Trabalho Poético*, a second anthology published in the 1970s. Of the 37 long poems included in the first edition, only 19 were retained. Previously divided into two sections – “Amazónia” and “Gândara” – *Turismo* acquires, in *Trabalho Poético*, a new opening section entitled “Infância” (“Childhood”). In addition to identifying and analysing some of the differences and similarities between these two versions, this essay reflects on the instability of Oliveira’s writing, which inoperates the very notion of the literary “work” as a fixed and crystallized entity inherited from the past.

**Keywords:** Carlos de Oliveira; *Turismo*; *Trabalho Poético*; rewriting; Portuguese Neorealism

Em “Micropaisagem”, incluído em *O Aprendiz de Feiticeiro*, de 1971, o escritor Carlos de Oliveira comenta como se dava sua escritura, e aborda, de modo mais específico, o livro de poemas homônimo a esse texto. Ele afirma que, à exceção de um dos poemas de *Micropaisagem* (1969), “Debaixo do Vulcão”, criado de maneira veloz, sem revisão, “o resto é trabalho vagaroso. Feito, desfeito, refeito, rarefeito” (Oliveira 2004a: 183). Mais adiante, acrescenta: “O trabalho oficial é o fulcro sobre que tudo gira. Mesa, papel, caneta, luz elétrica. E horas sobre horas de paciência, consciência profissional” (Oliveira 2004a: 185). Os dois trechos ilustram uma característica frequentemente assinalada por aqueles que se debruçam sobre as criações de Carlos de Oliveira: o empenho pelo aperfeiçoamento formal que o escritor despendeu aos seus escritos ao longo de sua trajetória. São intrínsecas ao seu procedimento as revisitações, releituras e reescrituras constantes, mesmo dos poemas e dos romances já publicados em livro. Como resume Rosa Maria Martelo, essa prática meticulosa com as palavras denota “o esforço de depuração que o caracteriza e o modo como este assenta na revisitação laboriosa dos textos e numa prática que pertinazmente o caracteriza – a reescrita” (Martelo 2002: 20).

Mesmo tendo declarado que após a publicação do romance *Finisterra*, em 1978, sua produção chegaria ao fim, sabe-se que, depois, veio ainda, em 1979, a reescrita de capítulos de *Alcateia* (1944), publicado primeiramente em 1944 (Silvestre 2011). E, antes disso, as reescritas dos romances *Pequenos Burgueses* (1948) em 1970, e *Casa na Duna* (1943) em 1964 (Gusmão 2018). Com os versos deu-se o mesmo: as coletâneas *Poesias*, de 1962, e *Trabalho Poético*, de 1976, reuniram poemas bastante modificados em relação às primeiras edições. Tal obsessão pelo refazimento reflete uma inquietação perene com seu trabalho, como se os seus textos nunca deixassem de ser, ainda que já publicados, esboços em constante iminência de transformação.

No ensaio “Do livro à tela. Antes e depois do livro”, o filósofo italiano Giorgio Agamben lança luz ao pré-mundo fantasmático dos rascunhos, anotações e cadernetas – o “antes do livro” –, que, segundo ele, complica o estatuto que a cultura ocidental, apoiada na teleologia cristã da criação do mundo, conferiu à obra acabada, finalizada. Segundo Agamben, analisar esses esboços

implica uma transformação decisiva na maneira de conceber a identidade da obra. Nenhuma das várias versões é o ‘texto’, porque este se apresenta como um processo temporal potencialmente infinito – tanto em direção ao passado, do qual inclui todo e qualquer rascunho, redação e fragmento, quanto em direção ao futuro. (Agamben 2018: 117)

O filósofo acrescenta que o momento de interrupção que acaba por definir a finalização de uma obra para a publicação pode ser meramente contingencial e lembra aquilo que James Lord assinala em seu livro *Um Retrato de Giacometti*. Lord escreve que o artista suíço repetia constantemente aquilo que já dizia Cézanne: “um quadro nunca é terminado, é simplesmente abandonado” (*ibidem*).

Agamben segue esse raciocínio e entende que o corte que determina a interrupção do trabalho com determinado texto não deveria inseri-lo em uma instância de completude. O livro que consideramos comumente enquanto uma obra acabada tratar-se-ia somente de um estilhaço do processo criativo, unicamente distinto de todos os outros rascunhos, esboços, anotações chamados de “inacabados” ou “inconclusivos” por acidente (Agamben 2018).

Para escrever este ensaio, tomo de empréstimo a referida ideia de Agamben – a de considerar os textos enquanto fragmentos instalados em um tempo potencialmente infinito, desestabilizando uma noção encerrada de “obra” – para pensar a provisoriidade dos poemas de *Turismo*, livro de estreia de Oliveira. Os poemas foram objeto de leitura do poeta, que se leu incansavelmente a si mesmo e reformulou e reconstruiu por diversas vezes o sentido de sua própria obra poética, transfigurando sua escritura, sem desprezar a historicidade intrínseca aos diferentes momentos das publicações.

Publicado primeiramente em 1942, *Turismo* é suprimido pelo autor na coletânea *Poesias*, de 1962, mas retorna bastante modificado em 1976, na coletânea *Trabalho Poético*. Dos 37 longos poemas contidos na primeira edição, restaram 19, todos imbuídos da brevidade e da concisão que se tornariam marcas do poeta amadurecido (Martelo 1996). Antes dividido em duas partes – “Amazônia” e “Gândara” –, em *Trabalho Poético* (Oliveira 1976), *Turismo* ganhou uma parte antecedente de abertura intitulada “Infância”. Tal título remete aos cenários de infância de Oliveira convocados nos poemas: filho de uma luso-brasileira e de um emigrante português no Brasil, ele nasceu em Belém do Pará – capital do Estado onde se situa parte da floresta amazônica –, mas, aos dois anos de idade, mudou-se com a família para Cantanhede, na região da Gândara portuguesa. É de destacar que a paisagem, a geografia e os habitantes da Gândara, onde o escritor vive até mudar-se para Coimbra, em 1933, atravessam a maior parte de seus escritos. Em relação a essa presença gandraesa, afirma Oliveira, no já citado “Micropaisagem”:

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. (Oliveira 2004a: 183-84)

Para além de se referir a essa identidade dual do escritor, “Infância” talvez aponte também para o lugar que *Turismo* passa a ocupar, em 1976, no conjunto do trabalho de Oliveira. Trata-se do primeiro livro de poemas, do livro de estreia, espécie de infância de sua obra. Em uma carta sem data redigida a Alexandre Pinheiro Torres (Oliveira A25 – 1.47),<sup>1</sup> Oliveira faz menção a esse espírito juvenil intrínseco a *Turismo*

quando avisa o amigo de que havia enviado, como prometido, uma cópia desse livro, porém com algumas alterações. Escreve:

Seguem pelo correio de hoje os meus 'lírios do monte'. Não todos. Faltou-me coragem para colher alguns deles. Mesmo nos que lhe mando não resisti à tentação de arrancar aqui e ali uma ou outra pétala monstruosa e suavizar a ferida [...] Também substituí dois ou três vocábulos, cuja leitura me feriu agora (quase froidianamente) [sic] como certas pequenas vergonhas da adolescência. (*ibidem*)

É necessário, porém, desconfiar do aspecto juvenil atrelado a Turismo se considerarmos a versão contida em *Trabalho Poético* – justamente a que inclui a parte “Infância”. Leonardo Gandolfi lembra-nos que a linha cronológica dessa coletânea é expandida não só “para frente”, com a inclusão de livros e poemas publicados entre 1962 e 1976, “mas também [é expandida] para trás, com a mudança de origem” (Gandolfi 2016: 22). Em termos diacrônicos, Oliveira dá um nó no tempo, porque Turismo, embora seja a abertura de sua poesia completa, é também um dos últimos livros publicados pelo poeta.

No já mencionado ensaio, Agamben reconhece no livro *Retratações*, do filósofo Agostinho de Hipona, a presença deste mesmo gesto engendrado por Oliveira – o de retornar aos textos e refazê-los. O verbo *retratar*, hoje apropriado pelo universo jurídico, acabou relegado somente ao sentido de desmentir ou renegar. No entanto, Agostinho, segundo Agamben, usou-o radicalmente como um “tratar de novo”: “Ele volta com humildade aos livros que escrevera não só para corrigir defeitos ou imprecisões, quanto para esclarecer o sentido e os objetivos deles e, por isso, retoma e, de alguma maneira, continua sua escrita” (Agamben 2018: 121).

*Turismo* foi publicado primeiramente na coleção “Novo Cancioneiro”, em Coimbra, em 1942, com ilustrações de Fernando Namora, e está em consonância com os estímulos do contexto temporal que o anima. Trata-se da coleção que reuniu jovens escritores (entre eles Carlos de Oliveira, Joaquim Namorado, João José Cochofel, Mário Dionísio, entre outros) enquadrados no que se definiu como Neorrealismo português, conjunto heterogêneo de artistas apoiados no materialismo histórico dialético, que, no geral, se contrapunham ao regime de António Salazar e desejavam representar as camadas populares com o intuito de produzir uma arte comprometida com o processo revolucionário.

Parte da crítica considera a existência de um corte na produção de Oliveira sugerido pelo próprio autor quando ele publica *Trabalho Poético* em dois volumes, em 1976, que funcionariam como duas fases distintas de seu trabalho (Cruz 1988; Barbosa 2009). Não se trata, portanto, de um autor homogêneo conformado às delimitações de uma escola literária ao longo de toda a sua trajetória. Naquela que é considerada a segunda fase de sua produção (uma etapa de amadurecimento, pode dizer-se), a partir de *Cantata* (1960),

seus escritos se afastam dos de alguns neorrealistas que pretendiam fazer uma leitura do método marxista segundo o qual a arte deveria somente comunicar com clareza e transparência a chamada realidade para produzir uma transformação no mundo. Segundo essa leitura mais ortodoxa, que acabava por separar forma de conteúdo, a superestrutura (na qual se inclui a criação artística) necessitaria exclusivamente de contribuir para o aperfeiçoamento da ordem social (Pita 2002: 232).

No entanto, *Turismo* pode ser considerado ainda anterior a essa primeira fase: mais do que se apoiar “claramente numa versão-de-mundo marxista, mais parece fazer apelo a um senso de justiça social próximo do senso comum” (Martelo 1996: 274). Exemplo disso é encontrado no poema “V” da parte “Amazônia”, completamente excluído na coletânea de 1976, do qual reproduzo as três primeiras estrofes:

Minha semi-irmã da colonização!  
Índia, negra, cabocla.  
Minha amante  
semi-irmã e distante.

Vieram homens de todas as raças e de todas as névoas,  
rasgaram-te  
e não te possuíram.  
Vieram Stanleys e Livingstones e Serpas Pintos,  
chagaram-te  
mas não te cingiram.

Europeus de todas as Escandinávias, de todas as  
Albions, de todas as Lusitânicas,  
vândalos e brutos,  
feriram-te e morreram.  
Mas os teus seios ficaram eternos e impolutos  
como eram.  
(Oliveira 1942: 16)

Além de carregar em si imagens recorrentes e requentadas, como a analogia entre a floresta amazônica e uma mulher casta violada pelo homem branco (Gama 2009), o poema “V”, assim como outros da versão de 1942, amparam-se em um impulso narrativo – como se no poeta Carlos de Oliveira estivessem latentes os traços do romancista. Na distância entre as duas edições, notamos certa atrofia desse impulso de narração, e a abertura para uma apresentação mais vestigial e sutil das imagens que o escritor desejava explorar. Por exemplo, o poema “V” da parte “Gândara”, do qual reproduzo as três primeiras estrofes,

A um sol de oiro,  
cai em gotas, das fôlhas  
a manhã deslumbrada.

Vai o menino  
atirar pedras às águas  
(leva os bolsos cheios  
de calhaus colhidos  
nas furnas da pedreira).

Já cresce na planície um sonho:  
– E se saltasse uma arvéola  
desta macieira?  
(*idem*: 45)

apresenta uma narração de um menino que vai jogar pedras. Desse poema, no seu “trabalho oficial”, Oliveira aproveita somente a primeira estrofe, que, modificada, torna-se o poema “III”, de “Infância”:

Transmutação  
do sol em oiro

Cai em gotas,  
das folhas,  
a manhã deslumbrada.  
(Oliveira 2004b: 11)

Exemplificam a aniquilação desse narrador em favor de imagens mais concisas e esteticamente trabalhadas (que não deixam, no entanto, de remeter ao poema original) as alterações do poema “II”, de “Amazônia”, na versão de 1942, para tornar-se o poema “I” de “Amazônia” em 1976. Reproduzo-o tal e qual publicado em 1942:

Amazônia.  
O Negro e o Índio e o mais que me souber:  
o fogo doutro céu,  
o nome doutro dia  
e tudo o que estiver  
nos nervos que me deu.

Amazônia.

Nome

do sangue que trago em mim:  
sangue-declaração de guerra,  
sangue dos olhos com fome  
das latitudes da Terra.

– Somos assim.

(Oliveira 1942: 12)

Esse poema é implodido entre 1942 e 1976, mas, de seus detritos, Oliveira constrói aquele que se tornaria o poema “I”, da parte “Amazônia”, mais breve, econômico:

Selva,  
O negro, o índio  
e o mais que me souber.  
O fogo doutro céu  
o nome doutro dia  
Tudo o que estiver  
nos nervos  
que me deu.  
(Oliveira 2004b: 15)

Desaparecem do poema duas estrofes, sendo uma delas formada somente com um verso, um travessão coral que convoca um “nós” – “Somos assim” – composto por aquele que escreve e aquele que lê (traço do desejo de adesão popular que caracterizava a poesia neorrealista), ou também por aquele que escreve e todos os outros que o habitam (o negro, o índio): um *eu* e um *outro*, portanto. Perdem-se as referências mais objetivas à violência e à exploração, presentes, por exemplo, nos termos “sangue”, “declaração de guerra” e “fome”, em favor da criação de imagens menos nítidas, mas formalmente mais depuradas. A começar pela troca do verso “Amazônia”, mais específico e localizado, pelo mais aberto e amplo “Selva”, tomado do antigo poema “I”:

Selva! O que o teu saibo diz  
e o resto – o que há em mim a mais:  
um sol de bôca rubra, na raiz  
de vinte outonos magros e iguais.

Litoral e mar. Minha cadeira  
– o continente alheio dos escombros!

Ficam minhas pêgadas sôbre a areia  
e o sol da selva escorre-me dos ombros.  
(Oliveira 1942: 11)

Também essa “selva” é referida em um poema ainda anterior a *Turismo*, intitulado “Poema para o Brasil”, publicado no primeiro volume do jornal *Altitude*, quando o poeta tinha 18 anos:

Selva  
eu te vejo mãe de ancas rochosas e de barro,  
suspensas em mim, p’ra sempre e duma vez.  
Selva,  
na noite eterna, o Amazonas grita  
êsse milagre que depois me fez.  
Selva da Belem do meu nascer  
e do bárbaro som da minha voz,  
és a angústia e a seiva e tudo o mais  
da força hercúlea que não cabe em nos.  
Sou o espelho embaciado mas sou Raça,  
bicho do mato, glorioso e nu.  
Selva,  
tenho um cheiro de sal e o teu cheiro,  
eu – que sou teu filho derradeiro  
a receber, na Europa, um beijo cru.  
(Oliveira *apud* Alves 2019: 269-70)

Pode também salientar-se que foram excluídos da segunda versão de *Turismo* os pontos de exclamação e outras marcas de certo entusiasmo característico da poesia neorrealista. O poema “X”, da parte “Gândara”, totalmente eliminado para a coletânea *Trabalho Poético*, é um dos vários exemplos de remoção desses sinais expressivos.

Vergas da areia,  
mortas de sede!  
– Também a minha vida vai secando  
no suor que me pede.  
  
E verde foi a vida!  
Ah! vergas secas sem a asa duma ave!  
  
– Só tu, cachopa! E nos teus braços

quanta fartura cabe!  
(Oliveira 1942: 56)

Outro aspecto que se nota é o desaparecimento do significante “Europa”: mencionado algumas vezes ao longo da primeira edição, o signo para o continente da metrópole, do centro, do poder, é apagado na versão dos anos 1970. Exemplifico a presença europeia com um trecho do poema “XIII”, excluído de *Trabalho Poético*:

Na selva,  
incham e estoiram veias.  
Mas carregam-se os barcos  
e navega-se à Europa  
de mãos cheias.  
(Oliveira 1942: 33)

*Turismo*, como já mencionei, é um livro voltado a uma origem identitária cindida em dois: a “Amazônia” e a “Gândara”. Esses dois lugares, somados à vocação do momento da primeira publicação, conferem aos poemas uma predisposição à margem. Afinal, por um lado, temos a Amazônia brasileira, esse “outro do outro”, espaço de “triunfo da Natureza Viva”, antítese dos bosques temperados do norte global e radicalmente antimoderna, segundo a descrição do geógrafo francês Élisée Reclus (Reclus *apud* Antelo 2009: 24). Por outro, a Gândara, que, apesar de localizada na Europa, é uma região periférica em um país periférico em relação ao seu continente – especialmente se levarmos em consideração o contexto português nos anos 1940, com a ditadura do Estado Novo (1933-1974).

Se no complexo jogo de referenciação identitária os poemas de Oliveira desejam aproximar-se do lugar do outro, da margem, isso fica mais evidente na segunda edição, quando o significante do mesmo, do centro (a Europa) desaparece. Como se, ao longo do tempo, essa outridade dual passasse a prescindir do ponto de referência que lhe confere a condição de outro, de marginal. Essa ausência coincide com a dissolução parcial dos déitos pessoais: assim como dilui-se o outro, também o “eu” se torna menos marcado com o apagamento de parte dos antes constantes “eu”, “me”, “meu”, “minha”. Por exemplo, o poema “X”, da edição de 1942, do qual reproduzo as primeiras estrofes:

– Sou negro.  
O meu nome é Floriano.

Olho o céu da selva.  
Céu!  
E apalpo e oiço o silêncio,

que o silêncio adensou  
e rangeu.

Sou negro.  
Sou filho da América  
– sexta geração  
dum escravo do Congo.

Balanceio na rêde  
picado de mosquitos.  
Balanceio dócil.  
Meu corpo já não tem gritos.  
Meu corpo já não tem voz  
– mataram-na os chicotes  
na carne dos meus avós.

Sou negro.  
(Oliveira 1942: 26-7)

Desse poema, em 1976, o poeta aproveitou somente parte da segunda estrofe para o poema “IV”, de “Infância”:

Céu.  
Apalpo e oiço  
o silêncio. O silêncio  
adensou e rangeu.  
(Oliveira 2004b: 18)

Exclui-se esse “eu” incorporado em Floriano, que poderia ser protagonista de um romance: o herói tem nome, origem, história e realiza ações. O “eu” permanece, porém, de modo mais fluido, desfeito, deixa de ser um “eu” materializado em uma personagem. Em “Amazônia”, nessa “selva, que, na verdade, Carlos de Oliveira nunca vivenciou” (Alves 2019: 270), ecoa o mito fundacional brasileiro das três raças – o índio, o negro, o branco – com forte idealização dos dois primeiros elementos étnicos ora posicionados no lugar de um “eu” que é um “outro” (caso de Floriano), ora no claro lugar do “outro”. Alguns exemplos, como o poema “XV”, excluído da segunda versão, fazem soar o Romantismo indianista brasileiro, do século XIX, e não está distante de Gonçalves Dias ou José de Alencar:

Tupaya,  
meu índio livre!  
O que fizeram de teus irmãos,  
Tupaya!  
(Oliveira 1942: 36)

Apesar de tantas dissoluções e mudanças, é possível tocar o andaime na arquitetura final, ou seja, o *Turismo* de 1942 no *Turismo* de 1976. Na já mencionada carta escrita a Alexandre Pinheiro Torres, Oliveira afirma que, apesar das alterações na cópia enviada ao amigo, ele não deixou de dotar os poemas de uma “característica predominante da escrita que é a do período bastante curto, por vezes de uma só palavra” (Oliveira A25 – 1.47). Além da permanência dos versos que manifestavam já a “presença do universo pessoal do escritor, como embrião da sua poética pessoal” (Martelo 1996: 270), está nas duas versões, de diferentes modos, uma dimensão crítica dirigida ao seu tempo. Ela advém, por exemplo, na manutenção do irônico título *Turismo* – essa indústria que visa ao consumo em simulacros dos espaços geográficos e culturais – contraditório aos poemas prenhes de locais vazios, húmidos, quentes, quietos.

Nesses constantes refazimentos e retratações, os poemas, dialeticamente, transformam-se por dentro e também em relação ao tempo histórico de sua produção. Em outras palavras, não há o livro *Turismo*, mas há poemas que nascem agrupados nesse livro, cujos versos, ao longo do tempo, ou são excluídos, ou, moventes que são, passam a habitar outros poemas, outros livros. Ou transformam-se, são reduzidos, polidos. Muitos dão ensejo aos romances e alguns dos romances povoam os poemas – caso do cenário da Gândara, fundamental também para os seus romances. No texto “Inquilino”, de *O Aprendiz de Feiticeiro*, em que Oliveira discorre sobre ideias para peças de teatro nunca escritas, a certa altura, ele afirma: “Não percebo também porque transcrevi há pouco essa fala sem riscar uma simples vírgula: correcções, rasuras, acrescentos, são o meu forte (e o meu fraco). Superstição? Quem sabe.” (Oliveira 2004a: 40).

Essa movência observada no detalhe desativa a noção de obra para rearmá-la com outra força, capaz de interferir no agora e de propor a esse tempo reflexões éticas, políticas. No ensaio “Sobre a faculdade mimética”, de 1933, o filósofo alemão Walter Benjamin sugere um exercício de se “ler o que nunca foi escrito” (Benjamin 2015: 59) como possibilidade de tocar as tensões contidas entre aquilo que se escreve e aquilo que se entende – e entre aquilo que se diz e aquilo que se escreve. Agamben, leitor de Benjamin, afirma esse nunca escrito como um “resto de potência”, ou a virtualidade que sobrevive como vestígio na obra materializada e atual (o livro), e sem o qual qualquer leitura ou recepção seriam impossíveis:

Uma obra em que a potência criativa estivesse totalmente apagada não seria uma obra, mas cinzas e sepulcro da obra. Se quisermos compreender realmente esse objeto curioso que é o

livro, deveremos complicar a relação entre potência e ato, possível e real, matéria e forma e tentar imaginar um possível que tem lugar apenas no real e um real que não cessa de se fazer possível. (Agamben 2018: 132)

Ler essas movimentações na obra de Oliveira é tentar acessar esse não escrito em um jogo de transparências entre os textos de diferentes tempos. É importante dizer que tais deslocamentos não se dão somente no confronto interno de sua produção, mas no contágio com outros textos, outros poemas, outros romances, em uma reescritura que convoca releituras, por vezes, de modo aparente (via citação), por outras, de modo inaparente (via recriação, reinterpretação ou montagem). De fato, em “Micropaisagem”, Oliveira afirma seus escritos não como uma obra original, acabada, mas como um constante processo de incorporação, de conversa com outros poetas:

Escrevo com frequência interpretações doutros poetas. Perguntam-me porquê. Respondo precisamente citando um poema: *J'imité. Tout le monde imite, tout le monde ne le dit pas* (Aragon). Porém os poetas nestas coisas não devem ser tomados muito à letra. Quem não sabe ainda que o poeta é um fingidor? (Oliveira 2004a: 185)

Na irônica resposta, que inclui uma citação de *Les Yeux d'Elsa* (1942), de Louis Aragon, e uma menção a “Autopsicografia” (1932), de Fernando Pessoa, Oliveira demonstra que as criações literárias podem estar distantes do estatuto cristalizado e fixador com o qual costumamos identificar conceitos como os de *obra* ou de *autoria*. Desse ponto de vista, os textos, os poemas, os livros – como *Turismo*, mas não só – são tomados como exercícios abertos a constantes desfazimentos e refazimentos, capazes de desviar suas próprias origens e confundir as cronologias estavelmente estabelecidas.

## NOTAS

\* Bruna Carvalho: Doutoranda em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, com Bolsa de Investigação para Doutoramento da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia (2022.13315.BD) e mestre em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Licenciou-se em Jornalismo pela Faculdade Cásper Líbero (São Paulo) e em Letras pela Unirio. É autora do livro Glauber Rocha, Leitor do Brasil (Lumme Editora, 2021) e tem artigos, poemas e ensaios publicados em diversas revistas e coletâneas. (Ciência Vitae ID: 5414-8201-72E4). Este artigo foi escrito no âmbito da investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (ILCML), Unidade I&D financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e para a Tecnologia (UIDB/00500/2020).

<sup>1</sup> Carta incluída na pasta A25 – 1.47, na seção “Produção Literária do Autor”, localizada no arquivo de Carlos de Oliveira abrigado no Museu do Neorrealismo, em Vila Franca de Xira, Portugal.

## Bibliografia

- Antelo, Raul (2009), *Ausências*, Florianópolis, Editora da Casa.
- Agamben, Giorgio (2018), *O fogo e o relato. Ensaios sobre criação, escrita, artes e livros*, tradução de Andrea Santurbano e Patricia Peterle, São Paulo, Boitempo.
- Barbosa, Márcia Helena Saldanha (2009), “Conhecimento e experiência: a leitura na poesia de Carlos de Oliveira”, *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo* 5, nº. 2 (setembro): 194-206.
- Benjamin, Walter (2015), “Sobre a faculdade mimética.”, in *Linguagem Tradução Literatura (Filosofia, Teoria, Crítica)*, edição e tradução de João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim: 56-59.
- Alves, Ida (2019), “Carlos de Oliveira e a outra margem do mar”, in *Relações luso-brasileiras: imagens e imaginários*, Rio de Janeiro, Oficina Raquel: 263-275.
- Cruz, Gastão (1988), “Carlos de Oliveira: uma poética da brevidade no contexto do Neorrealismo” in *Um século de poesia*, Lisboa, Assírio & Alvim.

- Gama, Chimena Barros da (2009), “Do ideológico ao estético: encontro com dois Turismos de Carlos de Oliveira”, *Itinerários. Revista de Literatura*, nº. 28 (dezembro): 183-197.
- Gandolfi, Leonardo (2016), “O coração de Carlos de Oliveira e a metade da vida”, *Convergência Lusíada*, n.º 35: 14-23.
- Gusmão, Manuel (2018), *Neo-realismo: uma poética do testemunho. Alguns exercícios de releitura*, Lisboa, Avante.
- Martelo, Rosa Maria (1996), “A Construção do Mundo na Poesia de Carlos de Oliveira.” Tese de Doutoramento, Universidade do Porto.
- (2002), “Rigor e literatura”, in *Exposição Carlos de Oliveira e a Perfeição da Escrita*, Vila Franca de Xira, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira.
- Oliveira, Carlos de. “Carta.” Produção Literária do Autor, pasta A25 – 1.47. Arquivo de Carlos de Oliveira. Museu do Neorrealismo: Vila Franca de Xira.
- (2004a), *O Aprendiz de Feiticeiro*, Lisboa, Assírio & Alvim [1971].
- (2004b), *Trabalho poético*, Lisboa, Assírio & Alvim [1976].
- (1942), *Turismo*, Coimbra, Novo Cancioneiro.
- Pita, António Pedro (2002), *Conflito e unidade no Neo-realismo português*, Porto, Campo das Letras.
- Silvestre, Osvaldo Manuel (2011), *Depois do fim. Nos 33 anos de Finisterra. Paisagem e povoamento*, de Carlos de Oliveira, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa.