

**MICRO-  
-DICIONÁRIO**  
DE CARLOS DE OLIVEIRA



**m**neorealismo  
museu do neo-realismo

**CARLOS DE OLIVEIRA:  
a parte submersa do iceberg**

**EXPOSIÇÃO**

---

18 de março a 29 de outubro de 2017

---

Curadoria: Osvaldo Silvestre

---

## **Oswaldo Silvestre**

Este **micro-dicionário** (que se poderia chamar também dicionário de coisas) deve ser visto como um projeto em curso, de que se oferece agora, por ocasião da exposição do espólio de Carlos de Oliveira no Museu do Neo-Realismo, uma versão exploratória.

Como todos os dicionários, também este poderá ser mais ou menos expandido, em função do tempo e energia disponíveis.

O leitor perceberá facilmente que o que deste **micro-dicionário** resulta é tanto uma radiografia de objetos e motivos insistentes na obra como uma (moderada, mas inevitável) fetichização, já que se opta não pelo todo mas por coisas mínimas, ainda que diversamente apetitivas.

A intenção é apenas a de abrir, para o leitor de Carlos de Oliveira, uma porta de entrada não rotineira na obra.

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.

## ABAT-JOUR

Não é o candeeiro, mas aquilo que modera e protege do excesso de luz: o «quebra-luz». Em cima da secretária, no quarto modesto em que se vive e escreve, é um princípio de gestão das trevas. Por vezes, permite que na sua muito pequena escala se reflita o infinito: fala-se então do «céu coalhado / do abat-jour» [«Rasto»]. Outras vezes, no quarto, as palavras desprendem-se da biblioteca e «pouco a pouco, / no aro do abat-jour, / onde a diferença é mais sensível, / condensa-se o [seu] rumor». [«Salto em altura»]. É, sempre, um casulo, dentro do qual o escritor se entrega ao ofício (ao vício) noturno da escrita.

*O abat-jour, o seu luar fiel,  
 Insinuando sem amor nem mágoa  
 A noite que cercou o meu ofício.  
 [«Soneto Fiel»]*

## ÁLCOOL

A lista das espécies mais frequentes surge no cap. VIII de *Pequenos Burgueses*, numa mesa de jogo:

- *Outro brandy.*
- *Porto.*
- *Mais cerveja.*
- *Nada. Estou na minha conta.*
- *Yo? Já lo sabes.*
- *Tinto?*
- *Tinto parreirón.*

No mesmo romance, D. Álvaro fará a filosofia, em rigor uma etologia, do álcool: «O verdadeiro bebedor precisa de olfato, paladar e alma». Ou, mais radicalmente, e enunciando a trilogia desse romance: «beber faz parte da trindade perfeita: amor, álcool e jogo». *Uma Abelha na Chuva* abre com um *shot* de brandy: «O homem cruzou a praça devagar, entrou no Café Atlântico e sacudiu as botas com cuidado no capacho de arame. Sentou-se, pediu um

## ÁLCOOL

brandy e engoliu-o dum trago» (o *shot* repete-se, e também em *Finisterra*: «Levanta o cálice e bebe-o dum trago»). Sempre que a culpa o visita, Álvaro Silvestre apela ao brandy: «Onde é que há brandy nesta casa?».

No poema «Debaixo do vulcão», a lista alarga-se à tequilla (ora frígida, ora tépida) e ao mescal (igualmente frígido e tépido), inventando este a «mescaligrafia / gémea do som / ou da sombria / pauta musical». Já no poema «Filtro» a decantação que a poesia opera sobre as coisas sofre a sobreposição, e o reforço, da decantação induzida pelo álcool: «Este / álcool decantado / gota a gota / bebesse / e embriaga / um pouco / mas / por outro lado / apura, / aguça / a lucidez / do texto».

## BOLOR

É uma das figurações mais ambíguas da matéria orgânica em decomposição na obra de Carlos de Oliveira. No espectro mais alargado, é um dos sintomas da decadência da casa familiar: «A esta hora, o bolor dos quartos é intenso, a cal estala nas paredes, deixa à mostra um reboco cheio de humidade» (*Finisterra*, cap. XIII). Em âmbito já metonímico, assinala a decomposição do casal, que mima a da casa: «Os versos / que te digam / a pobreza que somos / o bolor / nas paredes / deste quarto deserto / os rostos a apagar-se» («Bolor»). Numa escala ainda mais reduzida, e em uso metafórico, é um dos sintomas da decadência da máquina do corpo: o «vagaroso amor / que é o trabalho quase impercetível / das manchas de bolor, / a ferrugem, o espaço rarefeito, / e um relógio apressado no meu peito» («Cinema»). Finalmente, em âmbito metapoético, é da criação do poema que se trata: «Assim meus versos noutros explicados / contradição, crisálida, bolor» («Canto»). No poema em prosa «Papel», o poema começa pelo bolor e recomeça como estrume:

BOLOR



## BOLOR

*Pego na folha de papel, onde o bolor do poema se infiltrou, levanto-a contra a luz, distingo a marca de água (uma tênue figura emblemática) e deixo-a cair. Quase sem peso, embate na parede, hesita, paira como as folhas das árvores no outono (o mesmo voo morto, vegetal) e poisa sobre a mesa para ser o vagaroso estume doutro poema.*

## CAMPÂNULA

Pode ser, na versão micro, o topo de um cogumelo: «o lento trabalho / da metamorfose / entre a alga / e a campânula / venenosa / do míscaro» («Líquenes»). Mas pode ser, na versão macro, o próprio céu, como no cap. XIII de *Pequenos Burgueses*:

*Mais para cima, a noite adquire a brancura vitrificada duma campânula. Depois, mais para cima ainda, tinge-se de azul claro e por fim de azul carregado, em torno das estrelas. As estrelas cintilam. Raios rapidíssimos quebram-se na curva da campânula, sobem outra vez, tornam a descer, como se quisessem parti-la de qualquer maneira.*

Como noutras dimensões da obra de Oliveira, tudo se reflete e tudo encaixa, o micro no macro, o interior no exterior, o orgânico no inorgânico.



## CARUNCHO

É o ruído de fundo que vem da madeira dos móveis no quarto, assinalando o triunfo da devastação, por vezes de um assustador próximo do gótico: «No quarto ouvia-se o rumor dos ratos, do caruncho» (*Casa na Duna*, cap. VI). É também um indício da pobreza envergonhada da pequena burguesia, sobretudo quando reforçado pela hipérbole - «galerias do caruncho»: «A mesa, a garrafa de água com o copo emborcado no gargalo. O guarda-roupa a desconjuntar-se, o lavatório sobre a tripeça de madeira. E a cama, também de pinho, as galerias do caruncho a zumbir toda a noite» (*Pequenos Burgueses*, cap. XXI). É ainda analogia do pavor cósmico que define a «Terra vista dos astros, breve e nua»: «Como a madeira onde o caruncho brame, / vermes ressoam pelo imenso fluido / e um murmúrio apavorado flui do / planeta, como se rangesse entre dentes de arame» («Pesadelo»).

## CONCHA

No sentido literal, a concha exprime o silêncio e enigma da natureza: «Como se ouvisse o medo das areias / onde a raiva do mar se penteasse / e o silêncio das conchas acordasse / na salgada memória das areias» («A Gomes Leal»). A exploração metafórica é vasta, começando pelo erotismo, em «Odes»: «seios, irmãos da concha dos meus dedos»; ou, em *Pequenos Burgueses*: «O cabelo que a noite revolveu, a tumidez entreaberta dos lábios, a curva da barriga e ao meio a concha minúscula do umbigo» (cap. IV). Pode-se transformar em ação, exprimindo a resistência passiva de Álvaro Silvestre em *Uma Abelha na Chuva*: «quando sentia o canto dos olhos bem franzido, deixava de a ouvir; e pouco a pouco ia-se enconchando no seu próprio cansaço; dormitava» (cap. VI). Ou pode ser metáfora da lagoa seca com que abre *Casa na Duna*: «A aldeia chama-



## CONCHA

se Corrocovo e a lagoa nem sequer tem nome. Quando a água se escoar, a concha gretada está coberta de bunho». A concha côncava da lagoa encontra a sua imagem invertida na concha do céu, com que abre *Uma Abelha na Chuva*: «Havia sobre a vila, ao redor de todo o horizonte, um halo de luz branca que parecia o rebordo duma grande concha escurecendo gradualmente para o centro até se condensar num côncavo alto e tempestuoso». No mesmo romance, a pureza de outrora traduz-se num mundo que é concha e luz originária: «Tudo lhe pareceu cândido e simples como outrora, quando na concha do céu a claridade nascia com a sua brancura de espuma».

## DENTES

Surge sempre no plural, em duas grandes aceções. A primeira, mais ou menos alegórica, tem a ver com o homem lobo *do homem*. É o que ocorre em *Pequenos Burgueses*, em primeiro lugar quando Raimundo, na taberna, olha em volta, buscando solidariedade contra as provocações do Troncho: «Olha ao redor. Dentes a brilhar de saliva, caras talhadas à podoa, que esperam o primeiro murro. Nenhuma proteção». Logo a seguir, após o combate com o Troncho, Raimundo cai em sono agitado e é visitado em sonhos pela alcateia: «Os cães, os lobos?, voltam a uivar, que dentes, meu Deus, mas que dentuças, são lobos realmente, e avançam na calada da noite. Vento? Não, uma alcateia a respirar». Uma versão cósmica deste darwinismo ocorre no poema «Visão de José Gomes Ferreira no Vanderman», em que se declara que «Nos cimos, / onde a água espera o momento de vir lavar os homens, / Você viu / por um súbito rasgão da insônia / os animais miúdos comidos pelos maiores,



## DENTES

os maiores comidos pelos homens, os homens roídos pela antropofagia e pelos dentes amarelos das estrelas». A segunda aceção é corporal e erótica: «Onde está essa boca constelada / De dentes que só neve pareciam?» («Soneto castelhano de Camões»). Mas é no poema «Dentes», de Pastoral, que alegoria e metáfora recuam até ao início do corpo e do simbólico, i.e., os dentes: «Os dentes, porque são dentes, / iniciais». O ardor camoniano do amor e o esplendor do corpo fundem-se na última estrofe do poema:

*Só os dentes.*

*Duros, ácidos, concentram-se*

*tacteando a pele,*

*tatuando signos sempre moventes*

*de fúria. Mordida*

*a pele cintila; espelho*

*dos dentes, do seu esmalte voraz;*

*suavemente.*

## DUNA

Dá a ver a mutação e a instabilidade. Na cena primitiva, a criança perde-se nelas: «Uma criança perde-se / nas dunas; na aridez; / sem decidir / se as nuvens são também / de areia» («Noite de verão»). A criança desenha e imagina dunas coloridas: «É fácil ver ainda nos cadernos escolares, no espólio que as razões de família acautelaram em arcas protetoras, a cólera das cores, a impaciência dos traços que rasgam o papel: imaginava dunas ocre, chuva a desabar num ímpeto castanho» («Desenho infantil»). Na duna, o adulto encontra uma razão para viver: «Contar os grãos de areia destas dunas é o meu ofício atual» («Dunas»). A duna é, por fim, em *Finisterra*, o próprio regime do histórico e do direito natural, antes da codificação das regras e do Estado:

*- A propriedade (o seu ordenamento) obedece agora a regras imutáveis. No começo, não. Há um século ou dois, oscilaram bastante. Direi mesmo: imitaram a natureza (dunas feitas, desfeitas, pelo vento).* (cap. XX)



## ENXOFRE

É quase sempre associado à combustão originária do planeta, para cujo centro se desce (em «Descida aos Infernos»): «Sempre para o centro da terra (...) // Queimando já a pele e os cabelos / nas combustões do enxofre, do granito, / desço alucinado / com pedra a ferver nos pulmões...». Ou então, por derivação popular (crendice e superstição), ao inferno. Álvaro Silvestre, em *Uma Abelha na Chuva*, vê-se no inferno, por efeito da culpa sem remissão possível, de mistura com o brandy: «As mãos apertadas agora uma na outra, o entrechocar convulsivo dos queixos, as orações despedaçadas entre os dentes; e o inferno, os caldeirões de enxofre, o lume sem remédio». O cheiro do enxofre denuncia ainda a presença do demônio, quando o mestre António, perdido na tempestade, ao pé do mar e agarrado ao corpo de Jacinto, que acaba de mandar matar, recebe a sua visita, *in mente*: «Cheira a iodo, o que é normal, mas também cheira a enxofre, já notou?; não pergunte porquê; estando eu aqui, precisa de perguntar?»

## ESTRELA

A hipótese fundamental é colocada no poema «Céu»: «O céu não existe. / Simples distância nua / onde o rumor da terra se reflete / como o eco dum grito, / deves chamar angústia à lua / e a cada estrela um coração aflito». Tudo se reflete, tudo é aflição e angústia. Por isso as estrelas se apagam em épocas históricas de pesadelo, por isso se luta pela «ressurreição de estrelas e de lousas» («A noite inquieta»). As estrelas, porém, poderão estar já apagadas há muito, como Hilário explica a Firmino em *Casa na Duna*: «E mal tu supões que as estrelas continuam a brilhar depois de mortas. Como aqueles que não esquecemos» (cap. XXV). No texto «A fuga», que encerra *O Aprendiz de Feiticeiro*, a questão regressa: «O céu real é talvez irreal. Nada me garante que não contemplo um universo morto, um deserto. Talvez a máquina de facto parasse». Talvez tudo seja uma ilusão. Ou um efeito de inércia, como se sugere no poema «O círculo»:

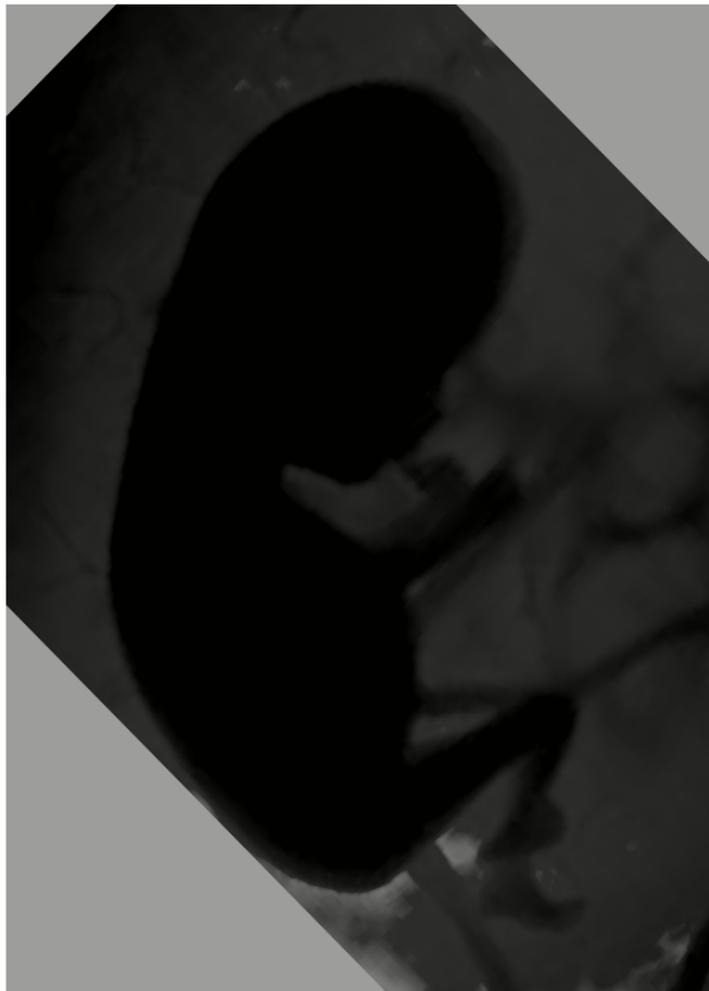


«O que eu tenho andado sobre este círculo incessante; e ao centro o polo magnético ainda por achar, a estrela provavelmente extinta há muito, possivelmente imaginada, conduz-me sem descanso, prende-me como um íman ao seu rigor já cego».

## FETO

Aparece apenas uma vez, no cap. XVIII de *Finisterra*, mas é anunciado longamente na obra: a sequência familiar falha, quer porque os filhos são fracos, quer porque saem demasiado aos pais, quer porque «uma das intrusas trouxe para dentro de casa o óvulo doente». A cena em que aparece, em cima de um armário, dentro de um bocal de vidro, «enorme, sem gargalo, com a rolha coberta de parafina», é um minucioso tratado de descrição 'fria' e um dos grandes momentos do terror em Carlos de Oliveira.

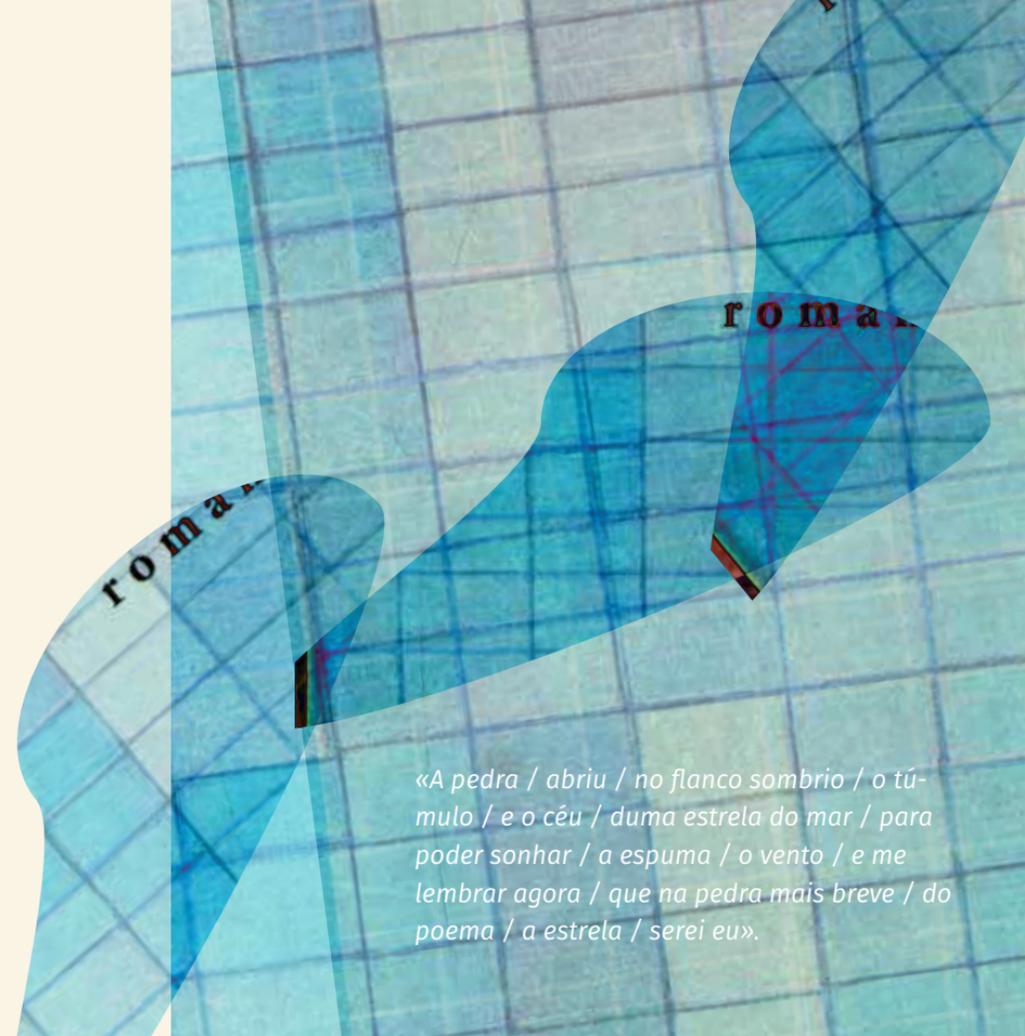
*O feto flutua num útero de vidro, num sepulcro fechado a parafina. Flutua, não será o termo: imerso, enrolado sobre si mesmo, dá no entanto essa ideia. O álcool (o formol?) foi-o ressequindo e esfarelado; dia a dia, acumulou-se no fundo do bocal um depósito amarelado: atinge agora metade da emulsão; a metade superior (muito brilhante) hesita entre o pérola e o branco (assente sobre a espessura do depósito, o pequeno fantasma parece de facto flutuar: informe, placentário).*



## FETO

## FÓSSIL

Uma hipótese, tirada e transcrita da monografia do padre João Rezende sobre a Gândara, alimenta a imaginação geológica de Carlos de Oliveira: «Em tempos ainda mais recuados, uma flora gigantesca cobriu a região: encontra-se enterrada ao nível do mar e abaixo dele (...). Durmo sobre florestas de pedra e púrpura» (cap. XI de *Finisterra*). Segue-se a lista: «Outros fósseis: caracóis, berbigões, búzios, raízes de cana, folhas de carrasqueiro (...). Partido por descuido um desses fósseis de folhas, encontra-se lâ dentro uma haste de trigoeiro. Intacta». A versão refundida de *Pequenos Burgueses* mostrara já, no cap. XXIII, um corte geológico, numa «estrada aberta entre paredões de calcário, talhados a pique nos flancos das colinas, painéis geológicos que mostra a formação lenta do terreno, estratos sobrepostos, fósseis marítimos que os últimos sedimentos foram recobrendo». *Cantata*, de 1960, inclui o poema «Fóssil», em rigor um epitáfio, sugerindo que o poema é a pedra em que se inscreve (fossiliza) o poeta:



«A pedra / abriu / no flanco sombrio / o tú-  
mulo / 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».

## GELATINA

Começa por ser, em *Descida aos infernos* (7), no centro do planeta, o informe da vida em gestação e o seu específico terror: «Coisas sem forma rastejando / nas estalactites de chama / como larvas ou baba / destas bocas furiosas / como aranhas do susto / na minha alma de lama. // Cartilagens do olvido / gelatina da morte». Em *Finisterra* rodeia e ameaça a casa desde os alicerces, alimentando-se de si mesma e de gisandras mortas: «O estrume desta gelatina ávida, que se alimenta de si mesma, dos resíduos possíveis, da humidade escapando às locas pelas raízes do arame, é a gisandra morta» (cap. VII). No último parágrafo do romance, provindo do cruzamento entre Ficção Científica e terror, invade e devora a casa e, com ela, a memória familiar, que assim se apaga:



## GELATINA

*Vejo (num breve fulgor do halo) a golfada gelatinosa rondando a cadeira de espaldar, onde esteve o executor fiscal (e, a seguir, a mulher dos dois rostos). Nasce no vão da escada (em baixo, junto do rodapé: linha aberta entre duas tábuas podres), espraia-se pelo tapete. Dissolve (primeiro) a cinza que tombou do xaile de merino; e depois (à segunda investida), arrasta os grãos de saliva do executor, que tilintam (e brilham) até desaparecer.*

## GOTA

Como o grão de areia, os dentes, a cal, a sílaba, é aquilo que resulta de um processo de máxima redução e decomposição. Tudo se decanta em gotas. A manhã: «Cai em gotas, / das folhas, / a manhã deslumbrada» («Infância»). A recordação: «Desde então / o seu remorso brota de cada gota-recordação do Vanderman» («Visão de José Gomes Ferreira no Vanderman»). O sangue:

«O sangue bate, gota a gota, na pedra hereditária dos brônquios e ele sabe que é o mar contra os rochedos, a pulsação difícil das algas ou dos soldados mortos nessa noite das Flandres» («Look Back in Anger»).

O álcool: «O inverno em Boston foi breve. Ele bebia. Sílabas abriam-se uma a uma pelos cantos do quarto. Gotas de álcool. Quem se lembra da chuva caída no seu nome?» («Edgar Allan Poe»). A pedra: «registar / nessa memória / ao

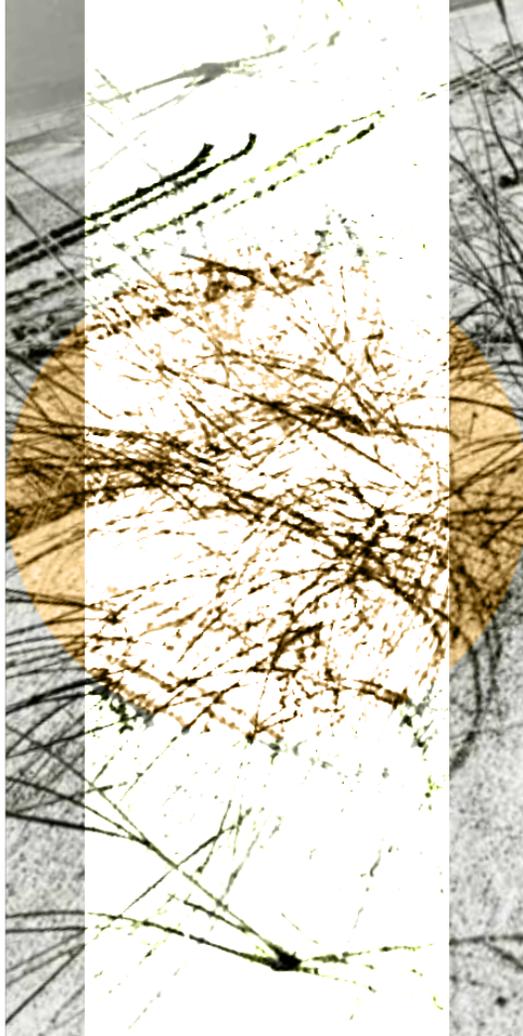


contrário / o ritmo da pedra / dissolvida / quando poisa / gota a gota / nas flores antecipadas» («Estalactite»).

O sono: «difícil ler a densidade / que o silêncio impõe a um corpo / donde se tira o sono / por seringas lentas; gota a gota» («Noite de verão»). As cores: «a luz há-de fluir, / compacta, no interior // do vidro; e a água / conseguirá então multiplicá-la: / cristal inúmero fletindo / as cores no ar; partindo-as / gota a gota» («Crepúsculo»). As palavras: «Caem / do céu calcário, / acordam flores / milênios depois, / rolam / de verso / em verso / fechadas / como gotas, / e ouve-se / ao fim / da página / um murmúrio / orvalhado» («Estalactite»). E, por fim, o que não se decanta. O céu: «Terra / sem uma gota / de céu» («Infância»). A terra: «Céu / sem uma gota / de terra».

## GRÃO

É o infinitamente pequeno e suscita, por isso, um intenso esforço descritivo: «Contar os grãos de areia destas dunas é o meu ofício atual. Nunca julguei que fossem tão parecidos, na pequenez imponderável, na cintilação de sal e oiro que me desgasta os olhos» («Dunas»). Chega então o inventor de jogos, que recomenda o uso de um microscópio: «Arranje-o depressa, transforme os grãos impercetíveis em grandes massas orográficas, em astros, e instale-se num deles».

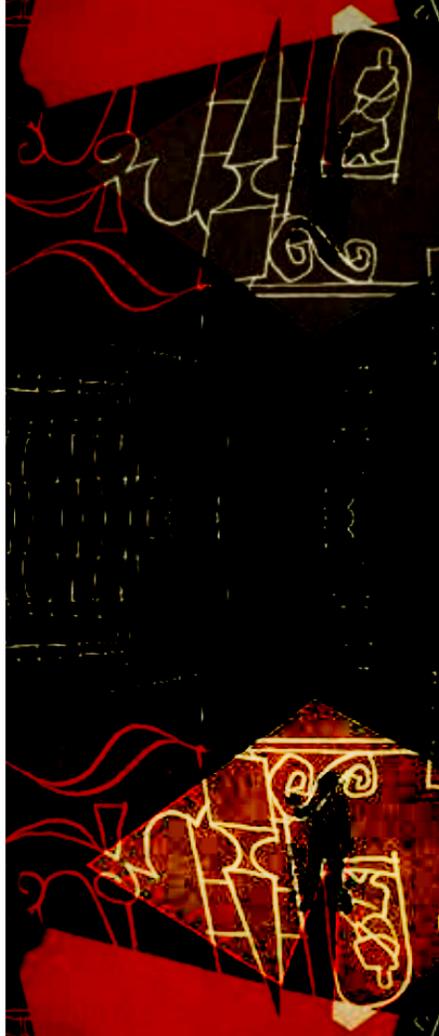


## GRÃO

O infinitamente pequeno torna-se infinitamente grande; por efeito da prótese tecnológica apercebemo-nos da «lenta beleza / levitada em cada grão / de pedra» («Chave»). Em *Finisterra*, a equivalência entre o ínfimo e o enorme é já plena: «Lentes para fixar o grão de areia, o astro. Trazê-los tal e qual para dentro de casa, observá-los tão de perto que desprendam por fim as normas maiores e menores da sua arquitetura» (cap. VI). Os grãos autonomizam-se, por efeito da imaginação material do autor, «desprendem-se da mesa, param a distâncias rigorosas, organizam em volta da esfera inicial (o sol, com a sua coroa ou cercadura de triângulos) um sistema planetário sem movimento» (cap. XXI). Um grão é um planeta, um planeta é um grão.

## GRITO

Em *Uma Abelha na Chuva* a versão dominante é a do grito sufocado, que define a frustração e o conflito que vem à tona demasiado tarde. Maria dos Prazeres recorda a cena primitiva da sua frustração afetiva e sexual: «avançava pelo braço do pai, toda de branco, entre um murmúrio de órgão e vozes sussurradas; sorria, mas dentro de si ia nascendo um grito, um grito sempre reprimido». Eis Álvaro Silvestre, tomado pelo pânico da morte e das penas do Inferno: «Atirou-se ao brandy para não gritar». Em *Pequenos Burgueses*, o grito transforma-se em urro, no combate entre Raimundo e Troncho. O primeiro sentelhe «as mãos agarradas a um certo sítio, a apertar, a apertar, uma turquês de ferro?, e então o urro começa-me a nascer entre as virilhas... ». Com uma reação incontrolável da «perna coxa» Raimundo deixa Troncho KO e o urro ressoa separado da sua pessoa, à qual só volta quando passa a gemido: «e agora, que me separei da dor, o urro separa-se de mim, ouço-o como se não

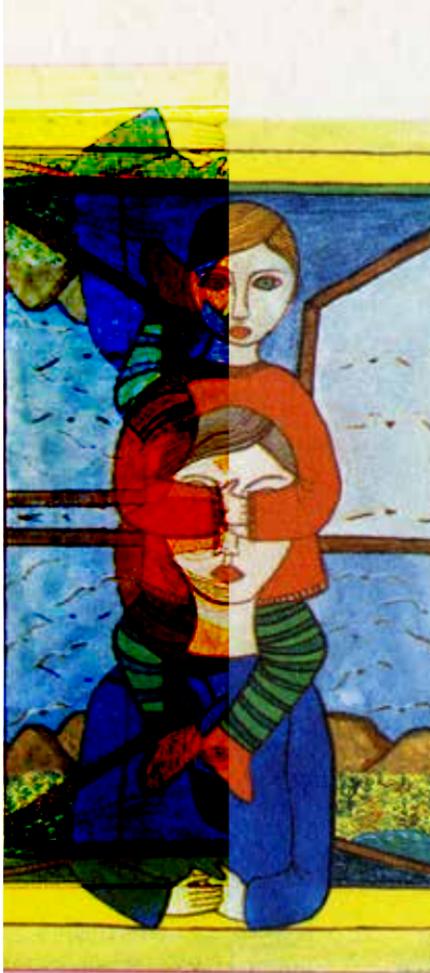


fosse eu que o tivesse largado, passado a uivo, a grito, a gemido, e quando chega a gemido volta-me outra vez à garganta, torna a ser meu e gemo». No mesmo romance, as crianças pontapeiam, com os seus tamancos, um ouriço e este «tornasse maior, as cerdas eriçam-se ainda mais, o guincho assustado enrouquece. Talvez queira por sua vez assustá-los ou dizer-lhes que parem. Incha, enfurece-se. Pois sim. Levantam a lata de petróleo, derramam-lho por cima e deitam-lhe fogo». Finalmente, o poema «Desenho Infantil» (I), que nivela animais e humanos pela aprendizagem da dor e do grito:

*Os animais no alvorecer, os gritos refletidos num plafond mais denso de neblina e devolvidos aos chiqueiros, sob a forma de raios que fulminam o gado, para subir de novo como gritos à bruma impermeável e tornar a descer: na madrugada, a aprendizagem da criança começa pela dor, que se desdobra sem descanso e a partir de si mesma.*

## OSSO

É explorado na obra de três maneiras, pelo menos. Como regresso à terra, ao lado das raízes da árvore, tão fundo quanto elas e de simbologia tão óbvia quanto duvidosa: «e pressinto / as raízes / através da sílica / onde a família dorme / com os ossos dispostos / nessa arquitetura / duvidosa / de símbolos» [«Árvore»]. Como índice da petrificação que se vai apoderando da máquina do corpo e que só uma radioscopia que fosse antes cinema poderia revelar: «O écran petrificado, / muros, ossos, / o movimento áspero da câmara / mergulhando nos poços / das leis universais» [«Cinema»]. Como ossada insepulta de animal, atraindo a luz e as cobras: «Passa por uma das aldeias abandonadas durante a grande seca, meia dúzia de casas, nem tanto, que se esboroaram até aos alicerces, a ossada dum boi, inteira, curva, duma brancura limpa que estilhaça a luz, outra cobra, cuidado» [Pequenos Burgueses]. Esta terceira possibilidade culmina na cena de abertura de



*Finisterra*, em que, no jardim abandonado da casa de família, surge a criança que desenha uma peregrinação sentada num osso de baleia:

*Sentado num osso de baleia; para ser mais exato, na secção média da espinha dorsal duma baleia: cinquenta e um centímetros de diâmetro, trinta e três de altura; duas vértebras abrem-se como as pás (as asas) duma hélice; bastante afastadas, permitem que os cotovelos se apoiem nelas: pondo o caderno em cima dos joelhos, consegue desenhar.*

## PEGADA

*Pequenos Burgueses* abre com uma cena de descrição do chão da Gândara, que é uma cena de inscrição e leitura de pegadas de vários tipos:

*Nos começos do estio, uma destas veredas da gândara é um enovelado fiar e desfiar de pegadas. Não faltam sinais de pés descalços, tamancos, cascos, ferraduras, na poeira grossa e ainda húmida das últimas chuvas da primavera. O calor, contudo, aperta dia a dia, o chão começa a esboroar-se e há-de criar o pó amarelado e solto de agosto. Então, adeus pegadas.*

O solo arenoso da Gândara pode, porém, tornar problemática a própria inscrição, no mesmo romance: «Impossível descortinar uma pegada de jeito. Areia, terra sem firmeza. Os rastros não ganham forma no chão inconsistente». Em *Uma Abelha na Chuva*, Marcelo, após matar Jacinto nas dunas, perde-se na tempestade e tenta recuperar o seu rasto, que a chuva apaga: «Os relâmpagos permitiam-lhe o



regresso sobre o próprio rasto, mas tinha de apressar-se porque o dilúvio ia alisando a praia, destruindo os indícios das pegadas». Em *Finisterra* a maquete é percorrida por pegadas de cinza, dando assim a ler os sinais do fim do mundo: «A areia fumeja por toda a parte: relevos, vertentes, desfiladeiros; sobretudo, as pegadas de cinza, que atravessam a maquete de lado a lado».

## PIROGRAVURA

Técnica ancestral que consiste em gravar imagens em couro com um estilete incandescente. Surge pela primeira vez em *Uma Abelha na Chuva*, praticada por D. Cláudia, «pálida e medrosa» (é sempre uma prática feminina, na obra): «Recortava o Exílio de Amor com renovado zelo, pegava no cautério e, apertando o folezinho de borracha, avivava a ponta de fogo, abria na carneira um rio manso de salgueiros, a guardadora, os patos, a sugestão do silêncio...». Em *Finisterra*, é a mãe quem a pratica. No cap. XXIX a distinção entre mundo e representação entra em crise e a pirogravatura opera sobre um cordeiro vivo: «Vamos ao trabalho. Traga-me um cordeiro, faz favor. E não se esqueça: tosquiado». O entusiasmo de pirogravar, associado a um rasgão no fole, leva a que o estilete arrefeça. Em consequência, a pirogravatura falha: «o estilete apaga-se e cada traço (a frio) dilacera a pele do cordeiro, que sangra também». Mas



aparece o tio e a sua voz – trovoadas, ciclone, corrente de ar – incendeia o estilete, que ameaça causar um incêndio. O tio brada-lhe então que apague o estilete:

*Mas o discurso perturbou a mãe, os óculos caem-lhe do nariz, e o cordeiro fita-a com ressentimento: olhos húmidos muito abertos.*

*Já sei, apago-o nestes lagos verdes (diz ela, distraída). Creio que mudámos de álea.*

*E mergulha (suavemente) o estilete em brasa no olho esquerdo do cordeiro. Golpe cintilante, como o revêrbero nas dunas, o flash do desenho.*

## SÍLABA

É o que resulta da decomposição da linguagem - e do mundo. No poema «Dicionário» o paralelismo é explicado e as sílabas são as do orvalho: «Lado / a lado / no tosco dicionário / da terra / o suor / palavra rude / que desprende / calor / e as sílabas / do orvalho / a dor / friíssima / da água». Mas podem ser de pó: «procurar o amor neste deserto / onde tudo me ensina a viver só / e a água do teu nome se desfaz / em sílabas de pó» («Sonetos do regresso, I»). Ou de cedro: «As sílabas de cedro, de papel, / A espuma vegetal, o selo de água, / Caindo-me nas mãos desde o início» («Soneto fiel»). O poema é recebido sílaba a sílaba pelo seu oficiante: «Nos umbrais desta página recebo o poema que chegou de longe, duma memória escura, voluntária, atravessando lama, sono, olvido. Desvendolhe as feições, sílaba a sílaba» («Estátua»). O poema é um breve edifício de sílabas:



## SÍLABA

*Esta coluna  
de sílabas mais firmes,  
esta chama  
no vértice das dunas  
fulgurando  
apenas um momento,  
este equilíbrio  
tão perto da beleza,  
este poema  
anterior  
ao vento.  
[«Instante»]*

## MUSEU DO NEO-REALISMO

### Coordenação Geral

Fátima Faria Roque

### Direção Científica

António Pedro Pita

### Comunicação

Fernando Marques

Helena Seita

### Produção de Atividades

#### Culturais

Fernando Marques

Lurdes Aleixo

#### Centro

#### de Documentação |

#### | Biblioteca

Cristina Porfírio

Lurdes Pina

Odete Belo

Patrícia Simões

#### Serviço de Gestão

#### da Coleção de Artes Plásticas

Fátima Pires

Paula Loura Batista

### Serviço Educativo

Lídia Agostinho

Virgínia Figueiredo

### Conservação

#### e Restauro

João Miguel Salgado

### Secretariado

Clara Silva

Gabriela Candeias

Isabel Moraes

Vanda Arsénio

### Receção

Eugénia Ventura

Rute Oliveira

Tiago Soares

### Assistentes

### Operacionais

Manuela Braga

Paula Pedras

## EXPOSIÇÃO

### Organização

Câmara Municipal de Vila

Franca de Xira

Museu do Neo-Realismo

### Vice-Presidente da Câmara

### Municipal de Vila Franca

#### de Xira

Fernando Paulo

Ferreira

### Coordenação Geral

Fátima Faria Roque

### Coordenação Científica

António Pedro Pita

### Curadoria

Oswaldo Silvestre

### Assistência

### de Curadoria

Odete Belo

### Investigação, Seleção

### e Organização

### Documental

Ana Sabino

Manaira Aires Athayde

Odete Belo

Oswaldo Silvestre

Ricardo Namora

Rui Mateus

### Conceção

### e Museografia

Carla Félix

Fernando Marques

Odete Belo

### Revisão de Conteúdos

Fátima Pires

Odete Belo

### Produção

Carla Félix

Fátima Pires

Fernando Marques

Lurdes Aleixo

Odete Belo

Vanda Arsénio

### Planeamento | Logística

Fernando Marques

Lurdes Aleixo

Odete Belo

Vanda Arsénio

### Créditos Fotográficos

Augusto Cabrita

Carlos de Oliveira

J. Bivar Salvado

### Cedência de Obras,

### Documentos, Imagens e

### Objetos

Câmara Municipal de Cantanhede

Fundação Mário Soares

Gastão Cruz

Linda Santos Costa

Oswaldo Silvestre

Paula Serra de Oliveira

### Digitalização, Seleção, Recorte

### e Tratamento de Imagens

Carla Félix

Cristina Porfírio

Lurdes Pina

Odete Belo

Tiago Soares

## Conservação e Restauro

João Miguel Salgado

## Secretariado

Clara Silva

Gabriela Candeias

Isabel Moraes

Vanda Arsénio

## Serviço Educativo

Lídia Agostinho

Virgínia Figueiredo

## Projeto Expositivo

## Divisão de Informação

## Municipal e Relações

## Públicas

## Setor de Design

## e Produção Gráfica

Carla Félix

## Produção Audiovisual

Fernando Marques

## Montagem

## Museu

## do Neo-Realismo

Cristina Porfírio

Fátima Pires

Fernando Marques

Helena Seita

Lurdes Aleixo

Odete Belo

Paula Loura Batista

Vanda Arsénio

## Impressão, Corte

## e Aplicação de Vinil

## Divisão de Informação

## Municipal e Relações Públicas

## Setor de Design

## e Produção Gráfica

Helder Dias

Miguel Oliveira

Rogério Soares

## Departamento de Obras

## Viaturas e Infraestruturas

## Setor de Oficinas Gerais

Coordenação

José António Luis

| Carpintaria

Edgar Lúcio

Gilberto Martins

José Carlos Travassos

Manuel Moleiro

Vitalino Lopes

| Pintura

António Costa

Mário da Silva

Ricardo Pereira

Rui Melo

## Comunicação

## Museu

## do Neo-Realismo

Fernando Marques

Helena Seita

## Divisão de Informação Municipal

## e Relações

## Públicas | Setor de Comunicação,

## Protocolo e

## Relações Públicas

Carla Coquenim

Cláudio Lotra

## Seguros

Companhia de Seguros

Allianz Portugal

## MICRO-DICIONÁRIO

### Edição

Câmara Municipal

de Vila Franca de Xira

Museu do Neo-Realismo

Março 2017

### Coordenação Geral

Fátima Faria Roque

### Coordenação Editorial

Odete Belo

### Autoria

Oswaldo Silvestre

### Organização Documental

Odete Belo

### Design e Paginação

### Divisão de Informação Municipal

### e Relações Públicas

### Setor de Design e Produção

### Gráfica

Carla Félix

### Produção

Carla Félix

Odete Belo

### Digitalização, Recorte e

### Tratamento de Imagens

Carla Félix

Odete Belo

### Revisão Editorial

Odete Belo

### Produção Gráfica

Divisão de Informação Municipal

e Relações Públicas

Tipografia Municipal

### Tiragem

500 exemplares

© Museu do Neo-Realismo

© Dos textos, os autores

### Agradecimentos

A Câmara Municipal de Vila

Franca de Xira, o Museu do

Neo-Realismo e o Curador da

exposição, agradecem à família

de Carlos de Oliveira,

e a todos os que de algum modo

contribuíram para este projeto

expositivo.

### Nota

As opções ortográficas

e os conteúdos dos textos

são da inteira responsabilidade

do seu autor.

APOIOS



Companhia das Lezírias



---

**m**neorealismo  
museu do neo-realismo

Rua Alves Redol, 45  
2600-099 Vila Franca de Xira  
neorealismo@cm-vfxira.pt  
www.museudoneorealismo.pt



Comemorações do 10.º aniversário  
do Museu do Neo-Realismo  
nas atuais instalações.  
Projeto arquitetónico de Alcino Soutinho

**18 mar 29 out'17**  
**MUSEU DO NEO-REALISMO**  
**Vila Franca de Xira**

