

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras - FALE
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Patrícia Resende Pereira

Cada poema já sonha outra forma:
Poesia e poética cinematográfica em Carlos de Oliveira e Manuel Gusmão

Belo Horizonte
2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras - FALE
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Patrícia Resende Pereira

Cada poema já sonha outra forma:
Poesia e poética cinematográfica em Carlos de Oliveira e Manuel Gusmão

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Pós-lit) da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, vinculado à área de concentração Literaturas Modernas e Contemporâneas e à linha de pesquisa Poéticas da Modernidade.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Silvana Maria Pessôa de Oliveira

Belo Horizonte
2018

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

O48. Yp-c Pereira, Patrícia Resende.
Cada poema já sonha outra forma [manuscrito] : poesia e poética cinematográfica em Carlos de Oliveira e Manuel Gusmão / Patrícia Resende Pereira. – 2018.
224 f., enc. : il, color.

Orientadora: Silvana Maria Pessoa de Oliveira.

Área de concentração: Literaturas Modernas e Contemporâneas.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 201-224.

1. Oliveira, Carlos de, 1921-1981. – Crítica e interpretação – Teses. 2. Gusmão, Manuel, 1945- – Crítica e interpretação – Teses. Poesia portuguesa – História e crítica – Teses. 3. Cinema e literatura – Teses. I. Oliveira, Silvana Maria Pessoa. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : B869.141

Patrícia Resende Pereira

**Cada poema já sonha outra forma:
Poesia e poética cinematográfica em Carlos de Oliveira e Manuel Gusmão**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Pós-lit) da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, vinculado à área de concentração Literaturas Modernas e Contemporâneas e à linha de pesquisa Poéticas da Modernidade.

Banca examinadora

Prof^ª Dr^ª Silvana Maria Pessôa de Oliveira – Orientadora
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Prof^ª Dr^ª Ida Maria Santos Ferreira Alves
Universidade Federal Fluminense (UFF)

Prof Dr Sandro Ornellas
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Prof^ª Dr^ª Maria Zilda Ferreira Cury
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Prof^ª Dr^ª Raquel dos Santos Madanêlo Souza
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Prof^ª Dr^ª Solange Fiúza Cardoso Yokozawa – Suplente
Universidade Federal de Goiás (UFG)

Prof^ª Dr^ª Viviane Cunha – Suplente
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Belo Horizonte, 21 de agosto de 2018

Em memória do meu querido pai, Hélio Lúcio Pereira, que partiu antes da conclusão do meu doutorado. É para ele que dedico, com todo carinho, esta tese, na certeza de que continua a torcer por mim.

[...]

*Vai-se indo pouco a pouco o porque existo
E nunca mais também sem ti
saberei sequer reinventá-lo.*

(Mário Dionísio, em “É hoje o primeiro dia”)

AGRADECIMENTOS

*Somente as coisas tocadas
pelo amor das outras
têm voz.*

(Fiama Hasse Pais Brandão, em “Da voz das coisas”)

À professora Silvana Pessôa, pela orientação atenciosa, pela oportunidade e pelos ensinamentos sobre a apaixonante poesia portuguesa. Muito obrigada por tudo!

Ao meu pai, Hélio, o exemplo do amor que se pode sentir pela vida. A sua presença apenas se tornou invisível aos olhos.

À minha mãe, Célia, por acreditar sempre em mim.

À minha irmã, Fabiana, por tornar a minha existência repleta de poesia.

Ao meu irmão, Hélio Júnior, dono de uma torcida contagiante, pelo apoio, palavras de incentivo e por tornar possível que a alegria se faça sempre presente.

À cunhada, Izabella, pelas conversas divertidas.

Às amorosas primas-irmãs, Flávia e Nathália, pela generosidade em iluminar o caminho da minha família durante o período de escuridão.

A toda minha família, pelo afeto. De modo muito especial, agradeço à Tia Sãozinha e ao Tio Ramiro, pelo carinho; Tia Eneida e Tio Onildo, pelo incentivo; Tia Zélia, Tio Jaime e Tia Nenzinha, pela ternura; Tia Graça e Tio Dárcio, pelas conversas cheias de risadas; Tia Diocélia, pelas trocas enriquecedoras; Tia Mirinha, pelo apoio, e à Marília, pela torcida.

Ao primo Danilo, pelo carinho e pelo cuidado em tratar as imagens desta tese.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, pela bolsa que permitiu a minha dedicação a esta pesquisa.

Às professoras Ida Alves e Raquel Madanêlo, pelas considerações feitas no exame de qualificação.

À Fundação Calouste Gulbenkian, pela oportunidade e confiança na concessão da Bolsa de Investigação em Cultura Portuguesa para Estrangeiros. Agradeço principalmente à Dra. Margarida Abecasis e ao Sr. Carlos Luís, pela compreensão.

À professora Rosa Maria Martelo, pela orientação dedicada e também pela acolhida em Portugal.

Aos funcionários do Museu do Neo-Realismo, pelo atendimento atencioso; em especial, agradeço à Odete Belo e ao professor António Pedro Pita.

À Letícia e à Leise, funcionárias do Pós-Lit, pela presteza em sanar minhas dúvidas.

Aos professores titulares da banca, Ida Alves, Raquel Madanêlo, Sandro Ornellas e Maria Zilda Cury, a minha gratidão por aceitarem tão gentilmente o convite. Agradeço também às suplentes, Solange Fiúza Yokozawa e Viviane Cunha.

Ao Pólo de Estudos em Poesia Portuguesa Moderna e Contemporânea, pelo diálogo carregado de aprendizado.

Aos professores do mestrado em Estudos de Linguagens, do Cefet-MG, por apontar o caminho do recomeço.

À querida Flávia Cialdretti, pela amizade iniciada na nossa infância. Agradeço também aos seus pais, Vera e Josué, por terem me adotado por alguns dias no Porto.

À incrível amiga Patrícia Chanely Silva Ricarte, por estar sempre por perto, não importa o que aconteça. Ao querido Álvaro Guedes, pelas indicações de leitura.

À Júlia Osório, pela amizade, construída apesar da distância.

Ao amigo Roberto Bezerra de Menezes, pelo companheirismo no curso e na vaga compartilhada.

Às amigas Cristiane Baiotto e Edneia Ribeiro, pelo carinho.

À Camila Barros, sempre tão atenciosa, pelas trocas enriquecedoras.

À Maria Luísa Lima, pela inesperada amizade, cheia de boas risadas e croissants.

Aos amigos Antônio Braighi e Camila Gonzaga-Pontes, pela parceria.

À querida Fabíola Guimarães, pelo carinho com que me tratou em Coimbra e pelas conversas sempre agradáveis.

Ao amigo Breno Góes, pela maravilhosa companhia no Porto.

À Maria Adamopoulou, querida amiga grega em terra lusitana, pelo cuidado.

À Mariana Copertino e Rodrigo Arruda, pelas tardes felizes na Ribeira.

À amiga Andressa Bastos, por ter me feito sentir em casa em Portugal.

Aos queridos André Corrêa de Sá e Manaíra Aires Athayde, pela boleia bem-vinda e também pela acolhida.

Aos amigos Leonardo Sasaki e Izabela Drumond, pelo encontro em Portugal.

Ao Pós-Lit e à UFMG, pela oportunidade.

*Na poesia,
natureza variável
das palavras,
nada se perde
ou cria,
tudo se transforma:
cada poema,
no seu perfil
incerto
e caligráfico,
já sonha
outra forma.*

(Carlos de Oliveira, “Lavoisier”)

[...]
*Tu vês: o migrante beija a morte na boca. E é ele
quem te diz: corta a minha mão e escreve com ela
um poema que seja teu.*

(Manuel Gusmão, em “Tudo parece ter outra vez começado”)

RESUMO

Esta tese propõe um estudo da releitura cinematográfica realizada pelo ensaísta e poeta Manuel Gusmão na escrita do roteiro do média-metragem *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo* (2007), dirigido por Margarida Gil. A partir do filme, pode-se perceber que Manuel Gusmão, poeta renomado e acadêmico que estudou por anos os livros de Carlos de Oliveira, expande a obra do poeta da Gândara no cinema. Mas não só, uma vez que é possível verificar, especialmente no livro *A terceira mão* (2008), uma tentativa de pensar (e solucionar) ali alguns aspectos centrais da poética de Carlos de Oliveira. Para alcançar este objetivo, a pesquisa centra-se no conceito de dialogismo, escolha que se justifica quando se leva em consideração que está presente nas obras poéticas e ensaísticas de Manuel Gusmão, como comprova o título do livro que reúne seus textos acadêmicos, *Uma razão dialógica* (2011). Acrescenta-se a isso o fato de que a concepção de poesia de Carlos de Oliveira, especialmente quando se tem em mente as reflexões contidas em *O aprendiz de feiticeiro* (1971), também se concentra em uma discussão dialógica. Importa mencionar que, para a composição do roteiro, Manuel Gusmão propõe uma colagem, recurso utilizado em alguns textos pelo poeta da Gândara. Para tanto, o ensaísta faz de *Finisterra: paisagem e povoamento* (1978) o cerne para a estrutura fílmica proposta, uma vez que, com o intuito de constituir um fio narrativo, é esta a obra que fornece ao média-metragem seus personagens e conflitos. Esses trechos se unem a outros fragmentos, retirados de outras obras de Carlos de Oliveira. É, então, a partir dessa costura de fragmentos que se tem a possibilidade de uma expansão da obra de Carlos de Oliveira pelas mãos de Manuel Gusmão, de modo que, como nos versos de “Lavoisier”, de *Sobre o lado esquerdo* (1968), se coloca em prática a ideia de uma poesia capaz de sonhar outra forma.

Palavras-chave: Carlos de Oliveira; Manuel Gusmão; cinema; poesia; literatura portuguesa moderna e contemporânea.

ABSTRACT

In this present thesis, it is studied the cinematograph rereading proposed by the critic and poet Manuel Gusmão when writing the script of *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo* (2007), directed by Margarida Gil. It is realized by Manuel Gusmão, a well known poet and critic that widely studied the work of Gândara's author, an attempt to expand cinematography and poetically the author's Carlos de Oliveira work. But not only, once it's possible to notice, specially on *A terceira mão* (2008), an attempt of thinking, and sometimes solve some of central's aspects of Carlos de Oliveira's poetic work. For this purpose, this research concentrates in the concept of dialogism, because is noticeable in the Manuel Gusmão's poetry and academic work, as it proves his book's title: *Uma razão dialógica* (2011). Furthermore, it's relevant to know that Carlos de Oliveira's poetry concept also concentrate on dialogism idea, specially on *O aprendiz de feiticeiro* (1971). It's important to keep in mind that, to write the script, Manuel Gusmão uses the concept of collage, same resource as Carlos de Oliveira to compose some of his texts. For the movie's script, Manuel Gusmão proposes a collage with fragments of Carlos de Oliveira's work. For this, the essayist finds in *Finisterra: paisagem e povoamento* the movie's heart, since, in order to constitute a narrative, this is the book that provides the characters. From this union of fragments, we've got the possibility of an expansion of Carlos de Oliveira's work by Manuel Gusmão's hands, in a way, to use the ideia of "Lavoisier", from *Sobre o lado esquerdo* (1968), to put in practice the proposal of: "every poem, / in its uncertain / calligraphic profile, / is already dreaming / of another form"¹ (OLIVEIRA, 2004b, p. 53).

Keywords: Carlos de Oliveira; Manuel Gusmão; cinema; poetry; modern and contemporary portuguese literature.

¹ Tradução de Alexis Levitin para a versão em inglês do poema "Lavoisier", publicada em *Guernica and other poems* (2004).

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Carlos de Oliveira cita Ernest Hemingway em anotação pessoal.....	41
Figura 02: Luís Miguel Cintra, Laura Soveral e Manuel Gusmão em cena com proposta semelhante à apresentada no roteiro não filmado	59
Figura 03: Fernando Lopes em cena em <i>Carlos de Oliveira</i> – Sobre o lado esquerdo	92
Figura 04: Brandy é derramado em longa cena de <i>Uma abelha na chuva</i> (1972)	94
Figura 05: Manuel Gusmão divide o quadro com Luís Miguel Cintra.....	105
Figura 06: Temas para a escrita de um possível <i>O inventor de jogos</i>	108
Figura 07: Versão mais elaborada do esboço para um possível <i>O inventor de jogos</i>	115
Figura 08: Manuel Gusmão como “o inventor de jogos” em <i>Carlos de Oliveira</i> – Sobre o lado esquerdo	118
Figura 09: A lua de <i>A viagem à lua</i> (1902), de Georges Méliès	119
Figura 10: Laura Soveral coloca a cruz de vidro em cima da maquete	126
Figura 11: <i>As histórias não tem fim</i> , de Eduarda Dionísio, nas mãos de Luís Miguel Cintra	130
Figura 12: Cruz de vidro aparece na mão do Fernando Lopes.....	135
Figura 13: Anjo camponês aparece em <i>Carlos de Oliveira</i> – Sobre o lado esquerdo	140
Figura 14: A tela de cinema transforma-se na janela a ser observada pelo anjo camponês.....	141
Figura 15: Imagem do segundo anjo do média-metragem.....	146
Figura 16: Trabalhador na oficina de cal na primeira cena do média-metragem.....	149
Figura 17: O fogo, ao fundo, consome as pedras de cal	151
Figura 18: Uma maquete do sistema solar, ao fundo, acompanha a leitura de “Sobre o lado esquerdo” na cena final.....	152
Figura 19: Set de filmagem de <i>Carlos de Oliveira</i> – Sobre o lado esquerdo.....	156
Figura 20: Fotogramas apresentam dunas e floresta do filme	159
Figura 21: Camponeses caminham em cena do média-metragem	167
Figura 22: Peregrinação acompanha a leitura de “Xácara das bruxas dançando”	168
Figura 23: Floresta é apresentada durante a leitura de “Descida aos infernos”	170
Figura 24: Jogo de luz e sombra forma imagem na parede.....	176
Figura 25: Luís Miguel Cintra, Laura Soveral e Manuel Gusmão em cena.....	179
Figura 26: Diante da tela de cinema, a atriz fala sobre peregrinos	181
Figura 27: Desenho produzido por Carlos de Oliveira	188

Figura 28: Ilustração para o poema “Lavoisier” feita por Carlos de Oliveira	190
Figura 29: Desenho produzido por Carlos de Oliveira, inserido no filme	194
Figura 30: Origem do áudio é revelada no média-metragem.....	195
Figura 31: Fóssil pode ser visto no média-metragem	196

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
1 CARLOS DE OLIVEIRA: POESIA, COLAGEM E CINEMA	31
1.1 “A forma da poesia por vir”: “As palavras dos outros” na escrita poética	32
1.2 A natureza variável das palavras: a colagem poética no processo de criação	47
1.3 Transforma-se a arte em movimento, por fim, no próprio poema: pensar o cinema a partir da poesia.....	61
2 MANUEL GUSMÃO: O INVENTOR DE JOGOS	78
2.1 A terceira mão é a outra hipótese tentada: a leitura em contato com a criação poética e cinematográfica.....	79
2.2 “Incline a cabeça para o lado, altere o ângulo de visão”: “o inventor de jogos” dá por não concluído o poema	102
2.3 A mão imaginante modela as areias no cérebro: uma maneira para reCitar a origem.....	121
3 CARLOS DE OLIVEIRA – SOBRE O LADO ESQUERDO: AS MÃOS QUE SONHAM O SENTIDO	143
3.1 “E disse sem querer uma palavra essencial para mim”: a poética da brevidade encontra o cinema	144
3.2 “Desdobrando-se em mil raízes entrelaçadas”: o cinema pensa a paisagem do poema	166
3.3 “Um enigma figurado”: abstração, poesia e arte cinematográfica.....	183
CONSIDERAÇÕES FINAIS	198
REFERÊNCIAS	202

INTRODUÇÃO

O poema, o cinema, são inspirados porque se fundam na minúcia e rigor das técnicas da atenção ardente.

(Herberto Helder, em “Cinemas”)

O leitor põe-se a escrever. Escreve para ti - coisa terrível; como se pode? Aceitemos mesmo que este saber se partilhe e que o leitor avance. Já antes era assim que o leitor era: escrevia.

(Manuel Gusmão, em “As posições do leitor”)

INTRODUÇÃO

*A poesia propõe a história do mundo.
Temos então o filme, o tempo.*

(Herberto Helder, em “memória,
montagem”)

Em *O desprezo* (1963), de Jean-Luc Godard, o diretor Fritz Lang, conhecido principalmente por seu trabalho em *Metrópolis* (1927), é contratado para dirigir um filme baseado n’*A odisseia*, de Homero. Quando assiste ao que havia sido gravado até então, o executivo do estúdio se irrita, uma vez que, ele acredita, as cenas em nada remetem à jornada de Ulisses. Contudo, ao ler o roteiro, o empresário constata que o enredo d’*A odisseia* se faz presente naquelas páginas, “mas não é o que está na tela”; observação que recebe a resposta simples de Lang: “Naturalmente, porque o *script* está escrito, e na tela o que se tem são imagens. Imagens em movimento, como são chamadas”.

A fala de Lang no filme ajuda, inicialmente, a pensar a ligação a ser estabelecida entre o cinema e a literatura, parte central da pesquisa proposta nesta tese. Para a estudiosa canadense Linda Hutcheon (2013), é preciso compreender o cinema como a arte capaz de unir uma série de formas de *performances*, como fotografia, pintura, teatro, arquitetura e os movimentos da dança. Por isso, tem-se um problema, no qual “na passagem do contar para o mostrar², a adaptação performativa deve dramatizar a descrição e a narração; além disso, os

² Nota-se que há algumas alterações necessariamente feitas em razão da transferência da linguagem literária para a cinematográfica. Para refletir sobre isso, é preciso pensar nas noções de trama e fábula, originadas no formalismo russo, discutidas por Ismail Xavier (2003) e pelos estudiosos André Gaudreault e Philippe Marion (2012), que explicam os dois termos sob o viés da semiótica. A fábula pode ser definida, de maneira geral, como a história a ser narrada, independente do recurso midiático utilizado para tal, enquanto a trama se refere ao modo como o enredo é apresentado para o espectador e o leitor. Gaudreault e Marion (2012) entendem a fábula como o que será contado, sem qualquer relação com nenhuma mídia. Nesse caso, uma só história pode ser construída de inúmeras maneiras, como acontece em *Cidadão Kane* (1941), exemplo dado por Xavier (2003). Se se extrair a maneira pela qual o enredo é “transformado” em filme, tem-se a sua fábula, com início, meio e fim bem delineados, seguindo uma ordem cronológica bastante clara. Nela, inicialmente, tem-se um jovem que herda uma imensa fortuna, o que serve de recurso para se tornar milionário, jornalista e, logo depois, político. Muitos anos se passam e, após dois fracassados casamentos, o protagonista termina isolado em um castelo, onde morre após proferir a misteriosa palavra “Rosebud”, última ação de sua vida. Já a forma como ela é apresentada para o público é considerada por Xavier (2003) a trama, também chamada por Gaudreault e Marion (2012) de *syuzhet*. Nesse caso, tem-se a ordem e os recursos usados para introduzir os eventos, o que, em *Cidadão Kane* (1941), pode ser notado em seu início com o mistério envolvendo a palavra “Rosebud”, ponto de partida para que o público conheça toda a biografia do fictício personagem, narrada sem respeitar a ordem cronológica dos “fatos”, ao menos no que diz respeito ao seu começo: “Estamos no nível da trama, em que a questão central não é a história em si, mas o modo como o filme tece a narrativa e nos traz os dados que nos permitem tomar consciência do que se trata.” (XAVIER, 2003, p. 66). Esse princípio tem relação com a mídia utilizada pelo realizador, como acreditam Gaudreault e Marion (2012). Ao pensar nos filmes baseados em livros, os autores recorrem ao que afirma Yuri Tynianov em *Les cahiers du cinema*, em 1970, “o roteiro geralmente supre a

pensamentos representados devem ser transcodificados para fala, ações, sons e imagens visuais” (HUTCHEON, 2013, p. 69). O crítico Ismail Xavier (2003) deixa claro, no entanto, que não se pode entender o mostrar em seu sentido literal, afirmativa corroborada por Robert Stam (2006). O estudioso recorre às categorias elaboradas pelo crítico literário francês Gérard Genette, no instante em que pensa o romance de ficção em dois pontos: na relação que se estabelece entre os eventos narrados e a maneira ou a sequência com a qual isso ocorre. Assim sendo, a discussão acerca do romance, frequentemente, concentra-se em torno das noções de “ordem (que responde à pergunta ‘quando’ e ‘em que sequência’), duração (que responde à pergunta ‘quanto tempo’) e frequência (que responde à pergunta ‘com que frequência’)” (STAM, 2006, p. 36). Quando se discutem as “adaptações³”, por se tratar da relação entre cinema e literatura, as categorias pensadas por Genette são insuficientes, uma vez que, ressalta Stam (2006), está-se diante de dois textos que tem o intuito, por meio de recursos específicos, contar enredos que compartilham pontos em comum. Com isso, o crítico propõe que se questione, em um primeiro momento, o que foi eliminado, alterado ou adicionado do texto-fonte em sua “transposição”.

[*fabula*] de maneira geral’ junto com uns poucos elementos relacionados ao caráter ‘entrecortado’ do cinema. Como a *fabula* será desenvolvida, como será a *syuzhet*, é algo que o roteirista não pode saber, assim como o diretor também não sabe antes da projeção dos fragmentos” (TYNIANOV *apud* GAUDREULT; MARION, 2012, p. 115). Em suma, a trama ou a *syuzhet* é, ainda segundo Gaudreault e Marion (2012), o que se tem da fábula depois que ela é “transformada” pela mídia que passará a contar a trama. Ao pensar nisso, Xavier (2003) adverte que o roteiro de uma “fábula extraída de um romance” (XAVIER, 2003, p. 66) tem condições de construir a trama de outra forma, “transformando” o que se tem no texto-fonte ao alterar a ordem dos eventos, eliminar personagens, entre outras ações; ou pode-se manter “fiel” e introduzir as informações da maneira como acontece na obra literária. Nos dois casos, há a facilidade para se notar o que foi mantido, assim como as alterações. Ao lado disso, Stam (1992) lembra que é preciso que o realizador da produção cinematográfica decida se irá privilegiar a trama ou a fábula, tendo em vista as diferenças entre ambas. Para Stam (1992), apenas o simples ato de transformar a fábula em algo a ser contado por uma mediação, como acontece com o livro e o cinema, já sugere a tomada de decisão. Esse é o motivo pelo qual Stam (2006) entende que, ao pensar nas “adaptações”, não restam dúvidas de que as obras de arte “são todas, em algum nível, ‘derivadas’” (STAM, 2006, p. 49) – afirmativa, de certa forma, em consonância com o argumento do teórico do cinema André Bazin (2014). O estudioso condena o cinema puro, que, para os críticos da primeira metade do século XX, seria livre da influência de qualquer arte. Assim sendo, em seu já clássico “Por um cinema impuro – defesa da adaptação”, escrito na década de 1950, o teórico defende as “transposições”, uma vez que “o problema apresentado à nossa reflexão não é, no fundo, tão novo assim: é, a princípio, o da influência recíproca das artes e da adaptação em geral. Se o cinema tivesse 2 ou 3 mil anos, sem dúvida veríamos mais claramente que ele não escapa às leis comuns da evolução das artes. Mas ele só tem sessenta anos e as perspectivas históricas estão prodigiosamente reduzidas. [...] Do mesmo modo que a educação de uma criança se faz por imitação dos adultos que a rodeiam, a evolução do cinema foi necessariamente inflectida pelo exemplo das artes consagradas” (BAZIN, 2014, p. 116). O cinema, então, aprende a caminhar com a literatura, assim como se dá o processo de aprendizagem da criança. Nesse aspecto, convém também chamar a atenção para a leitura proposta por Timothy Corrigan (2015) dos escritos de Bazin sobre a chamada ‘adaptação’. Para o estudioso, os comentários de Bazin residem no fato de ter na relação entre cinema e literatura uma atividade chamada por ele de “refractiva”, tendo em vista que “redireciona, multiplica e difunde diferentes textos e perspectivas” (CORRIGAN, 2015, p. 267).

³ Escreve-se “adaptação” e outros termos que se referem à chamada “transposição” cinematográfica entre aspas porque tais palavras indicam, conforme Robert Stam (2006), o equivocado compromisso de se ter um filme fiel ao livro de origem, além de indicar certa submissão do cinema à literatura. Para o estudioso, o que deve ser feito é colocar cinema e literatura no mesmo patamar, quando sua ligação é discutida.

Stam (2006) entende que, para responder a essas questões, o primeiro passo seria investigar o contexto no qual se deu a “transposição”, tornando-se necessário indagar qual é a distância temporal que separa a publicação do livro e a realização do filme. Ao contrário de Stam (2006), Xavier (2003) já parte do pressuposto de que há aí uma distância temporal; pois, argumenta, livro e filme “estão distanciados no tempo; escritor e cineasta não têm exatamente a mesma sensibilidade e perspectiva, sendo, portanto, de esperar que a adaptação dialogue não só com o texto de origem, mas com o seu próprio contexto, inclusive atualizando a pauta do livro [...]” (XAVIER, 2003, p. 62). Em consonância com isso, leva-se em consideração a maneira pela qual o responsável pela “transposição” consegue conduzir o processo, pautado principalmente na possibilidade de ir além do que se tem no texto-fonte.

Nesse ponto, a noção de cinefilia, ou a invenção de um olhar, investigada por Antoine de Baecque (2010), colabora para discussão aqui proposta. Ao pensar esse princípio, o pesquisador questiona se é possível aprender a ver, pergunta considerada fundamental para entender aqueles que iniciaram o processo de criação de seus filmes a partir do que foi visto nas telas. Para o estudioso, “aprender a ver já é fazer filmes; aprender a ver é construir uma representação do mundo em que a vontade e a prática do cineasta germinam” (BAECQUE, 2010, p. 47). Nota-se, ainda com base em Baecque (2010, p. 54), que o cineasta, nesse caso, dedica tempo para aprender a ver, antes de dar início aos seus próprios projetos ou, nas palavras do estudioso, “se tornar criador”. Em conformidade com Baecque (2010), Stam (1992) assevera que o procedimento da cinefilia possibilita trabalhar a *écriture*, uma espécie de metáfora para a escrita, princípio que, enfatiza, foi visto com frequência no cinema francês. Inevitavelmente, o processo torna-se concebível por causa da crítica de cinema, como advoga o estudioso ao encontrar o exemplo em Godard. O diretor francês “afirma que ele já estava fazendo filmes quando escrevia crítica e que continuou a escrevê-la, agora fazendo filmes⁴” (STAM, 1992, p. 17, tradução nossa). A proposta de filmes criados a partir do que foi apreendido, após assistir e refletir sobre outras obras cinematográficas, encontra-se enraizada em uma tentativa de se inspirar nos trabalhos assistidos, o que, em um primeiro momento, contribui para a elaboração de novas obras cinematográficas.

Baecque (2010) lembra o que afirma Godard sobre a *nouvelle vague* ao explicar que, na pintura, os artistas viajavam para outros países e copiavam os quadros dos mestres, com o intuito de aprimorar suas técnicas e ainda treinar o próprio olhar. Assim sendo, “ao redescobrir a tradição da pintura clássica, os críticos entretanto não fizeram apenas copiar.

⁴ No original: “Godard claimed that he was already making films when he was writing criticism and that the continued to do criticism by making films” (STAM, 1992, p. 17).

Como sugere Godard, eles criaram a partir da cópia uma das vertentes, indispensável, da criação artística” (BAECQUE, 2010, p. 54). Nesse sentido, percebe-se a relação a ser estabelecida com os dizeres de Baecque (2010) e os conselhos da escritora Virginia Woolf (2016), em um ensaio no qual discute o olhar nas artes. Na concepção da autora, na produção da arte cinematográfica, “o cineasta deve se tornar dono de sua convenção, tal como os pintores e os escritores e os músicos fizeram antes dele. Ele deve nos fazer acreditar que aquilo que ele nos mostra, por fantástico que pareça, tem alguma relação com as grandes veias e artérias de nossa existência” (WOOLF, 2016, p. 99).

Nessa perspectiva, a câmera consegue mostrar o que se tem em cena, mas, por meio da narração cinematográfica, também ela é capaz de contar e não apenas apresentar diante dos olhos do público os acontecimentos. Deve-se ter em mente que a câmera atua como um narrador ao fazer suas escolhas para “dar conta de algo: define o ângulo, a distância e as modalidades do olhar que, em seguida, estarão sujeitas a uma outra escolha vinda da montagem que definirá a ordem final das tomadas de cena, e portanto, a natureza da trama construída por um filme” (XAVIER, 2003, p. 74). Com isso, o arrazoado por Xavier (2003) incita a pensar a maneira como o olhar relaciona-se ao processo de criação cinematográfica. Sabe-se que o cinema é uma arte diretamente relacionada ao ato de ver. Nessa mesma direção, ao se pensar na maneira como se constrói o olhar no cinema e na pintura, o teórico francês Jacques Aumont (2004) assinala que é na arte cinematográfica onde “o olhar se exerce de maneira *durável* – contínua ou não, tanto faz” (AUMONT, 2004, p. 63, *itálico do autor*). A partir das considerações de Aumont (2004), nota-se que se trata do olhar variável diante do movimento percebido por esse novo modelo de “olho” humano, possível apenas após as inovações técnicas do século XIX.

Desse modo, as palavras de Herberto Helder contribuem para investigar a maneira como se dá a construção deste olhar: “Eu penso que a memória entra pelos olhos / Há umas partes inflamáveis nas paisagens, ao que regressam quando vemos a memória a mover-se de fora para dentro” (HELDER, 2015, p. 139). As imagens entram pelos olhos do espectador e lá reverberam, em um processo iniciado do lado de fora até modificar o que se tem no interior de quem vê. Associada à memória, a passagem em pauta é considerada por António Carlos Cortez (2016, p. 11) a definição de como “partindo da nossa experiência, que certos versos, como se fossem cenas de filmes, nos entraram pelos olhos, inflamando paisagens e memórias que, no acto da escrita, interiorizamos”.

Sugere-se aí uma das relações⁵ a ser estabelecida com o cinema na poesia. Segundo Martelo (2012), se a definição de cinematógrafo do cineasta Robert Bresson reside na escrita com imagens em movimento, “simetricamente também há uma escrita (uma poesia) que a si mesma se define como um cinematógrafo com sons e imagens em movimento” (MARTELO, 2012, p. 14). Nesse ponto, é necessário lançar mão, uma segunda vez, dos dizeres de Herberto Helder, quando visualiza “os poetas futuros com máquinas de filmar nas mãos. Mas o desmembramento não esgota o ritual, nem a máquina de filmar suprime as moviolas esferográficas” (HELDER, 2015, p. 140). É a maneira com a qual, assim como o cineasta, o poeta usa a caneta como câmera e transforma o próprio ato da criação poética em um fazer cinematográfico.

Assim sendo, ao se pensar nas questões apresentadas até o momento, esta tese tem o propósito de realizar um estudo teórico-crítico e comparativo da releitura cinematográfica da obra do poeta português Carlos de Oliveira feita pelo crítico e também poeta Manuel Gusmão⁶, um dos mais importantes estudiosos do trabalho do escritor, no filme *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*. Dirigido por Margarida Gil, com quem Manuel Gusmão co-escreve o roteiro, o média-metragem de 50 minutos, de 2007, pode ser entendido como resultado da leitura feita pelo ensaísta do trabalho poético do escritor português, possibilitando que o filme transite entre o cinema, a poesia e o ensaio crítico, além de servir como uma homenagem.

Para tanto, Manuel Gusmão tem em mãos *Finisterra: paisagem e povoamento* (1978)⁷, narrativa situada na Gândara⁸, localizada, conforme Vital Moreira (1994, p. 07), na “região

⁵ Destaca-se que, em seu *Cinema da poesia*, Rosa Maria Martelo (2012) chama a atenção para dois tipos principais de envolvimento entre as duas artes. O primeiro deles são os poemas que tratam do ato de se assistir a um filme, os clássicos, o ato de filmar, a sala de projeção, entre outros. Essa forma de ter, na poesia, a temática cinematográfica é, segundo a ensaísta, de fácil identificação. A segunda relação, por sua vez, é menos simples de reconhecer. Ela trata das “cumplicidades entre duas artes que partilham uma extensa e multímoda reflexão sobre os processos de fazer imagem” (MARTELO, 2012, p. 12).

⁶ O que pode ser confirmado quando se pensa em *A poesia de Carlos de Oliveira*, de 1981, livro no qual Manuel Gusmão, na tentativa de apreender todo o conjunto da obra do poeta, selecionou ao menos dois poemas de cada volume poético, desde o primeiro, *Turismo*, de 1942, até *Pastoral*, de 1977. O seu esforço se justifica na tentativa de “percorrer primeiro a obra, livro a livro, lançando pistas para, num segundo momento, podermos mais ajustadamente apreendê-la no seu conjunto dinâmico” (GUSMÃO, 1981, p. 25). Há, ainda, uma série de artigos publicados em periódicos acadêmicos e livros, como o capítulo destinado ao estudo da obra do poeta, em *Tatuagem & Palimpsesto*, de 2010.

⁷ Dois anos após a elaboração do filme, Manuel Gusmão publicou, em 2009, *Finisterra: o trabalho do fim: reCitar a origem*, estudo em que analisa *Finisterra: paisagem e povoamento* (1978). O livro é ilustrado por fotogramas do filme, cedidos por Margarida Gil, como informa a editora em um breve texto de agradecimento na folha de rosto da obra. No lançamento do livro, em entrevista ao blog da editora Ângelus Novus, o ensaísta confirma a importância de *Finisterra: paisagem e povoamento* (1978) para o filme: “para o guião do filme, o *Finisterra* foi importante, dada a necessidade de introduzir um princípio narrativo mínimo” (GUSMÃO, 2009).

⁸ Cabe aqui fazer menção ao significado do termo Gândara, em referência aos dizeres de Vital Moreira (1994): “o termo «gândara», dizem os dicionários e enciclopédias, designa o «terreno arenoso pouco produtivo ou

compreendia na zona delimitada pela Ria de Aveiro, a norte, e os campos do Mondego, a sul; pela Bairrada, a leste, e as dunas do litoral, a poente”. No universo compreendido pela poética de Carlos de Oliveira, a Gândara é mais do que simples referência geográfica. É, ainda de acordo com Moreira (1994, p. 06), “raiz, cerne e substância de toda essa obra, do próprio discurso literário. Pertencem à Gândara lugares, temas, personagens, conflitos, imaginário, campos, figuras, linguagem e modos de dizer, enfim, a paisagem e o povoamento do universo do autor de *Finisterra*”. Em suma, é a Gândara a responsável por fornecer “material que enche a memória romanesca e poética do autor” (MOREIRA, 1994, p. 06).

É nela onde se passa *Finisterra*: paisagem e povoamento, livro no qual, cabe mencionar, o poeta procura problematizar a impossibilidade da mimese, indicando a incapacidade de se apreender o real. Para tornar isso possível, a narrativa apresenta os artefatos elaborados pelos personagens, integrantes de uma família burguesa ameaçada de perder a casa em razão da destruição promovida pela lama da gisandra, espécie de planta da morte que a tudo ameaça na economia narrativa do romance; além de, em razão de um investimento falido⁹, a propriedade ter sido hipotecada, o que indica aí mais uma ameaça. Talvez na tentativa de conservar o lugar na memória, a família passa a procurar formas de copiar a paisagem vista da janela: o menino faz desenhos no caderno; o pai utiliza a

estéril» (Dicionário de Cândido de Figueiredo), a «charneca, terra arenosa, terreno inculto» (Enciclopédia Luso-Brasileira). É com este sentido que o nome aparece frequentemente no noroeste português para designar numerosos lugares e sítios. Ora, a região da Gândara não passa na verdade de uma *grande gândara* ou de *um conjunto de gândaras*, que, pela sua extensão e continuidade, acabaram por dar o nome à própria região como tal” (MOREIRA, 1994, p. 07, itálico do autor). Não se deve esquecer, tendo por referência a passagem inicial de *Casa na duna* (1943), mencionado em cena em *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*, que “na gândara há aldeolas ermas, esquecidas entre pinhais, no fim do mundo. Nelas vivem homens semeando e colhendo, quando o estio poupa as espigas e o inverno não desaba em chuva e lama. Porque então são ramagens torcidas, barrancos, solidão, naquelas terras pobres” (OLIVEIRA, 2004, p. 07). Segundo Moreira (1994), a imagem da Gândara apresentada na obra não tem qualquer tipo de preocupação com a representação de uma realidade, definida pelo estudioso como “concreta” (MOREIRA, 1994, p. 08). Carlos de Oliveira apresenta uma imagem selecionada da Gândara, “segundo critérios e exigências da arquitetura e do discurso literário, que de uma massa caótica de informações concretas escolhe aquelas que podem funcionar como *arquétipos*, as que podem aspirar à compreensão universal da realidade” (MOREIRA, 1994, p. 08, itálico do autor). Ainda sobre a Gândara, convém explicar, a partir dos esclarecimentos de José Carlos Seabra Pereira (2005) que Carlos de Oliveira, nascido em Belém do Pará de pais portugueses, muda-se para Portugal com dois anos de idade. A família “volta a viver na região da Gândara, no concelho de Cantanhede. Primeiro, instalam-se na povoação de Camarneira («Trago a janela de longe, da casa do meu avô», evocará o lirismo metaficcional de *O aprendiz de feiticeiro* (1971), «Janela acesa»). Quatro anos volvidos, a família fixa-se na vizinha Febres” (PEREIRA, 2005, p. 13).

⁹ A família precisa hipotecar a casa depois de um investimento mal sucedido em uma colina de cal que, ao contrário do que se imaginava, estava oca. Por isso, a propriedade, se perdida, passará para as mãos dos peregrinos, que retomarão a posse da terra. No entanto, há ameaça mais grave: a gisandra, planta da morte, começa a invadir as estruturas da casa. Ainda que esteja protegida por um halo, é certo que não resistirá por muito tempo: “Não tarda muito, há-de juntar-se à névoa um segundo perigo, também obsessivo: a lama das gisandras percutindo os alicerces todo o inverno. Lá fora, o halo protetor aviva-se. Mas posso enganar-me.” (OLIVEIRA, 2003, p. 30). Diante disso, conclui Pedro Eiras (2014, p. 122): “resta então à família perder a casa; os camponeses continuarem a viver o exílio; e a natureza agreste retomar o poder”, pois a lama da gisandra termina, por fim, a invadir toda a propriedade.

fotografia; a mãe tem em mãos a pirogravura; e o homem, a versão adulta da criança, constrói a sua maquete, usando como matéria-prima tudo o que encontra na paisagem. Conforme destaca Ida Alves (2009, p. 70), a obra tem como ponto central a “falência de qualquer tentativa de representação reduplicadora do real, refletindo sobre a impotência dos simulacros para recuperar um mundo em ruínas”. Diante disso, os personagens se esforçam para copiar a paisagem, mas, apesar do empenho, não conseguem criar um artefato que represente a suposta realidade. Isso porque, instáveis, os objetos mudam de cor em contato com a luz, além de se deteriorarem ao longo dos anos, como acontece, por exemplo, com as fotografias tiradas pelo pai. De forma análoga, pensa o crítico João Barrento (2016, p. 66), ao investigar, na literatura portuguesa, a textualização em primeiro plano, vê em *Finisterra: paisagem e povoamento* uma “recusa do modelo mimético, da dimensão representativa da linguagem, em favor da expressa ou construtiva”.

Deve-se mencionar que a obra, em anotação encontrada em um dos vários cadernos que compõem o espólio¹⁰ do poeta, atualmente sob a guarda do Museu do Neo-Realismo¹¹, é concebida por Carlos de Oliveira como um labirinto doméstico. Cita-se aqui a passagem em questão, intitulada “Algumas considerações”, as quais contribuí para se pensar até mesmo o processo da construção do romance¹²: “Os esquemas anteriores serviram para a montagem

¹⁰ Um dos pesquisadores do espólio de Carlos de Oliveira, Rui Mateus (2017a, p. 108) escreve, no catálogo da exposição *Carlos de Oliveira: a parte submersa do iceberg*: “o espólio torna visível a acumulação estratigráfica de discurso que os poemas escondem sob a apresentação limpa com que surgem ao olhar de quem os lê nas versões publicadas (sobretudo na que *Trabalho Poético* fixou), ou seja, na superfície da página dos livros, incapaz de comportar a profundidade da busca filológica e a densidade da escolha linguística de que eles brotaram ou a que, no fundo, sobreviveram”.

¹¹ A mencionada investigação, feita no Museu do Neo-Realismo, em Vila Franca de Xira, foi possível em razão da Bolsa de Investigação em Cultura Portuguesa para Estrangeiros, concedida pela Fundação Calouste Gulbenkian, em 2017.

¹² Sabe-se que Carlos de Oliveira se dedicou, por anos, à escrita de *Finisterra: paisagem e povoamento* (1978). Sobre o processo, recomenda-se a leitura do ensaio “«Beth Larkins, quem eras tu?» Uma outra ‘*Finisterra*’ para Carlos de Oliveira”, publicado por Ricardo Namora revista *Colóquio/Letras*, da Fundação Calouste Gulbenkian. Nela, encontram-se alguns comentários sobre as descobertas no espólio do poeta. As novas descobertas tornam a nota final de *Finisterra: paisagem e povoamento* (1978) ainda mais interessante. Veja-se aqui parte do mencionado aviso, publicado pelo autor no romance de 1978: “Imitando um dos narradores deste livro (coincidência e necessidade), também o autor coligiu numa única pasta velhos papéis dispersos: alguns, dactilografados; outros, manuscritos e às vezes (quase) ilegíveis. Decifrou a letra emaranhada, reconstituiu lacunas, ordenou tudo pelas diferenças caligráficas, a cor da tinta, os caracteres (mais ou menos nítidos) da máquina: sinais dum trabalho intermitente. Em seguida (clarificado o material), nova ordenação, cortes, e acabamentos necessários (aliás, muito breves)” (OLIVEIRA, 2003, p. 140). Compreende Namora (2017b), depois da investigação, juntamente com a equipe composta por pesquisadores liderada pelo curador do espólio, Osvaldo Manuel Silvestre, professor da Universidade de Coimbra, que, nas dez caixas que compõem o material produzido pelo autor para a escrita de *Finisterra*, encontram-se personagens muito distintos do que se nota na versão final, como Beth Larkins e Laura. São as duas moças apresentadas por Namora (2017) em outro ensaio: “ambas filhas únicas e casadas, ambas sem filhos, e portadoras de uma energia existencial admirável, embora desalinhada e, em última análise, fatal” (NAMORA, 2017, p. 87). Sobre a composição das anotações, Namora (2017b, p. 62) chama a atenção para o fato de que, “à primeira vista, a ordenação interior da pasta corrobora de modo exemplar os receios sugeridos por Carlos de Oliveira na «Nota final» a *Finisterra*: se excetuarmos a folha de rosto e a primeira folha (manuscrita, e que inclui um índice da obra já com algum grau de detalhe e

definitiva do romance e obrigaram a por em parte certos capítulos (que vinham perturbá-la), aproveitando outros que não se integravam em montagens precedentes” (Espólio literário Carlos de Oliveira, Museu do Neo-Realismo). Nesse sentido, ao término da narrativa, conclui o poeta: “Creio ter construído assim um ‘labirinto doméstico’ donde pode sair-se com facilidade e por várias portas” (Espólio literário Carlos de Oliveira, Museu do Neo-Realismo). Da mesma maneira como *Finisterra: paisagem e povoamento*, na compreensão do autor, estrutura-se como um labirinto, em que se abrem várias portas, é esta a obra selecionada por Manuel Gusmão como o cerne do filme. Realça-se que, como não poderia deixar de ser, há portas que se abrem diante do espectador.

Por isso, a obra cinematográfica também apresenta textos de *O aprendiz de feiticeiro* (1971), especialmente os que dizem respeito ao processo da escrita, tema de reflexão constante da obra de Carlos de Oliveira, e poemas selecionados de *Mãe pobre*, *Cantata*, *Terra de harmonia*, *Descida aos infernos* e *Sobre o lado esquerdo*. Há, ainda, alusões à produção cinematográfica de *Uma abelha na chuva*, “adaptação” da obra homônima de Carlos de Oliveira, escrita em 1953. Em referência a esta “transposição”, que estreia nos cinemas em 1972, tem-se, no elenco do média-metragem, o diretor Fernando Lopes e a atriz Laura Soveral, intérprete de Maria dos Prazeres, esposa de Álvaro Silvestre, o que reforça a proposta de se fazer uma homenagem à obra de Carlos de Oliveira. No média-metragem, Soveral representa a matriarca de *Finisterra: paisagem e povoamento*, enquanto Lopes está envolvido em duas situações da narrativa: as sequências em que trechos sobre o processo de escrita do poeta são lidos e a parte em que interpreta o adulto, personagem do último romance do autor de *Pastoral*, tarefa que divide com o ator Luís Miguel Cintra.

Destaca-se que, como o enfoque dado à obra de Carlos de Oliveira vem de um professor, um crítico especialista na obra do autor e, ao mesmo tempo, ele mesmo, um poeta, está-se diante de uma situação pouco comum no universo cinematográfico. Assim, em *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*, tem-se um roteiro pautado pelo rigoroso estudo crítico e acadêmico de sua obra. A proposta de ter na “adaptação” o resultado de uma leitura, encontra sua justificativa na reflexão feita pela estudiosa Anita Leandro (2001) ao discutir o drama *Prénom Carmen*, de 1983, dirigido por Godard. No filme, o diretor “adapta” o mito de Carmen, presente no conto escrito por Prosper Mérimée, em 1845; na ópera, assinada por

sofisticação), os restantes 54 «papéis dispersos» fazem realmente jus à qualidade que o autor lhes viria a atribuir” (NAMORA, 2017, p. 62). Por isso, ao se ter em mente a anotação de Carlos de Oliveira na citação mencionada nesta tese, retirada de um de seus cadernos que integra o espólio sob a guarda do Museu do Neo-Realismo, tem-se aí a possibilidade de pensar que a organização mencionada pelo poeta no comentário esteja se referindo também ao processo de longos anos em que se viu envolto na construção da narrativa.

Georges Bizet, e ponto de partida para uma série de outras obras cinematográficas. Contudo, o cineasta franco-suíço contextualiza o mito de Carmen para os anos 1980, aproveitando para fazer uma crítica à indústria cinematográfica¹³. Como enfatiza Leandro (2001), Godard não faz uma “adaptação”, algo com o intuito de narrar mais uma vez a história do livro, mas busca contar de outro jeito, usando os recursos do próprio cinema. Em certo momento, a ensaísta conclui: “adaptar, de acordo com seu método, é reescrever com os meios do cinematógrafo” (LEANDRO, 2001, p. 61).

Concentra-se a atenção, nesse sentido, para o emprego da palavra “reescrita”, usada por Leandro (2001) na citação em realce. Alerta-se para o fato de que, no contexto do estudo proposto nesta tese, opta-se por não usar este termo, pois se encontra fortemente associado ao que faz Carlos de Oliveira em seu trabalho poético¹⁴. Conforme argumenta Martelo (1998, p.

¹³ A tentativa de Godard de recontar a trama encontra-se no centro da própria criação de Carmen. De acordo com Hutcheon (2013), o conto foi escrito em 1843, depois que Mérimée escutou a história, contada pela amiga Mme. Eugénie de Montijo, de um criminoso que assassinou a amante. Logo depois, o escritor enviou à amiga uma mensagem afirmando que havia lido *The Zinca* (1841) e *The Bible in Spain* (1843). Não é possível afirmar se as duas obras influenciaram a escrita do texto literário, mas sabe-se que, já em 1845, a *Revue des deux mondes* publica o conto “Carmen”, em que Mérimée apresenta a história de uma cigana espanhola assassinada por um homem com quem se envolve amorosamente. Pode-se notar, nesse sentido, que o enredo se insere em um *mise en abîme* pautado por uma série de referências intertextuais, que se modificam de tal modo que faz com que Carmen seja associada à noção de “estereótipos conflitantes [que] tornaram a história continuamente fascinante tanto para os adaptadores quanto para os públicos” (HUTCHEON, 2013, p. 206). Para a estudiosa, em cada “adaptação”, seja na ópera, cinema ou teatro, há a possibilidade de transformar Carmen em uma vítima, a mulher assassinada pelo homem que ama, ou uma criminoso – tudo depende, evidentemente, do contexto no qual se dá a “transposição”. Quando se pensa no filme dirigido por Godard, está-se diante de um caso particular. Conforme é exposto por Hutcheon (2013), no longa-metragem, o cineasta deixa de lado a música da ópera de Bizet, produzida pouco tempo após a publicação do conto, e transforma Carmen em uma terrorista que conhece o seu par romântico, o segurança de um banco, quando tenta assaltar a instituição financeira. Em conformidade com Hutcheon (2013), Anita Leandro (2001) destaca que, em *Prénom Carmen*, Godard substitui a música de Bizet pela de Beethoven, executada por Carmen em seu violino ao lado de um quarteto de cordas, ou a cor vermelha, tão própria das outras “adaptações” do mesmo enredo, pelo amarelo. Ao fazer isso, tem-se “a nova escrita daí resultante, a escrita cinematográfica que substitui o texto, encoraja o espectador para a associação livre de ideias, permitindo-lhe abstrair, a partir do texto de Mérimée, a ressonância de outras histórias: a do cinema primitivo, a do encontro do cinema com o vídeo e a dos filmes de Godard e de outros cineastas” (LEANDRO, 2001, p. 60). Com isso, Godard foge por completo da “adaptação” predominante no cinema, na qual o filme cumpre a simples função de ilustrar o que está escrito na obra literária. Nota-se que não há o interesse em apresentar toda a história narrada no conto e sim de ir além dela. Para tanto, em *Prénom Carmen*, o diretor tem no mito de Carmen o ponto de partida para fazer uma crítica ao audiovisual, tendo em vista que, em todo momento, tem-se referência ao vídeo, argumento comprovado pela sequência em que o policial, com quem a protagonista inicia um relacionamento, aparece fazendo carícia em uma TV onde se vê apenas “chuviscos” como imagem, sem, portanto, qualquer conteúdo. Ao lado disso, para acobertar suas atividades clandestinas, o grupo de criminosos usa uma locadora de vídeos pornográficos como esconderijo, mais um indício da crítica proposta pelo cineasta, que também participa do filme ao interpretar o Tio Jeannot, um recluso diretor de cinema internado em um hospital psiquiátrico. Pode-se ver, nesse sentido, que há a tentativa de se realizar a escrita cinematográfica, na qual a obra literária se posicionaria, de certa forma, ao lado do cinema, deixando de ser considerada apenas o mote inspirador para a criação do roteiro.

¹⁴ Segundo destaca Manuel Gusmão (1981), a prática da reescrita incidiu especialmente nos primeiros livros de poesia, em um processo no qual Carlos de Oliveira eliminou alguns poemas, acrescentou e reescreveu vários. Pode-se ilustrar tal afirmativa quando se pensa na antologia *Trabalho poético*, que reúne os livros de poesia do autor. Em uma nota final, avisa-se que “o autor remodelou, incluiu, cortou (sobretudo cortou) o que lhe pareceu necessário para alcançar um conjunto mais equilibrado” (TRABALHO POÉTICO, 2003, p. 373). Nesse processo

17), o poeta “foi um dos leitores mais atentamente críticos dos seus livros. Reeditar implicou para ele, quase sempre, reescrever; e reescrever significa inscrever no texto um outro momento de escrita, outro entendimento do mundo, outras opções estético-literárias que não as iniciais”. Com isso, pensar em reescrita, mesmo a cinematográfica, na obra de Carlos de Oliveira pressupõe-se, antes de tudo, uma emenda, uma correção a ser feita até que o texto possa ser considerado pronto para uma nova publicação. Sabe-se, evidentemente, que não se trata da proposta de Manuel Gusmão, concentrado em expandir o universo poético do autor ao continuá-lo na escrita do roteiro e também, se verá, na sua própria poesia, recurso evidenciado em *A terceira mão* (2008), mas não apenas.

Em razão disso, com o média-metragem em mente, claro está que, se antes em “As posições do leitor”, série integrante do livro de poesia *Dois sóis, a rosa: a arquitectura do mundo* (1990), “o leitor põe-se a escrever” (GUSMÃO, 2013, p. 45), agora tem-se o leitor que se põe a filmar. Para esta pesquisa, portanto, será imprescindível levar em consideração as escolhas artísticas de Manuel Gusmão, tendo em vista que o ensaísta tem condições de criar outra obra, sem o compromisso de ser fiel ao original¹⁵, concentrando-se em expandir o

de (re)construção da obra, conclui Gusmão (2009), *Alcateia*, romance publicado em 1944, jamais foi considerado pelo poeta suficientemente reescrito e, por isso, depois de publicada a sua segunda edição, em 1945, não mais voltou a ser lançado. Todavia, nem por isso o livro foi esquecido por Manuel Gusmão. Em *Carlos de Oliveira – sobre o lado esquerdo*, o espectador tem a oportunidade de ver uma página do original do romance, com indicações feitas pelo poeta. Conferir Espólio de Carlos de Oliveira no Museu do Neo-Realismo, em Vila Franca de Xira.

¹⁵ A fidelidade é um dos principais pontos de discussão na relação a ser estabelecida entre cinema e literatura. Conforme destaca Stam (2006), “a linguagem convencional da crítica sobre as adaptações tem sido, com frequência, profundamente moralista, rica em termos que sugerem que o cinema, de alguma forma, fez um desserviço à literatura” (STAM, 2006, p. 19). Corroborando com Stam (2006), Hutcheon (2013) enfatiza que, tanto a crítica acadêmica quanto a jornalística, entende a “adaptação” como uma obra secundária e inferior. Em razão disso, com frequência, veem-se o termo associado a palavras pouco elogiosas, como as elencadas por Stam (2006, p. 19), “‘infidelidade’, ‘traição’, ‘deformação’, ‘violação’, ‘abastardamento’, ‘vulgarização’ e ‘profanação’.” Xavier (2003), no entanto, apresenta uma visão menos radical com relação à maneira como público e crítica avaliam a “adaptação” cinematográfica. De acordo com o pesquisador, pode-se discutir a “transposição” em vários aspectos, mas “vai-se direto ao sentido procurado pelo filme para verificar em que grau este se aproxima (é fiel) ou se afasta do texto de origem” (XAVIER, 2003, p. 61). Xavier (2003) acredita que este comportamento vem perdendo espaço nas últimas décadas, pois, para ele, é possível notar que a visão do cineasta sobre a obra tem sido mais respeitada, dando liberdade a essa “transposição”. Entretanto, ainda assim, o estudo comparativo entre filme e livro tem ditado as regras ao se pensar no diálogo entre as duas artes. Embora Xavier (2003) tenha como lema “ao cineasta o que é do cineasta, ao escritor o que é do escritor”, o crítico reconhece que, por vezes, não se consegue deixar de lado a comparação, ainda que seja “mais como um esforço para tornar mais claras as escolhas de quem leu o texto e o assume como ponto de partida, não de chegada.” (XAVIER, 2003, p. 62). Hutcheon (2013) advoga que o processo de comparação é inevitável quando se trata de uma “transposição”. Isso porque só de dizer que a obra é uma “adaptação”, “anunciamos abertamente sua relação declarada com outra(s) obra(s).” (HUTCHEON, 2013, p. 27). Geralmente, essa comparação entre as duas artes acontece, ressalta Thaís Flores (2005), de maneira unidirecional, indo do literário para o fílmico, em um processo concentrado em verificar quais alterações foram bem sucedidas com relação ao original. Flores (2005) reconhece, entretanto, que o cenário tem sofrido alterações com a inserção de pesquisadores da área do cinema, interessados em realçar “os elementos fílmicos, usando a comparação para enriquecer a avaliação do filme e não o contrário.” (FLORES, 2005, p. 15). É necessário enfatizar que um estudo interartes, por envolver uma série de artes distintas, exige do crítico, adverte Denílson Lopes (2004, p. 23), um conhecimento de diferentes

universo poético de Carlos de Oliveira. Esse princípio pode ser notado também na própria poesia de Manuel Gusmão, importante para a compreensão do média-metragem. Em *A terceira mão*, livro mencionado brevemente nesta introdução, o ensaísta assumidamente procura se colocar como uma espécie de continuador da obra do poeta da Gândara; embora, de forma intencional, pretenda falhar em seu projeto, como comenta em “Uma regra de poética que também é política”. No texto em questão, o poeta afirma: “Os poemas onde imito a mão de Carlos de Oliveira estão, segundo espero, errados, e esse erro, essa sua ilusão fabricada, deve mostrar a diferença das mãos, a mudança de mão” (GUSMÃO, 2013, p. 164). Por isso, nota-se que o crítico continua a escrita, mas insere elementos próprios para “mostrar a diferença da mudança de mão”, de modo que não se trate apenas de uma imitação, na ausência de termo mais adequado, da obra do poeta.

Em consequência, de acordo com as considerações de Marleide Anchieta de Lima (2015, p. 98), em sua tese de doutorado, “Gusmão compreende que a poesia é escrita por várias mãos”. Essas várias mãos terminam por representar uma dimensão dialógica no trabalho de Manuel Gusmão, não apenas como poeta, mas, ainda, como crítico. Tal constatação incita a pensar nas “palavras dos outros” na literatura, não por acaso o título escolhido por Manuel Gusmão (2010) para uma das seções do texto “Incerta chama”, parte inicial de sua obra de ensaios *Tatuagem & Palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas*. A referência é direta ao pensamento de Mikhail Bakhtin (2003), quem o ensaísta menciona em algumas ocasiões. No caso do ensaio, a decisão não deixa de ser instigante, tendo em mente que, para pensar a palavra poética, o ensaísta opta por evidenciar claramente para o leitor que recorreu, também ele, ao que é dito pelo outro. O ato de provocação feito por Gusmão (2010) termina por colocar em prática o que é afirmado por Bakhtin (2003), quando conclui que todo enunciado é considerado pleno de tonalidades dialógicas: “Porque a nossa própria ideia – seja filosófica, científica, artística nasce e se forma no processo de interação e luta com os pensamentos dos outros, e isso não pode deixar de encontrar o seu reflexo também nas formas de expressão verbalizada do nosso pensamento” (BAKHTIN, 2003, p. 298).

Por certo, ainda segundo Bakhtin (2003), toda forma de enunciado é, inevitavelmente, uma resposta ao que foi dito pelos que o antecederam – e é exatamente isso o que faz Gusmão

linguagens, ao lado da capacidade de compreender aquilo que está além de sua formação, tendo em vista as variadas formas envolvidas elencadas pelo estudo, pautado por “uma perspectiva transdisciplinar”. Apesar disso, pode-se notar que a equivocada exigência da fidelidade ainda é discussão recorrente quando se pensa as “adaptações”, correndo o risco de reduzir a reflexão ao simples ato de lamentar “o que foi ‘perdido’ na transição do romance ao filme, ao mesmo tempo em que ignora o que foi ‘ganhado’.” (STAM, 2006, p. 20).

(2010) quando encontra no pensador russo o seu ponto de partida para discutir acerca das “*palavras dos outros ou as palavras de outrem*” na poesia (GUSMÃO, 2010, p. 13, itálico do autor). Nota-se, então, uma identificação por parte do ensaísta com o pensamento proposto por Bakhtin. Não por coincidência, o livro em que reúne seus textos críticos, publicado em 2011 pela Edições «Avante!», é chamado *Uma razão dialógica: ensaios sobre literatura, a sua experiência do humano e a sua teoria*. A inserção do numeral no título faz sentido diante do que o termo dialogismo dá a entender, pois pressupõe uma troca entre duas ou mais partes – e essa troca possibilita as alterações nos rumos do pensar. Do contrário, caso chamasse *A razão dialógica*, a obra teria certo tom de definição, de trabalho já concluído e acabado.

Quanto ao estudo aqui proposto, percebe-se que o dialogismo, tão caro ao ensaísta, permeará toda a discussão. Por esta razão, para a escrita dos capítulos, foi necessário pensar uma maneira que pudesse articular as três forças que compõem este objeto: a primeira delas é a poesia de Carlos de Oliveira, acompanhada da maneira como pensa a sua criação poética e a forma como o cinema pode ser discutido a partir dela; a segunda é Manuel Gusmão, sua crítica e também a sua poesia, uma vez que, como se verá no segundo capítulo desta tese, o ensaísta se propõe assumidamente a ser um continuador da obra de Carlos de Oliveira; a terceira e última é o média-metragem, resultado final da equação que coloca em diálogo Carlos de Oliveira e Manuel Gusmão, contando com o auxílio da diretora Margarida Gil.

Cabe realçar que, para a composição das nove seções que integram os três capítulos produzidos para esta tese, foi preciso propor um recorte que respeitasse a proposta de estudo pretendida¹⁶. Por isso mesmo, com o intuito de tornar clara a proposta de expansão poética e

¹⁶ Importa mencionar que, para tornar possível o estudo fílmico proposto por esta tese, foi produzido um mapa onde se tenta identificar todos os fragmentos “colados” por Manuel Gusmão no roteiro de *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*. Insere-se aqui o resultado deste levantamento, informando, desde já, que são cinco os capítulos da obra cinematográfica:

1. Finisterra.
 - 1) Poema III de “Estalactite” – *Micropaisagem*
 - 2) Fragmento de abertura do primeiro capítulo de *Casa na duna*
 - 3) Fragmento de “Micropaisagem”, de *O aprendiz de feiticeiro*
 - 4) Fragmento de “O iceberg”, de *O aprendiz de feiticeiro*
 - 5) Fragmento de “Na floresta”, de *O aprendiz de feiticeiro*
 - 6) Leitura de “Fóssil”, de *Cantata*
 - 7) Fragmentos dos capítulos III e IV de *Finisterra*
 - 8) Fragmento do capítulo XIV de *Finisterra*
2. Ofício noturno
 - 1) “O foco principal é a noite” – trecho de *Finisterra*
 - 2) *Pequenos burgueses*, o enigma de Cilinha
 - 3) Primeira estrofe de “A noite inquieta”, de *Colheita perdida*
 - 4) Fragmento de “Micropaisagem”, de *O aprendiz de feiticeiro*
 - 5) Fragmento do capítulo XI de *Finisterra*
3. Descida aos infernos
 - 1) “Soneto”, de *Colheita perdida*

cinematográfica, decidiu-se se concentrar nos três principais pontos que interligam cada uma das forças envolvidas. Para discutir a poesia de Carlos de Oliveira, no primeiro capítulo, intitulado “Carlos de Oliveira: Poesia, colagem e cinema”, investiga-se, no momento inicial, a maneira como o poeta pensa o seu processo de criação a partir das “palavras dos outros”. O propósito é oferecer subsídio para se pensar a forma dialógica que une a poesia de Carlos de Oliveira e a de Manuel Gusmão, tendo no filme o seu objeto final. É a relação a ser estabelecida com a poesia do outro, ponto necessário para a realização do que se propõe neste trabalho, o centro da discussão na primeira seção, portanto. Nesse sentido, são os escritos do poeta em *O aprendiz de feiticeiro* que interessam, a partir do momento em que oferecem a sua visão sobre a criação poética. Evidentemente, as considerações publicadas por Manuel Gusmão em seus livros de ensaio servem de aporte crítico para o que se propõe aqui.

Posteriormente, o capítulo centra-se na forma como a colagem é usada como ponto de partida para a escrita poética. É este, adianta-se, o recurso utilizado pelo poeta-crítico para a escrita do roteiro do média-metragem, o que justifica a importância para a sua reflexão. A discussão só é possível em decorrência dos poemas “Colagem com versos de Desnos, Maiakovski e Rilke”, presente em *Sobre o lado esquerdo* (1968), e “Retrato do autor por Camilo Pessanha (colagem)”, de *Terra de harmonia* (1950), pois são eles declaradamente colagens. Na sequência, tendo em mente as questões suscitadas a partir da colagem poética, o capítulo centra-se na discussão a ser estabelecida entre poesia e cinema, a partir da obra poética de Carlos de Oliveira. Nessa perspectiva, a discussão se inicia com “Cinema”, série de três poemas, publicada em *Sobre o lado esquerdo* – livro que oferecerá, em inúmeras ocasiões nesta tese, uma série de argumentos, o que torna a sua inserção como subtítulo do média-metragem cada vez mais justificada. A escolha da série em questão, além de colaborar para a compreensão do que é o cinema para Carlos de Oliveira, é, por si só, resultado de uma relação

-
- 2) Fragmento do capítulo XXIV de *Finisterra*
 - 3) Estrofes e um poema inteiro de *Descida aos infernos*
 - 4) Fragmento do capítulo V de *Finisterra*
 - 5) Leitura de parte do Poema I e II de “Xácara das bruxas dançando”, de *Mãe pobre*
 - 6) Fragmento do capítulo V de *Finisterra*
 - 7) Leitura de “Porta”, de *Sobre o lado esquerdo*
 - 4. O inventor de jogos
 - 1) Leitura de “Estrelas”, de *Sobre o lado esquerdo*
 - 2) Leitura de “Dunas”, de *Sobre o lado esquerdo*
 - 3) Fragmento do capítulo XIV de *Finisterra*
 - 5. Pastoral, cinema e dedicatória
 - 1) Fragmento do capítulo VIII de “*Finisterra*”
 - 2) Dois parágrafos de “Janela acesa”, de *O aprendiz de feiticeiro*
 - 3) Dois parágrafos finais de “A fuga”, de *O aprendiz de feiticeiro*
 - 4) Leitura de “Sobre o lado esquerdo”, de *Sobre o lado esquerdo*

dialógica, posto que se trata de uma obra poética produzida a partir de um exame médico. Há de se levar em consideração, nesse sentido, o aspecto dialógico a ser conferido em “Cinema”.

Na mesma seção, começa-se a refletir sobre a maneira como Manuel Gusmão elabora o roteiro do média-metragem. O fragmento a ser investigado é integrante de um dos roteiros que não foi filmado e compõe o espólio de Carlos de Oliveira. Estabelece-se o diálogo entre a composição do *script* e a maneira como a poesia do autor de *Cantata* (1960) é elaborada, tomando por referência um dos poemas da série “Estalactite”, de *Micropaisagem* (1968), e “Instante”, de *Sobre o lado esquerdo*. Vale destacar, ainda em referência ao primeiro capítulo deste trabalho, que os poemas do autor de *Finisterra: paisagem e povoamento* serão muitas vezes usados como referência para se pensar não apenas a sua criação poética, como, ainda, a sua transformação em obra cinematográfica. Inegável, no cenário a ser estabelecido, a importância do texto “Lavoisier”, não à toa de *Sobre o lado esquerdo*, que trata da “natureza variável das palavras”. Os seus versos “cada poema, / no seu perfil / incerto / e caligráfico, / já sonha / outra forma” (OLIVEIRA 2003, p. 201), se verá, orientará a escrita da tese em mais de uma ocasião, o que justifica a inserção de parte dos seus versos como título e também como epígrafe desta pesquisa.

Na sequência, o segundo capítulo, centrado na poesia de Manuel Gusmão e no diálogo a ser estabelecido com a obra poética de Carlos de Oliveira, recebe como título “Manuel Gusmão: o inventor de jogos”. Trata-se, desde logo, de uma maneira de inserir o personagem a ser interpretado pelo poeta-crítico em *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*. Para tanto, na primeira seção, o intuito é refletir, a partir do poema “A terceira mão de Carlos de Oliveira”, a forma como Manuel Gusmão, como leitor, assume a tarefa de expandir a obra do poeta da Gândara. Encontra-se no processo da leitura a referência central para se pensar o trabalho do poeta-crítico, o que, por consequência, incita a investigar a maneira como a aparição de Fernando Lopes, diretor de *Uma abelha na chuva*, pode ser pensada como um meio para discutir a interferência na maquete, envolvendo-a num processo de criação a partir de uma mão capaz de sonhar o sentido.

Logo em seguida, tem-se a discussão a ser conduzida na segunda parte do capítulo, centrado no olhar. É a partir da visão, muito além de simplesmente se enxergar um objeto, que esta tese introduzirá “o inventor de jogos”, personagem central para se compreender a escrita do roteiro do filme. Isso porque, antes de se pensar o personagem, figura tão cara ao poeta da Gândara, como se verá, faz-se necessária a discussão acerca do processo da leitura, pois é ela a porta de entrada para se compreender o que pretende Manuel Gusmão no seu projeto de dar continuidade à escrita da obra de Carlos de Oliveira no média-metragem. Deve-se realçar que

é neste segmento em que se tem também a inserção de parte do material no qual o autor de *Pastoral* (1977) escreve seus planos para a elaboração de um possível *O inventor de jogos*¹⁷, que nunca foi de fato concluída. Por fim, a terceira seção tem a proposta de discutir as soluções estabelecidas para as questões inseridas por Carlos de Oliveira em *Finisterra: paisagem e povoamento*, em especial o desaparecimento da cruz de vidro. Tem-se aí o intuito de pensar a relação a ser estabelecida com a origem, seja a da linguagem ou a do processo de criação, este iniciado nas dunas do cérebro – em referência aos versos do poeta-ensaísta –, e elaborado pelas mãos.

Com isso, importa mencionar que a sugestão de uma origem termina por evocar também a proposta de um recomeço. Nessa perspectiva, a imagem do anjo camponês apresenta-se como assunto para a continuação da discussão proposta. Sabe-se que há inúmeros anjos “na poesia de Carlos de Oliveira, desde os do poema «Amazónia¹⁸», do seu primeiro livro, *Turismo*, até aos diferentes anjos de *Entre duas memórias* (desde o «anjo camponês», que dá a ver a cena de «Descrição da Guerra em Guernica», aos anjos do poema «Salto em altura»)» (GUSMÃO, 2010, p. 320). É ao ter nessa figura o personagem central para testemunhar a destruição promovida pela Guerra em Guernica, no poema no qual se estabelece um diálogo com o painel *Guernica*, de Pablo Picasso, que Carlos de Oliveira (2003, p. 300) apresenta ao leitor o anjo camponês – este que “entra pela janela [...] / com a terceira luz na mão”. Com efeito, o anjo camponês presente no conjunto “Cristal em Sória”, de *Entre duas memórias* (1971), é associado ao anjo da história de Walter Benjamin na proposta de Manuel Gusmão para compor *Os dias levantados* (2002), libreto da ópera de António Pinho Vargas, de mesmo título, encenada no Teatro de São Carlos, em Lisboa, entre 25, 28 e 30 de abril de 1998, ano da comemoração dos 24 anos da Revolução dos Cravos. A

¹⁷ A figura do “inventor de jogos” se fez presente em apenas dois poemas publicados em *Sobre o lado esquerdo*. No entanto, ao que parece, o poeta tinha planos de publicar um livro com o mesmo título, tendo em vista a indicação “Obras do autor”, da edição publicada em 1979 de *O aprendiz de feiticeiro* (1971), da Livraria Sá da Costa Editora. Na seção destinada às obras para publicação futura, tem-se um possível volume de *Trabalho poético, Alcateia* e um livro sob o título *O inventor de jogos* – não se pode supor tratar-se de um suposto outro título para *Sobre o lado esquerdo*, uma vez que a obra foi publicada em 1969 e já estava inclusa no segundo volume de *Trabalho poético*, também editada pela Sá da Costa. Em uma breve nota de rodapé em seu *Slow motion: Carlos de Oliveira e a pós-modernidade*, Osvaldo Manuel Silvestre confirma as suspeitas de um livro centrado na figura, ao informar que há “o anúncio reiterado de um livro a publicar com o título *O inventor de jogos*, logo desde a primeira edição do *Trabalho poético* em dois volumes, obra infelizmente malograda pela morte do autor” (SILVESTRE, 1994, p. 13). Há ainda outras anotações cujo título se refere ao personagem de “Dunas” e “Estrelas”. Não se encontrou, durante pesquisa realizada no espólio, comentário mais específico sobre qual seria, afinal, a proposta de um possível *O inventor de jogos*. Arrisca-se aqui um palpite, e isso não passa de uma suposição: ao que parece *O inventor de jogos* seria um livro nos moldes de *O aprendiz de feiticeiro* (1971), constituído por textos de gêneros diversos sobre a escrita poética e as questões que envolvem o homem de meados do século XX.

¹⁸ Trata-se do quinto poema que compõe a série, na qual se lê a estrofe seguinte: “Anjos / entregam-se a anjos / e caem na terra / embebedados” (OLIVEIRA, 2003, p. 19).

imagem do anjo, no diálogo proposto por Manuel Gusmão com Carlos de Oliveira – e consequentemente Benjamin – associada ao cinema, é o tema para a conclusão do capítulo proposto.

Para a composição do último ponto do estudo pretendido, “*Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo: as mãos que sonham o sentido*”, tem-se a proposta de discutir, centrado nos aspectos fílmicos, a maneira como Manuel Gusmão expande a poesia de Carlos de Oliveira, atrelado ao trabalho desenvolvido por Margarida Gil como diretora. Desse modo, para a primeira seção, o intuito é pensar, a partir da poética da brevidade, a maneira como ganham as telas do cinema “casas construídas com adobos [que] duram sensivelmente o que dura uma vida humana” (OLIVEIRA, 1995, p. 267). Para tanto, a ideia é centrar a discussão, em um primeiro momento, em como os objetos cênicos são dispostos. Em sequência, há de se investigar a forma como, fora do cenário, propositalmente artificial, apresentam-se os elementos da natureza, uma vez que, na “poesia de Carlos de Oliveira, as imagens da terra são constantes e por isso detêm nossa atenção e provocam a leitura do valor simbólico desse elemento polivalente a reunir alguns temas arquetipais básicos no conjunto da obra do autor, seja em poesia, seja em prosa” (ALVES, 1998, p. 02). Nesse contexto, avalia-se a imagem das dunas e da floresta, pois se acredita, a partir de uma das sequências finais do filme, que elas oferecem subsídio para se pensar a maneira como uma imagem cinematográfica se sobrepõe uma à outra.

Por conseguinte, para a segunda seção, “‘Desdobrando-se em mil raízes entrelaçadas’: o cinema pensa a paisagem do poema”, a pesquisa tem como propósito discutir os desdobramentos da paisagem no cinema. Em razão disso, os movimentos de câmera e a maneira como os poemas são apresentados no contexto cinematográfico continuam sendo ponto de investigação. Há de se levar em consideração, com isso, a construção do *mise en abîme* que envolve toda a narrativa de *Finisterra*: paisagem e povoamento e como, no cinema, esse recurso transforma-se em uma metalepse. Por fim, para a última seção do capítulo – e também da tese – o intuito é investigar como o média-metragem, dispondo dos recursos cinematográficos, pensa a crise mimética proposta em *Finisterra*: paisagem e povoamento, o cerne da narrativa fílmica. Com esse propósito, encontra-se na reflexão sobre a abstração, proporcionada pela pirogravura criada pela mãe, a referência central.

Acredita-se, por fim, que, com este estudo, pode-se pensar a maneira pela qual, seguindo os propósitos do poema “Lavoisier”: “cada poema [...]” pode, enfim, sonhar “outra forma” (OLIVEIRA, 2003, p. 201).

1 CARLOS DE OLIVEIRA: POESIA, COLAGEM E CINEMA

Sem o desembaraço de muitos, mas tirando partido dos variados acidentes da pedra, que conheço bem, lá vou pondo sílaba sobre sílaba. Do nascer ao pôr do sol.

(Eugénio de Andrade, em “Sílaba sobre sílaba”)

Alguns escritores nasceram unicamente para ajudar outro escritor a escrever uma única frase.

(Ernest Hemingway, em *As verdes colinas de África*)

*Transforma-se o espetáculo
por fim
no próprio espectador
e habita agora
a fluidez do sangue:
cada imagem de fora,
presa ao fotograma que já foi,
de glóbulo em glóbulo se destrói.*

(Carlos de Oliveira, em “Cinema”)

1 CARLOS DE OLIVEIRA: POESIA, COLAGEM E CINEMA

1.1 “A forma da poesia por vir¹⁹”: “As palavras dos outros” na escrita poética

*Dito de outro lado, a literatura faz-se com
«as palavras dos outros²⁰»*

(Manuel Gusmão, em “Desde que somos
um diálogo²¹”)

*Busquemos apenas
As palavras repetidas*

*As gaivotas mais altas
Mais perdidas*

(Daniel Faria, em “Prefácio”)

No poema “Palavras”, publicado em *A noite imóvel*, Luís Quintais propõe uma reflexão acerca do discurso poético, uma vez que, lembra o poeta brasileiro Paulo Henriques Britto (2007, p. 87), no quinto texto do conjunto “Crepuscular”: “toda palavra já foi dita”:

Palavras

De onde vêm,
ainda?

Eco por gente morta,
a dor é o limite

do que escuto.
Palavras são

fantasmas
na inaparente

densa
realidade.

(QUINTAIS, 2017, p. 52)

¹⁹ Versos da seção “A noite imóvel”, publicado no livro de mesmo título de Luís Quintais, em 2017.

²⁰ Não é informado especificamente de qual dos livros publicados por Bakhtin (2003), o crítico faz menção direta. Há um fragmento, publicado em *Estética da criação verbal*, que pode contribuir para pensar na discussão proposta por Gusmão: “Nossa fala, isto é, nossos enunciados (que incluem as obras literárias), estão repletos de palavras dos outros, caracterizadas, em graus variáveis, pela alteridade ou pela assimilação, caracterizadas, também em grau variáveis, por um emprego consciente e decalcado. *As palavras dos outros* introduzem sua própria expressividade, seu tom valorativo, que assimilamos, reestruturamos, modificamos” (BAKHTIN, 2003, p. 314, itálico nosso).

²¹ Ensaio publicado em *Tatuagem & Palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas*.

Assim, Quintais questiona a origem das palavras, como se pode notar nos dois primeiros versos, que aproveitam a disposição do título do poema na página. Os versos ajudam a pensar sobre o que é concluído por Manuel Gusmão (2010), em seu ensaio “Incerta chama”, nas páginas iniciais de *Tatuagem & Palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas*: “O poeta não tem para a poesia mais do que *as palavras dos outros* ou *as palavras de outrem*. Até porque não há outras. Há quem viva mal com isso, mas de facto nenhum de nós inventa a língua em que se fala/escreve” (GUSMÃO, 2010, p. 13, itálico do autor). É por isso que, refletindo sobre o que expõe Quintais (2017), as palavras não são mais do que fantasmas que integram a nossa realidade. São ecos²² produzidos por gente morta – palavras que continuam a se propagar em nosso tempo, não importa quando foram ditas –, pois, advoga o linguista russo Mikhail Bakhtin (2003, p. 300), “o falante não é um Adão bíblico, só relacionado com objetos virgens ainda não nomeados, aos quais dá nome pela primeira vez”. Pode-se corroborar o argumento de Bakhtin (2003) com o arrazoado por Manuel Gusmão (1986), em seu livro *O poema impossível: o Fausto de Pessoa*, em que investiga o poema pessoano. Ao pensar numa linguagem que se herda, o ensaísta adverte acerca de uma colonização conduzida pelos próprios indivíduos das palavras, de modo a transformar a linguagem em uma coisa própria. Nesse cenário, “a lucidez possível, neste lugar de solidão, consegue aperceber-se do carácter estanque que tem o mundo de cada um, no seio de uma linguagem que é um meio frágil de comunicação colectiva” (GUSMÃO, 1986, p. 62).

É em razão da impossibilidade de ser um Adão bíblico que o poeta deve lidar com o fato de que “aquele que escreve na sua instância de presente está mergulhado na história, inscreve-se na história, mesmo que apenas nas suas margens²³” (GUSMÃO, 2001, p. 202). A passagem trata da impossibilidade de escrever sem se inserir no mesmo cenário onde estão as palavras proferidas por aqueles que nos antecederam – “eco por gente morta”, já dizia o poema de Quintais. As considerações de Gusmão (2001; 2010), assim como a reflexão acerca do discurso adâmico produzida por Bakhtin (2003), são corroboradas pelos versos de Britto (2007). Ao concluir “chegamos muito tarde, e não provamos / o doce absinto e ópio dos começos” (BRITTO, 2007, p. 87), o poeta brasileiro escreve que “todas as sílabas

²² A passagem remete aos versos de Fiama Hasse Pais Brandão (2006), em “Dos nomes”. Diz a autora: “nomeamos os nomes e nunca / as criaturas ou as coisas” (BRANDÃO, 2006, p. 715).

²³ Refere-se ao que é dito pelo poeta-crítico no texto “Da literatura enquanto construção histórica”, publicado no livro de ensaios *Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada*, organizado por Manuel Gusmão e Helena Buescu e João Ferreira Duarte. Posteriormente, o ensaio, que passou a se chamar “Da literatura enquanto configuração histórica do humano”, foi publicado em *Uma razão dialógica: ensaios sobre literatura, a sua experiência do humano e a sua teoria*, publicação das Edições «Avante!», em 2011.

inimagináveis / soaram²⁴” e “nada ficou por cantar, nem mesmo o não-ter-mais-o-que-cantar [...]” (BRITTO, 2007, p. 84).

Os versos pouco otimistas de Britto ganham uma nova configuração quando se pensa o argumento de Gusmão (2010), feito com base no pensamento de Francis Ponge²⁵. Nesse caso, o ensaísta pensa o poeta como um pintor que não encontra outra paleta de tinta ou pincel senão os usados por seus antecessores. Todavia, a proposição de Ponge²⁶ ensina que “não se trata de limpar as cavaliças de Augias, mas de as pintar a fresco com o seu próprio esterco²⁷” (GUSMÃO, 2010, p. 14). Para comentar acerca das palavras dos outros na poesia, vê-se que Ponge, resgatado por Gusmão (2010), recorre a um episódio dos doze trabalhos de Hércules, quando o herói grego recebe a ingrata tarefa de lavar o estábulo do Rei Augias, apresentado por seu pai, o deus Hélio, com um imenso rebanho de gado. Nesse processo, há um novo diálogo com o mito ao propor que, no lugar de alterar os afluentes dos rios Alfeu e Peneu, tal qual o herói grego havia feito, para que a água lave a sujeira das cocheiras, o poeta cria sua obra a partir do que se quer limpar, o esterco do estábulo.

Ao refletir sobre a lição poética de Ponge, realçada por Gusmão (2010), é possível relacioná-la com o que o crítico, em outro ensaio, chama de “«*responsividade da literatura*»²⁸ (M. Bakhtine²⁹)” (GUSMÃO, 2001, p. 203). Para explicá-la, o ensaísta recorre ao argumento de Bakhtin, quando este parte do princípio de que o escritor, diante do papel em branco, é confrontado pela pergunta imaginária: “Que farei com as palavras dos outros, já que só disponho delas e são elas que permitem a minha individuação?” (BAKHTIN *apud* GUSMÃO, 2001, p. 203). Esse questionamento não é frequente ou obrigatório, mas é certo: “aquele que escreve (ou a sua escrita) **responde-lhes**³⁰ [os seus antecessores]” (GUSMÃO, 2001, p. 203, **negrito do autor**).

²⁴ O verso em questão faz parte do segundo poema de “Crepuscular”.

²⁵ Cabe elucidar que a tese de doutorado de Manuel Gusmão, defendida na Universidade de Lisboa, em 1987, trata da poética de Francis Ponge, de quem também é o tradutor para o português.

²⁶ Possivelmente no texto “Les écuries d'Augias”, publicado por Francis Ponge.

²⁷ Não há qualquer menção clara ao Marquês de Sade e não é o intuito explorar tal relação, porém, diante do cenário proposto por Ponge em suas considerações, seria impossível não lembrar o desesperado ato do autor de *Justine* ao escrever nas paredes da prisão com as suas fezes e com o próprio sangue.

²⁸ Esclarece Manuel Gusmão (2001): “Neste responder, a cena da escrita não tem que se passar a dois, como na versão da «angústia da influência» de H. Bloom, nem acontece na configuração de uma única tradição, como em Eliot. Podemos imaginar que, para resistir a Pascoaes, por um lado, e a Whitman, por outro, Pessoa inventa Caeiro, e escolhe Cesário Verde (e a coisa, como sabemos, é ainda mais complexa). Joaquim Manuel Magalhães, para resistir ao poder devastador de Herberto Helder, vai valorizar ou mesmo inventar uma tradição que reúne Nemésio, Cinatti e Sena, assim como escolhe (ou é escolhido) por Eliot, Kaváfis e Larkin (e também nesse caso, as coisas não ficam por aqui)” (GUSMÃO, 2001, p. 203).

²⁹ Chama-se a atenção para o fato de que Manuel Gusmão opta por escrever, em todos os seus ensaios, o nome de Bakhtin com inserção da letra “e” em seu final.

³⁰ Essa proposta privilegia o papel dos outros, para quem, compreende Bakhtin (2003), tem papel fundamental: “O papel dos outros, para quem se constrói o enunciado, é excepcionalmente grande, como já sabemos. Já

O mesmo argumenta Leyla Perrone-Moisés (2016) quando trata de como o cânone é recebido por aqueles a quem chama de herdeiros literários, amplo grupo que inclui não só escritores, mas também leitores. Ao ponderar sobre a relação mantida entre o escritor contemporâneo e o cânone, Perrone-Moisés (2016) entende que o herdeiro tem por obrigação responder a uma dupla questão, de natureza completamente contraditória. A primeira delas diz respeito a uma reafirmação de tudo o que veio antes, enquanto, posteriormente, o herdeiro deve se comportar de modo livre com relação ao passado literário – uma imposição um tanto paradoxal, pois reafirmar o passado e ao mesmo tempo manter-se livre dele não parece ser uma tarefa a ser executada em sua plenitude. Depois desse processo, percebe a estudiosa: “Ser fiel à herança não é deixá-la intacta; é transformá-la, relançá-la, mantê-la viva”. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 52). Embora a consideração da autora sugira uma relação um tanto idealizada com o cânone, pressupõe-se aí o diálogo a que se refere Gusmão (2001) em seu ensaio. Quando se tem a *responsividade da literatura*, para usar o termo empregado por Bakhtin, considera o crítico português, há um diálogo que envolve “sempre a mais de dois e são várias as tradições que encontramos ou reconstruímos. Trata-se de tradições tendencialmente conflitantes e que entretanto podem contaminar-se” (GUSMÃO, 2001, p. 203).

Vê-se, na citação em realce, que Gusmão (2001) tem em mente um cenário menos amistoso do que o concebido por Perrone-Moisés (2016) ao usar os termos “reconstrução”, “contaminação” e “tendencialmente conflitantes”. Essa afirmativa se comprova quando o poeta russo Ossip Mandelstam, mencionado pelo crítico a certa altura de seu ensaio, trata de lembrar que “em poesia é sempre a guerra” (MANDELSTAN *apud* GUSMÃO, 2001, p. 203). O confronto, todavia, não condenaria à destruição nenhum dos lados envolvidos, pois o “poeta ao construir-se pode inventar a sua tradição, reunindo autores que se suporia (que outros suporiam) virem em tradições diferentes” (GUSMÃO, 2001, p. 203). Importa

dissemos que esses outros, para os quais o meu pensamento pela primeira vez se torna um pensamento real (e deste modo também para mim mesmo), não são ouvintes passivos mas participantes ativos da comunicação discursiva” (BAKHTIN, 2003, p. 301, *itálico do autor*). Também acerca dessa discussão, convém realçar, a partir da leitura proposta por Boris Schnaiderman (1998), que a consideração proposta por Bakhtin é relacionada ao romance e não ao teatro e, surpreendentemente, à poesia. Por isso, escreve o estudioso: “Durante muitos anos essa afirmação bakhtiniana foi, para mim, verdadeira pedra no caminho, um estorvo em minha aceitação das concepções desse teórico russo. Pois, como conciliá-la com sua afirmação de que ‘toda a vida da linguagem, seja qual for o seu campo de emprego (a linguagem cotidiana, a prática, a científica, a literária etc.) está impregnada de relações dialógicas?’” (SCHNAIDERMAN, 1998, s/p). Sobre a discussão, recomenda-se a leitura do ensaio “Bakhtin, Murilo, prosa/poesia”, publicado em *Estudos avançados*.

mencionar que, em outro momento, no texto “Uma regra de poética que é também política³¹”, o ensaísta cita mais uma vez os dizeres de Mandelstan. No entanto, prefere complementar que, apesar do emprego do termo guerra por parte do poeta russo, a poesia é também o espaço e o tempo de uma amizade. Nesse sentido, nota-se que a inserção da palavra “amizade” termina por colocar em suspeita, enfim, a proposta de uma guerra, afirmativa corroborada pela “promessa e a partilha do sentido”, defendida pelo próprio Gusmão (2013b, p. 166)

Percebe-se que um dos pontos da escrita poética de que fala o crítico se baseia no envolvimento entre tradições díspares, provocado por “diálogos, apropriações e reconfigurações” (GUSMÃO, 2001, p. 203). Nessa perspectiva, alerta Fernando Pinto Amaral (2008, p. 297), “é como se a poesia evoluísse, sim, mas recusando quer a linha recta, quer o círculo”. Com efeito, a imagem da espiral é a mais apropriada para a escrita poética, no que tange à relação a ser estabelecida com os autores do passado. Isso porque há sempre a possibilidade de o interesse em uma época ser retomado por outra, mas sob uma nova perspectiva literária. É válido realçar, no entanto, que, para tornar possível o referido encontro, é preciso, arrazoar Gustavo Rubim (2003, p. 171), conhecer “o código, a memória, a cultura poética, para ver como o poema faz outro poema, comparar para descobrir o incomparável”. Nesse ponto, não se pode deixar de destacar que essa afirmativa é corroborada pelas considerações de Carlos de Oliveira, ao refletir sobre o fazer poético em *O aprendiz de feiticeiro*. “Livro sem gênero determinado” (RUBIM, 2003, p. 199) ou “de feição híbrida (à falta de melhor adjetivação)” (ALVES, 2013, p. 45), é em *O aprendiz de feiticeiro*³² que se conhece o olhar atento do poeta em relação ao mundo contemporâneo e à escrita poética em Portugal.

³¹ Breve texto integrante de *Contra todas as evidências: poemas reunidos III* em que Manuel Gusmão comenta *A terceira mão* (2008), no qual se tem de maneira clara o diálogo a ser estabelecido entre o poeta-crítico e a obra de outros autores, especialmente Carlos de Oliveira.

³² Cabem aqui algumas considerações sobre *O aprendiz de feiticeiro* (1971), constituído pela reunião de uma série de textos de gêneros variados, alguns publicados em revistas ao longo dos anos, outros inéditos, compreendendo o período entre 1940 e 1975. Rosa Maria Martelo (1998) orienta que é possível ler *O aprendiz de feiticeiro* de duas maneiras. Na primeira delas, pensa-se a obra como “hipertexto, valorizando as divergências de sentido relativamente aos textos matriciais anteriormente publicados” (MARTELO, 1998, p. 140), tendo por base, então, a ordem cronológica em que se deu a publicação. Já a segunda alternativa concentra-se em conceber o livro como macrotexto, no qual se valoriza “a relação interactiva que os textos manifestam entre si” (MARTELO, 1998, p. 140), o que termina por considerar a obra como a construção do auto-retrato do autor. Segundo Osvaldo Manuel Silvestre (1994), em *O aprendiz de feiticeiro* encontra-se “todo o Carlos de Oliveira, do aprendiz neo-realista ao feiticeiro das obras finais (e não se esqueça que estamos perante a um autor que de facto *progrediu*, rasurando, a *posteriori*, a menoridade da sua fase precoce)” (SILVESTRE, 1994, p. 85), em referência ao processo de reescrita empregado pelo poeta português. De todo modo, em *O aprendiz de feiticeiro*, tem-se que o “resultado final para os seus leitores de hoje é a maior entrevista pessoal (ainda que atravessada pela voz ficcional) que [Carlos de Oliveira] poderia ter dado. Também confirma a percepção visual do mundo que existe aí e do seu imaginário, como eixo à volta do qual os textos se formam” (ALVES, 2013, p. 47-48).

Acerca disso, no ensaio “Micropaisagem”, de 1969, Carlos de Oliveira diz, com a “exactidão³³” costumeira: “Entramos sempre com maior ou menor conhecimento do facto numa linhagem que nos convém e é dentro dela que trabalhamos pelas nossas pequenas descobertas, mesmo os que se pretendem duma total originalidade” (OLIVEIRA, 1995, p. 206). Há a consciência de que, como elabora os versos de Britto (2007), “nenhum de nós vai reinventar a roda” (BRITTO, 2007, p. 87), mas, por meio de “nossas pequenas descobertas”, “cada um a re- / inventa, para si. E roda. E canta” (BRITTO, 2007, p. 87). Vê-se então uma criação que não rompe com o passado, mas trata de encontrar nele, na ausência de termo mais apropriado, certa referência para a sua escrita e para se descobrir, como autor e artista, ao longo desse processo. Depois disso, quando finalmente tem a roda re-inventada por si, resta apenas ao poeta girar e cantar.

Diante da questão aqui proposta, defende Carlos de Oliveira que:

Não há revoluções literárias que rompam cerce com o passado. Olhem para elas, procurem bem, e lá encontrarão as fontes, as referências, próximas ou distantes. Claro, os escritores que contam são aqueles que acrescentam ou opõem alguma coisa ao que já existe, ou o exprimem de maneira diferente, mas cortes totais, rupturas, não se dão (OLIVEIRA, 1995, p. 206).

A passagem em destaque poderia facilmente ser completada por “Almanaque literário”, mais um ensaio que compõe *O aprendiz de feiticeiro*. Quando pergunta “e o que são as palavras?”, o poeta, aqui um crítico, responde: “língua, linguagem, povo, oralidade, escrita, herança literária³⁴”. A reestruturação da técnica narrativa ou poética tem de conhecer até ao pormenor a matéria de que se serve” (OLIVEIRA, 1995, p. 66). Como são as palavras a matéria-prima para a escrita, há a defesa conduzida por Carlos de Oliveira de que só conhecendo-as completamente, é possível a reestruturação de suas técnicas ou, para se usar os versos de Britto, re-inventar a roda. Caso contrário, condena o poeta, “a literatura é uma batata” (OLIVEIRA, 1995, p. 66).

Corroborando o argumento aqui inserido, não se pode esquecer o que é arrazoado pelo autor no ensaio “Coisas desencadeadas”, escrito na década de 1960, em que, a partir da discussão acerca das inovações tecnológicas, expressa a sua apreensão com os rumos da

³³ Em referência ao poema de *Sobre o lado esquerdo* (1968), “Estrelas”, em que se tem a figura do “inventor de jogos”.

³⁴ A defesa do poeta chama a atenção para o movimento proposto, indicado pelo ato de enumeração, que explica, afinal, a definição das palavras. Em poucas linhas, como “o aprendiz de feiticeiro” que é, Carlos de Oliveira monta uma breve cronologia do nascimento da literatura. Ele afirma, em primeiro lugar, que as palavras são a língua; esta se relaciona à linguagem, envolvida com o povo; a narrativa oral, por sua vez, é a forma como a linguagem transmite os mitos e tradições desse povo; logo depois, há o surgimento da escrita, responsável por proporcionar, invariavelmente, a herança literária.

poesia em Portugal: “[...] qualquer identificação entre o conhecimento científico e o experimentalismo literário (o letrismo, a poesia concreta, atomização dos versos, das palavras, a produção poética através de máquinas, etc.) não deve ser tomada a sério, se é que alguém a propõe claramente” (OLIVEIRA, 1995, p. 199). Esse cenário, acredita, proporciona uma ameaça de ruptura com a tradição da poesia portuguesa: “Mutações bruscas, cortes radicais com o passado literário, parecem-me inviáveis. Começar outra vez a poesia portuguesa como se ela acabasse de nascer?” (OLIVEIRA, 1995, p. 199). O autor não rechaça, faz questão de esclarecer, de forma alguma a possibilidade do que chama de evolução da poesia, mas apenas se conduzida por meio de “caminhos muito seus que não admitem, ao que penso, qualquer ruptura na profunda integridade em que fluem” (OLIVEIRA, 1995, p. 201). Pode-se perceber aqui o pensamento de uma ordem fluida silenciosa que rege o sistema onde se insere a poesia.

Esta ideia se faz notar no argumento ao qual lança mão Carlos de Oliveira para não “começar outra poesia portuguesa como se ela acabasse de nascer”: “Desculpem-me (os espíritos «cultos») a imagem camponesa, mas a enxertia faz-se na árvore que já existe. Para revitalizar ou para conseguir frutos diferentes que trazem no entanto um pouco do sabor, da textura anteriores” (OLIVEIRA, 1995, p. 199). É na floresta que o poeta encontra a analogia para a poesia portuguesa, a árvore a receber o enxerto. Aqui não se deve esquecer o que afirma Ida Alves (1998) sobre a árvore dentro do contexto da poética de Carlos de Oliveira. Para a estudiosa, uma investigação sobre a imagem arbórea no trabalho poético do autor indica que “as raízes sustentam árvores que se elevam em direção ao céu, como afirmação vitoriosa da vida e superação de todo mal” (ALVES, 1998, p. 04). Com base nisso, vê-se que há a constatação, na passagem de Carlos de Oliveira, da poesia portuguesa como um enorme tronco de sustentação para os novos galhos acrescentados, pouco a pouco, na enxertia. Esses novos galhos que ajudarão a dar frutos de sabor e textura diferentes, mas resguardando um pouco das características dos anteriores, podem ser considerados as vozes dos poetas das recentes linhagens que surgem. Em síntese, “as árvores são a língua mais antiga” (TAVARES, 2010, p. 89), para recorrer aos versos de Gonçalo M. Tavares na epopeia moderna *Uma viagem à Índia*.

No cenário proposto pelo autor de *Finisterra: paisagem e povoamento*, a tradição da poesia portuguesa exerce o papel da raiz, responsável pela sustentação desta árvore³⁵, em uma

³⁵ A proposta de Carlos de Oliveira, ao vislumbrar na poesia portuguesa uma árvore, termina por remeter ao título da revista *Árvore: folhas de poesia*, publicada em Lisboa entre 1951 e 1953. A publicação, que teve apenas quatro números, tinha como intuito a apresentação de uma série de textos de poetas importantes para o período, sendo o seu primeiro volume editado por António Luís Moita, António Ramos Rosa, José Terra, Luís Amaro e Raul de Carvalho. Conforme explica Helena Roldão (2014, p. 01), a *Árvore* tratava-se de uma “publicação

imagem pautada na obra poética do escritor pelo “amadurecimento e progresso, do ritmo da vida [...]” (ALVES, 1998, p. 04). Em vista disso, impossível não mencionar o poema “Árvore”, integrante de *Micropaisagem*, em que se tem a ligação entre os elementos exteriores e a própria escrita, como se a árvore estivesse sendo criada ali, no momento em que se escreve, diante dos olhos do leitor: “As raízes da árvore / rebentam / nesta página / inesperadamente” (OLIVEIRA, 2003, p. 233). A árvore invade as páginas e avança ao longo do poema, com uma força enorme, de maneira que a escrita se envolve com o papel da página do livro onde está publicado o texto, ele mesmo “um estado posterior e humanizado da árvore” (MARTELO, 2004, p. 76).

Mediante o exposto, a imagem da árvore da poesia, cuja sustentação encontra-se nos textos de seu tempo passado, remete à segunda estrofe de “Leitura”, de *Pastoral* (1977), último livro de Carlos de Oliveira, em que expõe o poeta: “Assim se movem / as nuvens comovidas / no anoitecer / dos grandes textos clássicos” (OLIVEIRA, 2003, p. 366). Em referência à concepção de Gusmão (2010), o termo comover³⁶ indica que as nuvens são “comovidas” pela leitura, de forma a se pensar no sentimento proporcionado pelo contato com os textos clássicos: “Ou dito de outro modo, a emoção que lhes é atribuída assinala o ponto em que a leitura lê, se encontra com, ou dá conta do modo como tais textos as movem, ou fazem significar” (GUSMÃO, 2010, p. 313).

independente e especializada em poesia, sendo especialmente projetada para a sua discussão e crítica. Muito bem estruturada, estas ‘folhas’ incluem não só a divulgação da poesia de jovens poetas e resenhas críticas de obras poéticas, mas também ensaios ‘em defesa da Poesia’ que refletem múltiplas influências. Lembramos que então coexistiam em Portugal vários movimentos literários e sociais, nomeadamente o neorrealismo, o surrealismo e o existencialismo”. Ainda quanto à imagem da árvore, convém realçar a passagem inicial de Antônio Cândido em seu conhecido livro *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*, escrito na década de 1950. É nele que se tem a citação sobre a expressão reduzida da literatura brasileira e, por consequência, também da portuguesa, no cenário mundial: “A nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas” (CÂNDIDO, 1959, p. 09).

³⁶ Interessante lembrar a maneira como Manuel Gusmão, posteriormente em *Teatros do tempo* (2001), incorpora os versos de Carlos de Oliveira na estrofe inicial de “– Do corpo, as sílabas do fogo”: “A literatura põe-se por trás dos montes, passa / como aquelas *nuvens comovidas* na *leitura* / e pesa como um mar em cima.” (GUSMÃO, 2014, p. 38, itálico do autor). Ainda no que diz respeito ao emprego do termo “comover”, chama a atenção o uso da mesma palavra no livro *O olho cosmológico* (1939), do escritor norte-americano Henry Miller. Nas anotações encontradas para um possível *O inventor de jogos*, a mencionada obra aparece na breve lista confeccionada por Carlos de Oliveira, supostamente com o intuito de contribuir para a elaboração do livro jamais escrito. Nesse caso, importa mencionar uma passagem do conto “Max”, publicado no referido *O olho cosmológico*. No texto, Max, um pobre desempregado que Henry Miller, aqui narrador e personagem, conhece em suas andanças pelas ruas de Paris, comenta brevemente sobre a escrita literária: “– Eis o que sempre pensei – diz ele lentamente, como se para si mesmo. – Um livro deve vir do *coração*. Deve *comover*...” (MILLER, 1997, p. 30, itálicos do autor). Interessa perceber, como já se pode pressupor, o emprego do termo comover no recorte em destaque, pois em muito se assemelha ao que faz Carlos de Oliveira em “Leitura”, de *Pastoral*. Importa realçar também que é o verbo “comover” frequente na obra poética de Manuel Gusmão, recomendando-se, para tanto, a leitura da já referida tese de doutorado de Marleide Anchieta de Lima.

O encontro com esta árvore da poesia portuguesa, cujas raízes “grassam, / engrossam, embaraçam / a escrita / e o escritor³⁷” (OLIVEIRA, 2003, p. 235), só pode ser proporcionado por meio do “legado doméstico³⁸”, como o cânone da literatura portuguesa é chamado em “Almanaque literário”, do poeta da Gândara. Em razão disso, advoga Rubim (2003, p. 120), há, nos escritos críticos de Carlos de Oliveira, a defesa de que “a questão da escrita coincide no texto com a questão da leitura”. O argumento do estudioso é corroborado por Ida Alves (2013, p. 49) ao considerar que, afinal, em *O aprendiz de feiticeiro*, o poeta ensina: “A atividade de leitura recolhe e dissemina, é uma partilha, um compromisso necessário à existência do escritor”. A partilha de que trata a ensaísta, ao pensar nas considerações do poeta em *O aprendiz de feiticeiro* – mas não só –, pode ser comprovada por uma anotação existente em um dos cadernos pessoais de Carlos de Oliveira, obtida após pesquisa feita em seu espólio. Copiada à mão, sem data, o caderno apresenta na página, em meio a um breve plano de livros publicados³⁹ e de uma inscrição com os dizeres “Temas para ‘O inventor de jogos’”, a seguinte citação: “Alguns escritores nasceram unicamente⁴⁰ para ajudar outro escritor a escrever uma única frase⁴¹” (Ernest Hemingway⁴², *As verdes colinas de África*), indicada pela figura a seguir:

³⁷ Versos do poema “Árvore”, de *Micropaisagem*.

³⁸ O termo “legado doméstico” é empregado em “Almanaque literário” quando apresenta um lúcido manifesto em defesa da literatura portuguesa, sem para isso negar que lê os autores estrangeiros: “Ler os autores estrangeiros parece-me evidentemente necessário, indispensável. Não tenho a carranca nem os miolos dum chouvinista” (OLIVEIRA, 1995, p. 66). Sempre crítico aos seus pares, o poeta questiona, diante de um cenário em que se percebe, na década de 1950, que os autores pouco sabem da literatura portuguesa atual: se “não será possível descobrir na nossa tradição literária uma tonalidade própria? Não é isso o que acontece nas outras literaturas?” (OLIVEIRA, 1995, p. 64). Para tanto, faz uma explanação, que, embora sucinta, recupera o que Carlos de Oliveira considera os principais pontos da literatura portuguesa, chamada por ele de “legado doméstico”, desde a “admirável poesia lírica e satírica”, esta, sim, muito conhecida, faz questão de frisar, “até os mestres proverbiais da prosa, tão citados e tão abandonados”. (OLIVEIRA, 1995, p. 65). Diante desse arcabouço literário, o poeta convoca seus pares: “Agora, é talvez uma questão de estudo, instinto, personalidade. E a língua em que se escreve mais aprofundada, por muito que certa teorização postule o desprezo da forma e exija mesmo em detrimento dela verdades como punhos ao romance, ao poema. Sim, senhor.” (OLIVEIRA, 1995, p. 65).

³⁹ Ao longo da pesquisa no espólio, torna-se evidente que o poeta tinha como hábito fazer uma pequena lista de atividades literárias, que inclui os títulos já publicados e os que ainda estavam para sê-lo. No caso da folha do caderno em questão, transcreve-se o plano a seguir: “Encontro por acaso, entre as páginas dum velho caderno de endereços e telefones, este inventário: Fevereiro de 1967. Destruição de dois ou três volumes dum diário (demasiado anedótico). Destruição doutros papéis. Livros apurados: ‘Sobre o lado esquerdo’, ‘Micropaisagem’, ‘Finisterra’ (oito capítulos); a nova versão de ‘Pequenos burgueses’ [completada em 1969-1970 e publicada neste último ano]; fragmentos dum pequeno romance de há dez anos, sem título, continuação de ‘Uma abelha na chuva’ [aproveito agora a oportunidade para me desfazer dele]; a redação inicial de ‘*Sub specie mortis*’ e ‘Tempo variável’ [...]”.

⁴⁰ O poeta não informa qual a edição usada para a anotação. Para a escrita desta tese, utiliza-se o exemplar da Edição «Livros do Brasil». Vê-se que o fragmento em destaque sofre uma leve alteração na tradução, que em nada interfere em seu sentido: “Alguns escritores nasceram *apenas* para ajudar outro escritor a escrever uma única frase” (HEMINGWAY, 1955, p. 29, *itálico nosso*).

⁴¹ No livro de não-ficção publicado por Hemingway em 1935, a passagem que chamou a atenção de Carlos de Oliveira, a ponto de inseri-la em suas anotações, está no primeiro capítulo da Parte I, “Caça e conversa”. Hemingway e sua então esposa, Pauline Pfeiffer, conversam sobre literatura com Kandisky [cujo nome se

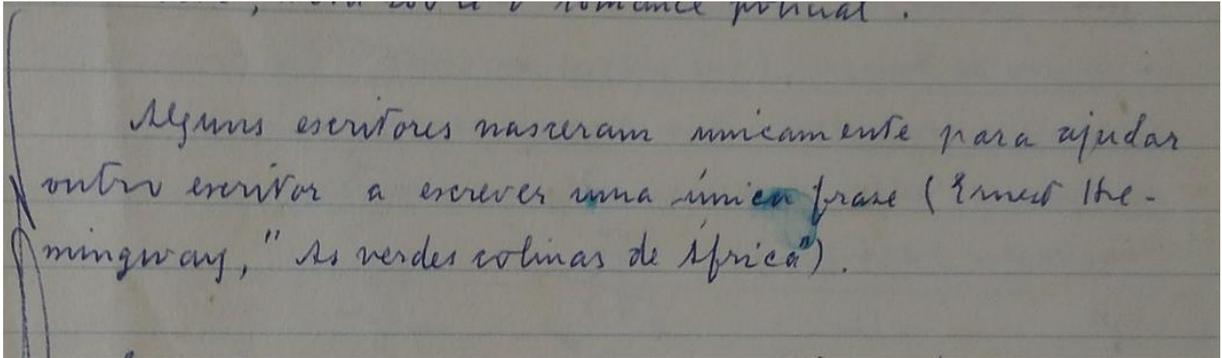


Figura 01: Carlos de Oliveira cita Ernest Hemingway em anotação pessoal
Fonte: Espólio literário Carlos de Oliveira, Museu do Neo-Realismo

A passagem é considerada pelo estudioso Jonathan Quick (1999) o fragmento da obra de Hemingway que melhor resume o seu entendimento do conceito de influência literária, capaz de justificar o ato de “ter como ponto de partida trabalhos inferiores ou negligentes para o uso positivo ao invés de sujeitá-los aos impulsos paródicos destrutivos de seus primeiros livros⁴³” (QUICK, 1999, p. 145, tradução nossa). Para Hemingway, ao menos no que defende Quick (1999), o diálogo com outra obra pode ocorrer não importa a sua qualidade. Aqui, contudo, não interessa discutir o trabalho do autor de *Por quem os sinos dobram* e sua técnica de composição literária, mas verificar a maneira como a sentença, copiada à mão no caderno por Carlos de Oliveira, contribui para a discussão proposta acerca das “palavras dos outros”,

escreve com uma grafia diferente da do artista plástico russo], austríaco que o casal conhece ao longo da viagem ao continente africano. É então que Hemingway, questionado por Kandisky, comenta sobre literatura clássica. Quando o austríaco lhe pergunta sobre os escritores “ingleses exilados de uma Inglaterra de que nunca fizeram parte, para uma nova Inglaterra que eles construíram” (HEMINGWAY, 1955, p. 29), recebe como resposta: “– Emerson, Hawthorne, Whitter e Companhia. Todos os novos primeiros clássicos, que não sabiam que um novo clássico não tem nenhuma semelhança com os que o precederam. Pode inspirar-se naquilo que é melhor que ele, roubar ao que não é clássico. Todos os clássicos fazem isso. Alguns escritores nasceram apenas para ajudar outro escritor a escrever uma única frase. Mas este não se assemelha nem provém de nenhum clássico anterior. De resto, todos estes homens eram *gentlemen*, ou desejavam sê-lo. Eram todos respeitáveis. Não usavam as palavras que normalmente as pessoas usam quando falam, as palavras que sobrevivem na linguagem. Não se descobre mesmo que têm um corpo. Tinham espírito, sim. Belos, secos, límpidos espíritos. Mas nada disto tem interesse e só o digo porque mo perguntou” (HEMINGWAY, 1955, p. 29-30). Na passagem em questão, vê-se que Hemingway, embora trate os clássicos com certo desprezo – “pode inspirar-se naquilo que é melhor que ele, roubar ao que não é clássico. Todos os clássicos fazem isso” – não descarta a sua importância para a literatura.

⁴² O autor norte-americano não integra a lista de escritores citados por Carlos de Oliveira em *O aprendiz de feiticeiro* (1971), onde se faz menção à alguns nomes da literatura portuguesa e também mundial – portanto, o livro mais provável de se encontrar a referida citação de Hemingway ou ao menos uma menção ao autor. No entanto, não se pode deixar de lado que o escritor de *O velho e o mar* usa a expressão “the exact word” (a palavra exata, em tradução nossa) para se referir ao processo da escrita. É conhecido o trecho da entrevista para a *Paris Review*, na década de 1950, em que Hemingway fala sobre a sua busca pelas palavras certas. Carlos de Oliveira, poeta de escrita obsessiva, em *O aprendiz de feiticeiro*, publicado vinte anos depois da entrevista do autor norte-americano, escreve: “o nosso ofício consiste em escolher as palavras, utilizá-las no momento exacto, atenuá-las, engrandecê-las, dominá-las” (OLIVEIRA, 1995, p. 66). Pode-se estabelecer, então, um paralelo entre os dois autores, o que torna menos surpreendente a aparição da frase de *As verdes colinas de África* nas anotações pessoais do poeta.

⁴³ No original: “put inferior or neglect work to positive use rather than subjecting it to the destructive parodic impulses of his early novels” (QUICK, 1999, p. 145)

questão que, nota-se, também é cara à produção crítica de Manuel Gusmão, além de se fazer presente em sua obra poética.

Conforme assevera Gusmão (2011, p. 207), “certos textos permanecem na medida em que vão sendo reapropriados, em diferentes tempos [...]”. Nesse ponto, lembra-se da citação de Hemingway, que fala de um processo de reapropriação que parece definir o destino de alguns escritores: ajudar um futuro desconhecido a escrever uma simples frase. Posteriormente, continua o crítico português, e aqui se prossegue com a passagem de Hemingway em mente: “[...] digamos que duram ou regressam idênticos ou diferentes, uns mais constantemente, outros de forma intermitente. Assim, afinal, a obra de arte literária permanece e varia (aquilo mesmo que Genette recusa, porque a sua noção de obra é demasiado estreita), é histórica e transhistórica” (GUSMÃO, 2001, p. 207-208). Deve-se ter em mente, quando se pensa na condição de uma obra literária de se tornar presente mesmo muitos anos após a sua concepção, que a literatura se torna atrelada a um transporte no tempo “ou um operador de temporalização e de historicização” (GUSMÃO, 2001, p. 208). Contudo, enfatiza Gusmão, é esse apenas um dos usos que se pode fazer dela. Nesse processo, se se quiser pensar a frase de Hemingway copiada à mão por Carlos de Oliveira, e não só ela, como toda a discussão deste capítulo, um futuro desconhecido pode receber a ajuda de um autor que integra este passado.

Ciente disso, lembra-se o que o poeta arrazoa ainda no ensaio “Micropaisagem”, em uma passagem que remete à citação do autor de *O velho e o mar* encontrada em seu caderno de anotações: “Em todo o caso temos consciência, mais ou menos, que a poesia de cada um se faz também com a poesia dos outros no permanente confronto da criação. Para descobrir o que há de pessoal em nós, para nos distanciarmos, já se vê” (OLIVEIRA, 1995, p. 206). Trata-se da sedução pelos textos alheios de que fala Ida Alves (2013), pensando em *O aprendiz de feiticeiro*. Segundo a ensaísta, tal característica “reflete também o interesse que Carlos de Oliveira tem de buscar extratos, raízes, vestígios, traços na própria linguagem, pesquisando os processos de composição e decomposição da matéria verbal” (ALVES, 2013, p. 49-50).

Por isso, ao ter questionado o motivo por que escreve “com frequência interpretações doutros poetas” (OLIVEIRA, 1995, p. 206), o autor diz no mencionado texto de *O aprendiz de feiticeiro*: “Respondo precisamente citando um poeta: «J’imite. Tout le monde imite, tout le monde ne le dit pas⁴⁴» (Aragon). Porém os poetas nestas coisas não devem ser tomados

⁴⁴ Embora Carlos de Oliveira não especifique de qual livro é a referida citação, sabe-se que se trata do prefácio da edição de *Les yeux d’Elsa*, publicado por Louis Aragon, em 1942. Em nossa tradução do francês, o fragmento

muito à letra. Quem não sabe ainda que o poeta é um fingidor?” (OLIVEIRA, 1995, p. 206). A resposta do escritor tem certo tom de provocação, já que, para pensar o porquê de escrever “interpretações” de outros poetas, é colocada em prática a razão da pergunta. Para compor sua resposta, lança mão de dois autores que, cada um à sua maneira, tem importância dentro da linhagem em que se inserem: Louis Aragon, surrealista francês, de onde vem a citação em destaque, e Fernando Pessoa, cujo verso “o poeta é um fingidor”, do célebre “Autopsicografia”, transforma-se em uma pergunta devolvida para o leitor, como em um desafio. Nesse cenário, a citação de Aragon representa uma confissão, mas é destituída do seu lugar de admissão logo em seguida, quando o autor de *Uma abelha na chuva* lembra que o poeta, antes de tudo, é um fingidor.

Ao lado disso, acrescenta-se aqui a análise de leitura proposta por Gusmão (2011), em seu “Anonimato ou alterização?”, acerca do poema de Pessoa. O ensaísta atenta para o fato de que, embora o título, “Autopsicografia”, remeta a uma 1ª pessoa gramatical, tem-se no poema apenas a 3ª. Esse recurso “torna o «poeta» numa personagem do poema, de uma ficção que não deixa por isso de ser uma «arte poética» de autor” (GUSMÃO, 2011, p. 106). Tem-se, então, duas possibilidades de leitura para o emprego do termo “poeta” no conhecido verso de Pessoa. Na primeira, “o poeta” pode significar o próprio autor, o responsável por escrever o poema em questão, enquanto, na segunda possibilidade de leitura proposta por Gusmão (2011), “o poeta” pode ser empregado para designar toda a classe dos poetas – ou, no caso da poética de Fernando Pessoa, há ainda a opção se se pensar na “dilatação do «eu» que ao mesmo tempo se esconde” (GUSMÃO, 2011, p. 106).

Com os argumentos de Gusmão (2011) como referência, pode-se pensar que Carlos de Oliveira, no fragmento, ao empregar a 3ª pessoa para se referir “ao poeta”, oferece, como “o aprendiz de feiticeiro” que é, duas possibilidades de leitura. Na primeira delas, o autor refere-se apenas à citação de Aragon; nesse caso, todo o restante do excerto se resume a supor que as palavras do francês não podem ser levadas a sério, uma vez que o poeta é um fingidor. Já na segunda alternativa, mais interessante, pode-se considerar o uso da 3ª pessoa como um indicador da classe dos poetas e, então, também Carlos de Oliveira se vê incluso nesse grupo. Com isso, a suspeita se lança ao que o próprio autor diz em seu texto, tendo em vista que, se o

pode ser entendido como: “Eu imito. Todos o fazem, todos não o declaram” (ARAGON *apud* OLIVEIRA, 1995, p. 206). Cabe aqui inserir algumas questões, baseada no programa de divulgação da inauguração da Cátedra Carlos de Oliveira, na Universität Zürich, em 2013. No resumo de sua comunicação, intitulada «Soneto de Camões. Imité de Camoëns. Imitado de Aragon», a estudiosa Maria Ana Ramos (2013) informa que, quando *Les yeux d’Elsa* foi publicado, é possível que Carlos de Oliveira tenha sido um de seus poucos leitores portugueses. Possivelmente, sugere Ramos (2013), o autor teria ficado impressionado com o prefácio, em razão da proposta de Aragon a respeito da “meditação sobre a arte poética e o (re)escrever para convencer” (RAMOS, 2013, s/p).

poeta é um fingidor, a resposta publicada em “Micropaisagem” não seria também produto desse fingimento?

Sabe-se que a citação de Aragon acerca da imitação é a epígrafe usada por Carlos de Oliveira para o conjunto de três poemas “Que me quereis, perpétuas saudades!”. A série é composta pela “tradução” de textos de outros autores, em que o resultado final⁴⁵ em nada se aproxima ao original – e nem sequer havia o propósito para isso⁴⁶. Trata-se da “interpretação” mencionada por Carlos de Oliveira na citação lida em “Micropaisagem”, apresentada para o leitor nos poemas “Soneto de Camões”, “Imité de Camoëns (Aragon)”, escrito em francês, como indica o próprio título – no qual nem o nome do português Camões escapou da “tradução”; e, finalmente, “Imitado de Aragon”. Ressalta-se, nesse caso, o que é aventado por Rosa Maria Martelo (1998, p. 348), “já em 1950, era notória a importância da transtextualidade⁴⁷ no processo criativo de muitos poemas, esta faceta de *Terra de harmonia* fortalece-se em *Trabalho poético* [antologia de poesia]”. Como exemplo, Martelo (1998) cita, além da já mencionada série “Que me quereis, perpétuas saudades!”, a “tradução” de sonetos escritos por Shakespeare, na qual o poeta cria uma nova obra a partir do original, em “Sonetos de Shakespeare reescritos para português”, e “Retrato do autor por Camilo Pessanha (colagem)”, não por acaso, como se verá, a epígrafe de *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*. Todos os poemas estão publicados em *Terra de harmonia* (1950), título curioso para um livro com tantas vozes.

O ato de encontrar nos textos de outros poetas o ponto de partida para a “tradução”, bem como a “resposta” publicada em “Micropaisagem”, é definido por Rui Mateus (2017b),

⁴⁵ Sobre o processo de tradução, não se pode deixar de mencionar que Carlos de Oliveira fez alguns trabalhos como tradutor. Aqui se destaca o desenvolvido, dentre vários, na tradução de “História da doce-amiga”, um dos episódios que compõe o volume I de *O livro das mil e uma noites*.

⁴⁶ A proposta de Carlos de Oliveira lembra a transcrição, conceito desenvolvido por Haroldo de Campos (2004) para se referir aos tradutores de poemas que, em certo momento, transformavam o original ou o recriavam. Conforme aponta Campos (2004), quando pensa a tradução de “textos criativos”, como prefere chamar os textos literários, percebe-se que é pautada pelo processo de recriação, que, quanto mais complicado, “[...] mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual, enfim tudo aquilo que forma, segundo Charles Morris, a iconicidade do signo estético, entendido por signo icônico, aquele ‘que é de certa maneira similar àquilo que ele denota’)” (CAMPOS, 2004, p. 35). O estudioso deixa claro que o leitor é incentivado a alterar a sua percepção quanto ao texto a ser traduzido. Assim sendo, assegura Claus Clüver (2006), a partir do conceito cunhado por Campos (2004), caso a transposição não substitua o texto-fonte, deixando-o de lado, não é possível constatar qualquer prejuízo na relação entre ambos. Ao lado disso, no que diz respeito ao receptor, se não tiver conhecimento de que se trata de uma transcrição, é possível que, diante de um poema agora “transformado” em quadro, “poderia dar a ele outro significado; esse espectador estaria assim vendo um texto diferente, um texto que não seria uma tradução”. (CLÜVER, 2006, p. 109).

⁴⁷ Também chamado de “transcendência textual”, o conceito é explicado por Gérard Genette (2006) como “a transtextualidade, ou transcendência textual do texto, que definiria já, grosso modo, como ‘tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta com outros textos’” (GENETTE, 2006, p. 07).

ao completar o argumento de Martelo (1998), como uma intervenção de natureza intertextual. Sob esse ponto de vista, o crítico assevera que o processo de composição empregado por Carlos de Oliveira resulta em uma combinação “entre critérios de fidelidade e de manipulação e conduzem a produtos de configuração diversa” (MATEUS, 2017b, p. 35). Assim sendo, percebe-se que o original serve apenas como ponto de partida para a obtenção de uma nova obra, substancialmente distinta do texto-fonte.

Além disso, pode-se constatar que, ao evocar as “palavras dos outros”, o poeta da Gândara coloca em prática um dos princípios comentados por Rubim (2003). Nele, o ensaísta chama a atenção para o fato de que, ao se pensar especificamente no momento em que cita Aragon e Pessoa na resposta contida em “Micropaisagem”, mas não apenas:

Carlos de Oliveira inscreve-a [a citação] no centro da operação e da invenção poética, povoando assim a paisagem elementar da oficina («mesa, papel, caneta, luz eléctrica⁴⁸») e abrindo o que parecia um espaço fechado, isolado, à dimensão de um lugar estranhamente comunitário, visto que nessa «como-idade» (Michel Deguy) todos se encontram para se distanciarem – «para nos distanciarmos, já se vê» (RUBIM, 2003, p. 121).

A citação de Rubim (2003) induz a pensar que o poeta não mais se encontra sozinho, tendo em vista que fala da abertura “do que parecia um espaço fechado”, em uma passagem que remete quase ao isolamento⁴⁹ criativo do artista em sua distante torre de marfim. Nota-se o desenvolvimento da noção de um espaço comunitário, proporcionado por um encontro seguido de desencontro, para que cada um seja capaz de se descobrir como escritor – e não se pode jamais esquecer que a citação de Hemingway, evocada por Carlos de Oliveira, é um exemplo desse processo. É uma maneira de entender a poesia como uma força plena de transformação, proporcionada pelo diálogo com o outro, com o humano e consigo mesmo, pois a literatura, sempre tão aberta às mais variadas criações de mundos, nada mais é do que “uma experiência da possibilidade (e da invenção das figuras) do humano que não é apenas

⁴⁸ Referência à conhecida passagem de “Micropaisagem”, em que se define o processo obsessivo de escrita do poeta: “O trabalho oficial é o fulcro sobre que tudo gira. Mesa, papel, caneta, luz eléctrica. E horas sobre horas de paciência, consciência profissional. Para mim este 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”. (OLIVEIRA, 1995, p. 205-206).

⁴⁹ As considerações de Rubim (2003) remetem ao texto “Quatro tipos de obscuridade”, de Alfonso Berardinelli em *Da poesia à prosa*. No texto, Berardinelli (2007) discute o afastamento do poeta da sociedade, tornando-se um artista cada vez mais distante do público. Explica ainda que essa particularidade está atrelada ao pensamento de que “a obscuridade era resultado de uma comunicação interrompida ou perturbada. Isolamento, secessão, extravagância e provocação por parte dos artistas”. (BERARDINELLI, 2007, p. 127). Conforme o teórico, tal distanciamento possibilitaria ao poeta refletir sobre sua existência, enquanto teria condições de explorar com profundidade sua experiência poética.

compensatória, catártica ou terapêutica, antes enriquece os nossos sentidos e participa do processo da nossa própria transformação naquilo que somos” (GUSMÃO, 2011, p. 36).

As questões aqui tratadas oferecem subsídio para se pensar a maneira como cinema e poesia podem se unir na obra poética de Carlos de Oliveira, tendo como intuito esboçar um caminho para se pensar *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*. A colagem poética, na qual “as palavras dos outros” são trabalhadas, representa um ponto importante para esta discussão, como se verá no próximo tópico.

1.2 A natureza variável das palavras⁵⁰: a colagem poética no processo de criação

Ou então escutemos como um verso vindo de longe costura os tempos, se escreve na areia das margens da história e assim repetidamente constela e singulariza as vozes de quem o cita e ao citá-lo o transforma.

(Manuel Gusmão, em “Desde que somos um diálogo”)

*Cada poema,
no seu perfil
incerto
e caligráfico,
já sonha
outra forma.*

(Carlos de Oliveira, “Lavoisier”)

Lembra Gusmão, ao citar os versos de Friedrich Hölderlin, em “Da resistência à literatura”: “«desde que somos um diálogo⁵¹» e uma vez que «rico em méritos, é no entanto poeticamente que o homem habita nesta terra»” (HÖLDERLIN *apud* GUSMÃO, 2011, p. 36). É em razão de sermos um diálogo que há a possibilidade de existir poesia, pois é ela um “produto directo, dilecto, da consciência humana” (OLIVEIRA, 1995, p. 201), para aproveitar o que diz Carlos de Oliveira em “Coisas desencadeadas”. Sendo fruto da consciência humana, “a poesia evolui, experimenta, liberta-se” (OLIVEIRA, 1995, p. 201), como dá a ver o poeta em “Lavoisier”, título que, ao evocar o nome do químico francês Antoine Laurent de Lavoisier, incita a pensar o processo de transformação constante do fazer poético:

Na poesia,
natureza variável
das palavras,
nada se perde
ou cria,
tudo se transforma:
cada poema,
no seu perfil

⁵⁰ Título adaptado a partir dos versos “Na poesia, / natureza variável / das palavras, / nada se perde / ou cria” (OLIVEIRA, 2003, p. 201), publicado em “Lavoisier”, de *Sobre o lado esquerdo*.

⁵¹ A citação do poema de Hölderlin é lembrada mais uma vez por Manuel Gusmão, agora como título do ensaio “Desde que somos um diálogo”, publicado em *Tatuagem & Palimpsesto*, de 2010.

incerto
 e caligráfico,
 já sonha
 outra forma.
 (OLIVEIRA, 2003, p. 201)

Chama a atenção, em um primeiro momento, o fato de que o poema, por encenar um processo de transformação, é também ele o resultado de uma. Isso porque, para a sua escrita, o poeta encontra subsídio na famosa frase “Na natureza nada se cria, nada se perde, tudo se transforma”, proferida por Lavoisier no século XVIII. Para o texto, no entanto, a constatação, voltada para o universo da química, transforma-se: nenhuma palavra que a compõe se perde e agora se torna poesia pelas mãos de Carlos de Oliveira. Esta é a primeira transformação que pode ser verificada no cenário proposto pelo poema, publicado em *Sobre o lado esquerdo* e considerado por Rui Mateus (2017c, p. 107) um dos livros em que se tem a “convocação de outras vozes da literatura⁵²”. No caso em questão, o poeta recorre a uma frase científica, o que indica uma relação intertextual que vai além do literário.

Sobre isso, não se pode esquecer também de uma das características da relação entre o fazer poético e a própria língua. Para Martelo (2010), a preocupação com a linguagem poética reside no fato de usar, como matéria-prima criativa, a mesma linguagem empregada em nosso cotidiano. Com isso, Gusmão (2010, p. 139, itálico do autor), ao corroborar o argumento de Martelo (2010), assinala que “não há uma língua poética, no sentido de uma língua (ou um idioma, de que possamos especificar um léxico e uma gramática) que sejam *próprios* da poesia”. Em notas reunidas sob o curioso título “Da condição paradoxal da poesia”, o crítico assevera que, nas conversas do dia-a-dia, é o contexto situacional o responsável por fornecer os indícios necessários para suprir os possíveis desentendimentos ocasionados por omissões, lapsos ou ambiguidades. Por isso, é o mesmo contexto que proporciona, quando se pensa em poesia, a sua compreensão. É o conjunto onde estão inseridos os versos que tornam possível reconhecer ali um poema.

Para fundamentar o seu raciocínio, ressalta-se que o ensaísta termina por usar um exemplo que, curiosamente, embora jamais mencione “Lavoisier”, em muito remete ao texto

⁵² Há, evidentemente, outras vozes envolvidas em *Sobre o lado esquerdo*, como aponta Mateus (2017c). Os exemplos podem ser citados apenas pelos títulos dos poemas: “Colagem com versos de Desnos, Maiakovski e Rilke”, “Edgar Allan Poe” e “Carlos Drummond de Andrade”. É do poeta brasileiro, inclusive, um verso que em muito remete ao título do livro, *Sobre o lado esquerdo*. Em “[Cemitérios] de bolso”, IV poema da seção “Cemitérios”, de *Fazendeiro do ar*, lê-se: “Do lado esquerdo carrego meus mortos. / Por isso caminho um pouco de banda.” (ANDRADE, 2012, p. 36). Ressalta-se, também, que no poema “Carlos Drummond de Andrade”, tem-se os versos que remetem a *Fazendeiro do ar*, estabelecendo, mais uma vez, relação entre a poética dos dois autores: “Sabe lavrar / o vento / onde prosperam / o seu milho, o seu gado, / fazendeiro do ar habitado / ao arquetipo escrito.” (OLIVEIRA, 2003, p. 188).

de *Sobre o lado esquerdo*. Para o estudioso, então, se é o contexto do poema o responsável por “atrair outros poemas, do mesmo ou de outros poetas”, tem-se como consequência o fato de que “qualquer palavra, qualquer registo verbal ou gênero do discurso pode ser transformado em poema” (GUSMÃO, 2010, p. 139).

Com efeito, não é estranho perceber que a tese de Gusmão (2010) é comprovada pelos primeiros versos de “Lavoisier”. Estruturado em formato de coluna, assim como acontece com boa parte dos textos de *Sobre o lado esquerdo*, é-se informado de que a poesia é a “natureza variável / das palavras”. Dessa maneira, o poema já indica tratar de um universo amplo, repleto de variedade, pois a própria natureza das palavras é marcada pela mutação – pensamento ilustrado pela transformação de uma lei científica em texto poético. Nota-se, nesse sentido, segundo Martelo (1998, p. 247) que, “como parte integrante do mundo em direção ao qual se movimentam, a literatura e o poema obedecem ao mesmo princípio de transformação”. Para comprovar a sua afirmativa, em que a poesia encontra-se em sintonia com a transformação do mundo, encenada pelo próprio poema, a estudiosa lança mão da alínea c de “Almanaque literário”, em que constata Carlos de Oliveira: “o processo para a transpor [a realidade, esclarece Martelo (1998)] em termos literários está sujeito a um condicionamento semelhante ao dela e até ao condicionamento dela (em última análise, o processo faz parte da realidade)” (OLIVEIRA, 1995, p. 70).

A mesma alínea c atraiu também a atenção do crítico Pedro Eiras (2002), cuja reflexão serve de complemento para a ideia proposta por Martelo (1998). O estudioso afirma que, baseando-se nos dizeres do poeta em “Almanaque literário”, é-se convocado a pensar na realidade como a responsável por tudo abarcar: “Não podemos ter experiência do que excede a realidade. Mesmo aquilo que transforma e transborda (alínea c) continua imerso nas redes do devir do real, por sua vez condicionadas pela continuidade e pela identidade” (EIRAS, 2002, p. 84). Sabe-se que o poema, obra integrante do nosso mundo, está possivelmente sujeito às mesmas transformações sofridas por ele, pois, ainda segundo mais uma passagem de “Almanaque literário”, que remete a “Lavoisier”, “a realidade cria em si mesma os germes da transformação” (OLIVEIRA, 1995, p. 70). Nota-se que o texto poético, dono de um perfil incerto e caligráfico, sofre constantes mudanças e por isso “já sonha / outra forma”, levando a pensar em uma poesia, produto da consciência humana, que se liberta, experimenta e evolui, assim como assegura Carlos de Oliveira no ensaio “Coisas desencadeadas”.

Dessa maneira, tendo em vista o que foi investigado até aqui, não se pode deixar de mencionar “Retrato do autor por Camilo Pessanha (colagem)”, de Carlos de Oliveira, que

como o próprio título indica, é construído a partir da colagem de versos⁵³ de *Clepsydra*⁵⁴ (1920), de Camilo Pessanha. Integrante de *Terra de harmonia*, conhecido por sua intertextualidade, o poema é resultado da costura cuidadosa de “Ó meu coração, torna para trás⁵⁵”, “Desce enfim sobre o meu coração⁵⁶” e “Quando voltei encontrei meus passos⁵⁷”;

⁵³ É preciso destacar que os poemas de Pessanha mencionados nesta tese foram retirados da edição publicada pela Fundação Calouste Gulbenkian, com introdução e organização de Gustavo Rubim, em 2000. O volume é um suplemento da *Revista Colóquio/Letras*, n. 155/156, Jan. 2000. Este esclarecimento é importante uma vez que, como é argumentado por Tereza Jorge Ferreira (2016, p. 262), “os títulos dos poemas de Pessanha mencionados têm sofrido algumas variações editoriais, não havendo a certeza, em muitos casos, de que tenham sido atribuídos pelo autor [...]”. Por isso, ciente de que é possível que, em outras edições, os poemas mencionados apresentem outro título, se faz necessário este esclarecimento.

⁵⁴ Diante da possibilidade de se grafar o título da obra com “i” (*Clepsydra*) ou “y”, opta-se nesta tese em fazer uso da segunda opção, como o faz Gustavo Rubim (2000), organizador da edição usada como principal referência para conduzir este estudo.

⁵⁵ Ó meu coração, torna para trás.

Onde vais a correr, desatinado?
Meus olhos incendidos que o pecado
Queimou! Volvei, longas noites de paz.

Vergam da neve os olmos dos caminhos.
A cinza arrefeceu sobre o brasido.
Noites da serra, o casebre transido...
Cismai, meus olhos, como uns velhinhos.

Extintas primaveras, evocai-as.
— Já vai florir o pomar das macieiras.
Hemos de enfeitar os chapéus de maias. —

Sossegai, esfriai, olhos febris...
Hemos de ir a cantar nas derradeiras
Ladainhas. Doces vozes senis...
(PESSANHA, 2000, p. 48)

⁵⁶ Desce por fim sobre o meu coração
O olvido. Irrevocável. Absoluto.
Envolve-o grave como véu de luto.
Podes, corpo, ir dormir no teu caixão.

A fronte já sem rugas, distendidas
As feições, na imortal serenidade,
Dorme enfim sem desejo e sem saudade
Das coisas não logradas ou perdidas.

O barro que em quimera modelaste
Quebrou-se-te nas mãos. Viça uma flor,
Pões-lhe o dedo, ei-la murcha sobre a haste...

Ias andar, sempre fugia o chão,
Até que desvairavas, do terror.
Corria-te um suor, de inquietação...
(PESSANHA, 2000, p. 23)

⁵⁷ Quando voltei encontrei os meus passos
Ainda frescos sobre a húmida areia.
A fugitiva hora, reevoquei-a,
— Tão rediviva!, nos meus olhos baços...

Olhos turvos de lágrimas contidas.

“Inscrição⁵⁸”, a epígrafe⁵⁹ da obra onde se leem os sonetos mencionados, é a usada por Carlos de Oliveira para encerrar a colagem. Veja-se o texto a seguir:

A cinza arrefeceu sobre o brasido
das coisas não logradas ou perdidas:
olhos turvos de lágrimas contidas,
eu vi a luz em um país perdido.
(OLIVEIRA, 2003, p. 139)

Quando se pensa o poema, é perceptível o sentimento de perda, indicado pela união dos versos “A cinza arrefeceu sobre o brasido / das coisas não logradas ou perdidas:”. Vê-se que o segundo verso se torna complemento para o primeiro, além de anunciar o terceiro, porquanto o poeta da Gândara substitui o ponto final do original por dois pontos, o que transmite a ideia de um raciocínio desencadeado diante dos olhos do leitor. No cenário proposto, tem-se o indício de uma irrealização, uma vez que a cinza esfria sobre as brasas, onde antes havia chama e fogo, supondo uma perda. É forte a ideia de desilusão no poema, especialmente quando se tem a imagem de coisas perdidas. Ressalta-se que os dois pontos do segundo verso anunciam o lugar do sujeito, que apresenta um rosto: enquanto tenta conter as lágrimas, pode-se ver a luz em um país perdido. É o indício de que há, no fim, uma esperança para o ambiente de perda e de desilusão, diante da possibilidade de sonhar com um país que, embora perdido, talvez encontre o seu norte em um futuro indeterminado.

Claro está, quando menciona os versos de Camilo Pessanha, que Carlos de Oliveira provoca um deslocamento através dos tempos, permitindo que se pense no novo contexto

Mesquinhos passos, porque doidejastes
Assim transviados, e depois tornastes
Ao ponto das primeiras despedidas?

Onde fostes sem tino, ao vento vário,
Em redor, como as aves num aviário,
Até que a asita fofa lhes faleça...

Toda esta extensa pista – para quê?
Se há-de vir apagar-vos a maré,
Com os do novo rasto que começa...
(PESSANHA, 2000, p. 41)

⁵⁸ Eu vi a luz em um país perdido.
A minha alma é lânguida e inerme.
Oh! Quem pudesse deslizar sem ruído!
No chão sumir-se, como faz um verme...
(PESSANHA, 2000, p. 19)

⁵⁹ Opta-se por chamar “Inscrição” de epígrafe com base no que é afirmado por António Quadros (1988, p. 23), em seu texto de apresentação do volume *Clepsidra*: “abrindo *Clepsidra*, o único livro publicado por Camilo Pessanha (1920), o leitor é recebido pelos quatro versos sinópticos, dir-se-ia programáticos da epígrafe a que o autor deu o título de *Inscrição*”.

proposto. Nesse ponto, é preciso recorrer ao que reflete Gusmão (2010), no ensaio “Desde que somos um diálogo”, a respeito de poemas inseridos na escrita de outro autor, em um determinado período histórico. Segundo o ensaísta, é-se convidado a escutar “como o verso vindo de longe costura os tempos, se escreve na areia das margens da história e assim repetidamente constela e singulariza as vozes de quem o cita e ao citá-lo o transforma” (GUSMÃO, 2010, p. 131). De maneira curiosa, o próprio significado do termo *clepsidra*, emprestado para o título⁶⁰ do livro de Pessanha, também evoca o tempo, pois se refere, segundo Tereza Coelho Lopes (1979)⁶¹, ao relógio responsável por marcar o passar das horas da fala do orador⁶², na Grécia Antiga. Esse tempo, tão meticulosamente calculado por um marcador, em nada reprime uma poesia portadora da capacidade de atravessar um sem número de contextos, de maneira que “parasita os códigos com que não se consegue decifrá-lo, perfura alvos sucessivos em direcção a um alvo que ainda falta imaginar. Sempre se deixa ler, nunca pela última vez” (RUBIM, 2003, p. 171).

Nesse sentido, nota-se a maneira como “Inscrição” ganha nova significação quando inserido no rearranjo proposto por Carlos de Oliveira. Composto por quatro versos, há no poema um movimento contrário ao que se tem em “Retrato do autor por Camilo Pessanha (colagem)”. Enquanto no texto de *Terra de harmonia*, uma pequena luz de esperança é vista ao final, na epígrafe de *Clepsydra*, em seu último verso, o sujeito, abatido e desolado, espera “no chão sumir-se, como faz um verme...” (PESSANHA, 2000, p. 19). Compreende Edgard

⁶⁰ Deve-se enfatizar que a obra não foi organizada por Pessanha, que residia em Macau no período de sua edição, e sim por Ana de Castro Osório, a quem coube reunir os poemas publicados em uma série de jornais e outros meios. Paulo Franchetti (2009), no texto introdutório a edição de *Clepsydra*, publicada pela Ateliê Editorial, tece comentários quanto ao processo de composição da obra. Para tanto, o pesquisador recorre a um documento, atualmente sob a guarda da Biblioteca Nacional de Lisboa, em que Pessanha, no dia 18 de março de 1916, envia para Ana de Castro Osório, uma breve orientação quanto ao índice. Compreende Franchetti (2009, p. 19) que o “documento mutilado, embora não permita reconstituir o desenho que o livro teria conforme o projeto do autor, autoriza a crítica a recusar a ordenação que a *Clepsydra* teve em 1920. De fato, não há aí a separação entre sonetos e poemas, e a ordenação dos textos não é nem cronológica, nem alfabética”. Acrescenta Gustavo Rubim (2000, p. 09), ainda quanto ao processo de ordenação dos poemas, que “o aparecimento daquilo que será o único fragmento restante de um projecto de composição da *Clepsydra* – a lista parcelar de 1916 – não surpreende ou, pelo menos, não choca quem tenha devidamente sublinhado a «ironia cáustica e arrasadora», para usar os termos de Daniel Pires, com que Pessanha fustigou a ausência de «um plano de produção» discernível na forma final do livro de António Fogaça, em 1888”. Os dizeres de Rubim, importa esclarecer, encontra referência na crítica feita por Pessanha da organização do livro de Fogaça. Em seu ensaio, o autor de *Clepsydra* crítica a divisão pensada a partir da forma dos poemas, sem uma estruturação por temas. A partir desse texto, advoga Franchetti (2009, p. 20): “só resta concluir que o poeta pensava o seu próprio livro segundo um desenho consistente e totalizante. Um desenho no qual o aspecto temático fosse importante”.

⁶¹ Em menção ao manual de leitura de *Clepsydra*, da série “Textos literários”, publicada pela Seara Nova, destinada, especialmente, aos alunos do ensino básico português. Também Manuel Gusmão publicou um volume para a mesma coleção. O livro em questão, sobre a poesia de Carlos de Oliveira, foi lançado em 1981.

⁶² Sobre a origem do termo, convém informar, de acordo com as contribuições de Lopes (1979), que “a palavra *clepsydra* vem do grego *kleps-udra*, que contém o verbo *kleptô* (roubar, enganar, dissimular) e o nome *udor* (água, em várias acepções e, muito concretamente, água da clepsidra), e significa *relógio de água para marcar o tempo atribuído aos oradores*” (LOPES, 1979, p. 26, itálico da autora).

Pereira dos Reis (2014, p. 42), em sua investigação sobre o conflito existencial em *Clepsydra*, que é nesses versos nos quais o “sujeito lírico expressa o desejo de dissolver-se no seio do nada”. Por isso, o poema é pautado por um pessimismo capaz de transmitir o sentimento de desolação vivido por Pessanha em seu fim de século⁶³. Sabe-se, a partir da assertiva de António Quadros (1988, p. 24), que é precisamente “Inscrição” aquele que, no conjunto da obra, é dotado da capacidade de passar para o leitor “sem sombra de eloquência oratória e em poucas palavras, a terrível realidade dos sentimentos de decadência e de angústia por ele vividos com desgarradora autenticidade⁶⁴”.

Portanto, em “Retrato do autor por Camilo Pessanha (colagem)”, percebe-se que o pano de fundo para a poesia de Pessanha ganha novo sentido, de forma que o pessimismo do pós-*ultimatum* inglês se desloca para um novo cenário. Assim sendo, segundo Leonardo Gandolfi (2008, p. 03), apenas no poema de “Carlos de Oliveira, ‘a luz’ resistente de Camilo Pessanha [...] pode ser vista também na paisagem do Portugal salazarista e do pós-guerra”. Para tanto, importa mencionar que Carlos de Oliveira recorre às artes plásticas ao ter na colagem o ponto de partida para a construção poética, processo informado no título do texto. Embora mencione a técnica, tem-se conhecimento de que, se se levar em consideração as vanguardas das pinturas, o que o poeta faz não é exatamente uma colagem. Conforme advoga Teresa Jorge Ferreira⁶⁵ (2016, p. 261), no poema em questão, “não há elementos visuais de colagem. O autor faz referência a uma técnica vanguardista, usada como analogia na poesia, mas o que há de facto é uma composição de citações textuais, de versos ‘copiados’”. O processo, contudo, não é simples, como dá a ver Marjorie Perloff (1998). A estudiosa, baseando-se nos argumentos de David Antin, assegura que a colagem, como justaposição,

⁶³ A esse respeito conferir Matos Frias 2015b.

⁶⁴ Sabe-se, apenas para oferecer uma breve visão da obra de Pessanha, que o fim do século XIX, em Portugal, é marcado por duas questões essenciais. A primeira delas, segundo António Quadros (1988), é a crítica social realizada pela chamada Geração de 70, grupo encabeçado pelos escritores de Coimbra, especialmente Eça de Queirós e Antero de Quental. A segunda questão, talvez a mais grave por provocar “sobretudo, nas classes cultas, uma consciência terrivelmente infeliz” (QUADROS, 1988, p. 24), trata-se do *Ultimatum* inglês de 1890, quando, em uma disputa territorial na África com o Reino Unido, Portugal retirou-se das regiões localizadas entre Moçambique e Angola. Segundo W. G. Clarence-Smith (1985), o fato de o governo português aceitar o ultimato de um estrangeiro, especialmente quando se trata de um antigo aliado, proporcionou uma “intense humiliation felt by all classes in Portugal” (CLARENCE-SMITH, 1985, p. 83). Tendo em vista os dois fatores aqui brevemente colocados, “o país consciente, via reduzida, empequenecida, a imagem que tinha de si próprio, o que não era sem reflexos nas consciências individuais” (QUADROS, 1988, p. 24).

⁶⁵ No referido estudo, publicado no Dossiê “Poesia e Colagem” da revista *eLyra* e intitulado “Poemas como colagens, colagens como retratos: Carlos de Oliveira e Pedro Mexia”, Teresa Jorge Ferreira (2016) estabelece uma relação entre “Retrato do autor por Camilo Pessanha (colagem)” e “Auto-retrato com versos de Camões”, de Pedro Mexia. No entanto, como o que interessa aqui é a maneira como Carlos de Oliveira emprega a colagem poética, as considerações da autora acerca do trabalho de Mexia não foram mencionadas na discussão pretendida.

coloca fim aos princípios relacionados ao que nomeia de “fortes relações lógicas⁶⁶” (ANTIN *apud* PERLOFF, 1998, s/p), compreendido como as relações de implicação, vinculação, negação, subordinação, entre tantas outras que articulam a escrita do verso. Essas relações lógicas, antes ligadas ao poema de origem, são, de certa forma, invalidadas quando inseridas no novo texto⁶⁷, o que torna possível que se tenha como resultado final “um corpo central de poemas unidos pelo diálogo com a poesia de vários tempos e de várias vozes” (MARTELO, 1998, p. 348).

As várias vozes são, inclusive, uma das primeiras características a compor o processo de colagem poética, discutido pelo poeta Manuel de Freitas (2016). Dessa maneira, Freitas (2016) chama a atenção para o aspecto comunitário de que é feita a colagem, uma vez que remonta ao período em que não havia uma noção exata do que seria a autoria: “Cabia a uma entidade colectiva, e não a um indivíduo – invenção romântica por excelência –, transmitir e acrescentar os textos que serviam de fundamento religioso, mágico ou poético a determinadas comunidades” (FREITAS, 2016, p. 333). O texto a ser passado adiante era objeto de várias alterações, acréscimos e cortes produzidos por seus “co-autores⁶⁸” ao longo dos anos. Deve-se chamar a atenção, nesse contexto, para o princípio destacado por Antoine Compagnon (2007) ao discutir o trabalho da citação. Na visão do estudioso, o processo de citar remete, em um primeiro momento, ao ato infantil de cortar páginas de jornal e posteriormente reorganizá-las em uma estrutura específica⁶⁹. São fragmentos rearranjados, da mesma maneira como faz Carlos de Oliveira em “Retrato do autor por Camilo Pessanha (colagem)” com os versos de Pessanha.

⁶⁶ No original, “stronger logical relations” (ANTIN *apud* PERLOFF, 1998, s/p).

⁶⁷ Sabe-se a importância da colagem, no que se refere ao movimento surrealista português, bem como sua relevância na poesia publicada mais recentemente em Portugal, como se faz notar no trabalho de Rui Pires Cabral. No entanto, para a pesquisa proposta – e com o intuito de não desviar do caminho estabelecido para este estudo – decidiu-se centrar na colagem criada por Carlos de Oliveira nos poemas em que são declaradamente tidos como uma. Recomenda-se, para a compreensão da relação entre colagem e poesia, a leitura do Dossiê “Colagem e Poesia”, da *eLyra*, que tem alguns de seus ensaios referenciados nesta tese.

⁶⁸ A citação de Manuel de Freitas provoca a pensar no conhecido texto “A morte do autor”, de Roland Barthes, e na conferência “O que é um autor?”, de Michel Foucault. Em razão disso, o autor de *A ordem do discurso* é mencionado por Freitas (2016), como comprova a seguinte passagem: “Muito antes de Foucault, a morte do autor era serenamente admitida em prol de um valor mais alto. Música, Deus, poesia – o que lhe quisermos chamar. Na verdade, só com o advento do romantismo se veio efectivamente a impor, enquanto delito estético, a noção de plágio” (FREITAS, 2016, 333-334).

⁶⁹ Lembra Antoine Compagnon (2007), no fragmento em destaque, que “recorte e colagem são o modelo do jogo infantil, uma forma um pouco mais elaborada que a brincadeira com o carretel, em cuja alternância de presença e de ausência Freud via a origem do signo; uma forma primitiva do jogo da porrinha – papel, tesoura, calhau – e mais poderosa se nada, no fundo, resiste à minha cola. Construo um mundo à minha imagem, um mundo onde me pertença, e é um mundo de papel” (COMPAGNON, 2007, p. 11).

Compagnon (2007) considera as citações a partir da colcha de ideias a serem produzidas por meio de combinações possíveis. No entendimento do estudioso, ao conferir nova significação ao original, aquele que escreve um texto está intimamente preso à metáfora:

Da mesma forma, toda citação é ainda – em si mesma ou por acréscimo? – uma metáfora. Toda definição da metáfora conviria também à citação; a de Fontanier, por exemplo: ‘Apresentar uma ideia sob o signo de uma outra ideia mais surpreendente ou mais conhecida, que, aliás, não se liga à primeira por nenhum outro laço a não ser o de uma certa conformidade ou analogia’. (COMPAGNON, 2007, p. 15-16)

Esse princípio evidencia-se em outra colagem poética proposta por Carlos de Oliveira: “Colagem com versos de Desnos, Maiakovski e Rilke”, publicada em *Sobre o lado esquerdo*. Chama a atenção, em um primeiro momento, que o trio selecionado revela uma imensa variação de linhagem, tendo em vista que se tem, na ordem de menção no título, versos de Desnos, francês surrealista; o russo Maiakovski, futurista, e, por fim, Rilke, pós-simbolista alemão. Ao unir os três poetas, de origens e linhagens distintas, o autor de *Finisterra: paisagem e povoamento* se mostra consciente das divergências poética entre cada um deles, “mas o fascínio por eles é uma das componentes na construção do poema, da poesia e da poética de Carlos de Oliveira” (GUSMÃO, 2010, p. 319). É por meio da inserção de fragmentos de textos de autores tão distintos entre si, que o poeta da Gândara reflete sobre as palavras, tendo, como resultado final, “composições elaboradas a partir da seleção de versos dos autores identificados no título e do seu arranjo sintático e discursivo numa nova ordem de sentido, acrobaticamente obtido a partir da destreza oficial do poeta na sua manipulação” (MATEUS, 2017b, p. 35).

Depois dessas considerações, importa mencionar o texto:

Palavras,
sereis apenas mitos
semelhantes ao mirto
dos mortos?
Sim,
conheço
a força das palavras,
menos que nada,
menos que pétalas pisadas
num salão de baile,
e no entanto
se eu chamasse
quem dentre os homens me ouviria
sem palavras?

(OLIVEIRA, 2003, p. 186)

Na nova combinação proposta é possível notar o encontro de vozes mencionado por Freitas (2016) e também por Martelo (1998), pois é com versos de poetas de linhagens tão distintas que Carlos de Oliveira tece a sua reflexão acerca da força das palavras. Começa-se esta análise pela tradução, embora, assevera Gusmão (2010), com poucas alterações, feita pelo autor dos versos de *Mãe pobre* (1945) do fragmento 107º de “Rose Selavy”, publicado por Desnos em *Corps et Biens*, em que se lê “Mots, êtes-vous des mythes et pareils aux myrtes des morts” (DESNOS *apud* GUSMÃO, 2010, p. 320). Existe, na inserção do fragmento no poema, um jogo de linguagem proposto pelo emprego da aliteração contida na sequência: mito, mirto e mortos. Os três termos encontram-se relacionados ao tempo e à tradição, como se vê: mito pressupõe a oralidade de uma narrativa transmitida aos povos, através dos anos; enquanto mirto refere-se à planta murta-comum, presente na mitologia grega e também na tradição judaica. Na mitologia, a planta é consagrada à Afrodite, a deusa da beleza, que aqui faz referência aos primeiros escritos gregos, portanto, à tradição. Já na liturgia judaica, as folhas de mirto⁷⁰ são usadas no ritual para a lavagem dos mortos.

Nos versos seguintes “colados” de Maiakovski, percebe-se uma contradição proposital, na qual se confirma quase como em uma conversa: “Sim, / conheço / a força das palavras” (OLIVEIRA, 2003, p. 186); para, logo depois, deparar-se com um cenário que “acentua o quase nada das palavras numa sugestão, acrescentada, de fim de festa” (GUSMÃO, 2010, p. 320), indicada pelos versos “menos que pétalas pisadas / num salão de baile”. É o contraponto necessário para Carlos de Oliveira refletir, em seus versos finais, originários de um fragmento da *Primeira elegia de Duíno*, de Rilke, sobre o reconhecimento da função das palavras a partir do questionamento: “quem dentre os homens me ouviria / sem as palavras?” (OLIVEIRA, 2003, p. 186). Trata-se, para lançar mão mais uma vez dos dizeres de Manuel Gusmão (2010), da tradução e adaptação dos versos “«Quem se eu gritasse me ouviria dentro [sic] as ordens dos anjos?»” (RILKE *apud* GUSMÃO, 2010, p. 25).

A construção poética proposta pelo autor – a constatação de uma certeza, seguida posteriormente pela contradição e, enfim, concluída por um questionamento – remete às considerações de Eiras (2002), no ensaio em que discute o aspecto dialógico da obra do autor de *Finisterra*: paisagem e povoamento. Enfatiza-se que o estudioso compreende como dialogismo “não apenas o confronto de teses, versões, linguagens diferentes, mas também

⁷⁰ Na tradição judaica e cristã, mirto é o significado de Hadassa, nome original da rainha Ester. Para o poema em questão, acredita-se que no verso em que se tem a palavra “mortos” o texto refere-se ao mirto do ritual de lavagem dos mortos.

uma íntima dúvida ou contradição de cada vez que o texto parece propor uma certeza, talvez nenhum verso permanecesse de fora” (EIRAS, 2002, p. 100). É por isso que “a interrogação inicial é a última parte a ser escrita” (EIRAS, 2002, p. 99). Aqui a pergunta final é lançada como confirmação de uma crença, a de “uma atribuição indirecta à poesia disso que é uma função básica da linguagem” (GUSMÃO, 2010, p. 231), pois, claro está, assegura Sophia de Mello Breyner Andresen (2015), ao evocar o pensamento de Heráclito de Éfeso em “A palavra”, “«O pior de todos os males seria / A morte da palavra»” (ANDRESEN, 2015, p. 682).

Além disso, “Colagem com versos de Desnos, Maiakovski e Rilke” leva a pensar no que é definido por Gusmão (2010) como um chamado, “a invocação e convocação dos humanos à sua condição de humanos. O canto do poema é então originariamente o canto da possibilidade de êxito dessa [sic] chamamento, mesmo com o mais frágil, o mais lábil dos meios; mesmo na maior solidão” (GUSMÃO, 2010, p. 321). Mais uma vez se convoca Breyner Andresen (2015), nos versos que citam o provérbio de Malinké: “«Um homem pode enganar-se em sua parte de alimento / Mas não pode / Enganar-se na sua parte de palavra»” (ANDRESEN, 2015, p. 682). Assim sendo, ao ter em mente a palavra como imprescindível meio de sobrevivência, este chamado de que trata a poesia é apresentado no texto de *Sobre o lado esquerdo* a partir das “palavras dos outros”, poetas de linhagens díspares, mas convergentes na poética de Carlos de Oliveira. A hipótese é corroborada pelos dizeres de Manuel Gusmão, quando afirma que no poema em pauta Carlos de Oliveira compõe “seu auto-retrato, feito por colagem, citação, tradução e outras transformações a partir de outros” (GUSMÃO, 2010, p. 25).

Da mesma maneira, também em “Retrato do autor por Camilo Pessanha (colagem)”, há a promessa de um retrato do autor, mas este é feito pelo rearranjo de versos de um segundo poeta, integrante do cânone português. No título do texto, Carlos de Oliveira “refere a ele próprio enquanto autor na terceira pessoa” (FERREIRA, 2016, p. 260) e dessa maneira, ao término de tudo, a única parte de sua autoria inequívoca é exatamente o título, mas, ali, é colocado no papel como que por outra pessoa. Nessa perspectiva, nota-se que, ao propor a composição de um retrato, o texto oferece a ideia de que, como acontece nas artes visuais, o autor posa diante do pintor à espera das pinceladas para criar a sua pintura. Contudo, para nossa surpresa, é Carlos de Oliveira quem conduz todos os movimentos da mão que segura o imaginário pincel. O resultado final não pode ser ignorado, como bem alerta Baudelaire (2006), no excerto que, embora referente às artes visuais, em muito se relaciona ao que se tem no poema de *Terra de harmonia*: “Quando vejo um bom retrato, adivinho todos os esforços

do artista que inicialmente deve ter visto que se dava a ver, mas também intuído o que se ocultava” (BAUDELAIRE, 2006, p. 128).

Importa mencionar, nesse sentido, que o movimento contrário do que se vê em “Retrato do autor por Camilo Pessanha (colagem)” é proposto em *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*. Já na epígrafe do média-metragem, em que aparecem os dizeres do mencionado texto em fundo escuro, há o indício de que é a colagem o recurso selecionado por Manuel Gusmão para tornar possível a ligação entre cinema e poesia. Sabe-se, arrazoa Compagnon (2007), que é a epígrafe a citação por excelência. Mais do que isso, o autor considera o recurso “um grito, uma palavra inicial, um limpar de garganta antes de começar realmente a falar, um prelúdio ou uma confissão de fé” (COMPAGNON, 2007, p. 120). Na sua compreensão, a epígrafe tem como intuito introduzir toda a premissa do texto, de modo que não exige do autor mais nada além. Ao mesmo tempo, deve-se realçar que a epígrafe é, declaradamente, um sinal da escolha de quem escreve, uma maneira de introduzir a ideia central do texto a ser apresentado ao leitor, recorrendo, para tanto, às “palavras dos outros” – por isso mesmo, há nesta tese um número considerável de epígrafes.

Pode-se ver que no média-metragem em pauta, Manuel Gusmão encontra no recurso, de certa maneira, um meio para informar o espectador de que é a colagem a forma empregada para tornar possível a “adaptação” dos livros de Carlos de Oliveira. Nesse caso, por meio das palavras do próprio poeta da Gândara, costuradas em um arranjo não menos elaborado do que o verificado nos dois poemas mencionados nesta seção, o ensaísta português escreve o roteiro do filme. Há então uma troca de lugar: se antes Carlos de Oliveira conduzia as mãos de Camilo Pessanha no texto de *Terra de harmonia*, na produção cinematográfica é Manuel Gusmão o responsável por orquestrar os fragmentos retirados dos livros do autor de *Finisterra*: paisagem e povoamento.

É importante lembrar que Compagnon (2007), a esse respeito, destaca quatro faculdades do texto, sendo a de interesse para o estudo proposto a acomodação. Centrada especialmente no papel a ser desempenhado pelo leitor, é a acomodação a responsável por tornar possível a sua aceitação, que se torna legível. Nesse aspecto, vê-se que a citação, tida pelo estudioso como um elemento da acomodação, encontra-se atrelada a uma ideia de reconhecimento, espécie de marca de leitura. Por isso, no instante em que se veem as aspas ou o itálico, como usualmente emprega-se para anunciar uma citação, ela torna-se integrante de um conjunto ou “uma rede de textos, em uma tipologia das competências requeridas para a leitura; ela é reconhecida e não compreendida, ou reconhecida antes de ser compreendida” (COMPAGNON, 2007, p. 22).

Nessa perspectiva, ao ter no processo de acomodação o referencial para o estudo proposto, é curioso pensar que também “Colagem com versos de Desnos, Maiakovski e Rilke” chegou a ter planejada a sua inserção no média-metragem, indicada pela versão escrita em 2004 do roteiro. Porém, por razões não esclarecidas, foi retirado da versão filmada três anos depois. No antigo *script*, parte do espólio de Carlos de Oliveira no Museu do Neo-Realismo, a cena seria apresentada da seguinte maneira: três atores, cada um deles representando Desnos, Maiakovski e Rilke, estariam de costas para a câmera, enquanto leriam os versos correspondentes aos respectivos poemas de sua autoria, “unidos” por Carlos de Oliveira, interpretado em cena por um ator que seria o único virado para a frente e de quem o espectador conseguiria ver o rosto.

Interessante perceber que a proposta da cena foi, de certa forma, empregada na sequência em que Manuel Gusmão, Luís Miguel Cintra e Laura Soveral assistem a um filme exibido em uma tela improvisada de cinema, perto do término da projeção. Veja-se a Figura 02:



Figura 02: Luís Miguel Cintra, Laura Soveral e Manuel Gusmão em cena com proposta semelhante à apresentada no roteiro não filmado

Fonte: Filme *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*, dirigido por Margarida Gil

Da mesma maneira como acontece com a cena idealizada por Gusmão, no roteiro não filmado, também os rostos dos três não podem ser vistos, apenas a imagem a ser exibida na tela de cinema, a arte responsável por exibir os fragmentos selecionados pelo poeta-ensaísta para compor o roteiro do média-metragem centrado na obra de Carlos de Oliveira. Apesar disso, tendo em vista a discussão proposta, considera-se que constitui uma perda para o filme a exclusão do poema da versão final do roteiro. Isso porque “Colagem com versos de Desnos, Maiakovski e Rilke” apresenta alguns pontos centrais verificados no média-metragem. O primeiro refere-se à relação a ser estabelecida entre Carlos de Oliveira e Manuel Gusmão, pois, da mesma maneira como é proposta uma relação dialógica entre os poetas do título do poema em pauta, há, no filme, a condução de um diálogo responsável por ligar os dois autores (Carlos de Oliveira e Manuel Gusmão). O segundo deles, e o mais evidente, diz respeito a sua técnica de elaboração, a colagem de citações já referida. Não se deve esquecer que a citação marca, nas palavras de Compagnon (2007, p. 23), um encontro, um convite “para a leitura” que “solicita, provoca como uma piscadela”. Portanto, é exatamente esse encontro que *Carlos de Oliveira* – Sobre o lado esquerdo torna concreto e materializa.

1.3 Transforma-se a arte em movimento, por fim, no próprio poema⁷¹: pensar o cinema a partir da poesia

*A lentidão da imagem
faz lembrar
o automóvel na garagem,
o suicídio com o gás do escape,
quer dizer,
o coração vertiginoso*

(Carlos de Oliveira, em “Cinema”)

*Depois fundou o modelo: os poetas
futuros com máquinas de filmar nas
mãos.*

(Herberto Helder, em “memória,
montagem”, de *Photomaton & Vox*)

O crítico Robert Stam (2006) defende a existência de um sem número de possibilidades para se pensar como as várias vozes⁷² que compõem o texto-fonte ganham

⁷¹ O título do tópico faz referência aos versos do terceiro poema que compõe “Cinema”, de *Sobre o lado esquerdo*: “transforma-se o espetáculo / por fim / no próprio espectador” (OLIVEIRA, 2003, p. 199).

⁷² Nesse caso, não se pode esquecer a discussão acerca do diálogo proposto entre literatura e cinema, no que diz respeito às várias vozes que compõem o universo cinematográfico. O crítico Robert Stam (2008) refuta a antiga discussão de que a obra literária seria a origem e a sua “transposição” para as telas algo derivado, pois “os desenvolvimentos estruturalistas e pós-estruturalistas lançam dúvidas sobre ideias de pureza, essência e origem, provocando um impacto indireto sobre a discussão acerca da adaptação” (STAM, 2008, p. 20). Dessa forma, o próprio livro a ser levado para as telas também teria como fonte de inspiração outra obra, inserindo-se em um universo intertextual, sem condições de precisar a sua origem. Para comprovar tal argumento, Stam (1992) recorre à noção de intertextualidade, proposta por Julia Kristeva com base no dialogismo investigado por Mikhail Bakhtin e debatido neste capítulo. Tendo como ponto de partida a noção de que um texto, conforme destaca Bakhtin, conta com a presença simultânea de dois ou mais textos, que, mutuamente se relativizam, Stam (1992) considera que o próprio livro a ser “adaptado” é a união de vários outros, com os quais, em momento algum, tem-se o compromisso de fidelidade: “No sentido mais amplo, a intertextualidade se relaciona a uma ampla gama de possibilidades combinatórias possibilitadas pelas práticas discursivas de uma cultura, a matriz inteira de sistemas significantes das quais uma única palavra está situada e que alcançam o texto não apenas por meio de influências reconhecíveis, mas também de um processo sutil de disseminação (STAM, 1992, p. 20, tradução nossa)” [No original: “In the broadest sense, intertextuality refers to the vast reservoir of combinatory possibilities provided by the discursive practices of a culture, the entire matrix of signifying systems within which a single word is situated, and which reach the text not only through recognizable influences but also through a subtle process of dissemination.” (STAM, 1992, p. 20)]. Assim sendo, um só texto é composto por inúmeras referências, tornando possível pensar que o diálogo estabelecido entre a obra literária, ou seja, o ponto de partida para a criação do roteiro, e o seu produto final, o filme, esteja situado “em meio ao contínuo turbilhão de transformação intertextual, de textos gerando outros textos em um processo infinito de reciclagem, transformação e transmutação, sem um claro ponto de origem” (STAM, 2003, p. 234). O cinema teria, então, condições de tornar possível que as inúmeras vozes que compõem o texto-fonte ganhassem espaço nas telas.

espaço nas telas⁷³ do cinema. No contexto do estudo proposto, das categorias⁷⁴ citadas por Stam (2006), vê-se que é a hipertextualidade aquela que melhor se insere na proposta de Manuel Gusmão e Margarida Gil em *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*. De acordo com Genette (2006, p. 12), a hipertextualidade se faz presente em “toda relação que une um texto B (que chamarei de *hipertexto*) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei de *hipotexto*) do qual ele brota, de uma forma que não é a do comentário”. Como exemplo, Stam (2006) cita *A odisseia*, responsável por atuar como hipotexto de *Eneida* e *Ulysses*, hipertextos que, para se tornarem o que são, passaram por inúmeras alterações. Nesse cenário, o crítico avisa que os hipertextos derivados de “hipotextos pré-existentes foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação” (STAM, 2006, p. 33). A

⁷³ Brian McFarlane (1996) alerta para que, no universo fílmico, há códigos, classificados por ele como extracinemáticos. O primeiro deles refere-se ao código linguístico, em que se pensam os sotaques e os tons de voz empregados pelos atores, indicativo do contexto no qual cada situação do enredo se desenrola; já os códigos visuais dizem respeito ao que é visto pelo espectador; enquanto os códigos não linguísticos estão relacionados à música e ao som, e, por fim, há os códigos culturais, responsáveis por informar o contexto histórico no qual se passa a trama, como o figurino e o cenário. A compreensão de tais códigos ajuda a entender a capacidade do cinema de dar um corpo ao que se tem nas páginas do livro. Conforme destaca Stam (2000), ainda que se imagine como seria um personagem na obra literária, construído por meio das palavras, na “adaptação” ele está diante de seus olhos. No filme, o personagem é estabelecido através de movimentos corporais, técnica de atuação, voz, elementos que se envolvem em um universo no qual se tem a música e a luz da cena. A assertiva de Stam (2000) faz com que se pense no que afirma Aumont (2004) sobre a “presentificação”, na ausência de um termo mais apropriado, no universo cinematográfico. Para o teórico, o cinema teria condições de representar um mundo imaginário, “que ele presentifica para nós nas formas de um substituto, de um significante, ele próprio ‘imaginário’.” (AUMONT, 2004, p. 155). Ao refletir sobre essa capacidade da arte cinematográfica, o estudioso enfatiza que, para a teoria da representação, o que interessa é o estágio final do processo, no qual se tem a *vista*, como é chamado pelo autor o que é apresentado para o espectador. Aumont (2004) acredita, todavia, que, antes de se organizar “em vista, em quadro, em imagem, o filme exige que uma verdadeira representação (no sentido número um) se organize, que lhe sejam oferecidos, em uma plataforma, ações, *performances*” (AUMONT, 2004, p. 156). Nesse processo, recursos variados do cinema são articulados de modo a contar a história a ser apresentada nas telas.

⁷⁴ Genette cita cinco possibilidades de transtextualidade, dentre as quais quatro serão explicadas brevemente nesta nota. A primeira delas, intertextualidade, é definida como “uma relação de co-presença entre dois ou vários textos, isto é, essencialmente, e o mais frequentemente, como presença efetiva de um texto em um outro.” (GENETTE, 2006, p. 22). Stam (2006), concentrando-se nas “adaptações” cinematográficas, enfatiza que há intertextualidade quando se tem uma citação cuja referência não é informada, mas, por ser de conhecimento geral, é facilmente notada por quem assiste ao filme, pressuposto de que o público terá meios para compreendê-la, como ocorre, no contexto do cinema português, com *Hélène*, interpretada por Catherine Deneuve, em *O convento* (1995), de Manoel de Oliveira, em que a personagem é cercada por referências que remetem a Helena de Tróia. Já a paratextualidade é percebida de maneira clara, tendo em vista que é verificada na relação entre o texto e o seu paratexto, como “título, subtítulo, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc. [...]” (GENETTE, 2006, p. 22). No universo das “transposições”, Stam (2006) indica como exemplo os trailers, pôsteres, entre outros materiais promocionais, o que faz da paratextualidade uma forma de transtextualidade com forte apelo comercial. A metatextualidade, por sua vez, é definida por Genette (2006) como “a relação, chamada mais correntemente de ‘comentário’, que une um texto a outro texto do qual ele fala, sem necessariamente citá-lo (convocá-lo), até mesmo, em último caso, sem nomeá-lo” (GENETTE, 2006, p. 11). Por fim, a última a ser considerada é a arquitekstualidade. Relação silenciosa, é definida por Stam como “taxonomias genéricas sugeridas ou refutadas pelos títulos e subtítulos de um texto” (STAM, 2006, p. 32). A noção pode ser exemplificada pelas produções cinematográficas em que há um deslocamento do título. O exemplo é a “adaptação” de *O coração das trevas* que, pelas mãos de Francis Ford Coppola, transformou-se em *Apocalypse Now*, apenas para aproveitar-se do título da peça da contracultura *Paradise now*. A hipertextualidade, citada por último por Stam (2006), ganha atenção neste capítulo e é por isso não é mencionada nesta nota.

leitura de Stam (2006) ganha complemento oferecido pela estudiosa Irina O. Rajewsky (2012). Ao investigar o conceito de intermidialidade, a pesquisadora conclui que o envolvimento entre artes é pautado pela transposição midiática, relacionada principalmente com a criação de um produto; no caso desta pesquisa, o filme. O propósito dessa subcategoria⁷⁵ da intermidialidade é “a transformação de um determinado produto de mídia (um texto, um filme etc.) ou de seu substrato em outra mídia” (RAJEWSKY, 2012, p. 24).

A principal característica é a variação proporcionada pela passagem do texto A para o B. Se se pensar em “Colagem com versos de Desnos, Maiakovski e Rilke” e “Retrato do autor por Camilo Pessanha (colagem)” – textos que se apresentam declaradamente como uma colagem –, vê-se que a proposta inicial de Carlos de Oliveira não passa muito longe da hipertextualidade pensada por Stam (2006). Aqui importa recorrer ao arrazoado por Martelo (1998), quando comenta acerca do hipertexto e do hipotexto na obra do poeta português. Ao investigar a relação hipertextual a ser estabelecida entre *Descida aos infernos* (1949) e as manifestações de *Inferno* de Dante e do livro do *Apocalipse* de João, defende a autora:

A hipertextualidade suscita uma leitura relacional onde, mais do que as coincidências com o hipotexto, importam as transformações operadas no hipertexto, transformações que servem, neste caso, para redimensionar as duas narrativas matriciais através da transposição para uma versão materialista e dialéctica (MARTELO, 1998, p. 236).

Em consequência disso, a ensaísta chama a atenção para o fato de que a hipertextualidade “pode mesmo ser considerada como a exemplificação literal do princípio de transformação no próprio movimento textual. Aplicação (metafórica) da lei de Lavoisier ao campo da literatura [...]” (MARTELO, 1998, p. 246). Nesse cenário, com a discussão deste capítulo em mente, não é estranho evocar “Cinema”, publicado em *Sobre o lado esquerdo*, no qual se encontra muito bem ilustrado o princípio ensinado por Carlos de Oliveira em “Lavoisier” – texto que integra o mesmo livro, lembre-se. Composto por três poemas, a série reflete sobre a arte cinematográfica, tendo como ponto de partida as imagens e metáforas suscitadas a partir de um exame médico⁷⁶, possivelmente uma ventriculografia do coração.

⁷⁵ Rajewsky (2012) discute outras duas categorias, quando pensa em intermidialidade. Além da transposição midiática, tem-se as referências intermidiáticas, em que se evoca ou se imita o texto literário. Nesse caso, são abertas “camadas adicionais de sentidos que são produzidos especificamente pelo ato de se referir, ou de relacionar, filme e texto” (RAJEWSKY, 2012, p. 26). Há, ainda, a combinação de mídias, em que se unem duas ou mais mídias distintas, pois “cada uma das formas midiáticas de articulação está em sua própria materialidade e contribui, de maneira específica, para a constituição e significado do produto” (RAJEWSKY, 2012, p. 24). Esse princípio pode ser notado em óperas, filmes, performances, instalações artísticas, entre outros.

⁷⁶ Conforme informações de Rosa Maria Martelo no curso “Imagem e cinematismo na poesia portuguesa moderna e contemporânea”, ministrado na Universidade de São Paulo, entre 09 e 19 de novembro de 2015.

Não cabe investigar as particularidades do universo da medicina, mas sabe-se que, no mencionado exame, um pequeno cateter é inserido no paciente, com o intuito de jogar um contraste – substância responsável por colocar em evidência o órgão para investigação de alguma patologia. Trata-se, adianta-se para possibilitar a compreensão, do “[...] movimento áspero da câmara / mergulhando nos poços / das leis universais [...]” (OLIVEIRA, 2013, p. 197). Se se pensar na anatomia do coração, é o ventrículo o poço das leis universais a que se refere o poeta. É nele que passa a câmara que possibilita a visualização pelo médico do interior da caixa torácica do paciente, vista na tela. Para os leitores de poesia, no entanto, o que se dá a ver vai muito além:

O écran petrificado,
muros, ossos,
o movimento áspero da câmara
mergulhando nos poços
das leis universais,
o rigoroso cálculo da luz
em que a matéria já cansada,
autômatos, metais,
se envolve pouco a pouco
no vagaroso amor
que é o trabalho quase imperceptível
das manchas de bolor,
a ferrugem, o espaço rarefeito,
e um relógio apressado no meu peito.
(OLIVEIRA, 2003, p. 197)

É o rigoroso cálculo da luz que torna possível a criação da imagem, já havia informado o russo Yuri Tynianov (1982), quando, ainda na década de 1920, escreveu que o filme pode ser compreendido como uma “[...] série de imagens nas sombras, que parecem mover-se no campo de luz da tela⁷⁷” (TYNIANOV, 1982, p. 34, tradução nossa). Assim sendo, evidente está a atuação da luz para constituir a imagem cinematográfica. Sobre esta particularidade, deve-se ter em mente o explicitado por Carlos de Oliveira, em outro poema, “Fotomontagem”, de *Entre duas memórias* (1971). Nele, constata o poeta: “sobre o horizonte variável / que o sal assalta, restituindo / a tudo isto / a luz do início” (OLIVEIRA, 2003, p. 353). Nesse cenário, percebe-se, a luz é também a responsável pela criação do retrato. Apesar disso, no recorte em realce, a paisagem a ser fotografada encontra-se em um horizonte variável, de modo que se tenha uma instabilidade. Essa característica é também observada em

⁷⁷ No original: “a series of images in shadows, which appear to move on the light field of the screen” (TYNIANOV, 1982, p. 34)

“Cinema”. Enquanto “o rigoroso cálculo da luz” sugere um planeamento detalhado e intenso, a matéria a ser projetada encontra-se “já cansada”.

O cansaço da matéria remete, invariavelmente, ao corpo a ser transformado em projeção cinematográfica – versos que remetem às palavras de Herberto Helder, em *Photomaton & Vox*: “O filme projecta-se em nós, os projectores” (HELDER, 2015, p. 142). No cenário proposto, no qual pensa a criação poética a partir da cinematográfica, a fusão entre o universo do espectador e o do cinema é intensa a ponto de o espectador ser simultaneamente o responsável pela projeção daquilo a que assiste. Não é a máquina a criadora de imagens e sim aquele que assiste. Por isso mesmo, é preciso ter em mente que “é esse efeito de projecção de um filme sobre nós que pode inverter os dados do jogo ficcional, ao vermos um filme, ao lermos um poema, somos nós também lidos” (CORTEZ, 2016, p. 11). Nota-se que esta perspectiva pode ser completada pelas considerações de Manuel Gusmão (2008). Diz o crítico, em entrevista concedida a Luís Miguel Queirós publicada no jornal *Público*⁷⁸: “fascina-me esta ideia de que temos todos um cinema metido na cabeça. Um cinema que implica a produção do filme, a câmara que filma, o projector que envia uma torrente de luz para o ecrã, os espectadores que estão entre o projector e o ecrã” (GUSMÃO, 2008, s/p). A proposta de um espectador inserido entre o projetor e a tela de cinema, pode parecer, à primeira vista, uma maneira de reduzir o papel a ser desempenhado por esta figura. Todavia, ao término de tudo, a conclusão é a de que o espectador tem reformulado o peso de sua atuação, uma vez que aquele que vê “adquire a condição de um vidente, transformando-se numa espécie de produtor de imagens virtuais” (MARTELO, 2009, p. 187).

O mesmo acontece em “Cinema”, pois é o corpo humano a ser projetado na tela cinematográfica. Conforme assegura Gandolfi (2013, p. 133), “a mobilidade das imagens não aparece só encenada, mas também como tema, já que o que está em jogo é a relação dessas imagens com o espectador”. Percebe-se então que há uma transformação da matéria, assim como ocorre em “Lavoisier”. Para tanto, é sensível o trabalho da luz que se envolve “pouco a pouco / no vagaroso amor / que é o trabalho quase imperceptível / das manchas de bolor” (OLIVEIRA, 2003, p. 197). Observa-se aí o procedimento com o qual a imagem do corpo é fixada na película do filme, com uma lentidão praticamente invisível aos olhos humanos. O processo é pautado, atenta-se, pelo tempo.

⁷⁸ Disponível em: <https://www.publico.pt/2008/06/27/culturaipilon/noticia/manuel-gusmao-temos-todos-um-cinema-metido-na-cabeca-1334153> Acesso em: 14 Maio, 2014.

Em relação à maneira como se configura este elemento, recorre-se ao arrazoado por Manuel Gusmão⁷⁹, citado por Martelo (1998), em referência ao texto poético em pauta: “Todo o espaço existe no tempo ou é temporalizado. Tende a manifestar uma dupla temporalidade: um tempo geológico, próprio da construção cosmogónica, e um tempo histórico próprio da construção antropológica” (GUSMÃO, 1993 *apud* MARTELO, 1998, p. 289). Por conseguinte, há as duas formas de tempo no poema: o geológico, indicado pela inserção da ferrugem das manchas de bolor, e também o da própria condição humana, verificado na maneira apressada como bate o coração no peito do espectador. O relógio, responsável por medir o tempo – assim como a clepsidra –, é o escolhido pelo poeta para se referir ao coração. O tempo geológico e o antropológico encontram-se lado a lado; interior e exterior, mundo e espectador. Aqui, para corroborar o raciocínio empregado, lança-se mão dos argumentos de Gusmão (2010) uma segunda vez na passagem de *Tatuagem & Palimpsesto*, na qual se constata como, na poesia de Carlos de Oliveira, “o tempo por sua vez investe no espaço, sedimenta-se” (GUSMÃO, 2010, p. 321). Assim sendo, ao ater-se ao subtítulo de *Finisterra: paisagem e povoamento*, tem-se “o espaço e o tempo; o espaço temporalizado” (GUSMÃO, 2010, p. 321).

Nesse cenário, não é indiferente o outro tempo, aqui o cinematográfico. Para investigá-lo, é preciso, antes de tudo, fazer novamente uso das palavras de Herberto Helder. Em sua conhecida passagem “qualquer poema é um filme” (HELDER, 2015, p. 141), o poeta advoga que “o único elemento que importa é o tempo, e o espaço é a metáfora do tempo” (HELDER, 2015, p. 141). Por outro lado, Martelo (2012) leva a pensar que esta perspectiva introduz a ideia de imagem em movimento também no universo das imagens verbais. Os argumentos da estudiosa e o do poeta ganham como complemento o arrazoado pelo próprio autor de *A faca não corta o fogo*, quando afirma: “A escrita não substitui o cinema nem o imita, mas a técnica do cinema, enquanto ofício propiciatório, suscita modos esferográficos de fazer celebrar” (HELDER, 2010, p. 21).

Por sua vez, em sua investigação sobre as relações entre o cinema, a pintura e o olhar, Jacques Aumont (2004) advoga que é o tempo o responsável pela distinção do olhar entre quem vê um quadro e assiste a um filme. Quando se pensa na pintura, enfatiza o autor, o tempo é apresentado pelo instante congelado pelo pintor na tela, no momento de fazer o objeto pintado tomar forma. Já a arte cinematográfica não pode ser entendida como a condensação de um único momento, como ocorre nos quadros: “O cinema, o plano, a vista

⁷⁹ Trata-se do ensaio “Em memória de Carlos de Oliveira – Trabalho poético – Paisagem e povoamento”, publicado na edição da *Vértice*, n. 53, março/abril, 1993.

cinematográfica são, em compensação, tempo em estado puro” (AUMONT, 2004, p. 100). A questão está relacionada, nesse sentido, com a capacidade do cinema de ser uma arte pautada pelo movimento: “O que é o movimento senão o ponto de junção do tempo e do espaço?” (AUMONT, 2004, p. 70).

O argumento de Aumont (2004) ganha nova configuração quando associado com a poesia, especialmente no instante em que se pensa nas considerações de Herberto Helder. Assim como faz o teórico de cinema, o poeta encontra na pintura o ponto de partida para o seu pensamento:

A pintura tem um movimento potencial. Seria possível pôr um quadro a mover-se? Eu sei que a pintura anda de um lado para outro; o segredo da sua trajectória refere-se à nossa intensidade mágica, ao que chamamos o milagre ou a maravilha orgânica do mundo.

O cinema extrai da pintura a acção latente de deslocação, de percurso. Tome-se um poema: não há diferença (HELDER, 2015, p. 142-143).

No excerto, o poeta ressalta a importância do movimento na pintura, o que contraria o argumento de Aumont (2004). Enquanto o estudioso francês considera a pintura detentora de um instante paralisado, para o poeta há nela a capacidade de colocar em prática a arte do movimento. É dessa capacidade de ilusão oferecida pela pintura que o cinema, entende Herberto Helder, encontra referência para o movimento e oferece a chance de sentir a intensidade mágica – despercebida até então – contida em nosso próprio ato de olhar. Também a poesia compartilha desta particularidade, de modo que chama a atenção para as semelhanças entre ambas, fornecida pela ilusão de um deslocamento. Acerca disso, atenta-se para as postulações de Martelo (2012) ao discutir a imagem no contexto da poesia moderna. Segundo a estudiosa, “o foco de interesse nunca está em pensar a imagem, uma imagem, mas sim em potenciar o fluxo das imagens e as relações que estas mantêm entre si” (MARTELO, 2012, p. 22).

Nesse cenário, Martelo (2012), baseando-se nas considerações do pesquisador Noël Carroll, concentra-se no fato de que, para pensar a imagem em movimento, o estudioso prefere “moving image” e não “moving picture”, uma vez que permite “pôr de parte a ideia de representação associada ao termo «picture»” (MARTELO, 2012, p. 13). Embora constitua uma arte centrada na palavra, a poesia é capaz de dar forma ao movimento cinematográfico. Não se pode esquecer, pois, dos dizeres de Jean Epstein (1921). Para o cineasta, é a brusquidão da palavra a responsável por criar movimento. Nele, as ideias de cada verso se

confrontam, enquanto as outras terminam por se estremecer. A compreensão, por fim, se resume ao ato de associação. Por isso, é possível constatar o movimento por ao menos dois recursos destacados por Carroll: “a produção de imagens não-estáticas e a condição encadeada dessas imagens” (MARTELO, 2012, p. 14). Esse princípio pode ser percebido no segundo poema da série “Cinema”, na qual o contraponto a ser estabelecido entre a lentidão e a velocidade ajuda a pensar a criação das imagens em movimento:

A lentidão da imagem
faz lembrar
o automóvel na garagem,
o suicídio com o gás do escape,
quer dizer,
o coração vertiginoso
e a lentidão do mundo
a escurecer
nas bobines veladas
dos suaves motores crepusculares
ou, por outras palavras,
flashes, combustões,
entregues ao acaso das artérias
melhor, das pulsações.
(OLIVEIRA, 2003, p. 198)

O princípio do movimento cinematográfico é apresentado, dessa maneira, por meio da disparidade entre a lentidão da imagem, que remete à morte vagarosa provocada pelo envenenamento por monóxido de carbono, e o coração que, disparado, bate no peito do sujeito projetado. Com isso, pode-se perceber a referência ao próprio processo de projeção da imagem cinematográfica na tela, porquanto, em suma, trata-se de fotogramas exibidos em alta velocidade diante dos olhos do espectador – em um artifício de ilusão quase imperceptível, da mesma maneira como as manchas de bolor tomam conta da película, anunciada no poema anterior do conjunto. Nota-se que a passagem se refere ao passar do tempo, incapaz de ser apreendido ao olhar desatento. Desse modo, deve-se ter em mente que “as notações espaciais constituem instrumentos de fazer surgir o tempo, de o tornar dizível porque visível” (MARTELO, 2016, p. 183). Com base nisso, a poesia dá visibilidade a um processo incapaz de ser apreendido por nossos olhos.

Há também a transformação, por fim, do espectador no próprio espetáculo, no momento central em que a luz possibilita a exibição do corpo na tela. Aqui, mais uma vez, o poeta vai muito além da medicina ao transformá-la em poesia e apresenta uma radioscopia, em referência ao raio-x.

Radioscopia incerta
 como nós,
 mas provável, exacta
 na dosagem da sombra com o cálcio
 da sua arquitectura
 milimetricamente interior,
 transforma-se o espetáculo
 por fim
 no próprio espectador
 e habita agora
 a fluidez do sangue:
 cada imagem de fora,
 presa ao fotograma que já foi,
 de glóbulo em glóbulo se destrói.
 (OLIVEIRA, 2003, p. 199)

Tem-se aí o envolvimento entre o mundo interior e o exterior, entre a arte cinematográfica e o exame médico, entre a imagem de fora que se encontra “presa ao fotograma que já foi” (OLIVEIRA, 2003, p. 199). Isso porque há em “Cinema” uma espécie de radioscopia incerta inerente à própria fragilidade da matéria humana, esta por si só substancialmente precária. Por isso, não se deve esquecer o que escreve Herberto Helder, em “Cinemas”. No fragmento, o poeta convida a pensar em um cinema em que a plateia permanece “sentadamente muda morrendo e ressuscitando” (HELDER, 2010, p. 21). Explica o motivo: “porque as pessoas amam a morte, a sua morte, figurativa, figurada, figurante, e amam o restabelecimento da vida” (HELDER, 2010, p. 21).

Ao comentar este excerto de HH, afirma Martelo (2016): “Herberto Helder fala de um outro tipo de experiência. Esse tempo, não diacrônico, absoluto, é que seria, então, deflectido no poema através da tematização do espaço” (MARTELO, 2016, p. 184). Nesta perspectiva, a relação entre o que há de interno e de externo no poema de Carlos de Oliveira leva a pensar em um tempo não diacrônico, em uma imagem que se encontra em uma posição dupla: está presa ao que já foi, ao que há de interno; ao mesmo tempo, é considerada, do ponto de vista do espectador, como imagem de fora. Nota-se aí o princípio trabalhado, em certa medida, por Woody Allen em *A rosa púrpura do Cairo* (1985), quando se pensa o instante em que Tom Baxter, o personagem central do filme a que assiste a garçonete Cecilia, apaixona-se por ela e decide sair da tela do cinema para conhecê-la. Soma-se a isso o fato de que a cena na qual, para resolver a confusão e convencer o personagem a voltar para a tela, Gil Shepherd – o ator responsável por assumir o papel de Baxter – conversa com o próprio personagem que interpreta. Tem-se aí a relação a ser estabelecida entre o mundo fictício e o mundo dito real.

Por outro lado, ressalta-se que há na ideia de “cada imagem de fora, / presa ao fotograma que já foi” (OLIVEIRA, 2003, p. 199), a proposta de um passado jamais de fato esquecido, pois a imagem está, em sua condição atual, ligada a algo que “já foi”, em um tempo vivido não precisado. Ao lado desta particularidade, evocam-se os versos finais, nos quais o corpo humano, o interior, e o exterior, aqui o cinema, se misturam até que transforma “o espetáculo / por fim / no próprio espectador” (OLIVEIRA, 2003, p. 199). Esta fusão entre a arte cinematográfica e o próprio humano remete às transformações destacadas por Fernando Guerreiro (2015) em seu texto sobre os avanços tecnológicos, entre o fim do século XIX e os anos iniciais do XX. No instante em que pensa o papel do espectador, o autor advoga que o cinema, arte capaz de captar o movimento, encontra-se “como o lugar de uma mudança (talvez mesmo ‘mutação’) das condições materiais, empíricas e fenomenológicas da experiência da Modernidade” (GUERREIRO, 2015, p. 184). Não é de se estranhar que, inserido neste novo ambiente, o sujeito tem a sua capacidade de percepção alterada, transformada. Ele está imerso “nesse novo cenário” – ou mesmo atmosfera, como também chama o estudioso –, de “sensações e estímulos” (GUERREIRO, 2015, p. 184). Em consequência, a transformação do espetáculo no próprio espectador envolve, além da fusão da matéria, um universo de novas experimentações, proporcionados pela arte cinematográfica.

Realça-se, ainda, que os versos “[...] transforma-se o espetáculo / por fim / no próprio espectador” fazem referência ao conhecido soneto de Camões “transforma-se o amador na coisa amada”; também originado de outro texto, de autoria de Petrarca. A sua apropriação insere o excerto no conjunto, segundo o poema “Elegíacos”, de Fiana Hasse Pais Brandão (2006, p. 615), “«que vêm dos livros / e estou no meu jardim c’os mortos⁸⁰ / de quem vim⁸¹»”. Os versos da autora servem para ajudar a compreender, em “Cinema”, a “fusão entre sujeito e objeto” produzida a partir “da memória da língua portuguesa, no caso, de Camões” (GANDOLFI, 2013, p. 133). Ao mencionar os versos camonianos, peça integrante desta

⁸⁰ Os versos “conversar c’os mortos, quero dizer c’os livros” foram retirados da obra de Correia Garção.

⁸¹ Em seu poema, Manuel Gusmão recupera o título de “Os amigos que morrem: Luiza, Carlos de Oliveira” que integra o conjunto “Algumas coisas no espaço”, do livro *Cenas vivas* (2000), de Fiana Hasse Pais Brandão. No poema, Fiana estabelece relação entre os mencionados poetas do título com os elementos da natureza: “Os amigos que morrem são arbóreos, / plantados e memoráveis como freixos” (BRANDÃO, 2006, p. 673). Por sua vez, Manuel Gusmão refere-se aos versos em uma das estrofes que compõe o texto “Fiana: «Os amigos que morrem: Luiza, Carlos de Oliveira»”, de *A terceira mão* (2008): “*Arbóreos* disseste deles e corriam em sentidos / contrários, cada um em sua margem do rio, / cada um em várias formas do tempo” (GUSMÃO, 2013b, p. 21, itálico do autor). Posteriormente, no mesmo poema, há a inserção de um fragmento do mencionado texto de Fiana, realçado em itálico, como se vê a seguir: “[...] *Arbóreos ambos, que a memória viva enterrada* // erguem arborescente nas copas que escrevem / a última colina antes do mar (GUSMÃO, 2013b, p. 21, itálico do autor). O trecho destacado pelo poeta refere-se aos versos do poema de Brandão: “[...] Um freixo, que vejo entre árvores / com a aura, o tronco novo / sulcado de rasgões, a raiz curta / comparável à memória enterrada” (BRANDÃO, 2006, p. 673). Daí se tem a ligação proposta entre Manuel Gusmão e Fiana.

“memória cultural” (GANDOLFI, 2013, p. 133), pode-se ver que há a menção a um tempo passado, no caso o literário. Não se deve esquecer, assinala Gusmão (2010, p. 127), ao convocar os ensinamentos de Bakhtin que “a literatura faz-se com «as palavras dos outros»”. Por isso, ao lançar mão de um verso tão emblemático da literatura portuguesa, pode-se ver que Carlos de Oliveira coloca em prática, em “Cinema”, o princípio de “Lavoisier” ao transformá-lo.

Ao lado disso, deve-se ter em mente que o espectador é transformado em espetáculo, de modo a convocar um processo único, apenas seu. Sabe-se que os objetos vistos no cinema são as suas representações e não, evidentemente, a própria materialização da coisa. É por esta razão, então, que Carroll (1996, p. 62) considera: “O que eu vejo são representações no sentido padrão – estas responsáveis por indicar o que separa o que vejo da minha experiência⁸²” (CARROLL, 1996, p. 62, tradução nossa). Em consonância com Carroll (1996), Jacques Derrida (2012, p. 381)⁸³ lembra que, embora o cinema tenha uma dimensão coletiva ao ser projetado em uma sala, há nele o que se compreende como “desvinculação fundamental”. “Cada um projeta algo de íntimo na tela” (DERRIDA, 2012, p. 381), discute o filósofo, tendo em vista que, em certa medida, todos os “fantasmas” guardados no seio da vivência de cada um encontram o seu lugar na representação encenada diante dos olhos de toda a audiência. Desse modo, a experiência é o ponto de partida para a vivência cinematográfica.

Por certo, a leitura de “Cinema”, proposta por Aline Duque Erthal (2017), em sua tese de doutorado, centra-se na memória, na qual “a destruição é inscrita como *construção* (e não mero caminho para esta). Não se trata então de des-desenhar, apagar ou voltar a algo inicial, mas de iniciar em um agora que é já depois de muita coisa; depois de lembrar e depois de esquecer” (ERTHAL, 2017, p. 111). Comprova-se o argumento de Erthal (2017) ao evocar, mais uma vez, o conjunto de poemas “Fotomontagem”. Nele, tem-se um processo duplo: a decomposição de uma imagem seguida por sua incapacidade de rememoração “na paisagem que o calor minou” (OLIVEIRA, 2003, p. 350). Percebe-se essa tentativa de re-memoração no fragmento em realce do terceiro poema:

⁸² No original: “What I see are representations in the standard sense or displays – displays who virtual spaces are detached from the space of my experience” (CARROLL, 1996, p. 62).

⁸³ Trata-se das considerações apresentadas em “O cinema e seus fantasmas”, entrevista concedida aos estudiosos Antoine de Baecque e Thierry Jousse, publicada em *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível* (1979-2004), da Editora da UFSC.

[...] segue a voz,
 a reconduz de quarto em quarto
 ao fulcro do pick-up;
 corpo extenso como a viagem
 ainda por fazer;
 entre margens e reiles⁸⁴ congelados;
 reflecte a neve, concretiza
 uma segunda geometria:
 linhas, refrações, entretecendo
 no próprio ar
 (OLIVEIRA, 2003 p. 351)

No processo apresentado, a memória do instante em que a fotografia foi produzida torna possível que se percorra, como em um labirinto, o interior da casa. O retrato, contudo, encontra-se em processo de destruição proporcionado pelo próprio tempo, sugerido pelo recorte do primeiro poema: “gotas, lufadas vítreas, / pairam sobre o retrato; / orvalho ou aragem; passam / deixando atrás de si / a luz coalhada do magnésio” (OLIVEIRA, 2003, p. 349). É perceptível que também a destruição é feita por meio da lentidão temporal, pois a atuação da luz em “Fotomontagem” e a do glóbulo no poema “Cinema”, que “pouco a pouco se destrói”, é envolta em um processo desenrolado apenas com o passar dos anos. É o “tempo variável”, que oferece título para a seção onde se insere “Fotomontagem”. Variável uma vez que se encontra ao sabor do sujeito, da memória, da consciência humana, mas também do próprio mundo exterior.

Nesse ponto, com base nas considerações apresentadas nesta seção, para tornar possível o movimento oposto, no qual a poesia é transformada em cinema – e não mais o contrário, como ocorre em “Cinema” –, vê-se que Manuel Gusmão, ao colocar em prática os princípios de “Lavoisier”, emprega o recurso da colagem, assim como Carlos de Oliveira estrutura os rearranjos com os versos de Camilo Pessanha, Desnos, Maiakovski e Rilke. Para esclarecer a maneira como o filme é composto, recorre-se a uma das versões consultadas do roteiro, sem data, incorporada ao espólio do poeta. Nela, enfatiza-se que, embora ainda com o provisório título *Sobre o lado esquerdo*: um filme para Carlos de Oliveira, o formato em muito se assemelha ao que se tem na versão final⁸⁵, com exceção do uso de informações de época ou pessoais.

Insere-se aqui o fragmento do roteiro em questão:

⁸⁴ Embora, nas consultas aos dicionários de língua portuguesa, não foi possível encontrar um significado apropriado para “reiles”, deve-se realçar que também no segundo volume de *Trabalho Poético*, publicado pela Livraria Sá da Costa, em 1976, o termo pode ser visto. O seu emprego em duas edições de editoras distintas abre-se margem para pensar que a grafia não é um mero erro de digitação.

⁸⁵ O roteiro filmado não integra o espólio do poeta, ao menos nos catálogos consultados em março e abril de 2017, durante as duas ocasiões em que estive no Museu do Neo-Realismo, em Vila Franca de Xira.

O filme constrói-se como um palimpsesto segundo cinco sequências.

Dois narradores sustentam o texto, dito ora *in* ora *over*.

Cenas sobrepostas de imagens cujo sentido antecipa o poema que surge como o ponto culminante e mais intenso da sequência. A organização interna da sequência segue um crescendo até explodir no poema a que se segue, em anti clímax, informações de época, ou pessoais, legendas fornecendo informações que preparam a sequência seguinte.

A sobreposição de imagens em incrustação permite associações de sentidos, bi-polaridade e a complexidade de significados tão centrais em Carlos de Oliveira, como se uma imagem (im)pusse sempre outra em causa, implicasse o seu contrário (GUSMÃO, s/d, p. 02).

A maneira como o ensaísta planeja o média-metragem evoca a própria construção poética de Carlos de Oliveira. No *Micro-dicionário de Carlos de Oliveira*⁸⁶, elaborado por Osvaldo Manuel Silvestre (2017b, s/p), é-se lembrado de que o poema é concebido sílaba a sílaba pelo poeta, definido pelo pesquisador como “oficinante”. A seguinte estrofe de “Soneto fiel”, de *Sobre o lado esquerdo*, ajuda a compreender esta ideia: “As sílabas de cedro, de papel / A espuma vegetal, o selo de água, / Caindo-me nas mãos desde o início” (OLIVEIRA, 2003, p. 205). Pouco a pouco as sílabas feitas de cedro são deixadas na mão do poeta, em um processo lento, oficial.

Também é devagar a forma com a qual, em “Estalactite”, de *Micropaisagem*, a criação poética encontra-se envolta em semelhante procedimento capaz de criar as estalactites nas grutas das cavernas de cal. Nesse sentido, deve-se ter em mente que, na composição da série em pauta, “rolam palavras, imagens, versos, uns sobre os outros, acumulando e deslocando sedimentos” (ERTHAL, 2017, p. 99). Este princípio, o de uma construção a partir do acúmulo, se evidencia já no primeiro poema da série, em que se tem o céu calcário da colina oca, “donde morosas gotas de água ou pedra / hão-de cair” (OLIVEIRA, 2003, p. 209). Assim sendo, chama-se a atenção para a sétima parte da série, em que se tem o acúmulo produzido entre as palavras de tal forma que, ao final:

O pulsar
das palavras
atraídas
ao chão
desta colina
por uma densidade
que palpita

⁸⁶ Parte do material que integra a exposição “Carlos de Oliveira: a parte submersa do iceberg”, realizada entre 18 de março e 29 de outubro de 2017, no Museu do Neo-Realismo, sob curadoria de Osvaldo Manuel Silvestre.

entre
 a cal
 e a água,
 lembra
 o das estrelas
 antes
 de caírem.
 (OLIVEIRA, 2003, p. 215)

Observa-se no recorte em destaque a tensão proporcionada entre o acúmulo de cal e água no céu da caverna de calcário, de modo que, em um processo pautado pela lentidão, a combinação entre os dois elementos se sobressai ao cair em direção ao chão. Há aí o que Oswaldo Manuel Silvestre (1994, p. 127) entende por “analogia epistemológica”: a formação do poema apresenta comportamento semelhante ao da criação da estalactite. Em consonância com o crítico, Silvina Rodrigues Lopes (1996) atenta para o fato de que o poema é recortado no branco da página, na qual se veem colunas de versos razoavelmente breves, alguns até de uma só palavra, de maneira que a sua própria composição remeta ao leitor a imagem de uma estalactite. É como se os versos breves se sobrepussem “no tempo na sequência de um processo moroso em que o princípio e o fim se sonham ou se antecipam reciprocamente” (LOPES, 1996, p. 14). Por isso, assim como a estalactite é o produto final do acúmulo da água e da cal, também é o resultado da junção das sílabas de que são feitas as palavras e, por consequência, a poesia. O processo de elaboração, apresentado por Carlos de Oliveira, em “Micropaisagem”, encontra respaldo na própria memória, espécie de estalactite: “Mas não só a memória. 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, 1995, p. 204-205).

Pode-se ver, a partir da consideração do poeta, que a poesia se forma, aos poucos, por meio de uma sobreposição de estratos, uma imagem que remete à proposta da sobreposição explicitada na versão do roteiro que, embora não filmada, ajuda a pensar o média-metragem. Destaca-se, nesse sentido, que a proposição de Manuel Gusmão no fragmento do roteiro termina por referir ao que explica Guerreiro (2015), quando comenta o conceito de formação da imagem cinematográfica. Para o pesquisador, a questão, tão intimamente relacionada ao processo de montagem, não pode ser resumida ao ordenamento das cenas ou à sua sucessão. Ao encontrar em uma citação de Eisenstein o ponto de partida, Guerreiro (2015) explica que, na arte cinematográfica, os elementos não são percebidos pelo olho humano em sequência, mas sim “*em cima do outro*” (EISENSTEIN *apud* GUERREIRO, 2015, p. 396, *itálico do autor*). Esclarece-se aqui que o cinema de montagem, defendido por Eisenstein, segue o

princípio da combinação de dois conceitos como geradora de um terceiro: “Sim. É exatamente o que fazemos no cinema, no instante em que combinamos cenas representativas, únicas em significado, neutras em conteúdo, em contextos intelectuais⁸⁷” (EISENSTEIN, 1977, p. 30, tradução nossa).

Conforme advoga Andrei Tarkovski (1998), todavia, não se pode aceitar a montagem como o elemento responsável por definir o filme. No entendimento de Tarkovski (1998), é a arte de filmar que o constitui e não a maneira como se dá a sua montagem: “A montagem reúne tomadas que já estão impregnadas de tempo, e organiza a estrutura viva e unificada inerente ao filme; no interior de cujos vasos sanguíneos pulsa um tempo de diferentes pressões rítmicas que lhe dão vida” (TARKOVSKI, 1998, p. 135). São essas pressões rítmicas que transformam o cinema naquilo que é. Nesse caso, volta-se mais uma vez aos argumentos de Guerreiro (2015), para explicitar a maneira como se dá a sobreposição por imagens que compõe a estrutura fílmica. Realça-se que o estudioso recorre ao palimpsesto, a mesma imagem utilizada por Manuel Gusmão para esclarecer a composição fílmica: “Assim, o ‘plano’ (uma *imagem-texto* [Ropars: 48]) funciona de acordo com o modo de significar de unidades de rotação (e figuração) como o *hieróglifo* ou o *palimpsesto* (GUERREIRO, 2015, p. 397, itálico do autor). Contudo, enfatiza-se que a proposta de Guerreiro (2015), apesar de encontrar no palimpsesto o seu exemplo, não tem o intuito de pensar na implicação de um contrário, como discute o excerto do roteiro em destaque nesta seção.

Nessa perspectiva, é preciso debater aqui a maneira como, na proposta de Manuel Gusmão, “a sobreposição de imagens em incrustação permite associações de sentidos, bipolaridade e a complexidade”, para que, ao final, a “imagem (im)pusse sempre outra em causa, implicasse o seu contrário”. Por conseguinte, a citação leva a pensar em uma contradição, na linguagem poética de Carlos de Oliveira, evidenciada pelo crítico e poeta Gastão Cruz (2008). Para ilustrar a afirmativa, o estudioso cita os seguintes versos finais de “Soneto”, publicado em *Cantata*: “ó palavras de ferro, ainda sonho / dar-vos a leve têmpera do vento” (OLIVEIRA, 2003, p. 161). A passagem em destaque sugere o contraponto proporcionado entre as palavras do dicionário, pesadas como o ferro, e o desejo do poeta de torná-las leves como uma pluma para flutuar com o vento. Segundo o autor, a contradição “faz-se sentir, não apenas na teoria da linguagem de Carlos de Oliveira, mas noutros sectores da sua temática, embora intimamente relacionados com este. É o caso da dialéctica desalentoesperança, desde sempre tão característica do autor de *Mãe pobre*” (CRUZ, 2008, p. 78).

⁸⁷ No original: “Yes. It is exactly what we do in the cinema, combining shots that are *depictive*, single in meaning, neutral in content – into *intellectual* contexts and series” (EISENSTEIN, 1977, p. 30).

Esta particularidade se faz notar na maneira pela qual, em “Retrato do autor por Camilo Pessanha (colagem)”, uma pequena luz, ao término do texto, é vista no cenário sombrio destacado pelo autor. É pertinente pensar que a inserção do poema no filme não seja gratuita, uma vez que, além de indicar o recurso da colagem poética, realocada para a arte cinematográfica, alerta para a estrutura de sobreposição imagética adotada em *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*. Em referência às colocações da estrutura proposta pelo roteiro e também das considerações de Gastão Cruz (2008), é possível perceber que a criação cinematográfica encontra-se envolta no princípio do contraponto, da força sugerida quando se tem dois elementos díspares, que, unidos, proporcionam o fazer poético. É a mesma maneira como o movimento cinematográfico é percebido pela relação a ser estabelecida entre a lentidão do mundo e o coração vertiginoso. Para melhor compreender esta característica do média-metragem, recorre-se aqui ao texto poético não por acaso intitulado “Instante”, em que se tem, exatamente, o momento fulcral da criação poética – e por que não também cinematográfica?. Assim como “Colagem com versos de Desnos, Maiakovski e Rilke”, “Instante” é publicado em *Sobre o lado esquerdo*, livro que, claro está neste capítulo, oferece muito mais do que subtítulo ao filme, ajudando a compreender a maneira como “cada poema / [...] já sonha / outra forma” (OLIVEIRA, 2003, p. 201), para retomar a lição de “Lavoisier”.

Concentra-se na leitura do texto:

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.
(OLIVEIRA, 2003, p.182)

No primeiro verso, o poeta dá a entender que se refere ao próprio texto que estamos lendo, já que uma das imagens fundamentais concentra-se nos versos: “esta coluna / de sílabas mais firmes”. Reforça-se o argumento ao destacar que o poema em questão é composto por uma só parte, sem divisão em estrofes, com onze versos – a sua disposição na página pode ser, portanto, comparada à de uma coluna. Posteriormente, os dêiticos lidos nos recortes “esta chama”, “este equilíbrio” e “este poema” servem para indicar que o instante da criação se dá

exatamente na página onde está publicado o poema, diante dos olhos do leitor. Ao longo do texto, nota-se que a criação poética acontece em um cenário de instabilidade: uma chama, cujo tempo de fulguração é breve, está em meio às dunas. A imagem proposta pelo poeta indica um processo, em si, marcado pela fragilidade de um tempo que passa rápido, compreendido pelo verso “apenas um momento”, e um ambiente demasiado instável para a sua criação, indicado por “esta chama / no vértice das dunas”. As dunas são lugar de instabilidade, além de transformação, evidente é que mudam de forma ao sabor do vento e também do tempo. Nesse cenário, marcado pela fragilidade de uma chama breve e da mutação das dunas, tem-se, tão contrariamente, “este equilíbrio / tão perto da beleza”.

O equilíbrio é resultado de um confronto entre duas forças, discutidas por Gastão Cruz (2008). Ao pensar a obra de Carlos de Oliveira, especialmente *Sobre o lado esquerdo*, livro onde está publicado o poema e evocado aqui para se pensar a criação poética e a sua associação com o cinema, o autor advoga que “a conquista do equilíbrio entre a firmeza e a brevidade [...] é a fonte da inquietação e do entusiasmo do poeta, sua luta” (CRUZ, 2008, p. 77). Assim sendo, “Instante” representa a força que emerge do confronto que se tem entre a brevidade da chama e instabilidade das dunas e o equilíbrio da coluna que compõe o poema – elementos díspares que, juntos, tornam possível “este poema / anterior / ao vento” (OLIVEIRA, 2013, p.182).

Em razão disso, com a discussão proposta em mente, especialmente quando se pensa nos princípios de transformação de “Lavoisier”, o próximo capítulo tem o intuito de investigar a maneira como Manuel Gusmão expande a escrita poética de Carlos de Oliveira no média-metragem. Com base nas discussões promovidas até aqui, atenta-se para a maneira como cada poema é capaz de sonhar outra forma, seja por meio da própria poesia, como é o caso das “palavras dos outros”, seja por meio do cinema, foco do segundo capítulo desta tese, no qual “o inventor de jogos” será o guia para a compreensão de *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*.

2 MANUEL GUSMÃO: O INVENTOR DE JOGOS

Chamo um astrólogo amigo:

«Então?»

«O céu parou. É o fim do mundo».

Mas outro amigo, o inventor de jogos, diz-me:

«Deixe-o falar. Incline a cabeça para o lado, altere o ângulo de visão».

(Carlos de Oliveira, em “Estrelas”)

Ao afastar-me do hotel pensava que talvez este olho oblíquo fosse o órgão vestigial do seu amor profundamente implantado em tudo que olhava, fixando depois, com brilho, da escuridão da insensibilidade humana.

(Henry Miller, em “O olho cosmológico”)

[...] Não eu esta mão guio; quem a guia então, se é ela quem me guia? Que podem os versos saber desse sítio que o papel não chega para estancar.

(Manuel Gusmão, “O mundo quando não estamos a olhar”)

2 MANUEL GUSMÃO: O INVENTOR DE JOGOS

2.1 A terceira mão é a outra hipótese tentada⁸⁸: a leitura em contato com a criação poética e cinematográfica

O leitor é um vocativo que está sempre fora do lugar, e assim os disparos dividem-no em figuras precárias que imediatamente confundem os seus contornos num caleidoscópio errado [...]

(Manuel Gusmão, em “As posições do leitor”)

Deixai que em suas mãos cresça o poema como o som do avião no céu sem nuvens ou no surdo verão as manhãs de domingo

(Ruy Belo, em “Emprego e desemprego do poeta”)

Na quarta parte da série “As mãos, a tersa rima”, de *Mapas/o assombro a sombra* (1990), Manuel Gusmão fala de uma poesia que é resultado do trabalho das mãos que tecem, como uma aranha, a escrita. “A teia que as mãos inventam sobre as teclas é uma página” (GUSMÃO, 2013, p. 190), explicita o poeta. Em outro momento, são as mãos aquelas que, colocadas sob a mesa, no item k. de “O mundo quando não estamos a olhar”, é o ponto de partida para se sonhar outros mundos: “– põe as mãos na mesa; as mesas / no mar; o mar nas grutas e aí o som anterior: / o longínquo rumor da mesa sonhando os mundos” (GUSMÃO, 2013b, p. 33). Dessa forma, diante do papel desempenhado pelas mãos no processo da escrita poética, os versos que integram a parte final de “Tudo parece ter outra vez começado”, publicado em *Migrações do fogo* (2004), atraem a atenção. No poema, enquanto o sujeito lê “sob a pedra vítrea e fria do céu a névoa que lhe apaga os olhos” (GUSMÃO, 2014, p. 217), tem-se os seguintes dizeres que, não por acaso, servem de epígrafe para *A terceira mão* (2008): “Tu vês: o migrante beija a morte na boca. E é ele / quem te diz: corta a minha mão e escreve com ela / um poema que seja teu” (GUSMÃO, 2014, p. 217). O desejo do migrante,

⁸⁸ O título desta seção é uma adaptação dos versos “[a] terceira mão é uma outra hipótese / tentada: a reunião por um anel de fogo / de dois que nada nem outrem ligariam” (GUSMÃO, 2013b, p. 68), de “A terceira mão de Carlos de Oliveira”, publicado por Manuel Gusmão em *A terceira mão* (2008).

figura tão associada ao que vem de fora, se relaciona com o que faz Carlos de Oliveira em sua colagem com os versos de Camilo Pessanha, Desnos, Maiakovski e Rilke investigada na segunda seção do capítulo anterior. Com a mão do outro, sabe-se, o poeta da Gândara constrói o seu próprio texto, de modo a se ter “um poema que seja teu” (GUSMÃO, 2013b, p. 217).

O mesmo pratica Manuel Gusmão, em *A terceira mão*, que encontra na obra poética de Carlos de Oliveira, Herberto Helder e Luiza Neto Jorge a referência para a escrita. “São assim três os meus amigos de escrita neste livro inventados – CARLOS DE OLIVEIRA, HERBERTO HELDER e LUIZA NETO JORGE –, mas não são uma santíssima trindade, nem os três momentos da dialéctica hegeliana. Qualquer um deles pode ser o terceiro” (GUSMÃO, 2013b, p. 166, destaque do autor). Por conseguinte, o autor não esconde os nomes dos donos das mãos cortadas e empregadas, como se fossem sua, na escrita do livro de poesia. Segundo reflexão do crítico Urbano Tavares Rodrigues (2008, p. 47), tem-se, então, a proposta de uma poesia pautada por “uma cultura poética tão extensa e entranhada [...], que convoca, voluntária ou involuntariamente, outras vozes para o rio da sua poesia, onde elas se transformam e multiplicam [...]”. Em síntese, pensa-se a obra poética como resultado da troca com o outro.

Assim sendo, o ambicionado diálogo encontra a sua forma na figura da terceira mão. Evocam-se aqui os versos em que o outro aparece para a construção da poesia, processo evidenciado em “A terceira mão de Carlos de Oliveira”, conjunto de poemas integrante de *A terceira mão*. Nele, é-se informado de que esta outra mão surge como resultado de um choque, possivelmente em menção à conhecida passagem de Ossip Mandelstan – “a poesia é sempre guerra” –, já referida nesta tese. Em acordo com essa ideia, Manuel Gusmão (2010), em outro momento, centra seus esforços para pensar as palavras de Herberto Helder, no que diz respeito ao processo de organização de *Eloi lelia doura*. Acredita Gusmão (2010, p. 341), com base no texto escrito pelo autor de *A morte sem mestre* para justificar a seleção da antologia, que há uma “dimensão amorosa [para a] escolha” daquele que se pretende guerrear. Há de se levar em consideração, dessa maneira, a disponibilidade para encontrar o outro. Esta perspectiva se soma ao comentário feito por Manuel Gusmão⁸⁹ (2010b, p. 149), na qual afirma, a partir de Mikhail Bakhtin, que a leitura de um texto também pressupõe um encontro, pois se faz necessário “o tomar, na sua alteridade, como a coisa de um outro. A compreensão ativa (e não há outra) estabelece-se num processo em que experimentamos a exotopia, no tempo, na cultura e na língua”. Além disso, escreve Herberto Helder, nesta tese mencionado a

⁸⁹ Entrevista concedida a Marleide Anchieta de Lima, publicada na *Abril: Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana*, v. 3, n 4, abril de 2010.

partir do prefácio de *Servidões* (2013), no qual recupera inúmeros fragmentos⁹⁰ do texto de *Eloi lelia doura*: “ache cada um a sua árvore vorazmente nupcial [...]. Ache, na sua própria cegueira, a vista de uma paisagem transfigurada: a vida «começa a ser real». Algures, aqui” (HELDER, 2013, p. 15-16).

Com tais considerações sobre o encontro, chama-se a atenção para os versos iniciais da primeira estrofe de “A terceira mão de Carlos de Oliveira”. Ressalta-se que há nela o momento no qual a terceira mão é confrontada pelas outras duas, revelando a dimensão amorosa de sua escolha.

A terceira é as duas outras tal como se vêm
ao espelho, no espelho que fabricas e lhes estendes
A terceira surge no choque entre as outras
duas: é uma parede de luz, uma sombra projectada;
contra as duas mostra-se no espelho
[...]
(GUSMÃO, 2013b, p. 65).

A proposta de se ver diante do espelho indica um encontro entre iguais, tendo em vista que, conhecimento do senso comum, é ali onde se vê o nosso reflexo, imagem supostamente semelhante ao real. Entretanto, o poeta introduz a prática de um choque das duas mãos, como se estivéssemos testemunhando o embate entre ambas. “A terceira surge no choque entre as outras / duas” (GUSMÃO, 2013b, p. 65), explicita Manuel Gusmão, o que pressupõe diferença e não a similaridade ambicionada pelo espelho. Seria, nessa perspectiva, como se a terceira mão fosse resultado do confronto entre diferentes, situação que só pode ser explicada pelo arrazoado por Martelo (2015), quando esclarece que, no livro em pauta, é estabelecida a ligação entre a poética de dois autores substancialmente distintos. Conforme assevera a ensaísta, “em *A terceira mão*, é mesmo explícito o desejo de procurar, entre duas poéticas aparentemente contraditórias, entre *crystal* (Carlos de Oliveira) e *chama* (Herberto Helder), uma terceira hipótese criativa” (MARTELO, 2015, p. 22, itálico da autora). Destarte, é a partir do encontro entre as duas diferenças que a terceira mão é concebida, de certa maneira resultado “da desregulação ou a instabilização das oposições entre a forma e a força, ou entre a chama e o cristal⁹¹” (GUSMÃO, 2010, p. 355).

⁹⁰ Em sua tese de doutorado, defendida em 2018, Roberto Bezerra de Menezes comenta que “o segundo fragmento do texto em prosa que abre *Servidões*, retirado da introdução à *Edoi lelia doura* – antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa, [é o] trecho que mais sofreu modificações e atualizações [...]” (MENEZES, 2018, p. 115).

⁹¹ Destaca-se aqui o ensaio “Carlos de Oliveira e Herberto Helder: ao encontro do encontro”, de *Tatuagem & Palimpsesto*. Ao discutir as diferenças entre as poéticas dos dois autores, Manuel Gusmão (2010) avisa que as imagens díspares ajudam a pensar no “encontro de diferentes” (GUSMÃO, 2010, p. 352), como por vezes gosta

Em razão disso, diante do choque proporcionado pelas duas mencionadas mãos, forma-se uma parede de luz, onde a sombra se projeta. Nos versos em realce, atenta-se para o movimento contrário proposto pelo poeta-crítico, mais uma vez. Usualmente, a luz é projetada na parede, esta coberta pela sombra, assim como acontece no cinema – processo tratado na terceira parte do capítulo anterior. Todavia, na passagem, a parede está coberta pela luz e é na sombra onde se nota a formação da terceira mão, contrariando os princípios da natureza. A manifestação do outro, da terceira mão, acontece na oposição de sentidos e na criação de contrários. O outro aqui é Manuel Gusmão, o poeta que corta a “mão e escreve com ela / um poema que seja teu” (GUSMÃO, 2013b, p. 217), mas também é Carlos de Oliveira – ou evidentemente Herberto Helder, o outro componente do diálogo proposto pelo poeta-ensaísta em “A terceira mão de Carlos de Oliveira”:

A terceira mão são várias vezes três:
 a terceira mão de Carlos de Oliveira, a mão armada do seu leitor,
 a mão que Herberto Helder magnífica e aquela que alguém
 a outro corta para fazer um poema que seja seu; a mão do terceiro
 excluído: i.e. nem a de Herberto Helder nem a de Carlos de Oliveira; a outra
 mão, a outra, a indefinidamente outra.
 (GUSMÃO, 2013b, p. 67)

de chamar a proposta de uni-los em um ensaio. São “oposições binárias [que] poderão ser referidas à oposição entre forma e força, ou entre cosmos e história (cf. Meschonnic, 1982), ou entre noção platônica do entusiasmo que rapta o poeta ou o raptado, e a noção aristotélica do poeta como fazedor, compositor de fábulas ou *mutoi*. Podemos aproximá-la da distinção entre o belo e o sublime, ou entre o apolíneo e o dionísio, e podemos ainda articulá-la com dois paradigmas da imaginação científica: o *crystal* e a *chama*” (GUSMÃO, 2010, p. 352). No contexto proposto pelo ensaísta, Carlos de Oliveira encontra-se atrelado ao cristal, enquanto Herberto Helder é a chama: “Herberto Helder é o grande poeta órfico, da chama ou da energia” (GUSMÃO, 2010, p. 352). No caso de Carlos de Oliveira, o crítico alerta que é um território menos certo afirmar, sem sombra de dúvida, que o autor de *Finisterra: paisagem e povoamento* (1978) é o poeta do cristal: “Já é menos seguro continuar a conter Carlos de Oliveira no paradigma da oficialidade ou mesmo do cristal” (GUSMÃO, 2010, p. 352-353). Conta o ensaísta, em entrevista concedida à pesquisadora Marleide Anchieta de Lima (2010), que a ideia de unir os dois poetas em *A terceira mão* (2008) é motivada pelo fato de que são dois “polos, os dois ímãs mais fortes” (GUSMÃO, 2010, p. 151). Em sua compreensão, trata-se, já se sabe, de “poetas muitíssimo diferentes. O Carlos de Oliveira vem do neo-realismo e o Herberto vem do surrealismo, mas é um surrealismo muito particular, muito *sui generis*. São dois poetas que formam duas polaridades entre as quais se distribui o resto da poesia portuguesa. Eu tendo a pensar que os dois ocupam lugares opostos, mas, como uma força magnética, atraem-se um ao outro” (GUSMÃO, 2010, p. 151). A atração mencionada é o ponto de partida para o poema “A terceira mão de Carlos de Oliveira” e também para o ensaio em que há a proposta de um diálogo entre os dois. Além disso, importa mencionar a amizade nutrida entre os dois autores, de poéticas tão distintas. Cabe citar, a partir da tese de Roberto Bezerra de Menezes (2018), trecho da carta enviada por Herberto Helder para Gastão Cruz, na qual comenta brevemente a sua amizade com o poeta da Gândara: “A morte do Carlos deixou-me uma tal ferida que eu procuro agora não envolver-me demasiado com o que acontece aos amigos ou a pessoas que estimo ou prezo. Neurótico como sou, não aguento para além de um certo ponto. Tudo isso reanima essa grande dor infantil, incurável, que foi a morte de minha mãe. Não se trata de sentimentalidade – não sou sentimental –, mas de uma catástrofe central da minha vida. A minha relação humana com o Carlos era muito profunda, e a morte dele deixou um grande buraco. A diferença é que, na infância, aquando da morte de minha mãe, eu não possuía nenhuma estratégia, nenhuma saída. Agora sei – relativamente – fugir” (HELDER, 2015 *apud* MENEZES, 2018, p. 95).

Pode-se perceber que, a partir da leitura da estrofe, Manuel Gusmão trata da mão de uma terceira figura, que não é nem HH e nem Carlos de Oliveira. Sabe-se que o autor se refere à outra mão, esta responsável por compor o poema a partir do contraponto a ser estabelecido entre a poética dos dois autores. É ela a “outra, a indefinidamente outra” (GUSMÃO, 2013b, p. 67), como se a terceira mão, no recorte em realce, estivesse sempre envolta com um cenário de constante indefinição. Ela pode ser, por vezes, próxima à poética de Herberto Helder; ou, em outras situações, à de Carlos de Oliveira. Há, também, a possibilidade de ser apenas a outra mão, sem relação com nenhuma das duas poéticas. Para esta tese, contudo, o que importa é a relação a ser estabelecida com a obra do poeta da Gândara. Por isso, convém recorrer aos esclarecimentos de Manuel Gusmão (2013b, p. 165), ao comentar especificamente a inserção do autor de *Finisterra: paisagem e povoamento em A terceira mão*: “Talvez seja a oportunidade para confessar que nos poemas em que me endereço a Oliveira, é como se ele fosse para mim um outro mais estranho (mais alter)”.

Por certo, há de se levar em consideração a relação a ser estabelecida com o outro, de modo que não é estranho evocar os dizeres de Gusmão (2013) em “Um alfabeto de 1872”, publicado em *Dois sóis, a rosa: a arquitectuta do mundo*. Após a inserção de versos em cada uma das letras que compõe o alfabeto romano – “este é um lugar de história: o alfabeto” (GUSMÃO, 2013, p. 53) –, o autor apresenta os dizeres, agora sob o formato de poema em prosa, contrariando a ordem estabelecida no conjunto: “O tu, mudando-se, insubstituível, permanece o outro. o que transforma não cessa de ser escrito. Os leitores não coincidem, mas dessa diferença, tu podes insistente surgir. coisa exterior a mim” (GUSMÃO, 2013, p. 54). Enfatiza-se que o outro permanece exterior ao autor, sendo que o texto escrito não deixa de ser transformado constantemente. Há, na situação proposta pelo poema, a inserção da figura do leitor, associado ao confronto entre semelhança e distinção, uma vez que é da diferença das mãos que surge o poema.

O comentário refere-se, principalmente, ao ato de leitura, o que não surpreende quando se revela de quem é a mão abordada no texto: “A terceira é a mão armada do leitor, mão que as outras / armam para ler como se vai de uma à outra; o que guarda / e perde de uma na outra” (GUSMÃO, 2013b, p. 65). É a mesma mão aquela que, em “Euphorbia Lactea”, manipula o objeto que provocará o corte no cacto: “[...] Só que é ácido e espesso esse leite / que o cacto ejacula quando a tua mão de arma branca / armada lhe toca para espionar o sangue venenoso que corre dentro” (GUSMÃO, 2013b, p. 54). Cabe à mão, munida de uma arma branca – em uma possível referência à guerra mencionada por Mandelstan –, abrir o cacto e contemplar todo o sangue guardado em seu corpo vegetal, dono de “mil mínimas / flores rosa-

chá sangrando rosa-velho” (GUSMÃO, 2013b, p. 54). Claro está, nesse sentido, que a mão armada, tanto em “A terceira mão de Carlos de Oliveira” quanto em “Euphorbia Lactea”, é dona de uma capacidade de agir dentro do texto poético ao cortá-lo e examiná-lo, como faz no instante em que espia o sangue a correr dentro do cacto. De certo, tem-se aí a citação pensada a partir de uma intervenção no corpo, seja humano ou vegetal, pois se trata de “uma cirurgia estética em que sou ao mesmo tempo o esteta, o cirurgião e o paciente: pinço trechos escolhidos que serão ornamentos, no sentido forte que a antiga retórica e a arquitetura dão a essa palavra, enxerto-os no corpo de meu texto [...]” (COMPAGNON, 2007, p. 37). Por conseguinte, realça-se que é Manuel Gusmão, antes de tudo, um leitor, pois só assim é possível fazer a referida intervenção no corpo do texto tratada por Compagnon (2007) e também do cacto mencionado em “Euphorbia Lactea”.

Por certo, pode-se notar o emprego dos aspectos explicitados pelo poeta-ensaísta na sexta parte do conjunto “As posições do leitor”, composto por doze poemas em prosa, publicado em *Dois sóis, a rosa: a arquitectura do mundo*: “O leitor voa letra a letra, do tempo para o tempo. «Voa outros», citando falsamente aquilo que lê. / isto aqui sou eu a sair de casa em 1971” (GUSMÃO, 2013, p. 37). Atenta-se para a inserção do termo “falsamente” cujo emprego sugere que o leitor considera como dele as experiências reunidas em seu arcabouço de leitura. Afinal, lembra o crítico Jorge Valentim (2015, p. 85), é nesse texto em que “longe de equacionar o leitor e as posições de sua atividade em categorias meramente passivas e de completa fruição deleitosa, [o poeta] parece sublinhar as implicações tensas e desassossegadas que um exerce sobre o outro”. Daí assevera Valentim (2015) que o texto em pauta apresenta o leitor como “um vocativo que está sempre fora do lugar” (GUSMÃO, 2013, p. 41).

Por isso, nas linhas do último texto que compõe o conjunto poético em pauta, tem-se o instante no qual “o leitor afasta-se um pouco e sabe que há algo que sempre lhe falta saber. Como então e porque desesperadamente escreve, tu cortas essas linhas alheias para te introduzires nelas, para de través nelas te insinuares, suspeita e fantasma, corpo incompleto” (GUSMÃO, 2013, p. 45). Nessa perspectiva, vê-se a maneira pela qual o leitor insere, na escrita, a sua própria leitura de mundo. É ele o responsável por preencher os espaços⁹² desse

⁹² Umberto Eco (1986, p. 37) defende que “o texto está, pois, entremeado de espaços brancos, de interstícios a serem preenchidos, e quem o emitiu previa que esses espaços e interstícios seriam preenchidos e os deixou em branco” de propósito. Para Eco (1986), há a possibilidade de se pensar em duas razões para o “preenchimento” dos espaços de um texto. A primeira delas considera o texto um “mecanismo preguiçoso (econômico)” (ECO, 1986, p. 37), que se alimenta do sentido empregado pelo destinatário, sendo obrigado, por vezes, em casos de preocupação didática, a ter nele inseridas informações um tanto mais específicas, o que termina por torná-lo redundante em excesso. Claro está, nesse caso, que o texto em questão é didático, o que contribui para se pensar a segunda razão. Nela, tem-se a transição para a função estética, em que se deixa nas mãos do leitor a iniciativa interpretativa, “embora costume ser interpretado com uma margem suficiente de univocidade. Todo texto quer

corpo incompleto, tendo em vista que o texto, resultado “de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação” (BARTHES, 1988, p. 70), tem no leitor o centro onde toda essa multiplicidade se encontra – e não na figura do autor. Sob este aspecto, advoga Barthes (1988), a unidade do texto reside não em sua origem e sim no leitor, o seu destino; pois é ele “um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; é apenas esse alguém que tem reunidos num mesmo campo todos os traços que constituem o escrito” (BARTHES, 1988, p. 70).

Em vista disso, a figura do leitor encontra-se, no universo poético e crítico⁹³ de Manuel Gusmão, representada como um viajante, capaz de apreender, a cada página virada, sobre as experiências⁹⁴ dos outros e também as suas próprias. Quando se lê, convoca-se, de maneira consciente ou não, o envolvimento com uma série de escolhas relacionadas ao sentido do texto. Em suma, “julgo que sem essas decisões não leríamos, ou pura e simplesmente não chegaríamos a ler. E entretanto a nossa experiência de leitura diz-nos que é quando interrogamos algumas dessas decisões que as coisas começam a mover-se” (GUSMÃO, 2010, p. 119). Em consequência, esta mobilização “pelas páginas desencadeia a

alguém que o ajude a funcionar” (ECO, 1986, p. 37). Por muito que o comentário de Eco (1986) corra o risco de cair na pouco produtiva discussão baseada na dicotomia leitura correta e leitura equivocada, deve-se enfatizar que, mesmo assim, o filósofo italiano considera que o texto postula “o próprio destinatário como condição indispensável não só da própria capacidade concreta de comunicação, mas também da própria potencialidade significativa” (ECO, 1986, p. 37). O estudioso dá ao leitor o poder de encontrar no texto a sua própria leitura de mundo, mesmo que, na citação em realce, Eco (1986, p. 37) insira a polêmica expressão: “margem suficiente de univocidade”.

⁹³ No que se refere à crítica elaborada por Manuel Gusmão, a estudiosa Paula Morão (2008), ao pensar nos prefácios escritos pelo poeta-ensaísta, investiga o texto de apresentação de *Casas pardas*, de Maria Velho da Costa, na 3ª edição, de 1986. A estudiosa realça o momento em que o poeta-crítico fornece ao leitor o que considera uma “venenosa flor” capaz de contaminá-lo pelo “virtuoso vício de ler com paixão os textos” (MORÃO, 2008, p. 182). Com isso, ao final do texto, Manuel Gusmão insere a passagem que, posteriormente, se transformaria no segundo poema da seção “A translação das rosas”, do livro *Dois sóis, a rosa: a arquitectura do mundo* (1990). No poema, a passagem final do ensaio “«o espectáculo da unidade da cebola e da rosa»” (GUSMÃO *apud* MORÃO, 2008, p. 182) é transformado nos versos “a rosa é o sonho de uma cebola / como ela espessa só que aérea” (GUSMÃO, 2013b, p. 82). Assim sendo, acontece a criação a partir do outro, uma vez que o texto do prefácio serve como motivador para os versos da referida seção.

⁹⁴ Convém destacar que Carlos de Oliveira afirma que não deixa evidentemente, como comprova por si só a citação de Hemingway anotada em seu caderno pessoal, de ler os autores estrangeiros, o que lhe parece “necessário, indispensável” (OLIVEIRA, 1995, p. 66). Veja-se o trecho em questão, no qual, além da justificativa da leitura de autores estrangeiros, há a valorização da experiência dos outros: “As experiências alheias são experiências minhas e sem elas (La Palice) viveria mais pobre. Mas que não sirva apenas de pretexto à nossa mentalidade de colonizados pressurosos. O desprezo, a indiferença, a desatenção à priori pelas experiências próprias justificam-se tão pouco como o contrário. Ou não?” (OLIVEIRA, 1995, p. 66). Com certo tom de ironia, Carlos de Oliveira recorre para a construção de seu argumento a um truísmo, como indica o uso da “verdade de La Palice” ou “lapalissada”, nada elogiosa referência ao comandante francês Jacques de Chabannes, conhecido também como senhor de La Palice. Assim sendo, conforme considera o poeta da Gândara na passagem em destaque, é uma obviedade que a experiência do outro seja sua. Tal constatação pode ser ilustrada pela maneira como Manuel Gusmão (2011), no ensaio sobre *O morro dos ventos uivantes*, pensa a autoria do romance: “é muito mais verossímil supor que Emily Brontë não conheceu tais estados senão escrevendo-os e só por essa escrita os pôde «viver», confirmando assim a hipótese de a literatura ser uma forma de acrescentamento ou ampliação do viver” (GUSMÃO, 2011, p. 20).

construção de uma tessitura errática de habitação” (LIMA, 2015, p. 210), de maneira tal que o “leitor parte para longes terras: a princípio, apenas deriva lentamente, move-se um pouco por entre, por sobre as frases” (GUSMÃO, 2013, p. 38). Diante disso, percebe-se que Manuel Gusmão trata de um deslocamento, proporcionado “pelo traçado da escrita, num labirinto de vozes, imagens e tempos, tentando ocupar o espaço sensível e intelectual do leitor” (LIMA, 2015, p. 210). Realça-se, então, que o próprio ato de leitura já pressupõe movimento, porquanto cabe aos olhos deambular pelas páginas, “as mãos a co-mover os sentidos, o corpo [...] se envolve com o texto, o cérebro a realizar prováveis ligações” (LIMA, 2015, p. 203).

Nesse ato de leitura, é preciso recorrer a mais uma estrofe de “A terceira mão de Carlos de Oliveira”. Nela, com base numa aritmética da poesia, Manuel Gusmão escreve os propósitos da terceira mão:

A terceira é a que dá por não concluída a série
das outras duas, começada;
A terceira ensina a contar e diz: 2 não chega; 2 é
a paragem no fantasma de 1;
2 resume o que por não ter conto
não pode ser resumido; 2 só diz metade da coisa, a vitória
instável, na batalha indecisa. Ficar pelo 2 exclui
o 3 e. A terceira é a mão do leitor que vê 2 em 1, sob 2,
e abre a contagem, a série só aparentemente fechada:
1, 2, 3 = 1, 2, n; i.e.: 1, 2, 3, 4, 5,
a aritmética infantil e enlouquecida, alucinada,
dança e vê coisas.
(GUSMÃO, 2013b, p. 65-66).

Em um primeiro momento, interessa a proposição de um terceiro que não considera o trabalho de fato concluído e se presta a continuá-lo. Com efeito, é a terceira a mão do leitor, como já se sabe, que ensina a contar. Os versos “A terceira é a mão do leitor que vê 2 em 1, sob 2, / e abre a contagem, a série só aparentemente fechada” (GUSMÃO, 2013b, p. 66) sugerem que, se a série está fechada, é por aparência, pois a terceira mão vai continuar a contagem iniciada pelas outras duas. Aqui, deve-se mencionar o emprego de uma aritmética da poesia, proposta pelo poeta-ensaísta nos versos em que se tem uma contagem na qual os números aumentam progressivamente, “1, 2, 3 = 1, 2, n; i.e.: 1, 2, 3, 4, 5,” (GUSMÃO, 2013b, p. 66). Trata-se de uma “aritmética infantil e enlouquecida, alucinada, / dança e vê coisas” (GUSMÃO, 2013b, p. 66), proporcionando uma leitura centrada em uma ausência de ordem. Isto é, sabe-se que a aritmética é definida como a ciência dos números racionais, porém, nos versos do texto, ela se vê relacionada a um processo que provoca a pensar na ausência de ordem rígida, pois é infantil e se perde nos passos de uma dança desordenada.

Assim sendo, o poeta-ensaísta versa sobre uma poesia que transita entre o certo e o incerto, é “finita e interminável, um diálogo precário e resistente” (GUSMÃO, 2010, p. 24). Nessa perspectiva, tem-se a consciência de que, por fim, “a poesia não é uma regra nem um decálogo” (GUSMÃO, 2010, p. 23).

Essa ciência dos números aplicada ao poético incentiva a ponderar que Manuel Gusmão “não prioriza o um, mas o três enquanto perfeição e inacabamento” (LIMA, 2015, p. 192), uma vez que, lembra-se, “a terceira ensina a contar e diz: 2 não chega; 2 é / a paragem no fantasma de 1” (GUSMÃO, 2013b, p. 65). Esta tríade inacabada, sempre em transformação, é proporcionada pelas inúmeras vezes que compõem a poética de Manuel Gusmão. Por isso, tem-se uma poesia pautada pelo número três, como dá a ver o título dos poemas “terceira coisa”, “terceira manhã”, “terceiro incluído” ou a “terceira mão”, central para o estudo proposto. Acrescenta-se também o título do ensaio “O amor ímpar ou o terceiro incluído”, publicado em *Uma razão dialógica*. Em certa passagem do texto, Manuel Gusmão dedica-se a discutir a figura do hermafrodita⁹⁵ no livro de Maria Gabriela Llansol, *Contos do mal errante*, prefaciado pelo poeta-ensaísta: “O Hermafrodita contém no Um o dois, aqui, os dois sexos. Aquilo que se recusa como figura final é talvez, por um lado, a própria ideia de uma figura final e é, por outro lado, a (auto-)completude do um; ora o Hermafrodita é justamente uma forma dessa completude” (GUSMÃO, 2011, p. 227).

Para se pensar na maneira como o “um” se faz perceber na figura do Hermafrodita, Gusmão (2011) atenta-se para a configuração do “terceiro”. Na visão do autor, nesse contexto, o “terceiro” só se faz presente se encontrar no “um” a fonte de energia incontida. Por isso, compreende o estudioso:

Resolução reactiva do sofrimento da separação ou realização nostálgica de uma unidade idealmente suposta como primitiva, o Um pode ser encarado como o curto-circuito da energia desejante. E é então que o terceiro aparece como condição da circulação e intensificação dessa energia. A figura do terceiro são várias figuras (GUSMÃO, 2011, p. 227).

A proposta de um terceiro inacabado torna possível que se pense em um procedimento de criação sempre em movimento, jamais de fato concluído. É o terceiro “apenas aquele que veio; depois cada um pode ser, por um tempo, o terceiro” (GUSMÃO, 2011, p. 228). Sob esta perspectiva, nota-se que o autor propõe um deslocamento da compreensão deste terceiro. Se,

⁹⁵ Trata-se da passagem a seguir, de *Contos do mal errante*: “Eu, que conhecia intimamente Isabôl por ser a sua escrita, sabia que as últimas vontades que ela acabaria por me murmurar seriam referentes à esperança de que o Hermafrodita não fosse a figura final do humano: a esperança que nos guarda os sexos em número ímpar, e os mantém abertos ao conhecimento do amor” (LLANSOL, 2004, p. 11).

em um primeiro momento, recorre à figura do hermafrodita, ligada ao corpo humano, posteriormente há a relação a ser estabelecida com a escrita e o procedimento de leitura por ela evocado, como se faz notar na passagem a seguir: “Assim, por exemplo, na relação de escrita-leitura, o terceiro é o texto, objecto-sujeito; ou o leitor lendo; ou o autor nas modalidades da sua ausência” (GUSMÃO, 2011, p. 228). Na passagem, percebe-se a ideia de um terceiro que pode ser o leitor, o texto ou o autor – três componentes fundamentais para o processo de escrita.

Deve-se realçar que a inserção do número três nesse contexto não é em nada gratuita. Dessa maneira, pode-se corroborar tal afirmativa a partir dos argumentos de Helena Carvalhão Buescu (2008), quando, tendo por referência a ideia do testemunho, investiga a configuração do número três na poesia do autor de *Os dias levantados* (2002). Para isso, a estudiosa pensa o ato de dar um testemunho como uma relação a ser construída entre duas partes, pois está envolta “aquilo que foi e o que testemunhou” (BUESCU, 2008, p. 75) que se dirige a um “terceiro incluído de modo *expectante*” (BUESCU, 2008, p. 75, itálico da autora). Nesse cenário, Buescu (2008) encontra no número três o ponto de partida para elaborar a hipótese do testemunho. Isso porque parte do pressuposto de que o testemunho encontra-se centrado em um endereçamento ou o envio de vozes.

Sem ter o interesse, nesta tese, de destrinchar o conceito de testemunho e as suas inúmeras implicações, importa mencionar apenas que o arrazoado por Buescu (2008) colabora para se pensar no terceiro como sempre inacabado, o que contribui para se pensar na terceira mão, também aquela que dá por não concluída a série. Se é o “«terceiro» [...] sempre um infinito e inacabado terceiro” (BUESCU, 2008, p. 75-76), é-se provocado a pensar na poesia como concepção de novos mundos, no qual a sua existência termina por estar condicionada a um gesto, apelo ou, simplesmente, “um envio a alguém, vozes” (GUSMÃO, 2008b, p. 22). Sob esta perspectiva, pode-se perceber que se está diante de um mundo também ele inacabado, sempre em transformação, nunca de fato concluído. O próprio mundo não é totalizável, compreende Gusmão (2008b), o que justifica a inserção do número três na sua criação poética. De maneira enfática, o poeta-ensaísta sentencia que a única maneira de se ter a “totalização⁹⁶ do mundo, ou do que quer que seja” pode ser feita apenas “do outro lado da história humana ou no Juízo Final” (GUSMÃO, 2008b, p. 22).

⁹⁶ O mesmo acontece no que tange ao ensaio, outro gênero com o qual Manuel Gusmão encontra-se familiarizado. Conforme o arrazoado por João Barrento (2010), ao ser produzido por meio da linguagem, nenhum ensaio apresenta uma totalidade. Deve-se ter em mente que a “totalidade será sempre, no plano do humano, um objecto de nostalgia, e a sua natureza da ordem do incorpóreo” (BARRENTO, 2010, p. 44). Para explicar como se configura a nostalgia nesse processo, Barrento (2010) lança mão dos dizeres de Hölderlin, que

Vê-se que a proposta de um mundo impossível de ser totalizável, na perspectiva de Manuel Gusmão, centra-se também em um projeto de história, especialmente quando se tem em mente que, logo depois, o crítico menciona a seguinte máxima: “Há uma frase luminosa de Benjamin: «O mundo é a nossa tarefa»” (GUSMÃO, 2008b, p. 22). Contudo, para os propósitos da discussão desta parte, pode-se deslocar a ideia de um mundo jamais de fato concluído para o princípio da coralidade, fortemente presente na poética do autor. Tal característica, na criação do autor de *Os dias levantados*, encontra-se envolvida com os “jogos nas dissonâncias e nos desdobramentos de um coro”, criados com o intuito de “singularizar nele uma voz” (GUSMÃO, 2014, p. 186). Não há, nesse sentido, uma tentativa de totalizar as inúmeras vozes que oferecem subsídio para o seu discurso, mas, sim, como um maestro que rege uma orquestra, conduzi-las de maneira harmônica a ponto de transformá-las em uma só canção.

Deve-se mencionar que o poema “Segunda glosa”, escrito por Gastão Cruz, contribui para pensar essa proposta de criação poética. Dedicado ao poeta-ensaísta⁹⁷, a quem Gastão Cruz (2008, p. 203) considera que “da ‘Litania’ também recolheu os ecos”, há no texto referência ao poema “Litania”, de Eugénio de Andrade, publicado em *Até amanhã* (1956), cuja reescrita, que resulta em outro mundo, é feita por Gusmão em “Alguém lia o eco de um eco”, de *Migrações do fogo*. Realça-se a primeira estrofe do poema de Gastão Cruz (2008, p. 203), da qual se recortam os seguintes versos: “Regressamos à curva das palavras, ao / eco na abóbada total / onde a nossa pequena eternidade / como a frágil película dum filme / escurecido se fixava”. No excerto em realce, percebe-se a proposta de um regresso às palavras, tendo em vista que, como um eco, são elas capazes de ressonar ao longo do tempo, captadas por aqueles donos de uma sensibilidade poética para, por fim, fixá-las em um filme – afirmativa que guarda alguns dos princípios das “palavras dos outros”, trabalhado no primeiro capítulo desta tese.

Entretanto, deve-se ter em mente, indo além dos dizeres de Gastão Cruz (2008), que, em “Alguém lia o eco de um eco”, há a rememoração do instante em que se leu o poema de Eugénio de Andrade⁹⁸, de modo que “a recordação é invenção” (EIRAS, 2007, p. 112). Por certo, há de se levar em consideração que o eco, no contexto da poesia de Manuel Gusmão,

considera a poesia dotada de “cálculo e asas”. Nessa perspectiva, o ensaio encontra-se associado ao cálculo no sentido de estruturação, enquanto as asas “aproximam-no, em sobrevoo, da totalidade que é o *telos* da sua nostalgia de dizer o seu objecto” (BARRENTO, 2010, p. 44).

⁹⁷ O poema integra a seção “Acto de poesia” da edição *Poesia e arte. A arte da poesia. Homenagem a Manuel Gusmão*, organizado por Helena Carvalhão Buescu e Kelly Basílio, em 2008.

⁹⁸ Acerca da leitura feita a partir do poema “Litania” na poesia de Manuel Gusmão e na de Gastão Cruz, em “A Eugénio de Andrade glosando a Litania”, recomenda-se o ensaio “A Litania reescrita”, de Pedro Eiras (2007), publicado em *TriceVersa*.

não deve ser resumido ao recurso em que a natureza repete o mesmo som propagado uma primeira vez. “Lês em silêncio; os dedos tacteando / o eco de um eco. Recordas segundo a invenção. / E o poema traz consigo a voz que ele próprio / escreveu” (GUSMÃO, 2014, p. 234). Existe, nesses versos, a recordação de uma leitura que se junta a outras, em procedimento que Eiras (2007) define como um labirinto composto por uma série de outras vozes e corpos, tendo, como resultado final, “essa voz emprestada / que um dia te inventou para o amor” (GUSMÃO, 2014, p. 234).

Vale destacar que Compagnon (2007), em sua discussão sobre a apropriação, argumenta que ela é determinada pelo instante no qual o sujeito, a partir do outro e dos objetos ao redor, procura a sua identidade. O estudioso francês cita Montaigne para quem: “quem toca um, toca o outro” (MONTAIGNE *apud* COMPAGNON, 2007, p. 147). Acrescenta-se a esse princípio as considerações de Gusmão, em entrevista mencionada por Eiras (2015)⁹⁹: “só podemos citar a obra de um outro quando a citamos com a nossa própria voz, isto é, quando respondemos à invenção com outra invenção” (GUSMÃO, 2005 *apud* EIRAS, 2015, p. 37). Vê-se então que a obra surge desse ponto localizado entre o que sou e o texto a ser citado, de modo a manter sempre a voz daquele que cita. Em suma, se se pensar no que diz o autor de *Teatros do tempo* (2001), há o emprego do seguinte conselho de Compagnon (2007), tendo em Sêneca a sua referência: “Deixe espaço entre você e o livro, é esse espaço que lhe permite fazê-lo seu” (COMPAGNON, 2007, p. 147).

Seria, para recorrer mais uma vez aos versos de Gusmão, o recurso que procura empregar em “A mais alta torre”, na cena em que a mão se abre diante do espelho. Veja-se o fragmento em questão:

Tu apenas tinhas estendido as mãos
e entre elas esse impossível espelho
abrir-se-ia. Sim, para duplicar a música
sem ser o seu eco;
(GUSMÃO, 2013b, p. 16)

Para apresentar o processo a ser desenvolvido pela terceira mão, tem-se como ponto de partida a capacidade da natureza para duplicar o som, no caso, o eco. Nesse ponto, a música torna-se objeto deste reflexo, mas, contraditoriamente, ao invés de ser a sua repetição natural proporcionada pelas ondas sonoras, o que se tem é a duplicação. A música torna-se, deste modo, um duplo e não o eco. Ressaltam-se, em consonância com a proposta, algumas

⁹⁹ Entrevista concedida a Ricardo Paulouro Neves e publicada no *Jornal de Letras*. O (re)começo da palavra, 5 jan. 2005.

constatações de Isabel Allegro de Magalhães (2008), em sua análise que trata da maneira como a música, em especial a clássica, se configura na poesia de *Migrações do fogo*. Ao estabelecer relação entre os poemas e o trabalho da compositora russa Sofia Gubaidulina – em mais um exemplo do dialogismo que permeia a obra de Manuel Gusmão –, Magalhães (2008) informa que na oratória é o canto da palavra o ponto central. Estabelecida no contexto dos cultos ortodoxos russos tradicionais, “a polifonia não pode integrar uma participação instrumental; são pois os textos que impõem o programa para as vozes, ouvidas em blocos fortes, monumentais e de facto imponentes, em língua russa, praticamente sem qualquer ornamentação musical” (MAGALHÃES, 2008, p. 138).

Dessa forma, Manuel Gusmão se vê inserido em um cenário onde se tem várias vozes orquestradas por ele. Entretanto, sabe-se, não se trata do eco da voz do outro e sim da criação de outra obra, agora por meio da troca de mão. Diz o poeta, nos versos de “O mundo quando não estamos a olhar”: “O poema troca de mão e insiste que o que procura / é o sítio onde por duas vezes olhaste a tua morte // e não era a mesma” (GUSMÃO, 2013b, p. 31), passagem onde se faz notar a diferença no ato de trocar a mão. Evidente está, portanto, que os versos falam de uma mudança proporcionada pela vontade de procurar o local onde se vê a própria morte, porém, quando vista na segunda ocasião, não mais é a mesma. Com efeito, os versos terminam por remeter ao que afirma o escritor argentino Jorge Luis Borges (2011), em sua consideração sobre a poesia, em *Borges oral & sete noites*. Segundo o autor, “até para o mesmo leitor o mesmo livro muda, já que mudamos, já que somos (para voltar a minha citação predileta) o rio de Heráclito, que disse que o homem de ontem não é o homem de hoje e o homem de hoje não será o de amanhã” (BORGES, 2011, p. 160). Conclui Borges (2011), em uma citação que em muito contribui para a leitura proposta, “mudamos incessantemente e é possível afirmar que cada leitura de um livro, que cada releitura, cada recordação dessa releitura renovam o texto. Também o texto é o mutável rio de Heráclito” (BORGES, 2011, p. 160).

Assim sendo, a partir da consideração de Borges, na qual o texto pode fazer, ele mesmo, as vezes do rio de que fala Heráclito, somos confrontados pelas mudanças proporcionadas pela mão de Manuel Gusmão, ao se assumir como continuador da obra de Carlos de Oliveira no média-metragem objeto do estudo proposto por esta tese. Por isso, não por acaso, é a mão aquela que, pela primeira vez no filme, torna evidente as mudanças dispostas pelo poeta-ensaísta. Diante da maquete, objeto elaborado pelo adulto da trama narrativa de *Finisterra*: paisagem e povoamento, o diretor Fernando Lopes, em determinado momento de sua participação, derrama o conteúdo de um copo.

A Figura 03 tem por propósito ilustrar a mencionada sequência.



Figura 03: Fernando Lopes em cena em *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*
Fonte: Filme *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*, dirigido por Margarida Gil

Nessa perspectiva, tem-se consciência, em menção ao enredo de *Finisterra*: paisagem e povoamento, que a maquete, elaborada pelo adulto, é o único artefato¹⁰⁰ presente ao longo de toda película. O objeto é construído pelo adulto em sua tentativa de copiar a paisagem vista da janela; serve também como pretexto para que seja encontrada a cruz de vidro perdida pela mulher: “Reproduzo a paisagem que o suporte das florestas soterradas mantém a flutuar. Volumes, linhas, etc. A substância, como disse, é igual: areia colhida nas próprias dunas” (OLIVEIRA, 2003b, p. 56). O sujeito confia na possibilidade de se ter uma cópia do real, “sem deturpar” (OLIVEIRA, 2003b, p. 56). Com efeito, emprega uma série de estratégias: “Objectivo principal do cenário: calcular os passos entre o jardim e o socalco da duna. Algumas contas elementares: três quilómetros de percurso (ida e volta); reduzo os metros a milímetros e obtenho o comprimento do tampo da mesa (percorrido nos dois sentidos)”

¹⁰⁰ Há de se levar em consideração também o desenho infantil. No entanto, o artefato composto pela criança aparece em apenas uma sequência, embora mencionado em várias. A maquete, ao contrário, é vista com muito mais frequência, seja em diálogos ou em cena. Sob essa perspectiva, embora reconheça a importância da pirogravura, criada pela mãe, e da fotografia, pelo pai, Manuel Gusmão (2009, p. 107) destaca que o desenho infantil e a maquete “para além de serem tópicos descritos e interpretados em vários capítulos, têm inegáveis consequências diegéticas e constituem duas versões-modelo profundamente diferentes de uma prática e de uma reflexão crítica sobre a mimese”, o que não acontece com a pirogravura e a fotografia.

(OLIVEIRA, 2003b, p. 57). Há, nesse processo, um estudo elaborado para construir a maquete, ao contrário do empenho empregado pela criança, que não exibe muito esforço na confecção do desenho infantil. Contudo, apesar da dedicação do adulto, a maquete não representa a paisagem, já que a luz não incide no objeto da mesma forma como no original, além de a escala ser diferente. Embora o personagem faça uso do material oferecido pela própria paisagem, “o esforço de cópia (‘copiar’ e ‘imitar’ são verbos utilizados relativamente à maquete) apresenta-se como uma redescrição [...]” (MARTELO, 1998, p. 175).

Em vista disso, ainda no que diz respeito ao processo de construção do objeto, Manuel Gusmão (2009) atenta para o fato de que, no período de sua concepção, a paisagem vista da janela não mais é a mesma: “A paisagem visível (o seu enquadramento) não corresponde à fotografia, nem ao do almofadão pirogravado ou ao desenho da criança, lagoa, faixa de gramíneas, dunas que se desdobram (à esquerda) contra o horizonte, desaparecem” (OLIVEIRA, 2003b, p. 55). Além da alteração sofrida ao longo dos anos pelo que é apresentado pela janela, a maquete é construída em meio a uma mudança do ângulo de visão. Isso porque, da maneira como é enquadrada, do ponto de vista do adulto, “ficam apenas as dunas mais ao sul, cortadas em baixo pelo muro que rodeia o jardim e, em cima, pelo caixilho da janela” (OLIVEIRA, 2003b, p. 55). Em virtude disso, “a maquete não busca representar a mesma paisagem que os artefactos bidimensionais, mas uma parte apenas, desenquadrada mas contígua, desse território” (GUSMÃO, 2009, p. 109).

É, pois, por meio do único objeto caracterizado pela tentativa de “se libertar da bidimensionalidade do desenho, da fotografia e mesmo da pirogravura” (GUSMÃO, 2009, p. 109) que se tem uma sequência significativa para dar início, centrada no média-metragem, à discussão acerca da troca de mão proposta nesta tese. No momento, Fernando Lopes, diretor de *Uma abelha na chuva*, e, portanto, ele mesmo, responsável pela elaboração de um filme baseado na obra de Carlos de Oliveira, detém o poder criador ao jogar, na maquete, o líquido do copo que segura – possivelmente brandy, conhaque tomado pelo pai de *Finisterra*: paisagem e povoamento: “o homem da voz lenta, o bebedor de brandy” (OLIVEIRA, 2003b, p. 78-79), cujo hábito é evidenciado pela passagem: “novo cálice de brandy (o quinto? o sexto?), bebido agora devagar, pondo de acordo o gesto e as palavras” (OLIVEIRA, 2003b, p. 26). Também a bebida é integrada à narrativa de *Uma abelha na chuva*, centrada nos conflitos entre Álvaro Silvestre e D. Maria dos Prazeres, que formam um casal burguês preso a um relacionamento sem afeto. Sobre o brandy, no excerto em realce, esposa e marido encontram-se juntos na sala de casa, enquanto recebem a visita do padre: “[...] seguia ela os gestos do marido que erguia o cálice, o levava à boca, tudo pausado e lento até o brusco despejar do

brandy na garganta, bebe cada vez mais, passa o tempo alapado na cama, nos canapés, nos cadeirões com a aguardente à mão” (OLIVEIRA, 2013, p. 36). Pode-se mencionar, também no intuito de reforçar o argumento, a introdução de Álvaro Silvestre, quando, no primeiro capítulo, tem-se o recorte: “O homem cruzou a praça devagar, entrou no Café Atlântico e sacudiu as botas com cuidado no capacho de arame. Sentou-se, pediu um brandy e engoliu-o dum trago” (OLIVEIRA, 2013, p. 08).

Portanto, é o brandy, conhaque encarregado de revelar ao leitor a personalidade de dois personagens centrais de *Finisterra*: paisagem e povoamento e *Uma abelha na chuva*, obras importantes para a compreensão de *Carlos de Oliveira* – Sobre o lado esquerdo, o conteúdo a ser derramado na maquete. Ao lado disso, deve-se acrescentar que, em *Uma abelha na chuva*, há uma longa sequência na qual, depois de uma discussão intensa com Maria dos Prazeres, Álvaro Silvestre dá na mulher um tapa no rosto. Posteriormente, o marido é trancado do lado de fora do quarto do casal, mas, ainda assim, bate repetidas vezes na porta implorando para que a mulher o deixe entrar. Enquanto faz o movimento, o personagem tenta se justificar: “É o brandy, Maria!”. Depois da cena, vê-se o rosto, em primeiríssimo plano, do homem, intercalado com a imagem da garrafa de brandy que escorre o seu conteúdo em cima da toalha de mesa (Fig. 04).



Figura 04: Brandy é derramado em longa cena de *Uma abelha na chuva* (1972)
Fonte: Filme *Uma abelha na chuva* (1972), dirigido por Fernando Lopes

Na sequência, por mais de um minuto, sem qualquer execução de trilha sonora ou intervenção de algum personagem, a câmera de Fernando Lopes se dedica a mostrar as gotas que, lentamente, caem do gargalo da garrafa. A cena torna menos surpreendente a inserção do diretor como o responsável em derramar o conteúdo na maquete de *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*. Importa mencionar que, depois do movimento, à primeira vista carregado de simplicidade, Fernando Lopes concentra-se em observar, não sem certa admiração, o líquido mover-se pelas dunas artificiais da maquete, o que poderia simular a lagoa, até então sem integrar o artefato construído pelo adulto. Faz-se necessária, assim sendo, recorrer aos dizeres do estudioso português Amândio Reis (2015), em sua análise sobre a cartografia de *A história de Adèle H.* (1975), dirigido pelo cineasta da *nouvelle vague* François Truffaut. Quando se pensa na sequência inicial, em que acontece a representação da península de Nova Escócia, Halifax, para onde viaja a personagem-título em busca do Tenente Pinson, por quem é apaixonada, a câmera faz um *zoom* no nome do local para torná-lo cada vez mais próximo até que, finalmente, chega-se ao navio que deixa Adèle H. no porto. Sabe-se, no entanto, que o “mapa não é Halifax, mas sua representação gráfica de Halifax que, em termos fílmicos, funcionará como ponto de transição, levando-nos à verdadeira cidade ou trazendo-a diante dos nossos olhos” (REIS, 2015, p. 192). Vê-se que, no universo do cinema, “tal como a carta, o mapa corresponde à presentificação de uma ausência e insere-se num sistema de substituição das coisas pelas suas representações” (REIS, 2015, p. 193). Pode-se notar que, da mesma forma, a maquete é introduzida nesse regime de representação, uma vez que parte de “pressupostos miméticos” (GUSMÃO, 2009, p. 109). No caso do média-metragem cabe ao diretor Fernando Lopes transformar esse objeto.

Não se pode desconsiderar, desse modo, o aspecto criador do seu ato, ainda mais significativo quando se tem em mente, assevera Osvaldo Manuel Silvestre (2003, p. 15), que *Uma abelha na chuva* compõe a “«Obra» de Carlos de Oliveira, mas integra-a da forma metonímica e parasítica que é a da crítica – essa prática conatural a Oliveira”. Na sequência, seria como se Fernando Lopes estivesse “relendo e reescrevendo o romance, tal como afinal Oliveira o vinha fazendo desde 1953” (SILVESTRE, 2003, p. 15). Sob esta assertiva, deve-se fazer menção ao fato de que, como se faz notar em correspondência enviada por Carlos de Oliveira, possivelmente para o então estudante brasileiro, Benjamin Abdala Júnior, em maio de 1972, e obtida em investigação no espólio do Museu do Neo-Realismo: “[...] gostava ainda que você pudesse ver o filme de Fernando Lopes, ‘Uma abelha na chuva’ (tirado do romance

e inspirado também em muitos poemas¹⁰¹), mas receio que já não esteja no cartaz quando chegar” (Espólio literário Carlos de Oliveira, Museu do Neo-Realismo).

Em outro momento, na mesma carta, realça-se uma parte que, embora datilografada¹⁰², está riscada a lápis, indício de que foi retirada da versão enviada para o seu destinatário. Todavia, o fragmento em questão ajuda a pensar na relevância da obra de Fernando Lopes, reconhecida pelo próprio autor de *Pequenos burgueses*. Transcreve-se a parte em questão: “julgo que lhe facilitaria sobretudo o acesso à paisagem física dos livros e porque a fotografia é sem dúvida excepcional. Transfiguradora, no melhor sentido: o do rigor breve das coisas que cercam os personagens quase inertes, os envolvem e contaminam dessa mesma brevidade” (Espólio literário Carlos de Oliveira, Museu do Neo-Realismo). Diante disso, tem-se aí a importância da inserção, em *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*, de Fernando Lopes diante da maquete, esta representante da paisagem gandarense, tendo em vista que “a Gândara «literária» não é menos *autêntica* nem menos verdadeira do que a Gândara «real». Pelo contrário: porventura somente através da reconstituição literária é que se permite revelar a sua realidade íntima, de outro modo insondável” (MOREIRA, 1994, p. 08). Há, portanto, uma reconstituição em *Uma abelha na chuva*, atestada pelo próprio Carlos de Oliveira, da sua Gândara, indicada ali pela maquete, mais uma vez em cena com Fernando Lopes.

Ainda com relação à inserção do artefato de *Finisterra: paisagem e povoamento* – a maquete – na película, deve-se mencionar o poema em prosa “Uma pequena noite acesa”, em *A terceira mão*. Há nele uma série de referências aos livros de Carlos de Oliveira, identificada, logo à primeira vista, pelo título do texto, que recupera a “Janela acesa¹⁰³”, de *O*

¹⁰¹ Deve-se acrescentar que Osvaldo Manuel Silvestre (2003) considera *Uma abelha na chuva* um filme no qual “o romance de 1953 é inteligentemente relido a partir de *Micropaisagem*, como o próprio cineasta confessou (mas também a partir de Camilo [Castelo Branco, na inserção de uma cena da peça de teatro de *Amor de perdição*], e aí com resultados menos estimulantes)” (SILVESTRE, 2003, p. 15). Tem-se uma orquestração de vozes, seja o que se tem no romance, nos poemas de *Micropaisagem*, além da pequena inserção da peça, ali encenada pela Companhia de Teatro Desmontável Rafael Oliveira. Diante disso, vê-se que, se no filme de 1972, coube ao diretor reescrever o livro de Carlos de Oliveira, agora ele continua incumbido de continuar a tarefa ao transformar a maquete.

¹⁰² A partir do estudo promovido no Museu do Neo-Realismo, pela equipe coordenada por Osvaldo Manuel Silvestre, vê-se que quem datilografava o texto para Carlos de Oliveira era Ângela de Oliveira, a sua esposa. Essa informação já havia sido sinalizada em “Na floresta”, na passagem em que a voz narrativa chama Gelnaa, anagrama de Ângela, de seu criptógrafo: “Escrevo e cada página é a maranha anoitecida. Emendas, riscos, setas para as margens do papel; os acrescentos metem-se uns pelos outros como as frondes enoveladas. Mal se vê dentro destas frases. Só com a lâmpada da paciência. Felizmente não falta paciência a Gelnaa que se tornou o meu criptógrafo. Decifra a escrita semi-secreta e copia-a à máquina. Torno a corrigir, a emaranhar. Nova cópia, novas correções. Etc.” (OLIVEIRA, 1995, p. 139).

¹⁰³ Nesse sentido, pode-se perceber a relação estabelecida entre a escrita e o cinema, como se o processo envolvesse todos os artefatos comuns a uma produção cinematográfica, especialmente a luz. Sobre isso, é importante destacar que o conto integra os fragmentos “adaptados” por Manuel Gusmão no média-metragem. Na cena, exibida perto do término do filme, Laura Soveral senta em uma cadeira, diante da câmera, enquanto se vê ao fundo a tela de cinema, que apresenta imagens da natureza, da mesma maneira como ocorre ao longo de

aprendiz de feiticeiro. No texto, o poeta estabelece relação entre o processo da escrita e o ato de filmar¹⁰⁴ ao tomar por base uma lembrança antiga, a casa de seu avô no povoado de Camarneira, conforme José Carlos Pereira (2005), iniciada em: “trago a janela de muito longe, da casa de meu avô, abro-a nesta parede cega virada ao poente” (OLIVEIRA, 1995, p. 173). Logo em seguida, tem o autor definida a sua protagonista: “na cadeira sento a mulher. Ainda jovem, quando a conheci.” (OLIVEIRA, 1995, p. 174). Trata-se, alerta Martelo (2015b), da esposa do poeta, a quem *O aprendiz de feiticeiro* é dedicado. De acordo com a estudiosa, a obra foi concebida como “[...] um livro-monumento, destinado a acolher e celebrar a mulher amada, Ângela de Oliveira, nome ao qual aludem os anagramas *Gelnaa* ou *Jane L.* ou *Anne Gall*, usados em certos textos, nomes que inscrevem Ângela no mundo ficcional desta obra de Carlos de Oliveira” (MARTELO, 2015b, p. 280). Para tanto, Martelo (2015b) arrazoa que “janela”, responsável por oferecer título ao texto, é também anagrama de Ângela. Todavia, vê-se que em “Uma pequena noite acesa”, a proposta da homenagem à Ângela é deslocada para a noite, de maneira a realizar, sob outro viés, uma dedicatória ao trabalho de Carlos de Oliveira. É a escrita ao longo da noite uma das temáticas de seus poemas, como se comprova, a saber, o título “A noite inquieta”, de *Colheita perdida* ou os versos finais de “Soneto fiel”, de *Sobre o lado esquerdo*, que expõe “O abat-jour, o seu luar fiel, / Insinuando sem amor nem mágoa / A noite que cercou o meu ofício” (OLIVEIRA, 2003, p. 205). Nesse sentido, o deslocamento provocado por Manuel Gusmão se faz notar logo no título, no qual a homenagem planejada por Carlos de Oliveira, em “Janela acesa”, é direcionada ao próprio poeta da Gândara.

Além do título, percebe-se, especialmente quanto à maquete do média-metragem manipulada por Fernando Lopes, a leitura proposta pelo autor de *Teatros do tempo* a partir de *Finisterra*: paisagem e povoamento, no referido poema em prosa:

Deslocas uma coluna de ar. A sua secção inferior entra em contacto com a areia, vinca a duna com um aro e faz germinar um pequeno jardim de juncos roxos em volta de uma lagoa que estagnara e agora cintila com o último raio verde. Na secção superior, equivocadamente apelidada de aérea ou celeste, como um halo magnético, acendes uma pequena noite eléctrica, uma pequena noite ondulatória,

Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo. Percebe-se, assim, que trechos de um conto no qual se estabelece relação entre a escrita da poesia e o cinema são lidos, ao mesmo tempo em que o próprio fazer cinematográfico pode ser discutido por meio das imagens que procuram apresentar a natureza exposta ao fundo.

¹⁰⁴ Cita-se como exemplo o fragmento a seguir: “Escolhida a intérprete, dispostos os elementos da cena, procedo agora como se estivesse a filmar. A luz vem da janela. O semicírculo laranja ilumina o rosto da mulher, apanha-lhe o cabelo que noutras circunstâncias seria negro. Mas o vidro tingem-o de loiro, um loiro suspenso, espécie de poalha a libertar-se do fundo escuro, a dar a tal sensação de bruma e brisa tocadas pelo sol. Detenho a luz (o foco de estúdio) sobre o rosto quase irreal, oiro?, fogo?, na janela antiga” (OLIVEIRA, 1995, p. 174).

intermitente
 [e giratória.
 (GUSMÃO, 2013b, p. 55)

A “secção inferior” e “secção superior” é referência direta ao desenho feito pela criança – que se tornará, no futuro, o adulto da narrativa, pois “o desenho da criança e a maquete construída pelo adulto são complementares, exactamente como as duas personagens se complementam numa única pessoa” (MARTELO, 1998, p.176). No começo da narrativa, lembre-se, o processo de composição do desenho é feito conforme o seguinte recorte: “Sentado num osso de baleia; para ser mais exacto, 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” (OLIVEIRA, 2003b, p. 09, *itálico nosso*). Enfatiza-se que, ao contrário do osso de baleia, onde se tem a seção média, Manuel Gusmão evoca duas novas possibilidades ao falar da seção inferior e superior. Chama-se a atenção também para o fato de que não se trata mais do osso de baleia onde se dá o processo da criação e sim do deslocamento da coluna de ar – “deslocas uma coluna de ar” (GUSMÃO, 2013, p. 55) –, de modo a fazer alusão ao sopro da criação.

Por certo, essas questões que envolvem “Uma pequena noite acesa” contribuem para pensar também na transformação da paisagem proposta por Manuel Gusmão, da mesma maneira como faz Fernando Lopes no filme. É ali, na “sua seção inferior” da coluna de ar que, ao entrar em contato com a areia integrante da duna, elemento central, como se viu, para a paisagem de *Finisterra*: paisagem e povoamento e também para a maquete, onde “faz germinar um pequeno jardim de juncos roxos em volta de uma lagoa que estagnara” (GUSMÃO, 2013, p. 55). Realça-se, nessa perspectiva, o fato de que no texto a lagoa está estagnada, condição que compartilha com a paisagem vista da janela, onde secou. Contudo, há no poema a possibilidade de assumir outra condição, pois “agora cintila com o último raio verde” (GUSMÃO, 2013, p. 55). O raio verde, acredita-se, é uma tentativa de Gusmão (2013) de retomar o momento em que se dá a criação do desenho infantil, pois, durante a sua confecção, um imprevisto acontece:

O revérbero entre as nuvens colhe-o de surpresa e extingue-se, mas chega para abrir uma fenda (irreparável) na memória. Então reproduz de cór a paisagem que se vê da janela, cria os seres primordiais, mistura verão e inverno, atenua a cegueira (o excesso) do sol incidindo sobre sílica, mica esmigalhada, vidro moído num almofariz (sabe-se lá), aumenta os grãos de areia até ao tamanho que parecem ter, de noite, quando o vento atira contra as vidraças as suas enormes pedradas. Nisto, a chuva expulsa-o do jardim. Pouco flutuou. (OLIVEIRA, 2003b, p. 09-10)

Nesse sentido, a criação do desenho é interrompida por uma chuva que, antecedida por um revérbero entre as nuvens, surpreende a criança. O revérbero termina por abrir, durante o processo, “uma fenda (irreparável) na memória” (OLIVEIRA, 2003b, p. 09), o que possibilita que atinja não só as nuvens, mas também a memória da criança. Com esse acontecimento, “a memória fendida por esse meteoro ígneo e luminoso, que é o revérbero, só pode falhar (e eventualmente preencher a falha); produzir uma reprodução im-perfeita” (GUSMÃO, 2009, p. 102). Ao se pensar nessa questão, pode-se notar que, em “Uma pequena noite acesa”, o raio constitui a capacidade de imaginação da criança, tendo em vista que, em *Finisterra: paisagem e povoamento*, depois de sair do jardim, a alternativa que lhe resta é reproduzir “de cór a paisagem que se vê da janela” (OLIVEIRA, 2003b, p. 10), procedimento que provoca alterações substanciais no desenho. Para esta investigação, interessa o fato de que o raio, verde, como deseja a terceira mão ao “dar por não concluída a série” (GUSMÃO, 2013b, p. 65), torna possível a cintilação da lagoa.

Posteriormente, tem-se o halo magnético, nova leitura do círculo luminoso responsável por proteger a casa da destruição provocada pela lama da gisandra: “No exterior, a partir das paredes, há dois palmos de atmosfera lúcida, quase luminosa (intensifica-se pouco a pouco): halo a envolver a casa, a protegê-la (?) misteriosamente. Para lá do halo, o ar é escuro, peso que se move e resolve com lentidão. A ameaça a aproximar-se” (OLIVEIRA, 2003b, p. 10). O halo protetor transforma-se em eletromagnético no poema de Manuel Gusmão, para se seguir os princípios de “Lavoisier”, tão importantes para o estudo aqui proposto. É a seção superior que recebe a atenção do poeta-crítico na parte final do poema, quando “como um halo magnético, acendes uma pequena noite eléctrica, uma pequena noite ondulatória, / intermitente / e giratória” (GUSMÃO, 2013, p. 65). Ressalta-se, nessa parte, o explicitado pelo autor para se referir à seção superior, porquanto se diz “equivocadamente apelidada de aérea ou celeste” (GUSMÃO, 2013, p. 65). Se se pensar que há aí a descrição do processo da composição do desenho, deve-se levar em consideração que a pequena noite eléctrica refere-se ao processo de rememoração da infância.

A possibilidade parece menos estranha quando se tem por referência o seguinte fragmento de “Reconto da criança sentada no osso de baleia”, de *O clamor dos espelhos* (2015). Antes de inseri-lo, importa mencionar que, em *Finisterra: paisagem e povoamento*, o tio, irmão mais velho do pai da criança, quer ensinar ao menino a necessidade de descobrir a fórmula da porcelana, missão dada no leito de morte pelo avô: “O rodízio familiar, quer dizer, a nossa herança espiritual, não pára porque eu não deixo. Recebi-a do teu avô, em confiança (à hora da morte, como um sacerdote). O que prometi está prometido, acredite ou não nos

resultados da promessa” (OLIVEIRA, 2003b, p. 48). É a fórmula da porcelana considerada, ao longo da narrativa, o que, ao lado da cruz de vidro, será capaz de salvar a propriedade familiar¹⁰⁵. Trata-se da promessa feita pelos antepassados a que se refere a voz da criança inserida no texto de autoria de Manuel Gusmão:

Como? Como «mais leve que o ar?» pergunta a criança
*Sentada no osso de baleia, na secção média da
 espinha dorsal de uma baleia; submersa num jardim aéreo.*
 Submersa e subindo na duna de vidro até á flutuação
 pálida e pensativa desse verso e dessa porcelana
 mais leves que o ar. Mais leves que a luz movida na
 coroa dunar. Nome precário, a memória consigo o move,
 um verso repetido e insistente, insistente e instigante,
 segundo a promessa dos antepassados, a promessa
 fielmente sustentada pelo bibliotecário
 de oiro.
 (GUSMÃO, 2013b, p. 128, itálico do autor)

Com efeito, pode-se perceber que, em “Reconto da criança sentada no osso de baleia”, mencionado nesta tese para contribuir a se pensar “Uma pequena noite acesa”, e, por conseguinte, a maneira como Manuel Gusmão evoca os objetos de *Finisterra*: paisagem e povoamento, percebe-se que há a convocação da memória da criança. Isso porque, além da evidente retomada do instante em que o desenho infantil é criado, indicado pelo uso do itálico¹⁰⁶, há a evocação de uma memória capaz de mover a criança – e não é demais lembrar que o termo em muito remete, em sua estrutura, ao *comover*, tão frequente na poesia de Manuel Gusmão. Esse movimento se associa ao que se tem no capítulo XIII, pois é nele em que, a partir da procura da mulher pela cruz de vidro perdida nas dunas, a casa da infância ressurge para o adulto. Veja-se o excerto em que essa ideia torna-se evidente: “À custa de machado e podoa, abro por vezes uma clareira em volta do osso de baleia, o banco onde a criança se sentou para desenhar a peregrinação” (OLIVEIRA, 2003b, p. 52). Nesse instante, há uma grande corrente de ar, como se dela surgisse uma ameaça à memória da cena da composição do desenho, de modo a exigir que o adulto tente preservá-la. “Vértebras e cepo calcários, duma grande leveza: o vento empurra-os, esconde-os dentro da folhagem, sem os

¹⁰⁵ Esclarece Ângela Faria (2013, p. 71): “ameaçados por uma hipoteca quase impossível de ser evitada e pelos elementos exteriores da paisagem que ameaçam invadir a casa (elementos orgânicos e inorgânicos), estes pequenos burgueses decadentes referenciam um processo histórico – ‘a perda do poder e do renome’ – e buscam a harmonia nunca alcançada, simbolizada pela ‘fórmula da porcelana etérea’, capaz de salvar a família da ruína, e pela ‘cruz de vidro’ submersa nas dunas – objeto de desejo a ser encontrado.”

¹⁰⁶ Da mesma maneira como faz Carlos de Oliveira ao propor uma colagem com os versos, recurso semelhante é observado agora na estrutura de “Reconto da criança sentada no osso de baleia”, pois se tem a inserção do excerto que, em itálico, foi retirado de *Finisterra*: paisagem e povoamento (1978).

desarticular, e tenho de ir libertá-los. Algumas noites de verão, com bastante humidade, chegam para prender o banco numa teia” (OLIVEIRA, 2003b, p. 52), possivelmente a teia da memória.

Ao lado disso, pensando no poema de Manuel Gusmão, a referência a um verso “repetido, insistente, insistente e instigante” (GUSMÃO, 2013, p. 128) traz à vista uma memória que surge repentinamente, o que contribui para se pensar, a respeito de “Uma pequena noite acesa”, que é a lembrança do momento da composição do desenho apresentada diante dos olhos do leitor. É a partir desse ato de rememoração que se tem a criação do poema, da mesma maneira como acontece com “Alguém lia o eco de um eco”, quando Manuel Gusmão recupera o instante em que leu “Litania”, de Eugénio de Andrade. Contudo, se a possível memória do poeta é o ponto de partida para o texto de *Migrações do fogo*, no texto em questão é a experiência da criança de *Finisterra*: paisagem e povoamento colocada a prova.

Portanto, tem-se a relação a ser estabelecida entre Fernando Lopes, cineasta e criador, e de Manuel Gusmão, crítico, poeta e roteirista, responsáveis ambos por continuar a obra de Carlos de Oliveira. Vê-se que há aí a configuração de um olhar criador, da mesma maneira como acontece com a cinefilia, apresentada no texto introdutório deste trabalho a partir de Baecque (2010). Se há uma invenção do olhar tendo por base a escrita sobre cinema, como no sentido dos realizadores da *nouvelle vague*, tem-se, no caso de Fernando Lopes e Manuel Gusmão, a composição cinematográfica potencializada a partir do olhar sobre o poético. Nas palavras de Philippe Met (2017, p. 196), “é olhando filmes que a gente se torna escritor”; no caso do que foi debatido nesta seção, é lendo livros que se pode escrever para o cinema – e é o olhar, nessa questão, o ponto central, como se verá na próxima parte deste capítulo.

2.2 “Incline a cabeça para o lado, altere o ângulo de visão”: “o inventor de jogos” dá por não concluído o poema¹⁰⁷

[...]

*Não vira os gestos da criação. Pede-lhe
então que os repita para a poder filmar
como quem filma o vento.*

*Olha e vê o sopro do vento sobre
a matéria ígnea moldável; olha e vê; olha
e ouve o fogo soprando sobre o ferro em
fogo.*

(Manuel Gusmão, em “Filmar o vento”)

*Mas quem ouve o segredo
desse arabesco de árvore
já não vai ao emprego*

*Fica tonto a olhar
enternecidamente
tudo e nada*

mesmo sem entender

(Mário Dionísio, poema 47 de “Memórias
dum pintor desconhecido”)

Nos versos da segunda epígrafe selecionada para esta seção, da poesia de Mário Dionísio, contemporâneo e amigo de Carlos de Oliveira, o sujeito se encontra tão encantado pelo que está diante dos seus olhos que, “mesmo sem entender” (DIONÍSIO, 1979, p. 311), “fica tonto a olhar / enternecidamente / tudo e nada” (DIONÍSIO, 1979, p. 311). Claro está, nessa perspectiva, a capacidade de se sentir arrebatado a partir da visão, de maneira que o encantamento, no recorte em pauta, se dá a partir da contradição proporcionada pelo ato de ver “tudo e nada” (DIONÍSIO, 1979, p. 311). Deve-se ter em mente, a partir do comentário feito pelo crítico e poeta Alberto Pimenta (2003), que o olho é capaz de se transformar no que se vê, como explica na passagem: “Se dentro do olho está uma ave, o olho passa nesse momento a ser ave, e a consciência de ver uma ave é também uma ave, não de metáfora, mas existente” (PIMENTA, 2003, p. 203). Trata-se da capacidade do olhar em apreender tudo a sua volta, de modo que, diante da obra de arte, mesmo sem nada entender, o vidente

¹⁰⁷ O subtítulo desta seção tem o propósito de aproveitar o verso “A terceira é a que dá por não concluída a série / das outras duas, começada” (GUSMÃO, 2013b, p. 65), de “A terceira mão de Carlos de Oliveira”, discutido no começo deste capítulo.

experimenta a sensação de se sentir tonto ao fixar “enternecidamente / tudo e nada” (DIONÍSIO, 1979, p. 311).

Posteriormente, no poema “As posições do leitor”, de Manuel Gusmão, já mencionado neste trabalho, é-se apresentado a um olhar além da capacidade de se deter nas palavras publicadas no livro. Nesse caso, tem-se a imagem de um leitor envolvido com a condição de ouvir “o que alguém escreve, silencioso e malevolente, disciplinadamente edificando essa ciência errática agora sua” (GUSMÃO, 2013, p. 34) – perspectiva capaz de evocar a lembrança da aritmética de Manuel Gusmão, em “A terceira mão de Carlos de Oliveira”, na qual a sugestão de uma “ciência errática” remete a uma improvável combinação entre ordem e desorganização. Com efeito, na passagem em realce, nota-se o olhar que se mistura à audição, proporcionado pela condição de ouvir por meio dos olhos, em um procedimento que remete à poesia de Alberto Caeiro. Nesse caso, tem-se o pensamento por sentidos, exposto nos conhecidos versos do “Guardador de rebanhos”: “Sou um guardador de rebanhos. / O rebanho é os meus pensamentos / E os meus pensamentos são todos sensações / Penso com os olhos e com os ouvidos” (PESSOA, 1998, p. 220). Esse princípio sofre um deslocamento, quando se tem por referência o texto de Manuel Gusmão, já que nele está-se diante da possibilidade de o leitor ouvir a escrita do outro – “ouve o que alguém escreve”, diz Gusmão (2013, p. 34) em seus versos.

Ainda em relação ao processo de leitura, cita-se o fragmento a seguir: “Na página, as letras vibravam e uma ausência brilhava como um clarão branco que chegava aos olhos e os olhos eram uma parede de luz intransponível. Ouviam, tacteavam” (GUSMÃO, 2013, p. 31). São os olhos o órgão responsável por tornar possível que, como um projetor cinematográfico, as imagens da poesia sejam construídas pela imaginação daquele que lê o poema. Não se pode esquecer, nesse sentido, que se está em um cenário pautado pelos princípios dos versos de “Trabalhos”, de *Dois sóis, a rosa: a arquitetura do mundo*: “estudar o sol / para conhecer o olhar // que a rosa se desencadeie” (GUSMÃO, 2013, p. 90). Sob esta perspectiva, percebe-se que o sol configura-se como o centro do próprio ato de olhar, como se, além de fornecer a iluminação que torna possível fisicamente enxergar em si, também fosse ele dono da capacidade de apreender tudo a sua volta. Capaz, o próprio astro, de olhar.

Nesse cenário, importa realçar as distinções entre o ver e o olhar. Sérgio Cardoso (1993) advoga que o ato de ver é pautado pela “fê perceptiva”, na qual simplesmente se acredita no que se está vendo, sem questionar, como se o mundo fosse pleno e maciço. Com isso, ver pressupõe um vidente passivo, marcado por um olho desatento que simplesmente percorre o que está diante dele. Essa proposição encontra o seu oposto no ato de olhar,

definido pela combinação entre o vidente e o visível, em que ambos “misturam-se e confundem-se em cada modulação do mundo, em cada nó da sua tecelagem, mostram-se imbricados em cada ponto de sua indecisa extensão” (CARDOSO, 1993, p. 349).

Corroborar-se o argumento de Cardoso (1993) com a proposição de Alfredo Bosi (1993) ao estabelecer a diferença entre o olho e o olhar. Conforme enfatiza Bosi (1993, p. 66), o olho é o órgão capaz de captar as imagens, dono do “movimento interno do ser que se põe em busca de informações e de significações”, procedimento distinto do ato de olhar. Segundo o ensaísta, “o olho, fronteira móvel e aberta entre o mundo externo e o sujeito, tanto recebe estímulos luminosos (logo, pode ver, ainda que involuntariamente) quanto se move à procura de alguma coisa, que o sujeito irá distinguir, conhecer ou reconhecer, recortar do contínuo das imagens [...]” (BOSI, 1993, p. 66). Em síntese, a ação de simplesmente enxergar não é indício para se ter um “olhar ativo” (BOSI, 1993, p. 66).

Diferentemente de ver, é o olhar capaz de investigar e indagar, sem nunca aceitar passivamente o que está diante dele, como acontece com “o inventor de jogos” em “Estrelas”, poema de Carlos de Oliveira publicado, não por acaso, em *Sobre o lado esquerdo*, livro onde se encontra boa parte dos textos discutidos neste estudo e provedor do subtítulo do média-metragem. Acrescente-se o fato de que, para a composição fílmica, Margarida Gil¹⁰⁸ convida Manuel Gusmão para interpretar “o inventor de jogos”, personagem central do poema. Assim sendo, no quarto capítulo¹⁰⁹ da produção cinematográfica, também intitulado “o inventor de jogos”, o poeta-crítico é visto com o rosto inserido dentro de um círculo, como um astro, para aconselhar o personagem vivido por Luís Miguel Cintra, ambos indicados pela Figura 05, a seguir.

¹⁰⁸ Sobre o convite para participar como ator no média-metragem, Manuel Gusmão, em entrevista concedida aos professores Silvana Maria Pessôa de Oliveira, Rogério Barbosa Silva, Patrícia Chanely Silva Ricarte e Bernardo Amorim, ainda não publicada, comenta que ficou surpreso com o convite para integrar o elenco do média-metragem, uma vez que não tinha muita experiência como ator. Na juventude, o poeta-ensaísta fez algumas pequenas participações em filmes, como em *Quem espera por sapatos de defunto morre descalço*, de 1971, dirigido por João César Monteiro e também com Luís Miguel Cintra no elenco.

¹⁰⁹ Importa informar que, nas cópias do DVD comercializadas pela distribuidora Midas Filmes, há um pequeno erro na inserção da numeração dos capítulos. Por isso, “o inventor de jogos”, a quarta parte do média-metragem, aparece como terceira, em repetição ao numeral do capítulo “Descida aos infernos”.



Figura 05: Manuel Gusmão divide o quadro com Luís Miguel Cintra
Fonte: Filme *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*, de Margarida Gil

No texto, poema em prosa constituído, assevera Gusmão (1981), como uma cena, depara-se com dois diálogos: no primeiro, conduzido entre o homem e o astrólogo, há uma atmosfera verdadeiramente apocalíptica; enquanto o segundo, no qual “o inventor de jogos” é a figura central, vê-se uma proposta poética que em muito corresponde ao projeto de transformação, a uma consciência de que “para lá da distorção a que todo o observador condena a realidade, existe uma escolha livre a ser realizada na rede de distorções” (EIRAS, 2002, p. 101).

Lê-se, enfim, o texto¹¹⁰:

O azul do céu precipitou-se na janela. Uma vertigem, com certeza. As estrelas, agora, são focos compactos de luz que a transparência variável das vidraças acumula ou dilata. Não cintilam, porém.

Chamo um astrólogo amigo:

«Então?»

«O céu parou. É o fim do mundo».

¹¹⁰ O texto é lido por Cintra e Gusmão como em uma sequência de diálogos, apresentando o poema na íntegra. Cabe a Gusmão dizer apenas o conselho do inventor de jogos: “«Deixe-o falar. Incline a cabeça para o lado, altere o ângulo de visão».” (OLIVEIRA, 2003, p. 183). O restante do texto, como narrador e personagem, é lido por Cintra, recortado exatamente da mesma maneira como está escrito em *Sobre o lado esquerdo* (1968)

Mas outro amigo, o inventor de jogos, diz-me:
 «Deixe-o falar. Incline a cabeça para o lado, altere o ângulo de visão».
 Sigo o conselho: as estrelas rebentam num grande fulgor, os revérberos
 embatem nos caixilhos que lembram a moldura dum desenho infantil.
 (OLIVEIRA, 2003, p. 183)

Pode-se pensar que cabe ao “inventor de jogos” somente fornecer ao homem uma orientação discordante da do astrólogo amigo, a quem é atribuído o verso apocalíptico “o céu parou. É o fim do mundo” (OLIVEIRA, 2003, p. 183). Para “o inventor de jogos”, no entanto, não há fim de mundo – ou, se a realidade com a qual estamos familiarizados chega ao fim, outra surgirá em seu lugar. Com isso, há sempre a possibilidade de se criar outro mundo, pois “ângulos de visão diferentes podem criar realidades diferentes, e esta possibilidade, desencadeando a angústia dos astrólogos, permite também a suave ironia dos inventores de jogos. Se o mundo falta, então pode-se criar mundos” (EIRAS, 2014, p. 117). Nesse sentido, cabe aqui levar em consideração os princípios das regras do jogo literário, pensados por Carlos de Oliveira, em seu “Manual de jogos”, de *O aprendiz de feiticeiro*. O texto é produzido a partir de um livro encontrado pelo narrador, ao acaso, em um alfarrabista em Coimbra. Com o subtítulo “jogos de cartas, jogos de sala, jogos de prendas e jogos diversos”, o *Manual de jogos*, de autor desconhecido, data do final do século XIX. Em sua investigação, percebe Alves (2013, p. 54), é aí que a voz narrativa “explica a sedução pelo conjunto de jogos verbais descritos e reflete sobre o seu princípio lúdico, o que rapidamente transfere para a própria prática literária, pelo princípio do acaso e do inesperado”.

Dessa forma, interessa ao narrador o fato de que, em sua observação atenta, o manual “traz alguns textos que vale a pena meditar, do ponto de vista literário, pelo seu espírito quase contemporâneo. Quase? Só para não suporem que exagero, porque a minha vontade, o que o coração realmente me pede, é escrever sem hesitações: atualíssimo” (OLIVEIRA, 1995, p. 16). No texto, são citadas as normas publicadas pelo manual, a fim de que se tenha, ao final, “as regras elementares do jogo literário deduzidas das leis gerais que o ‘Manual’ estabelece para os outros jogos de prenda” (OLIVEIRA, 1995, p. 20). Esta passagem, associada às orientações do “inventor de jogos” – “incline a cabeça para o lado, altere o ângulo de visão” (OLIVEIRA, 2003, p. 183) –, é compreendida por Alves (2013, p. 54) como a constatação de que a “regra nuclear do jogo da criação é saber olhar em movimento, para que diferentes paisagens surjam”. É dessa forma, ainda de acordo com o asseverado pela estudiosa, que se

tem o princípio organizador da poética de Carlos de Oliveira. Para a autora, encontra-se aí “o escritor como aquele que se põe a trabalhar uma máquina de visão¹¹¹” (ALVES, 2013, p. 55).

Segundo Alves (2013, p. 55), é o olhar “a ação mais recorrente [...] e culmina, quase que de maneira apoteótica, se não exagero, com a obsessão do olhar que é *Finisterra*”. Observa-se que a afirmativa da estudiosa é comprovada por uma das anotações encontradas no espólio do poeta, em referência ao breve esboço para um suposto *O inventor de jogos*. Chama a atenção, para tanto, a inserção do livro *O olho cosmológico*¹¹² (1939), do escritor norte-americano Henry Miller¹¹³, como um dos integrantes da lista de obras a fornecer subsídio para a possível escrita.

A Figura 06 indica o fragmento do caderno em destaque¹¹⁴.

¹¹¹ Para ilustrar a reflexão proposta, a estudiosa atenta para o processo encenado em *Finisterra*: paisagem e povoamento (1978), no qual a família tenta, obcecadamente, copiar a paisagem vista da janela, sem jamais obter êxito. Na composição do livro, os leitores encontram, recorrentemente, paisagens que se movem. Mais do que isso, transformam-se. As paisagens “se entrecruzam ou são, ficcionalmente, desenhadas, pirogravadas, inscritas, tatuadas, fotografadas e filmadas, a formar o jogo da escrita e da leitura, do real e do imaginário” (ALVES, 2013, p. 55).

¹¹² Atenta-se, embora não se tenha qualquer indício do que, afinal, pretendia Carlos de Oliveira com o livro do autor norte-americano, para a inserção do astrólogo no longo conto “*Scenario* (um filme sem som)”, produzido a partir de *The house of incest*, de Anaïs Nin. O texto narra a experiência de duas mulheres em um ambiente de sonho. Em certa passagem, Mandra divide espaço com um astrólogo, que se encontra no escritório, cenário cercado por “livros e garrafas” (MILLER, 1997, p. 91). O personagem não tem aspecto humano, como destaca o excerto a seguir: “O próprio astrólogo assemelha-se a um autômato vivo feito inteiramente de metais. Está sentado numa cadeira giratória passando óleo sobre um mecanismo colocado sobre o seu peito” (MILLER, 1997, p. 91). Posteriormente, em uma experiência quase onírica, o astrólogo encontra uma garrafa, na qual se ouve a narração da viagem de Mandra em um pequeno navio: “Enquanto escuta, os livros abrem-se por si mesmos e as palavras descem dos livros e dançam através do quarto com partículas de poeira num raio de sol” (MILLER, 1997, p. 91). Nesse momento, o astrólogo deixa de ser robô para se transformar em humano: “O corpo deste já não é composto de partes metálicas mas de pele e ossos, e o sangue cintila levemente através da pele branca transparente” (MILLER, 1997, p. 91). Chama a atenção, no cenário proposto por Miller (1997), a maneira como o astrólogo, robotizado, torna-se humano após ter contato com as palavras. É, de certa forma, também uma espécie de alteração do ângulo de visão, conselho do inventor de jogos de Carlos de Oliveira.

¹¹³ Convém destacar que Carlos de Oliveira cita Henry Miller em outro escrito, também não publicado. Durante a visita ao Museu do Neo-Realismo, encontra-se um texto que, não concluído, é escrito em tópicos. Embora seja evidente a ausência de uma terceira página, foi possível notar que, no ensaio em questão, o autor propunha uma reflexão sobre a literatura. É no quarto tópico, bastante breve, em que se tem uma citação de Miller, retirada da entrevista concedida pelo autor norte-americano à revista *Paris Review*, em 1961, em Londres. No escrito de Carlos de Oliveira, tem-se, sem referência, apenas os dizeres a seguir, já traduzidos para o português: “Tento permanecer aberto e dócil, prestes a rodar segundo o vento ou as correntes de pensamento. Eis a minha atitude ou, se v. prefere, a minha técnica, ser dócil mas desperto, para fazer uso de tudo o que me parecer aproveitável no momento” (Espólio Carlos de Oliveira, Museu do Neo-Realismo). Insere-se aqui o trecho original, para esta tese retirado da versão on-line da entrevista: “I try to remain open and flexible, ready to turn with the wind or with the current of thought. That’s my stance, my technique, if you will, to be flexible and alert, to use whatever I think good at the moment” (MILLER, 1961, s/p).

¹¹⁴ A anotação apresenta os seguintes dizeres, escritos a caneta: “Temas para ‘O inventor de jogos’: justiça e liberdade, nota sobre ‘O avesso e o direito’, de Albert Camus; entre a loucura e o crime, nota sobre ‘O olho cosmológico’ de Henry Miller; breve arquitectura da morte, nota sobre o romance policial” (Espólio Carlos de Oliveira, Museu do Neo-Realismo).

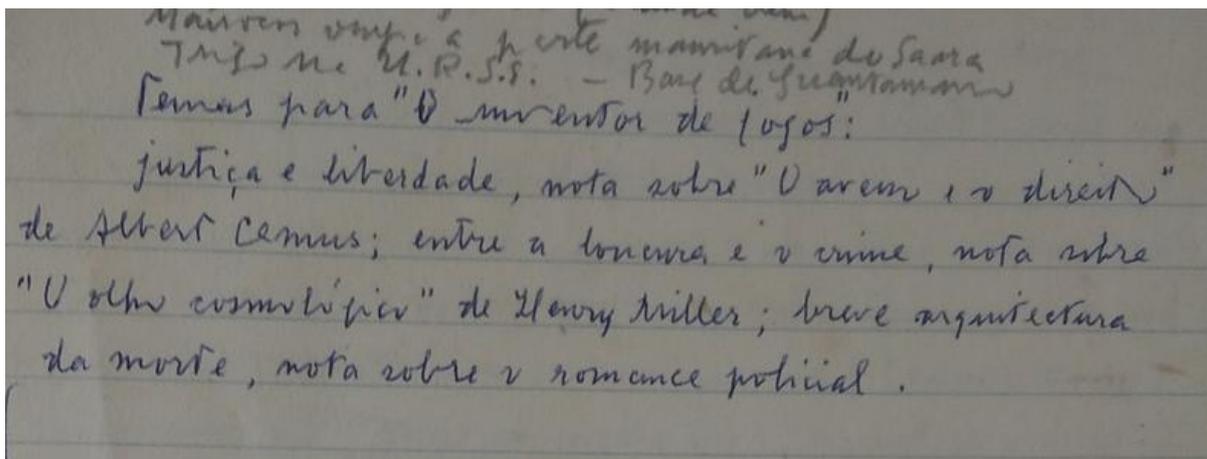


Figura 06: Temas para a escrita de um possível *O inventor de jogos*
Fonte: Espólio literário Carlos de Oliveira, Museu do Neo-Realismo

Embora não se tenha especificado o que, de fato, pretendia o autor com os temas para “o inventor de jogos” – e sem permitir que a reflexão proposta fique no campo da especulação – realça-se que, em respeito à discussão sobre o olhar, o conto “O olho cosmológico”, de Miller, configura-se como uma alternativa instigante. Isso porque o texto, cuja importância se reflete no título da obra reunida, oferece alguns princípios relacionáveis aos conselhos do “inventor de jogos” de Carlos de Oliveira. Para a sua composição, Miller se centra em sua experiência como amigo do pintor alemão Hans Reichel. É com base nos dizeres do artista que o autor formula a passagem a seguir, construída em torno da sensibilidade da arte e evidentemente o olhar:

Ele diz-me, no pequeno quarto de hotel: «Desejo que os quadros olhem para mim; se olho para eles e eles não me fixam também, então não são bons.» Esta observação fê-la porque alguém dissera que em todos os seus quadros havia um olho, *o olho cosmológico*. Ao afastar-me do hotel pensava que talvez este olho oblíquo fosse o órgão vestigial do seu amor profundamente implantado em tudo que olhava, fixando depois, com brilho, da escuridão da insensibilidade humana. Mais, que este olho tinha de estar em tudo o que ele fazia, para não enlouquecer. Este olho tinha de estar ali a fim de roer os órgãos vitais dos homens, como um caranguejo, de os fazer compreender que Hans Reichel existia.

O olho cosmológico está situado nas profundidades do seu corpo. Tudo aquilo para que olha e tudo o que apreende deve descer abaixo do limiar da consciência, ao fundo das entranhas onde reina uma noite absoluta e onde as pequenas bocas ternas com que absorve a sua visão devoram tudo até restar apenas a quinta-essência. Aqui, nas entranhas quentes, realiza-se a metamorfose (MILLER, 1997, p. 336).

Nesta perspectiva, deve-se atentar para um olhar que não é uma estrutura independente do funcionamento do corpo humano. Está ele enraizado em nossa “corporeidade, enquanto

sensibilidade e enquanto motricidade” (BOSI, 1993, p. 66). Em consequência, “fixar o olho da mente nas formas puras é o método que conduz ao resgate da alma ameaçada pela degradação do corpo. Transcender o olho físico é ter acesso a um mundo que desconhece a lei da morte” (BOSI, 1993, p. 70). Por isso, há o entendimento de um olho capaz de ir além do corpo ao encontrar nele a noite sombria dentro das próprias entranhas, como mencionado por Miller (1997), de maneira que se tenha o “órgão vestigial do seu amor profundamente implantado em tudo que olhava” (MILLER, 1997, p. 337) – aqui sedento por outro tipo de olhar, no qual a criação é capaz de enxergar o criador, o que proporciona a visualização do brilho na escuridão da insensibilidade do humano.

Certamente, há o envolvimento do olhar como meio para educar o próprio ato, em um processo no qual se nota que “a ação de ver concentra-se em si própria, na ação de olhar em si mesma; assim, de meramente exterior, ela passa a educar-se nas dimensões do seu próprio exercício” (BORNHEIN, 1993, p. 89). Sobre essa educação do olhar, considera-se a oposição entre o pensamento do “inventor de jogos” e o do astrólogo, pois a perspectiva do primeiro “coincide com a da ciência e com a da realidade” (GUSMÃO, 1981, p. 128). Com isso, compreende o ensaísta, está-se de diante de um jogo no qual a poesia “aparece com o valor de conhecimento” (GUSMÃO, 1981, p. 128-129). Corroborando o argumento, acrescenta-se que “a interpretação do inventor de jogos está do lado da ciência, que será sempre, em Carlos de Oliveira, uma questão de ‘ângulo [e, posteriormente, microscopia] de visão” (SILVESTRE, 1994, p. 14).

Nesse sentido, deve-se mencionar a inserção do poema “Dunas”, também lido em *Sobre o lado esquerdo*. É ele o segundo texto em que se tem a participação do “inventor de jogos”. Também apresentado no média-metragem, dessa vez a sua inserção acontece apenas a partir da voz *over*, enquanto a câmera de Margarida Gil se concentra nas mãos que datilografam rapidamente nas teclas da máquina de escrever. A inserção da leitura do poema, acompanhada apenas pela imagem do objeto, sem que se possa ver Cintra, ainda em cena, e Gusmão, “o inventor de jogos”, torna possível que se pense na relação entre imagem e som. Em conformidade com Gilles Deleuze (2005), importa a consciência de que não é o sonoro o responsável por inventar o extracampo, isto é, aquilo que está fora da tela, sem chegar aos olhos do espectador, como é sugerida, embora jamais vista, a presença corpórea do “inventor de jogos” e do homem ao longo da leitura de “Dunas”. Deve-se saber que é sonoro “o que povoa e preenche o não-visto visual com uma presença específica” (DELEUZE, 2005, p. 278-279). Desse modo, a presença dos dois se faz notar ao longo da leitura, inundando-a com as palavras de Carlos de Oliveira. Uma vez que o poema é, nos dizeres de Lucas de Mello Cabral

e Matos (2016), performance, seja em inúmeros suportes, como o áudio, o visual ou as páginas de um livro, tem-se aí o uso das vozes dos atores para apresentar o texto, no qual se detecta a visão microscópica. Desta maneira, ressalta-se que em “Dunas” se nota “um ver concentrado e repetido, um ver que sabe ver, que inventa meios para ver cada vez melhor” (BORNHEIN, 1993, p. 89).

Veja-se aqui o texto:

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. O inventor de jogos meu amigo veio encontrar-me quase cego. Entre a névoa radiosa da praia mal o conheci. Falou com a exactidão de sempre:

«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, 2003, p. 200)

A cena proposta pelo poema é um indício de que, anterior à chegada do “inventor de jogos”, o regime de trabalho do sujeito se constrói em torno da “percepção do semelhante, a visão do idêntico, a indiferenciação que, extenuando o olhar, conduzia à cegueira” (RUBIM, 2003, p. 117). O “inventor de jogos” soluciona a questão ao propor um olhar baseado em uma microscopia. Pois, no cenário, a inserção do microscópico envolve-se ao propósito de “auscultar o fragmento, a componente, o elementar, no abandono (estratégico) da visão totalizante e teleológica em favor de um olhar de microscópio” (MARTELO, 1998, p. 284). Convém mencionar que o olhar se configura como um dos elementos no qual se percebe a diferença entre as duas fases da poesia de Carlos de Oliveira. Na primeira, explicitada aqui em linhas gerais – com o cuidado para não desviar da proposta deste texto – há a procura de “captar o rigor, a geometria do real” (CRUZ, 2008, p. 87). É por isso que a paisagem, em “Pesadelo”, de *Colheita perdida* (1948), apresenta o macrocosmo em sua maior expressão: “Terra vista dos astros, breve e nua / na luz de azebre flutua / lembrando qualquer coisa violada / que à lenta luz boiasse, abandonada” (OLIVEIRA, 2003, p. 87). Há aí um cenário diferente do proposto por Carlos de Oliveira em “Dunas”, porquanto se vê a Terra a partir de outro referencial, o exterior onde se figura a via láctea ou qualquer outra galáxia. Com efeito, no poema em questão há também uma intenção de ter na realidade o ponto de partida para a sua composição, pois se tem como referencial a Terra, planeta de fato existente e

possivelmente onde mais se acumula conhecimento a respeito¹¹⁵. Para o poema de *Sobre o lado esquerdo*, contudo, é-se introduzido a um astro desconhecido, de maneira a tentar produzir um elemento e não mais captar uma realidade. Trata-se de uma criação, não mais de uma tentativa de supostamente reproduzir o real.

Essa questão aparece trabalhada em “Dunas”, espécie de continuação publicada em *A terceira mão*, em que se tem, ainda a partir do olhar microscópico do poema de Carlos de Oliveira, os desdobramentos do que acontece com o homem quando, depois de seguir o conselho do “inventor de jogos”, é despertado pelos astronautas. Na situação proposta pelo autor de *Teatros do tempo*, tem-se, na primeira parte da série, composta por quatro poemas, o seguinte excerto: “Instalara-se num grão de areia à sombra de um muro maior e esperara. Até adormecer. Quando, já preparado, os astronautas o acordam já tem colocado um quadro com um ecrã, um mapa estereoscópio¹¹⁶. E a sonda que se tratava primeiro de enviar, já partiu” (GUSMÃO, 2013b, p. 50). É-se informado, logo depois, sobre o percurso percorrido pela sonda enviada: “Voa agora a baixa altitude sob o céu ósseo e a uma distância, rigorosa e invariavelmente próxima, dos acidentes do território sobrevoado” (GUSMÃO, 2013b, p. 50). Observa-se que a sonda voa muito perto da superfície do astro, o que indica desde já a tentativa de se encontrar algum objeto. É na passagem a seguir, na qual se tem uma referência ao poema “O círculo”, de *Terra de harmonia*, e a narrativa de *Finisterra: paisagem e povoamento*, que se fica sabendo qual é o objeto e quem, afinal, é responsável por conduzir a sonda.

Cita-se aqui o fragmento:

A mulher, que a dirige [a sonda], segue a sua deslocação lenta sobre as dunas de um pequeno mar de areia que se desdobra em leque e guarda consigo minúsculos troncos, ramos e raízes de árvores nervosas. Ela procura o pólo magnético enterrado na areia e, vendo um luaceiro, a sonda imobiliza. Será aqui? Vamos deixá-la ali. Agora vocês – Bombardeiem a cabeça do núcleo. Uma pequena tempestade eletromagnética varre-lhe as dunas do hemisfério esquecido. Apanha-la na pele que se encrespa do lado direito da tua face, no teu olho direito; vê a cruz de vidro perdida – o luaceiro que aparece e desaparece por entre os grãos mais finos da superfície da duna;

¹¹⁵ No Museu do Neo-Realismo, encontra-se um recorte que comprova o interesse do poeta em astronomia, como se infere a partir da menção às estrelas. Breve, copia-se aqui a reportagem de jornal, sem data e sem referência completa, encontrada em suas anotações: “Astrónomos da Universidade da Califórnia anunciaram ontem a descoberta de uma nova galáxia, cinco a dez vezes maior que a Via Láctea, e situada a oito milhões de anos-luz do nosso planeta. A nova galáxia, designada «3C123», foi fotografada pelo observatório de Lick, da Universidade da Califórnia. A galáxia «3C123», que contém centenas de milhares de milhões de estrelas, situa-se na região mais afastada do Universo que até hoje se conseguiu fotografar” (Espólio de Carlos de Oliveira, Museu do Neo-Realismo).

¹¹⁶ A estereoscopia é um recurso tecnológico empregado para mapear as formas de algum espaço plano.

águas-marinhas, verde, amarelo e roxo. E púrpura como um rio de sangue que não alaga o jardim do cérebro. (GUSMÃO, 2013, p. 50).

Nesse primeiro momento, há de se pensar, para prosseguir a discussão, na maneira como a cruz de vidro é apresentada na narrativa de 1978. Símbolo da fertilidade, é considerado pela mulher o objeto capaz de salvar a família da destruição. Lembra Manuel Gusmão (2009), ao recordar o *topos* infertilidade, presente na obra de Carlos de Oliveira, que em *Finisterra: paisagem e povoamento* não se tem, de maneira propriamente dita, a morte do descendente (como acontece com o Hilário de *Casa na duna*, único filho dos Paulos e por isso mesmo a possibilidade de dar continuidade a linhagem da família), ou mesmo em *Uma abelha na chuva*, no qual o casal Álvaro Silvestre e Maria dos Prazeres não tiveram herdeiros – a única condição de se ter um filho seria por meio dos servos Clara e Jacinto, possibilidade essa que fracassa em decorrência do suicídio da moça. No caso de *Finisterra: paisagem e povoamento*, adverte-se, tem-se a configuração desse *topos* de forma deslocada, pois “a criança que por lá anda é ou está ‘resolvida’ no adulto, e é este que é sem filho” (GUSMÃO, 2009, p. 38).

Por isso, embora tenha um filho, a família burguesa destina-se ao fim, à condenação, pois a geração seguinte, representada pelo adulto, vive uma situação que “metaforiza o fim da linhagem dos ocupantes e proprietários das casas nas dunas” (FARIA, 2013, p. 78). Essa incapacidade de continuar a família e, assim, manter a propriedade, é comentada pela criança, em conversa com a sua versão adulta, enquanto pensa sobre o destino dos peregrinos: quando as aldeias começam a pegar fogo, os peregrinos, que também estão com sede, foram obrigados a fugir. No entanto, “os filhos também fugiram das aldeias queimadas. Mas não-de crescer, multiplicar-se. E os teus?” (OLIVEIRA, 2003b, p. 56).

Depois de perder a joia nas dunas, a mulher passa a procurá-la incessantemente, pois acredita que será a salvação da família: “Podia ir de olhos fechados: ela repete sem variar o percurso da tarde em que perdeu a cruz de vidro (artífices ainda toscos, fornos ao rubro, incrustações de águas-marinhas, topázio e ametistas)” (OLIVEIRA, 2003b, p. 53). A personagem ainda tem esperança de encontrá-la, ao contrário da criança, que desconfia ser esta uma tarefa difícil: “com o peso do orvalho, do vidro, das pedras preciosas, a cruz começou já a enterrar-se, como os tesouros, na lama clara que revela apenas os sinais duns sapatos inquietos” (OLIVEIRA, 2003b, p. 53). O adulto, contudo, ao elaborar a maquete, alimenta a expectativa de encontrar o objeto. Para tanto, o homem emprega uma série de cálculos ao refazer os passos da mulher, além de usar como matéria-prima elementos da

própria paisagem na confecção da maquete. “Sabendo o caminho de cór (sinusóide tosca), marco os passos com o bico do lápis na areia da maquete. Encho de cinza as concavidades, os sinais, da linha pontuada. Submersa ou não, a cruz de vidro espera, algures, junto deste rasto” (OLIVEIRA, 2003b, p. 57).

A criança, testemunha de todos os esforços do adulto, mantém a sua postura de não acreditar ser possível encontrar a cruz de vidro: “Quem sabe, talvez a cruz de vidro esteja ainda à superfície e o revérbero duma concha lhe toque por acaso”, diz o homem, respondido pela criança: “Quer dizer: não pões de lado a esperança...” (OLIVEIRA, 2003b, p. 58). Posteriormente, o adulto deixa claro para o menino a razão pela qual acredita ainda ser possível encontrar a cruz de vidro, embora, ressalte, não confunda “esperança e ilusão”: “O modelo copia o real, sem deturpar. E ela tem esperança; pelo menos, em parte.” (OLIVEIRA, 2003b, p. 58). No poema proposto por Manuel Gusmão, contudo, percebe-se que é a mulher a responsável por visualizar a cruz de vidro, uma vez que é também ela quem conduz a sonda: “A mulher, que a dirige, segue a sua deslocação lenta sobre as dunas de um pequeno mar de areia que se desdobra em leque e guarda consigo minúsculos troncos, ramos e raízes de árvores nervosas” (GUSMÃO, 2013, p. 50).

O propósito dela é procurar “o pólo magnético enterrado na areia”, de modo que se tenha aí uma tentativa de retomar, a partir do poema “O círculo”, os dizeres de Carlos de Oliveira. No poema em prosa, o sujeito também se encontra deambulando pelas dunas: “Caminho em volta desta duna de cal, ou dum sonho mais parecido com ela do que a areia, só para saber se a áspera exortação da terra, o seu revérbero imóvel na brancura, pode reacender-me os olhos quase mortos” (OLIVEIRA, 2003, p. 143). Enquanto caminha, há a procura por um objeto não determinado: “O que eu tenho andado sobre este círculo incessante; e ao centro o pólo 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” (OLIVEIRA, 2003, p. 143). Pode-se notar que há aí a ideia de um pólo magnético, este responsável por guiar a procura do homem, a mesma força que conduz a mulher em sua tentativa de encontrar a cruz de vidro. A cruz de vidro, aqui, recebe primeiramente o nome de pólo magnético, como se houvesse um ímã capaz de, inicialmente, atrair a mulher até o paradeiro do objeto. Da mesma maneira como em *Finisterra*: paisagem e povoamento, a cruz de vidro do poema de Manuel Gusmão também brilha, como indica o verso “vendo um luaceiro” – ou seja, uma grande luminosidade –, “a sonda imobiliza”. O breve instante do reaparecimento do objeto também tem uma alteração significativa. Agora, as dunas são varridas por uma pequena tempestade eletromagnética que faz com que a mulher veja a cruz

de vidro, como indica em: “vês a cruz de vidro perdida – o luaceiro que aparece e desaparece por entre os grãos mais finos da superfície da duna; águas-marinhas, verde, amarelo e roxo” (GUSMÃO, 2013, p. 50).

Em *Finisterra: paisagem e povoamento*, contudo, o objeto é visualizado pela criança quase ao término da narrativa, quando os camponeses caminham pela floresta: “Agora, a luz extingue-se devagar e revela por fim, caída numa álea negra, a cruz de vidro (águas-marinhas, topázios, ametistas), a pequena chama das pedras: verde, amarela, roxa” (OLIVEIRA, 2003b, p. 135). Logo depois, a joia desaparece diante dos olhos do menino, de maneira a deixar na dúvida se de fato realmente sumiu mais uma vez. Cita-se aqui o recorte, que apresenta a criança quase adormecida, em sua luta para manter os olhos fixos: “Consegue mantê-los abertos (muito a custo) e fixa as cores, que se extinguem também: a cruz de vidro desaparece” (OLIVEIRA, 2003b, p. 135) – situação posteriormente colocada em questão pela voz narrativa: “Ou então, não desaparece: deixo apenas de vê-la” (OLIVEIRA, 2003b, p. 135). É a criança, ao lado dos camponeses¹¹⁷, quem observa o aparecimento da joia nas dunas, em *Finisterra: paisagem e povoamento*; ao contrário do poema de Gusmão, em que é a própria mulher a ver o objeto.

Percebe-se um exercício de continuar a obra de Carlos de Oliveira a partir do poema. Manuel Gusmão encontra nas “palavras dos outros” o ponto de partida para a criação poética, o que pode ser relacionado com o intuito do poeta da Gândara em seu projeto de realizar um livro intitulado *O inventor de jogos*. Embora sem data, o documento (Fig. 07), em posse do Museu do Neo-Realismo, apresenta um planejamento muito mais elaborado do que o apresentado na nota onde se tem a inserção de *O olho cosmológico* (Fig. 06) identificada nesta seção, o que leva a crer que se trata de uma anotação feita posteriormente.

¹¹⁷ Conforme indica Martelo (1998), a aparição do objeto reforça a possibilidade de uma linhagem futura para os camponeses, que herdarão posteriormente a terra.

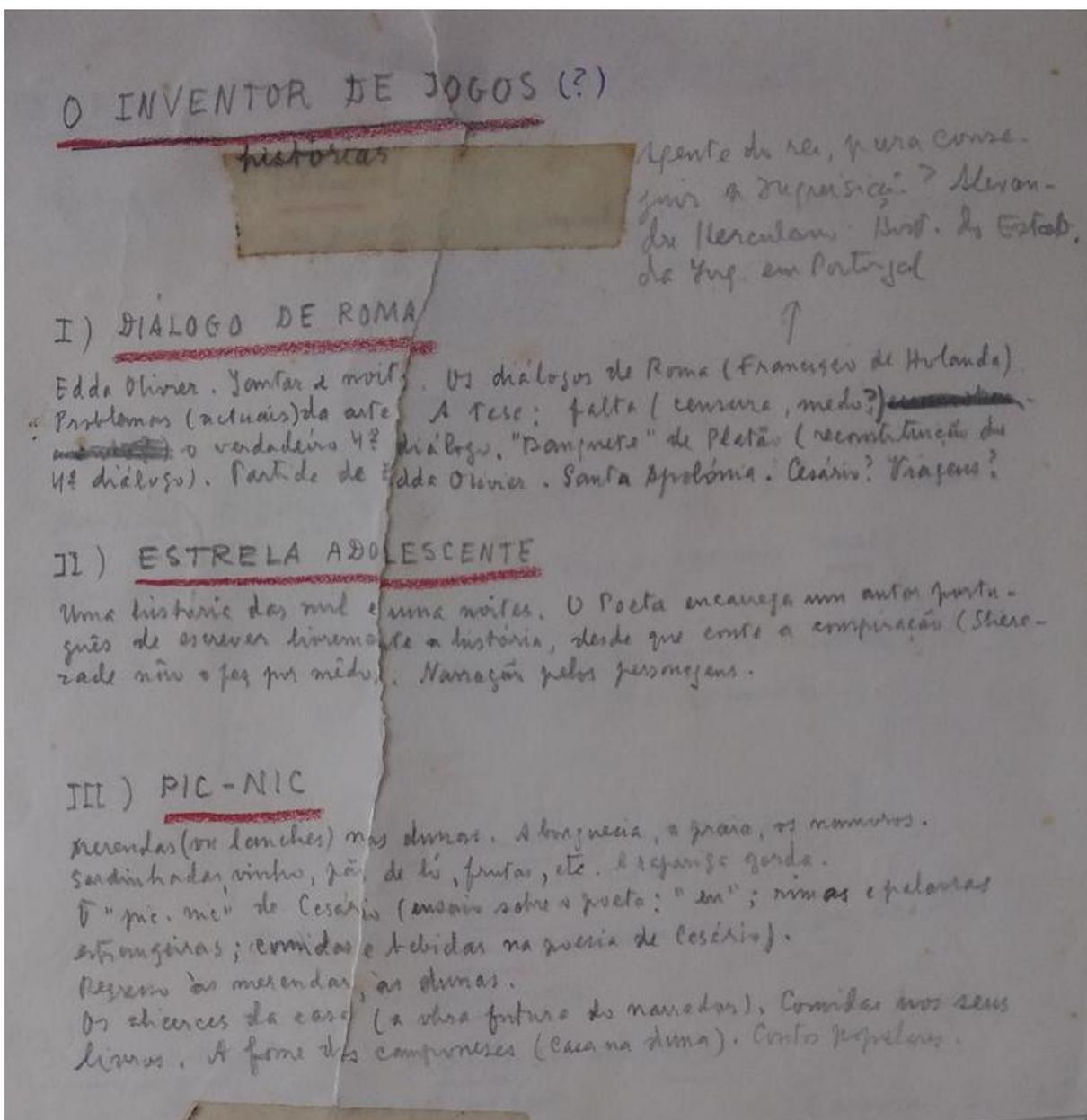


Figura 07: Versão mais elaborada do esboço para um possível *O inventor de jogos*
 Fonte: Espólio literário Carlos de Oliveira, Museu do Neo-Realismo

Centrado em três temas, “Diálogo de Roma”, “Estrela adolescente” e “Pic-Nic” – que podem ser projetos de contos ou seções do livro (a anotação não esclarece) –, o esboço tem como título proposto *O inventor de jogos: histórias*. Dessa maneira, chama a atenção a inserção de fragmentos de outras obras¹¹⁸ e que seriam trabalhados por Carlos de Oliveira,

¹¹⁸ Há também “Estrela adolescente”, o segundo tópico, no qual, de acordo as notas, seria possível encontrar uma “história das mil e uma noites. O Poeta [grafado em maiúscula, como uma entidade] encarrega um autor português de escrever livremente a história, desde que conte a inspiração (Sherazade [sic] não o fez por medo). Narração pelos personagens” (Espólio de Carlos de Oliveira, Museu do Neo-Realismo). Logo a seguir, o terceiro ponto proposto por Carlos de Oliveira também combina a ideia de um possível dialogismo capaz de nortear a escrita d’*O inventor de jogos*. Em “Pic-Nic”, após a descrição do que haveria nas “merendas (ou lanches) nas dunas”, tem-se a passagem a seguir: “O ‘pic-nic’ de Cesário (ensaio sobre o poeta; ‘em’; rimas e palavras estrangeiras; comidas e bebidas na poesia de Cesário). Regresso às merendas, às dunas. Os alicerces da casa (a

proposição que remete, de certa forma, ao que faz Manuel Gusmão em *A terceira mão*, onde se tem o já comentado “Dunas”, e também em *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*. Há de se realçar, nesse caso, o primeiro deles, “Diálogo de Roma”, no qual se tem a figura de Edda Olivier, outra grafia para o anagrama do sobrenome do autor, “de Oliveira¹¹⁹”. Dentro do contexto apresentado por “Micropaisagem”, conto em que se tem a única aparição de Eda Olivier, ou Edda Olivier, se se usar a maneira como Carlos de Oliveira preferiu grafar o nome, é um crítico literário. “«Micropaisagem» não é um desses livros súbitos em que fala Eda Olivier, «textos de origem vulcânica, servindo-se do autor como dum simples médium e jorrando torrencialmente, em pouco tempo»” (OLIVEIRA, 1995, p. 203). Cabe ao autor discordar da opinião do crítico, da mesma maneira como faz “o inventor de jogos” com o astrólogo: “Antes pelo contrário: obra lenta, elaborada com todo o vagar na «alquimia» dos papéis velhos. Quase sem eu dar por isso o livro surgiu-me pronto, é certo, mas levava três anos a construí-lo (OLIVEIRA, 1995, p. 203). No texto, portanto, o autor, ao se referir ao livro de poemas *Micropaisagem*, não o considera uma obra súbita, de onde se tem um

obra futura do narrador). Comidas nos seus livros. A fome dos camponeses (Casa na duna). Conto popular” (Espólio de Carlos de Oliveira, Museu do Neo-Realismo). Atenta-se aqui para a importância do trabalho de Cesário Verde no esboço proposto, evidenciado desde o primeiro momento pelo título da parte em questão. “Pic-Nic” retoma os versos iniciais de “De tarde”, publicado posteriormente em *O livro de Cesário Verde*: “Naquele «pic-nic» de burguesas, / Houve uma coisa simplesmente bela” (VERDE, 2009, p. 89). Percebe-se, ainda conforme as anotações de Carlos de Oliveira, a proposta de misturar as características centrais de sua obra, como o deserto e a fome, e a poesia de Cesário, pautada pelo excesso de referências aos alimentos. Esse princípio torna-se claro, embora, volta-se a ressaltar, é difícil imaginar o que pretendia o autor de *Finisterra* com as notas aqui inseridas, no instante em que se tem a passagem: “Regresso às merendas, às dunas”. As dunas integram o universo da poética de Carlos de Oliveira, enquanto as merendas são uma referência aos lanches inseridos em “De tarde”, como na terceira estrofe: “Nós acampámos, inda o sol se via; / E houve talhadas de melão, damascos, / E pão-de-ló molhado em malvasia.” (VERDE, 2009, p. 89). Há, nesse sentido, a tentativa de um diálogo a ser estabelecido entre o poema de Cesário e a obra de Carlos de Oliveira, processo a ser notado também com a inserção da fome dos camponeses, indicada por *Casa na duna*. Cabe mencionar, a propósito da relação a ser estabelecida entre os dois poetas, que, ao longo da pesquisa no espólio, no Museu do Neo-Realismo, encontram-se anotações nas quais o nome do poeta português do século XIX aparece com frequência. Escreve Ricardo Namora (2017), acerca disso, que o interesse de Carlos de Oliveira tem início, pelo menos com base em suas anotações, nos anos 1940. Essa afirmativa pode ser comprovada pelas listas de palavras e expressões compiladas pelo autor, produzidas sempre em busca “de rimas e associações inusitadas nas poesias daquele” (NAMORA, 2017, p. 88). Um exemplo disso são as rimas e palavras estrangeiras que procura inserir em seu fragmento “Pic-Nic”, d’*O inventor de jogos*, ou mesmo a lista com as comidas e bebidas, também propostas no mesmo recorte. Namora (2017) cita dois outros interesses de Carlos de Oliveira no que diz respeito à sua relação com a obra de Cesário Verde. Além das listas com expressões estrangeiras, as descrições de figuras femininas e, por fim, “analogias entre pessoas e objetos presentificados e metais preciosos” (NAMORA, 2017, p. 89). Para este último, trata de esclarecer Namora (2017), o poeta recorre também aos versos da lírica de Camões. No entanto, ainda no que diz respeito a evocação de Cesário Verde na poesia de Carlos de Oliveira, tanto no que diz respeito ao esboço de *Finisterra* quanto no seu projeto jamais concluído de *O inventor de jogos*, convém realçar que Manuel Gusmão também encontra no poeta sua referência. Cita-se, por exemplo, *Da República e das gentes* (2011), cuja autoria divide com Jorge Silva Melo. Na parte destinada a Manuel Gusmão, intitulada “Da República”, o prólogo faz menção a “O sentimento de um ocidental” em seu título, além de inserir Cesário Verde como personagem. “A 4 de Abril, Cesário Verde escreve a Emídio Ribeiro uma carta que acompanha o envio de «O sentimento de um ocidental», poema que fora escrevendo durante seis meses, e que propõe seja publicado num jornal que se chamaria *Portugal a Camões*” (GUSMÃO, 2011b, p. 12).

¹¹⁹ Conforme dissertação de mestrado de Leonardo Gandolfi (2007): “Eda Olivier é outro anagrama criado pelo ‘inventor de jogos’: de Oliveira” (GANDOLFI, 2003, p. 47).

descarrilhamento de palavras, descontroladas como num vulcão. É, sim, projeto de uma alquimia, processo que se trabalha com o tempo, da mesma maneira como ocorre com a formação de uma estalactite, não por acaso um dos poemas que compõe a referida obra.

Nota-se que é Edda Olivier¹²⁰ o personagem que se encontra às voltas com a narrativa proposta por “Diálogo de Roma”. Nele, tem-se, após a inserção do nome do crítico, os dizeres: “jantar e noite. Os diálogos de Roma (Francisco de Holanda). Problemas (actuais) da arte. A tese: falta (censura, medo?) o verdadeiro 4º diálogo. ‘Banquete’ de Platão (reconstituição do 4º diálogo). Partida de Edda Olivier. Santa Apolônia? Cesário? Viagens?” (Espólio literário Carlos de Oliveira, Museu do Neo-Realismo). Atenta-se, nesse primeiro momento, para a inserção de uma série de nomes, como Cesário, em referência a Cesário Verde, que aparecerá, como se viu, mais uma vez na terceira seção, intitulada “Pic-Nic”; Francisco de Holanda e seu *Diálogos em Roma*, cuja grafia, por se tratar de um documento para uso pessoal, encontra-se com gralhas, revelando ausência de revisão – o “de” aparece em substituição ao “em”; e, por fim, há menção ao *O banquete* de Platão. Com base nessas breves anotações, vê-se que há a proposta de encontrar n’*O banquete* o ponto de partida para a reconstituição¹²¹ do diálogo.

¹²⁰ Para esta tese, diante das duas possibilidades para a grafia do nome do crítico inventando por Carlos de Oliveira, opta-se por chamá-lo de Edda Olivier, como está no esboço não publicado de *O inventor de jogos*.

¹²¹ Sabe-se que se trata, comenta Maria Teresa Schiappa de Azevedo (2017), de um dos integrantes de três diálogos “que documentam a evolução de uma teoria platônica do amor” (AZEVEDO, 2017, p. 09), sendo *O banquete* o responsável por ocupar a posição central. Contudo, está-se diante de três diálogos, enquanto Carlos de Oliveira se refere a um quarto, o que torna possível que se pense, apesar de não ser considerado um diálogo em sua natureza – e sim um discurso – da reconstituição da quarta intervenção, conduzida por Aristófanes, o comediante. É nela onde se tem, ainda em referência aos dizeres de Azevedo (2017), “a flagrante impressão de estarmos escutando o autor das comédias não apaga, numa análise mais profunda, o que há também de genuinamente platônico no discurso” (AZEVEDO, 2017, p. 18). A autora se refere ao aparecimento de Hefesto, o deus encarregado de forjar o ferro dentro do universo da mitologia grega. A sua inserção indica a promessa de que os amantes, no além vida, tornem-se um só, como que fundidos e soldados em uma só peça por Hefesto. Para tanto, Aristófanes recorre ao fato de “que a nossa primitiva natureza assim era e nós constituíamos então um todo. Ora, é essa aspiração ao todo, esse [sic] busca incessante, que tem o nome de amor” (PLATÃO, 2017, p. 56). Diante das considerações acerca do discurso de Aristófanes, que, como se viu, embora mantenha o tom cômico, retoma os princípios do platonismo em sua fala, lembra-se aqui que, ao menos por base nas anotações de Carlos de Oliveira, a proposta central do autor português é discutir a arte, a partir da reconstituição do quarto diálogo, proporcionada pela “censura, medo?” destacada em sua nota. Evidentemente, qualquer tentativa de se pensar aqui como seria a conclusão do trabalho do autor da Gândara, em sua reelaboração do discurso de Aristófanes, não passaria de suposição. Sabe-se, no entanto, segundo orientação da voz narrativa presente no “Manual de jogos”, que “o dever de um estudioso quando os elementos faltam é erguer hipóteses. Não?” (OLIVEIRA, 1995, p. 14). Diante dessa constatação, destaca-se, portanto, que chama a atenção, dentro do breve esboço proposto para um possível *O inventor de jogos*, a menção ao trabalho de outros autores, não apenas Platão, mas, ainda, Francisco de Holanda, Cesário Verde, entre outros. “[...] a literatura faz-se com «as palavras dos outros»”, recorda-se aqui os dizeres de Manuel Gusmão (2010, p. 127) proferidos a partir da citação de Mikhail Bakhtin. Essa palavra dos outros se faz notar de modo bastante claro durante a constituição de um possível livro centrado no inventor de jogos, o personagem vivido pelo crítico em *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*, o que torna menos surpreendente a sua inserção.

Há, percebe-se, um aspecto dialógico em *O inventor de jogos*. Com efeito, claro está que, ao menos em relação aos propósitos do “inventor de jogos”, além de tudo o que foi discutido no primeiro capítulo desta tese, há uma proposta dialógica a ser pensada na obra do poeta da Gândara, o que torna pertinente a relação a ser estabelecida com Manuel Gusmão. Sob este viés, importa realçar que, quanto ao “inventor de jogos”, a única representação em imagem do personagem, obtida por meio da sua aparição ao longo da leitura de “Estrelas” no cinema, retoma a tradição cinematográfica ao se relacionar com a clássica sequência da viagem dos aventureiros de *A viagem à lua* (1902), de Georges Méliès.

Após dar o conselho ao homem, o rosto do “inventor de jogos” é objeto de atenção da câmera de Margarida Gil, de maneira que a sua inserção se assemelhe a de um astro. Com o propósito de facilitar a comparação, insere-se aqui o fotograma de ambas as cenas: a da película de Margarida Gil e a do curta-metragem de Méliès, conforme se pode ver na figura seguinte.



Figura 08: Manuel Gusmão como “o inventor de jogos” em *Carlos de Oliveira* – Sobre o lado esquerdo
Fonte: Filme *Carlos de Oliveira* – Sobre o lado esquerdo, de Margarida Gil



Figura 09: A lua de *A viagem à lua* (1902), de Georges Méliès
Fonte: Filme *A viagem à lua*, cópia disponibilizada no YouTube

Nesse caso, pode-se considerar, a partir do comentário de Maria Esther Maciel (2004), a conjugação entre o poético e o cinemático proposta pelas duas imagens. Isso porque o artista Luis Buñuel, “descontente com a relação mimética que o cinema de seu tempo mantinha com as estórias do século XIX” (MACIEL, 2004, p. 71), propõe uma arte deduzida por “imagens de desejo, [em que] o caráter insólito das coisas ordinárias encontrassem a expressão concreta de sua liberdade” (MACIEL, 2004, p. 71). Trata-se, para recorrer às palavras de Buñuel (1983, p. 334), de uma arte com a capacidade da “branca pupila da tela de cinema poder refletir a luz que lhe é próxima para fazer explodir o universo”. Nessa situação, a arte cinematográfica deveria ser usada como um instrumento “para exprimir o mundo dos sonhos, das emoções, do instinto” (BUÑUEL, 1983, p. 336). Por isso, pode-se ver que, ao exibir Manuel Gusmão sob a forma de astro, em uma clara menção à lua de *A viagem à lua*, não se tem uma representação literal do que viriam a ser as estrelas ou mesmo a encenação do poema, interpretado por atores. O que se tem é a leitura do texto poético, feita pelo crítico, de maneira que a única aparição do seu rosto acontece em “Estrelas”, remetendo ao clássico do cinema anteriormente referido. É de se lembrar que, em “Dunas”, a participação de Manuel Gusmão é feita apenas por meio da voz *over*.

Deve-se enfatizar, em referência ao astro e à conexão com o filme de Méliès que a sua aparição não é em nada gratuita. Em um primeiro momento, deve-se realçar que, na poética de Carlos de Oliveira, a astronomia ocupa um lugar de relevo. Observa-se que Osvaldo Manuel Silvestre (2017b) refere-se aos versos de “Céu”, de *Colheita perdida*, publicado na seção “viagem entre velhos papéis”, para mencionar a discussão que se sucede sobre astronomia e solidão: “O céu não existe. / Simples distância nua / onde o rumor da terra se reflecte / como o eco dum grito, / debes chamar angústia à lua / e a cada estrela um coração aflito” (OLIVEIRA, 2003, p. 68). Para o crítico, a estrofe mostra, a partir da imagem do espaço, que “tudo se reflecte, tudo é aflição e angústia” (SILVESTRE, 2017b, s/p). Nessa perspectiva, o céu torna-se um simples eco de um grito vazio dado na terra, em um cenário carregado de pessimismo de modo que a lua pode se chamar angústia. Em outra ocasião, a astronomia relaciona-se à memória, pois é de Hilário, filho da família burguesa decadente do romance *Casa na duna* (1943), a passagem: “as estrelas não caem na terra, se fragmentam e somem pelo espaço. Quando muito, chega até nós do alto um pequeno distrito sideral, uma coisa de nada, Firmino. E mal tu supões que as estrelas continuam a brilhar depois de mortas. Como aqueles que não esquecemos” (OLIVEIRA, 2004, p. 110).

Com efeito, não se pode considerar gratuita a relação a ser estabelecida entre a primeira aparição do “inventor de jogos” e a sequência da lua de *A viagem à lua*, já que se encontra, como se faz notar, relacionada aos princípios da astronomia, tema caro à poética de Carlos de Oliveira. Tem-se, portanto, uma relação dialógica pautada pela capacidade da criação por meio da mudança do ângulo de visão e da microscopia – isto é, por um olhar que vai além do enxergar –, pois se está diante do princípio que envolve a “terceira mão é uma outra hipótese / tentada” (GUSMÃO, 2013b, p. 68). Ao expor Manuel Gusmão como “o inventor de jogos” no média-metragem, vê-se aí a ideia de aproveitar-se da sua capacidade de olhar a obra do poeta da Gândara a partir de outro ângulo de visão, com o objetivo de elaborar novas hipóteses tentadas.

2.3 A mão imaginante modela as areias no cérebro¹²²: uma maneira para reCitar a origem¹²³

*A mão escreve na mente: a flecha
que viaja no papel a rosa dos ventos:
a clave de sol; la chef des jardins*

(Manuel Gusmão, “As mãos, a tersa rima”)

*Depois da arquitectura
deslocou-se para o invulgar:
fundou um poema.*

(Gonçalo M. Tavares, em “Arquitecto”)

Na parte final do texto “O tema”, de *A terceira mão*, há uma passagem que, ao evocar a busca pela fórmula da porcelana de *Finisterra*: paisagem e povoamento, indica: “[...] No embarcadouro da música, o tema pinta / Os cálices de uma flor de porcelana – / aquela que dá pelo nome imorredoiro de *água* / que a criança pronuncia ao começar o mundo” (GUSMÃO, 2013b, p. 59, itálico do autor). Ao se pensar nos dizeres “começar o mundo” (GUSMÃO, 2013b, p. 59), é preciso lançar mão dos versos iniciais do poema, em que se tem o seguinte recorte: “«ÁGUA» – diz a criança no passado e nesse instante começava / a falar. O anel do horizonte de água fecha-se à tua volta / e nada sabes do halo que se acende, protegendo a sua sede na infância” (GUSMÃO, 2013b, p. 57). Realça-se a menção feita pelo excerto à sede sentida pela criança no instante da composição do desenho infantil.

Sobre o objeto, é ele dotado de maior “rendibilidade narrativa e de capacidade simbólica” (GUSMÃO, 2009, p. 107). Em razão disso, assegura-se que, de todos os artefatos criados pela família em *Finisterra*: paisagem e povoamento, apenas a maquete e o desenho se fazem presentes na narrativa fílmica. Lembra-se que ambos são complementares, “exactamente como as duas personagens se completam numa pessoa única” (MARTELO, 1998, p. 176). Isso porque, embora sigam processos de composição bastante singulares entre

¹²² Adaptação dos versos do poema “Codicilo”, de *A terceira mão* (2008): “A mão imaginante é que modela nas areias do cérebro / as figuras incompletas dos mil e um rostos / que o cinema de atrás dos olhos projecta nesta praia” (GUSMÃO, 2007, p. 75)

¹²³ O título desta seção faz referência a um dos mais importantes estudos críticos sobre *Finisterra*: paisagem e povoamento (1978). Não por acaso, trata-se de *Finisterra*. O trabalho do fim: reCitar a origem (2009), de Manuel Gusmão.

si, os dois se relacionam no texto “como figuras de modelo do povoamento e da paisagem” (GUSMÃO, 2009, p. 110). Nesse sentido, deve-se ter em mente que o desenho infantil foi produzido pelo adulto, quando criança. Uma vez que é o menino o único membro da família a povoar sua obra, tem-se a possibilidade de que, no desenho, o “elemento do povoamento real funde-se com elementos do povoamento fictício [...]” (FARIA, 2013, p. 77).

Portanto, no artefato produzido pela criança:

Os bichos, esses, variam de corpulência. Carneiros maiores que bois; cavalos de rastos, como serpentes. Mas não custa muito reconhecê-los. Pelas cabeças: chifres retorcidos, cornos de curvatura só insinuada, crinas erguidas ao céu. Tudo isto a arder em vários tons: roxo com vermelho por cima, laranja, açafraão, tijolo.

Nas cabeças humanas o fogo é mais intenso, as chamas mais altas, e a disposição das cores (sobrepostas com fúria) esconde tons indecifráveis. Aproximo, afasto a lupa (várias vezes), tentando surpreendê-los. Não consigo. Um incêndio uniforme paira a dois ou três metros do chão, e conduz os corpos (já carbonizados? apenas com sede?) à gota azul da lagoa. (OLIVEIRA, 2003b, p. 19).

Pode-se ver que os animais apresentam tamanhos diversos, enquanto os peregrinos têm as cabeças em chamas, característica que obriga o grupo a se separar para fugir do fogo e procurar por água. Tal condição dos camponeses é posteriormente desenvolvida pelo enredo narrativo quando, incentivada pelo adulto, a criança coloca a lupa em cima do desenho. Nesse momento, “as figuras ardem (na cor indecifrável), crescem quatro ou cinco vezes” (OLIVEIRA, 2003b, p. 22) e são questionadas pelo menino e pelo homem:

Onde vão vocês e o vosso fogo?

Respondem todos ao mesmo tempo. Vozes embatem noutras vozes, fragmentam-se em pequenos sons incompreensíveis: um coro áspero que não se entende.

Falem os camponeses.

Estamos de passagem. Vamos à lagoa matar a sede.

(OLIVEIRA, 2003b, p. 22)

Na passagem em realce, pode-se perceber, sob outro viés, o emprego da ideia de um coro. Essa perspectiva é possível uma vez que os camponeses falam todos juntos, de uma só vez. No entanto, em um primeiro momento, o narrador é incapaz de compreender a resposta, pois as “vozes embatem noutras vozes”, o que gera “pequenos sons incompreensíveis”. A criança insiste mais uma vez e pede: “Falem os camponeses”, recebendo, dessa vez, uma

reposta mais clara. Deve-se ter em mente, ainda, que a passagem termina por revelar que a condição dos camponeses coincide com o vivenciado pela criança quando se deu a elaboração do desenho, pois, em razão da febre, sentia sede durante a confecção do artefato. “Foste com febre para o jardim?” (OLIVEIRA, 2003b, p. 15), indaga o adulto, que recebe do menino a resposta:

Ninguém sabia. Parti o termómetro de propósito e antes que comprassem outro... Mas não garanto que fosse a febre. Nessa altura, houve um relâmpago cor de carbureto. Teria caído nalguma aldeia? Imagino que sim e pode estar aí a razão do desenho. Homens e bichos assombrados. Ou eu próprio, guiado pela faísca.
(OLIVEIRA, 2003b, p. 15)

Observa-se que o exterior se mistura às experiências da criança ao longo do processo de criação. Essa hipótese é confirmada na passagem em que o menino, diante da procura da água por parte dos peregrinos, afirma para o adulto: “Vês? A sede sempre existe: minha ou deles, tanto faz. Aqui, encenação e real coincidem” (OLIVEIRA, 2003b, p. 22). Com efeito, daí se tem a relação a ser trabalhada por Manuel Gusmão nos versos apresentados no início desta parte. É ao proferir os dizeres “«ÁGUA»” (GUSMÃO, 2013b, p. 57) que se tem a ideia de “começar o mundo” (GUSMÃO, 2013b, p. 59). Para discutir essa concepção, há duas possibilidades, de certa forma, complementares. Em um primeiro momento, nota-se, a partir dos versos de Gusmão (2013b), em diálogo com Carlos de Oliveira, que este início se refere ao da trajetória dos peregrinos na floresta em busca de água, em um processo promovido por uma casualidade, pois “pode ter sido um acaso o facto de a criança ter talvez incendiado a cabeça dos camponeses peregrinos por ter havido um relâmpago entre nuvens que accionou nela um movimento de mão” (GUSMÃO, 2009, p. 86). A segunda alternativa diz respeito à criação do mundo que se dá na escrita, estando, neste ponto, a proposição de um começo atrelada ao princípio da origem.

Deve-se enfatizar que a origem se relaciona com a discussão empregada por Manuel Gusmão (2010) no que diz respeito às “palavras dos outros”. Sob essa perspectiva, o ensaísta figura o poeta e a escrita em uma espécie de metáfora da linguagem, sempre a repetir a sua origem. Além disso, Manuel Gusmão (2010, p. 15) realça que é “sempre pelo menos dois a escrever”, o que denota um processo que envolve inúmeras mãos. A partir desse princípio, tem-se em mente que, ao ter na leitura o subsídio para a escrita, a prática da produção textual é “sempre citação” (COMPAGNON, 2007, p. 41). Isto é, “ela pertence à origem, é uma rememoração da origem, age e reage em qualquer tipo de atividade com o papel”

(COMPAGNON, 2007, p. 41). Mas não só. Gusmão (2010, p. 15) assevera que, no momento da composição do poema, isto é, quando utiliza “as palavras dos outros”, tem-se a “origem perpétua, ou seja, a de uma origem que se repete, segundo a diferença da história”. Se se pensar nos versos iniciais de “O tema”, com o qual se começa a investigação proposta nesta parte, vê-se que a hipótese da escrita poética, como retorno à origem da linguagem, é corroborada. Com isso, diante do “o nome imorredoiro de *água*”, tem-se o momento no qual “a criança pronuncia ao começar o mundo” (GUSMÃO, 2013b, p. 59, *italico do autor*). Na passagem, é-se levado a pensar que, ao dizer “água”, a palavra da criança tem é dotada do poder de criação ao dar início ao mundo.

Pode-se corroborar esta hipótese ao levar em consideração a ideia de que, conforme os dizeres de Gusmão¹²⁴ (1993), a origem se repete constantemente, não estando “perdida no fundo do tempo” por se tratar de “um acontecimento perpétuo” (GUSMÃO, 1993 *apud* BUESCU, 2008, p. 84). Nesta ótica, tendo por base a concepção de uma origem contínua, em comunhão com corpos sempre em choque, tem-se, enfim, a capacidade de “compreender a perpétua novidade do mundo, a sua diversidade descontínua como incessante movimento de nascimento que comporta a morte” (GUSMÃO, 1993 *apud* BUESCU, 2008, p. 84). Percebe-se a ideia de que a origem, de fato, é impossível de ser precisada, estando atrelada a uma proposta de perpétuo e, conseqüentemente, inacabado. Nesse ponto, não por acaso, o cenário proposto pelo ensaísta relaciona-se a ideia do terceiro, este jamais concluído e sempre em transformação. Contudo, convém chamar a atenção para o fato de que, no cenário proposto, esta noção de perpétuo é contrário a de eterno, pois “conjuga-se com o descontínuo, o intermitente” (GUSMÃO, 1993 *apud* BUESCU, 2008, p. 84).

Na visão de Buescu (2008), está-se diante de uma constelação, esta descontínua e fragmentada, na qual se tem a possibilidade de compreender a forma como as coisas são capazes de se transformar. Pode-se perceber, a partir das considerações da ensaísta, atrelada aos dizeres de Gusmão (1993), que essa perspectiva faz uso de alguns pontos da proposta do “inventor de jogos”. Se, para o personagem de *Sobre o lado esquerdo*, é possível criar outros mundos ao alterar o ângulo de visão, aqui também a criação encontra-se envolta com um processo de transformação nunca finalizado. Essa proposta torna, mais uma vez, menos surpreendente a escolha Manuel Gusmão para interpretar o papel.

¹²⁴ Trata-se de uma passagem do manuscrito “Da rosa enquanto tatuagem e palimpsesto”, cujo fragmento é publicado por Buescu (2008) com autorização do ensaísta, em “Recomeçar a invenção. Poesia e testemunho em Manuel Gusmão”, na obra *Poesia e arte. A arte da poesia. Homenagem a Manuel Gusmão*.

Quando se pensa na perspectiva do fazer poético para o ensaísta, importa mencionar que há uma comunhão de vozes que se abre sobre si mesma. Pois bem, “essa experiência da linguagem, esse pensamento por figuras, a que chamamos poesia” (GUSMÃO, 2010, p. 15) é dotada da capacidade de abrir-se para se transformar em uma forma de experiência de mundo. Trata-se de um fazer poético produzido a partir das vozes que se proliferam e se irradiam de um tempo que nasce do próprio tempo, o que evoca também o princípio da coralidade, discutido no começo deste capítulo. Pode-se ainda pensar nos versos de “Modo da infância”, em *Migrações do fogo*, em que se seguem os passos de uma criança “arrelampada e relampejante” (GUSMÃO, 2014, p. 236). Assim sendo, veja-se um excerto do texto:

É uma rigorosa criança acontecendo
aluciando as coisas. Ao entrar no
quarto, carrega no interruptor
e interrompe o mundo: então
os corpos, as figuras as formas
atiram-se contra os seus nomes / as vozes
(GUSMÃO, 2014, p. 235)

Pode-se perceber que, na estrofe em realce, a criança se encontra envolvida com o processo de criação, pois lhe cabe, ao entrar no quarto, testemunhar a concepção do mundo, quando os nomes são dados aos objetos – tão ansiosos por uma colocação nesse novo lugar que “os corpos [...] / atiram-se contra os nomes / vozes” (GUSMÃO, 2014, p. 235), em um processo pautado pela imaginação infantil. Posteriormente, nas duas estrofes a seguir, vê-se que, após a nomeação das figuras, a criança pretende se afastar do mundo agora criado e procurar por uma nova origem:

Puxou fogo às vozes hialinas
Nevou como a neve neva, a neve
em que as árvores se escrevem sílaba a sílaba
Era uma criança perdida da sua origem
E por isso podia recomeçar; inventar
a origem outra vez.

Movendo-se velozmente, atravessava
a forma da infância: Não fala – agora fala.
Era ela a lua do mar, a mãe do fluxo e
do refluxo, a onda que ensinava e aprendia
as letras de uma língua estrangeira:
arrelampada e relampejante a criança

assistia ao nascimento das coisas
(GUSMÃO, 2014, p. 236)

A criança está perdida da própria origem, situação que lhe fornece a possibilidade de “recomeçar; inventar / a origem outra vez” (GUSMÃO, 2014, p. 236). Sob esta perspectiva, em seu processo de criação, a criança aprende “as letras de uma língua estrangeira” (GUSMÃO, 2014, p. 236) – as referidas palavras dos outros – e assiste “ao nascimento das coisas” (GUSMÃO, 2014, p. 236). Pode-se relacionar esse nascimento ao testemunhado pelo espectador em *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*, quando a cruz de vidro se torna o ponto de partida para se pensar na invenção da “origem outra vez” (GUSMÃO, 2014, p. 237), idealizada pelas mãos de Manuel Gusmão – tendo, como suporte, o trabalho de direção de Margarida Gil.

Quase ao término do filme, a atriz Laura Soveral, a intérprete de Maria dos Prazeres em *Uma abelha na chuva* (1972), deposita o objeto na duna da maquete. Ao fazer esse movimento, o filme materializa a crença do adulto, a de que o objeto poderia ser encontrado enquanto se dá a construção do artefato, destino que em muito difere do proposto em *Finisterra: paisagem e povoamento*.



Figura 10: Laura Soveral coloca a cruz de vidro em cima da maquete
Fonte: Filme *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*, de Margarida Gil

Para fornecer o contexto da cena, menciona-se que a inserção da atriz Laura Soveral como a mulher não é em nada gratuita, uma vez que, à maneira da personagem de *Finisterra: paisagem e povoamento*, interpretada pela atriz na película, também Maria dos Prazeres, em

Uma abelha na chuva, não teve filhos e assim a linhagem dos Silvestres termina nela. Descendente dos Alva, a mulher foi obrigada a casar-se com Álvaro Silvestre, quem ela obviamente abomina na trama, por razões econômicas e sociais. Diante da falência da família burguesa, condição também de outras casas centenárias da região, coube aos Alva, “quando soou a hora da miséria” (OLIVEIRA, 2013, p. 21), a decisão de “entregar a menina aos lavradores do Montouro” (OLIVEIRA, 2013, p. 20), a família de Álvaro Silvestre. A troca proposta pelos Alva é simples e resume bem o irônico narrador do livro: “sangue por dinheiro (a franqueza dum homem sem outra alternativa); assim seja, concordou o pai de Álvaro Silvestre, compra-se tanta coisa, compra-se também a fidalguia” (OLIVEIRA, 2013, p. 20). Enquanto os filhos representam um futuro para a linhagem, Maria dos Prazeres, infeliz com a sua condição, dedica-se a pensar no passado: “e a minha calma de Alva?; as rendas minuciosas, o cristal, a prata, irrecuperáveis como o raio de sol filtrado pelo jardim sobre a dobra do lençol, Maria dos Prazeres, os cavalos suados por entre as árvores em flor: quem me dera se tudo isso durasse para sempre, minha filha” (OLIVEIRA, 2013, p. 59-60). A personagem perde-se na nostalgia de um tempo remoto, de modo que não se importa com o fato de que, considera o cocheiro Jacinto, por quem Maria dos Prazeres nutre um desejo sexual nunca concretizado: “o lavrador Silvestre, que não chega para a mulher, que nem um filho se lhe atreveu a fazer. Nem um filho, caramba” (OLIVEIRA, 2013, p. 70).

Julga-se oportuno, nesse sentido, comparar as duas personagens¹²⁵ interpretadas por Soveral: Maria dos Prazeres e a mulher de *Finisterra*: paisagem e povoamento, sem nome, ocasionalmente chamada na obra de intrusa – “a palavra explica muito, se puder entendê-la. Tecedeira dum fio alheio¹²⁶, aparecida por acaso e necessidade” (OLIVEIRA, 2003b, p. 79). Assim como a esterilidade de Maria dos Prazeres é criticada pelo cocheiro Jacinto, a mulher do último livro de Carlos de Oliveira é também considerada infértil. Por ter sofrido um provável aborto, cujo feto se encontra macabramente guardado em um bocal de vidro, há tempos deixado em cima de um dos armários que compõem o mobiliário do quarto do casal, a

¹²⁵ No que se refere às personagens femininas de Carlos de Oliveira, é importante mencionar outro ponto, este realçado por Alexandre Pinheiro Torres (1976), sobre a mulher em *Uma abelha na chuva* e *Pequenos burgueses* – na ocasião da escrita do seu ensaio, ainda não havia sido publicado *Finisterra*: paisagem e povoamento (1978). Conforme assevera o estudioso, há ali “mulheres *privadas* de movimentos e de liberdade. Vivem num mundo de fantasia e *rêverie* sem a perfeita consciência da alienação em torno da qual orbitam, muitas delas defensoras ainda do *statu quo*. Porque ser-se contestário em pensamento não custa nada. Até não custa sê-lo por palavras. O pior é a acção” (TORRES, 1976, p. 66).

¹²⁶ A mesma questão aparece em “A fuga”, de *O aprendiz de feiticeiro* (1971), considerado, não por caso, o “texto que a recepção crítica tem justamente lido como um dos ‘ante-textos’ de *Finisterra*” (GUSMÃO, 2009, p. 39). Nele, tem-se a passagem em que, ao refletir sobre o fim da sua linhagem, a voz narrativa, da mesma forma como faz a mãe, encontra na teia de fio rompido a analogia para a sua situação: “Que sentido? Não compreendo bem. E depois, sem filhos, o rio pára em mim, o fio de aranha quebra-se” (OLIVEIRA, 1995, p. 211).

voz narrativa expõe: “quanto aos sentimentos, a intrusa frustrada (ou, por outra, que frustra os desígnios alheios) pode rever a sua culpa (e a pena acessória), mas o tempo, os módulos do hábito, encarregam-se dela, permitem-lhe identificar o filho (apenas) esboçado com um filho real (já morto)” (OLIVEIRA, 2003b, p. 74). É por meio a personagem de Soveral que o média-metragem soluciona o desaparecimento da cruz de vidro, em um duplo movimento. No primeiro deles, provoca o espectador a pensar como a joia – na narrativa, símbolo de fertilidade – poderia ser, enfim, encontrada na maquete. O segundo, mais concentrado em uma homenagem à obra poética de Carlos de Oliveira, procura também evocar a imagem de Maria dos Prazeres, personagem sem filhos interpretada por Soveral.

Por outro lado, deve-se ter em mente que também o livro tem por princípio a fusão de personagens femininas. Sob esta perspectiva, lembra-se que, na opinião de Silvina Rodrigues Lopes (1996), a figura da mulher confunde-se com a da criada, como se pode notar a passagem: “Vem da parte viva da casa (dos rituais que a sustentam: lareira, roupas, alimento). Tudo moldado pelas mãos de criada: desde o alvorecer, entre o orvalho do pátio, até a água que rechina sobre as últimas brasas, ao fim do serão” (OLIVEIRA, 2003b, p. 108). Preocupada com a ruína da família a que serve e receosa com a condição de infertilidade da “intrusa”, a criada acredita ser a criança a responsável pelo fim da linhagem: “Não pretendo julgá-lo. Deus me defenda da arrogância. Transmito-lhe o aviso: se alguém entregar as chaves desta casa a um estranho, é naturalmente a criança que as aranhas procuraram no berço” (OLIVEIRA, 2003b, p. 108).

Com base nessa discussão, ao se pensar no filme, vê-se que é a mulher interpretada por Soveral, a “intrusa” associada ao fim da linhagem, a responsável por colocar a cruz de vidro na maquete, exatamente o suposto arquétipo da fertilidade. Por outro lado, sabe-se que a joia está associada à natureza, pois é “dotada da capacidade de em cada momento confundir-se com o espaço sobre o qual está depositada. A cruz seria assim uma espécie de significados em deriva” (LOPES, 1996, p. 65). Por estar à deriva, esse objeto traz à tona a memória do último membro da família, que recorda a busca da mulher pela joia perdida. No capítulo XIII, o adulto recorda a mulher no jardim, de modo que se tenha, a partir da memória, o período da construção da casa agora em ruínas: “Vejo-a no jardim, onde é preciso cortar o buxo com frequência, senão desaparece a única álea possível, antigamente a direito, agora aos ziguezagues, entre musgos e palmeiras podres (mas ainda de pé). Vejo-a por fim chegar à primeira duna” (OLIVEIRA, 2003b, p. 52). Nesse processo de rememoração, tem-se uma “imagem trémula, que a névoa e a madrugada desfocam” (OLIVEIRA, 2003b, p. 52), o que evoca a memória. Posteriormente, na mesma passagem, a voz narrativa questiona o fato de

que a névoa que invade tal imagem associa-se ao “fumo subindo através do areeiro; florestas de púrpura incendiadas?” (OLIVEIRA, 2003b, p. 52).

No filme, esse princípio, ligado ao novo destino da cruz de vidro, incita a reflexão acerca de uma origem, uma vez que vem da natureza a matéria-prima da joia, fato comprovado por uma de suas inúmeras descrições, conforme se pode ler na passagem a seguir do livro: “pedras coalhadas no interior, imobilidade repelindo o sol, iodo e vento” (OLIVEIRA, 2003, p. 53). Ressalta-se que relacionar a cruz de vidro ao princípio de tudo, ao retorno à natureza, não parece uma ideia descabida quando se pensa que um dos mais relevantes ensaios críticos sobre *Finisterra: paisagem e povoamento* é de autoria de Manuel Gusmão, tendo sido publicado dois anos depois do lançamento do filme, em 2007. Já em seu título, o crítico evoca uma busca pela origem, como se pode notar os dizeres de *Finisterra: O trabalho do Fim: reCitar a origem*. Realça-se que uma versão embrionária do ensaio foi publicada na revista *Relâmpago*, dossiê Carlos de Oliveira, sob o título *Tatuagem & Palimpsesto*, em 2002 – e nem é preciso ir muito longe para lembrar que, logo depois, em 2010, o estudioso lançava um livro de ensaios com o mesmo nome.

Perceptível, então, que o próprio texto de *Finisterra: O trabalho do Fim: reCitar a origem* passou por algumas transformações, publicadas antes de chegar à sua versão definitiva. Situação um tanto mais complexa acontece com *Finisterra: paisagem e povoamento*, de modo que é possível pensar a origem ao se levar em consideração também que é um labirinto onde se encontra uma série de referências às obras anteriores escritas por Carlos de Oliveira. É exatamente no livro onde destrincha a última narrativa do poeta da Gândara que o ensaísta comenta a natureza labiríntica e constelar percebida no volume.

Finisterra é o último livro de um *corpus* em verso e em prosa, sendo que o primeiro livro foi, desapareceu, e será mais tarde recolocado como prótese do início ou acrescento de uma prótese que diz a origem, ou uma origem repetida, um livro de poemas, *Turismo* (1942; 1976). O último livro de poesia será *Pastoral* (1976; 1977); mas verdadeiramente ele transporta (como já antes acontecia com a sua poesia, e com a refundição dos romances), a promessa de *Finisterra*. Ou digamos, menos enfaticamente, este último livro vale como fim, mas sobretudo como início reescrito, origem recomeçada; ‘princípio’ (agora não no sentido temporal, mas no sentido de orientação estratégica) para toda a obra de Carlos de Oliveira, poesia, romance ou constelação de prosas (fim que não é teleologicamente determinado; princípio que não está pré-programado, até porque o tempo da obra é muito mais complexo do que isso) (GUSMÃO, 2009, p. 33-34).

Seria, portanto, como se, em sua própria concepção, *Finisterra: paisagem e povoamento* tratasse da origem da criação poética de Carlos de Oliveira, alternativa

corroborada pelo fato de que o poeta faz referência ao livro antes de sua publicação, como se pode notar em “A fuga”. Publicado em *O aprendiz de feiticeiro*, o texto trata, entre outras coisas, da natureza da gisandra, planta inventada pelo poeta. Embora não mencione o nome do vegetal, pode-se perceber que o seu comportamento em muito remete ao da planta vista em *Finisterra: paisagem e povoamento*, responsável em produzir a lama na qual a casa, ao final da narrativa, se afunda: “Não é só a névoa: a lama das gisandras começa também a entrar. Alicerces velhos (os mesmos do início) que ninguém reforçou [...]” (OLIVEIRA 2003, p. 138). A mesma capacidade de destruição é introduzida em “A fuga”: “São tão tenazes que surgem mesmo dentro das casas, nos quartos escuros, nos armários fechados. Praticamente invisíveis a olho nu, mas presentes, ameaçadores” (OLIVEIRA, 1995, p. 219). Nesse sentido, Carlos de Oliveira insere referências ao universo de *Finisterra: paisagem e povoamento* em outros textos, possibilitando, de certa forma, que o leitor transite em seu livro final como se estivesse em um labirinto. Não é por acaso que, à maneira de um labirinto, encontram-se, no romance, fragmentos de outras obras, com modificações substanciais ou não.

Com efeito, em consonância com Manuel Gusmão e Silvina Rodrigues Lopes, há, em *Finisterra: paisagem e povoamento*, uma repetição, de maneira que não surpreende constatar também que, em certo momento da película, o escritor interpretado por Luís Miguel Cintra segura nas mãos *As histórias não têm fim*, livro de Eduarda Dionísio.



Figura 11: *As histórias não têm fim*, de Eduarda Dionísio, nas mãos de Luís Miguel Cintra
Fonte: Filme *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*, de Margarida Gil

Na cena em pauta, enquanto se ouve a voz de Helena Domingos, concentrada em ler “Soneto¹²⁷”, de *Mãe pobre* (1945), a câmera acompanha o ator a caminhar pelo cenário folheando o livro, em um longo *travelling*¹²⁸. Em *As histórias não têm fim*, recolha de memórias da filha de Mário Dionísio, percebe-se a tentativa de rememoração do passado de modo que se tenha “estratos de memória e de tempo impossíveis de confundir e de desembaraçar” (DIONÍSIO, 1997, p. 110). Afinal, ao término da escrita do livro, a voz narrativa conclui que “o que escrevesse na prisão não a podia incriminar. A não ser mais tarde. As histórias não tinham fim” (DIONÍSIO, 1997, p. 333). É por não ter fim que o livro é apresentado em cena no média-metragem, terminando por constituir a procura constante pela origem.

Nessa perspectiva, esta busca mantém-se na primeira parte do conjunto “Dunas”, de Manuel Gusmão, investigado na seção anterior, tendo em vista a retomada da própria narrativa de *Finisterra*: paisagem e povoamento. Sabe-se que a obra tem início com a cena de uma criança que desenha a paisagem, sentada no osso de baleia no jardim, que no poema do ensaísta transforma-se em jardim do cérebro: “E púrpura como um rio de sangue que não alaga o jardim do cérebro” (GUSMÃO, 2013b, p. 50). Contudo, um raio, exatamente como a pequena tempestade eletromagnética do poema de Manuel Gusmão, surpreende o menino e o expulsa do jardim. Diz Carlos de Oliveira (2003, p. 09), no referido livro, “o revérbero entre as nuvens colhe-o de surpresa e extingue-se, mas chega para abrir uma fenda (irreparável) na memória. Então reproduz de cór a paisagem que se vê da janela [...]”. No poema de Gusmão, na parte conclusiva, pode-se perceber que a cruz de vidro encontra-se perdida para depois, rapidamente, reaparecer e sumir em definitivo: “o luaceiro que aparece e desaparece por entre os grãos mais finos da superfície da duna; águas-marinhas, verde, amarelo e roxo. E púrpura como um rio de sangue que não alaga o jardim do cérebro” (GUSMÃO, 2013b, p. 50). Pode-

¹²⁷ Sabe-se, apenas para oferecer um contexto para a porta que se abre diante dos olhos do espectador nesta sequência, que é “Soneto” uma resposta escrita por Carlos de Oliveira para o sem número de críticas que recebeu, dentro do movimento Neo-Realista, quando apresentou “A noite inquieta”, inserido em *Colheita perdida* (1948) aos seus companheiros. Sem ter a proposta de se aprofundar nas contradições oriundas do projeto neo-realista, alerta-se que um dos supostos problemas para os integrantes do grupo foi detectado logo nos primeiros versos, no qual aparece o poeta, sozinho em seu quarto: “Só em meu quarto, escrevo à luz do olvido; / deixai que escreva pela noite adentro: / sou um pouco de dia anoitecido / mas sou convosco a treva florescendo” (OLIVEIRA, 2003, p. 73). Diante desses versos, pouco otimistas e excessivamente individualistas, se comparados às propostas do movimento, Carlos de Oliveira concebeu como resposta “Soneto”, no qual se tem os dizeres: “Acusam-me de mágoa e desalento, / como se toda a pena dos meus versos / não fosse carne vossa, homens dispersos, / e a minha dor a tua, pensamento” (OLIVEIRA, 2003, p. 50). Conforme arrazoado Martelo (2010, p. 326), “Carlos de Oliveira defendera-se, no seu poema, do dogmatismo populista reivindicando o direito à expressão intimista; os seus detractores de imediato lhe adivinharam o afastamento relativamente aos aspectos mais normativos da poética do movimento neo-realista”.

¹²⁸ Convém realçar, em conformidade com os dizeres de Jacques Aumont e Michel Marie (2003, p. 201), que o *travelling* consiste em um “movimento de translação do eixo da câmera”.

se ver, então, que o poema, ao trabalhar a busca da mulher pela joia, retoma o começo de tudo, quando a criança, sentada no osso de baleia no jardim, é surpreendida pelo raio e, com isso, desenha de cór a paisagem.

Sabe-se, retomando a discussão do início deste capítulo, que é a mão a responsável pelo processo de criação. No entanto, é-se informado, a partir da terceira parte de “As mãos, a tersa rima”, que a composição poética é iniciada na mente: “a mão escreve na mente: a flecha / que viaja no papel a rosa dos ventos: / a clave de sol; la chef des jardins” (GUSMÃO, 2013, p. 189). Os versos em questão colaboram para compreender como a origem, em seu sentido orgânico, é trabalhada por Manuel Gusmão em “Dunas”, cuja primeira parte foi discutida na segunda seção deste estudo. Isso porque há a apresentação da criação a partir da mente, argumento corroborado pelo fato de que, na terceira parte do conjunto, fica-se sabendo que se trata do homem a quem aconselha “o inventor de jogos”, figura do poema “Dunas”, de Carlos de Oliveira: “Escolha depois uma sombra confortável e espere que os astronautas o acordem” (OLIVEIRA, 2003, p. 200).

Na expansão poética proposta por Manuel Gusmão, descobre-se que se trata do cérebro do personagem de “Dunas”, de Carlos de Oliveira, quando a mulher, dedicada a procurar a cruz de vidro, afirma, em diálogo com um desconhecido, quem, pressupõe-se, seja um dos astronautas a que se refere o texto de *Sobre o lado esquerdo*: “Diz ela: «Temos agora um problema eléctrico, ou um problema mecânico que se transformou num problema eléctrico». Outro: «Já veremos. Adiante, que se faz tarde e o paciente já dorme». E a outra sonda parte” (GUSMÃO, 2013b, p. 52). O paciente, o sujeito de “Dunas”, encontra-se adormecido, como o havia orientado a fazer “o inventor de jogos”: “Escolha depois uma sombra confortável e espere que os astronautas o acordem” (OLIVEIRA, 2003, p. 200).

Por conseguinte, quando desperta, tem-se a passagem centrada na criação poética, indicada pela quarta parte do conjunto: “«Cápsula!», «Cápsula!», diz ele quando o teu olhar salta e se divide em duas a imagem, como se as chapas fotográficas da máquina saltassem aos pares. Como se o cérebro alucinasse no seu limite, a coisa que seguias” (GUSMÃO, 2013b, p. 53). O fragmento se dedica a apresentar o instante em que a memória, o interior, encontra-se associada ao mundo exterior. Pois se deve ter consciência que “a visão se faz em nós pelo fora e, simultaneamente, se faz de nós para fora”. Portanto, “olhar é, ao mesmo tempo, sair de si e trazer o mundo para dentro de si” (CHAUÍ, 1993, p. 33). Observa-se que, no propósito para continuar, dentro do conjunto “Dunas”, o universo da poesia de Carlos de Oliveira, Manuel Gusmão prossegue com a ideia de uma procura, indicada pelo envio da sonda. Nessa busca, vê-se que há um deslocamento do tempo, evidenciada no excerto:

Ou então é como se na viagem lentíssima tivesse por instantes mudado a velocidade e entrasses num outro estrato do tempo, de onde guardada esteve e agora salta a mão. A mão felina, a mão dos felinos? A mão que agride súbita, pés de lã, unhas-de-gato? Ou a movente mão em movimento, em movimentos exploratórios? A mão que se aventura em território adormecido? A mão que sonha o sentido... (GUSMÃO, 2013b, p. 51).

Nessa mudança de tempo, tem-se a evocação de um passado, isto é, da memória dos personagens envolvidos. Uma vez que “o tempo foi, desde sempre, uma das questões essenciais na poesia de Manuel Gusmão – se não a questão essencial –, ocupando também um lugar determinante na obra ensaística de Manuel Gusmão” (MARTELO, 2008, p. 25), tem-se essa vibração do tempo, a convocação de um passado, a partir do olhar do sujeito, pois é o instante em que a imagem se divide em duas, interior e exterior, que remete, em um sentido contrário, ao processo de fixação nas chapas fotográficas. Todo esse momento torna possível que o cérebro alucine, evocando o processo da criação. O cérebro é, conforme dá a ver o recorte, o ponto de criação, pois é como se “alucinasse no seu limite, a coisa que seguias” (GUSMÃO, 2013b, p. 53).

Comprova-se o argumento ao evocar, ainda em *A terceira mão*, o momento no qual, em “Codicilo” – cujo título faz menção ao termo usado no direito para se referir a algum desejo pós-morte¹²⁹ – “a mão imaginante é que modela nas areias do cérebro / as figuras incompletas dos mil e um rostos / que o cinema de atrás dos olhos projecta nesta praia” (GUSMÃO, 2013b, p. 71). Trata-se da sua mão imaginante, dona da capacidade de modelar as areias do cérebro, ao inserir no papel as figuras que habitam o “cinema metido na cabeça” (GUSMÃO, 2008, s/p), agora envoltas com um processo no qual “imprime-se nas areias do cérebro” (GUSMÃO, 2008, p. 111), para recorrer aos versos de “A velocidade da luz”. Esse processo é, por si só, instável, deixado ao sabor da própria imaginação e da memória, como se faz notar os versos a seguir:

Depois, viesse um vento
e desfaria as dunas desse mapa:
a impressão ondula, muda de lugar, mas
resiste. É uma fotografia desfocada
uma tatuagem a outra sobreposta
uma cicatriz que esqueceu a ferida.
(GUSMÃO, 2014, p. 111)

¹²⁹ Conforme indicações do dicionário on-line de língua portuguesa Priberam, o termo “Codicilo” refere-se a: “Disposições adicionais a um testamento”. Disponível em: <https://www.priberam.pt/dlpo/Codicilo>. Acesso em: 13 Out. 2017.

A imagem, impressa nas areias do cérebro, pode ser facilmente desfeita, como acontece com as dunas, que mudam sua configuração conforme o vento. Todavia, convém realçar que, ainda assim, “a impressão ondula, muda de lugar, mas / resiste” (GUSMÃO, 2014, p. 111). Há, então, uma sobreposição de ideias, como se uma imagem se sobrepusesse a outra, de modo que termina por remeter também ao processo de construção do roteiro do média-metragem, como se faz notar a discussão presente na terceira seção do capítulo anterior. O procedimento de criação torna-se, nas areias do cérebro, onde se tem início, uma cicatriz, incapaz de ter o motivo do seu surgimento realmente esclarecido, como dá a ver a proposta do verso final da estrofe: “uma cicatriz que esqueceu a ferida” (GUSMÃO, 2014, p. 111). O começo da criação é impreciso, como uma origem que se repete perpetuamente. Sabe-se apenas que se inicia como uma “flor a abrir-se entre as árvores do cérebro, como um pequeno vento entre pinheiros e eucaliptos, sobre as areias nervosas (do cérebro)” (GUSMÃO, 2013b, p. 58).

Essa proposta de criação, então iniciada nas areias do cérebro, lembra o que acontece com a criança do “Dunas” escrito por Manuel Gusmão. Ali, o poeta-ensaísta retoma o jardim do cérebro, mesmo local onde se inicia o processo da criação do desenho infantil, feito de cór, deve-se destacar. Para tanto, tem-se a cena da criança que desenha sentada “num osso de baleia” (OLIVEIRA, 2003b, p. 09), onde o seu processo criativo é interrompido por um raio. Ali, em sua imaginação, há a atuação da mão mental apresentada na primeira parte do segundo conjunto que compõe “As mãos, a tersa rima”: “A mão mental experimentava o rugoso campo da parede / e desfazia um desenho instável” (GUSMÃO, 2013, p. 186). É esta a mão responsável pela criação poética.

Associa-se ao processo de criação, importa mencionar, ainda relacionado com o princípio da origem, a cena em que Fernando Lopes está com a cruz de vidro nas mãos. Na sequência, o diretor declama¹³⁰ um trecho de “O iceberg”, publicado em *O aprendiz de feiticeiro*:

Pensando bem não tenho biografia. Melhor, todo escritor português marginalizado sofre biograficamente do que posso denominar complexo do

¹³⁰ Durante a leitura do fragmento, a câmera deixa de filmar a mão de Fernando Lopes para se concentrar no seu rosto. Em primeiro plano, a personagem finaliza a leitura do texto olhando para a câmera, isto é, para o espectador. Quando olha para a câmera nesta cena, Fernando Lopes está quebrando a chamada quarta parede, termo próprio do teatro, mas usado com frequência na teoria do cinema. A quarta parede, assegura Daniel Chandler e Rod Munday (2011), parte de uma convenção do teatro de que o público e os atores em cena são separados por uma barreira imaginária. Tendo em vista que em filmes e em programas de televisão, os atores raramente olham para a câmera, o termo começou a ser aplicado nestas formas de arte também, toda vez que há a necessidade de se dirigir ao público, como se fitassem os olhos de quem os vê.

iceberg: um terço visível, dois terços debaixo de água. A parte submersa pelas circunstâncias que nos impediram de exprimir o que pensamos, de participar na vida pública, é um peso (quase morto) que dia a dia nos puxa para o fundo. Entretanto a linha de flutuação vai subindo e a parte que se vê diminui proporcionalmente. (OLIVEIRA, 1995, p. 181).

Esclarece-se, a partir do comentário de Osvaldo Manuel Silvestre (2017c, p. 16), que a passagem em questão refere-se à vida adulta de Carlos de Oliveira: “toda ela, decorrida debaixo de uma ditadura”, sendo que, ao todo, o poeta experimentou apenas seis anos de democracia. A proposta de uma parte submersa da própria biografia encontra a sua justificativa no título da exposição do espólio do poeta, realizada em 2017 no Museu do Neo-Realismo. Na ocasião, comentou Silvestre (2017c, p. 19): “nos casos de grandeza real, como é o caso de Carlos de Oliveira, o tempo encarrega-se de trazer à superfície a parte invisível do iceberg, fazendo descer a linha de flutuação, invertendo a economia do visível e do invisível”.



Figura 12: Cruz de vidro aparece na mão de Fernando Lopes
Fonte: Filme *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*, de Margarida Gil

Ao se pensar na leitura da citação acerca de uma impossibilidade de se ter uma biografia – o “complexo do iceberg” –, percebe-se que não é gratuito o fato de que é Fernando Lopes, figura associada à criação, o responsável por segurar a procurada cruz de vidro em

cima da maquete no média-metragem. É ele, naquele momento, o dono “da mão que sonha o sentido” (GUSMÃO, 2013, p. 51), que já sonhou uma vez em *Uma abelha na chuva* e ali leva às últimas consequências esse sonho ao segurar o artefato, enquanto lê um fragmento tão associado à trajetória do poeta da Gândara no panorama da literatura portuguesa. Acrescenta-se o fato de a cruz de vidro ser vista duas vezes ao longo da narrativa fílmica. Em um primeiro momento, aparece na maquete, onde posteriormente é depositada pela mulher, aqui Laura Soveral, de maneira definitiva. Ela está, antes disso, nas mãos de Fernando Lopes, dono da capacidade de criação em *Uma abelha na chuva*. Nesse instante de sonhar o sentido, vê-se que há também uma retomada do princípio da origem, pois é a cruz de vidro um elemento da natureza que a ela retorna.

Em suma, tem-se aí, composto por Manuel Gusmão, ao agir como “o inventor de jogos”, o princípio apresentado em “Canção última”, de *Migrações do fogo*:

A origem – agora:

coisa mínima, alguém te chamou –
Há um verso antigo que regressa à invenção
e tudo poderá talvez recomeçar
(GUSMÃO, 2014, p. 264).

Está-se diante da possibilidade de recomeçar, sempre, outra vez. Para tanto, a menção a um verso antigo remete, invariavelmente, às “palavras dos outros”, inseridas em um cenário pautado por um movimento duplo paradoxal: pode-se regressar à invenção, mas a proposta de um regresso pressupõe algo por si só já visitado, enquanto a inserção do termo “invenção” parte do princípio de que tudo está sendo criado pela primeira vez. Por isso, pode-se perceber que a noção de origem, na compreensão de Manuel Gusmão, refere-se a uma perspectiva que não é peça integrante apenas no passado, mas, ainda, no tempo presente. Essa proposta contribui para pensar, quando se discute *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*, a maneira pela qual a narrativa fílmica trabalha a imagem dos anjos.

Para indicar como “tudo poderá talvez recomeçar” (GUSMÃO, 2014, p. 264), Manuel Gusmão tem nos anjos¹³¹ o ponto de partida para o seu *Os dias levantados*. Nesse cenário,

¹³¹ Se há alguma dúvida sobre a importância dos dois anjos na escrita poética de *Os dias levantados*, insere-se aqui o comentário final do poeta-ensaísta publicado em *Contra todas as evidências: poemas reunidos II*: “e os anjos? Os anjos são figuras do testemunho. O anjo da história vem, de Walter Benjamin que o inventa a partir Angelus Novus de Paul Klee. O anjo camponês inventou-o Carlos de Oliveira a partir da Guernica de Picasso. O primeiro é de certa forma imortal, ou seja, dura enquanto durar a história dos humanos, mas não pode deter-se para «acordar os mortos e reunir os vencidos». O outro é mortal (pode por isso conhecer-nos, diria Carlos de Oliveira), e seria representado por uma cantora. Dá a ver contando o que vê. É o anjo da compaixão, da paixão com. Entretanto, a mesma e outra mão ia construindo os *Teatros do tempo*” (GUSMÃO, 2014, p. 188).

tem-se o encontro de personagens que, sem nome ou rosto, servem para guiar a leitura: o coro, por si só um conjunto de vozes – o que em muito se relaciona, de certa forma, ao dialogismo proposto na obra poética do ensaísta –; quatro soldados; três irmãs, que remetem às figuras vistas em *Teatros do tempo*; e dois anjos. É a última figura – a dos dois anjos – que interessa para a discussão. O primeiro deles, o anjo camponês, encontra a sua origem no poema “Descrição da Guerra em Guernica”, publicado na seção “Cristal em Sória”, de *Entre duas memórias*. O segundo, responsável por dividir espaço com a figura criada por Carlos de Oliveira, é o anjo da história, concebido por Walter Benjamin¹³² a partir do “Angelus Novus”, de Paul Klee, uma relação intertextual, portanto. Também o anjo de Carlos de Oliveira, ressalta-se, está envolvido com os princípios do universo interartes, uma vez que o poema foi escrito a partir da famosa tela de Pablo Picasso, *Guernica*, produzida para lembrar a Guerra Civil Espanhola, em abril de 1937. A semelhança entre os dois anjos vai além do fato de serem recortes de obras pictóricas.

Benjamin (1998), na sua interpretação da gravura do anjo da história, alega que a figura almeja se afastar do que vê fixamente. Motivado pela expressão de espanto estampada no rosto do anjo, Benjamin (1998) considera que “seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés” (BENJAMIN, 1998, p. 226). O anjo repudia a atual negação do passado e todas as vozes que o compõem. Na visão do filósofo alemão, é o progresso¹³³ o responsável por impedir que se cumpra o desejo do anjo,

¹³² Manuel Gusmão resgata aqui a imagem do anjo da história, figura tão cara a Walter Benjamin, mencionado não só no título do texto em questão, como, ainda, na estrofe: “[...]«Serei eu aquele que se chama / W.B., ou chamo-me simplesmente / assim?» O que é um nome? / Quem vive / nele? Que fareis com o meu?” (GUSMÃO, 2014, p. 94) ou, logo a seguir, quando, não restam dúvidas, é possível identificar sem qualquer problema o filósofo alemão: “Sou um judeu alemão. / – És um judeu berlinense / frouxo burguês à espera / de lenine e do espírito santo” (GUSMÃO, 2014, p. 94). Ademais, em um dos últimos versos do poema, tem-se o instante em que Walter Benjamin, em Port-Bou, ao não conseguir atravessar a fronteira da Espanha com a França, se mata, possivelmente com morfina: “A morfina esplende nas frias árvores do cérebro / como uma neve electrificada estremeçando” (GUSMÃO, 2014, p. 96). Ao lado disso, há de se levar em consideração, alerta António Guerreiro (2008), que, em sua obra poética, Manuel Gusmão faz uma série de referências ao trabalho de Walter Benjamin, sobretudo na “questão do sentido histórico e da sua temporalização” (GUERREIRO, 2008, p. 171). Lembra o crítico, ainda, que Angelus Novus, pensado por Benjamin a partir de Paul Klee, integrava um dos textos presente em *Dois sóis, a rosa: a arquitectura do mundo*. Em “Dedicatória sobre chão antigo”, tem-se o seguinte recorte:

O Angelus novus, sob o vento e
o terror, olha a ameaça e a promessa, sopra
sobre as flores no dia nascente, o barco
dos aventureiros [...]
(GUSMÃO, 2013, p. 21).

¹³³ A visão progressista, lembram Georg Otte e Miriam Volpe (2000), mantém a “visão linear da história, na qual cada elo da ‘cadeia de acontecimentos’ representa um passo para melhor” (OTTE; VOLPE, 2000, p. 41). Os estudiosos esclarecem que, deve-se ter em mente, nesse contexto, tendo no anjo uma figura associada a uma instância de verdade, que a catástrofe referida por Benjamin (1998) não é o passado. Trata-se da maneira como

definido pela atitude de “acordar os mortos e juntar os fragmentos” (BENJAMIN, 1998, p. 226). Em virtude disso, constata-se que o anjo da história benjaminiano apresenta como prerrogativa principal sua o ato de olhar para o passado, de interrogá-lo. De fato, arrazoa Eiras (2015, p. 35), “Benjamin escreveu sobre um anjo, mas não lhe deu um sorriso angelical, entre ruínas e inabaláveis ventos do progresso”. O mesmo faz o anjo camponês que, em “Descrição da Guerra em Guernica”, mantém apenas o olhar de espanto, destituído de qualquer característica angelical. Veja-se a primeira unidade da série de dez poemas:

Entra pela janela
o anjo camponês;
com a terceira luz na mão
minucioso, habituado
aos interiores de cereal,
aos utensílios
que dormem na fuligem
os seus olhos rurais
não compreendem bem os símbolos
desta colheita: hélices,
motores furiosos;
e estende mais o braço; planta
no ar, como uma árvore,
a chama do candeeiro.
(OLIVEIRA, 2003, p. 300)

Os versos “os olhos rurais / não compreendem bem os símbolos / desta colheita” indicam que o anjo sabe identificar uma colheita, pois é também ele um camponês, grupo vítima da catástrofe. Contudo, diante deste cenário, o termo colheita é deslocado para introduzir ao leitor o estado de espanto no qual se encontra a única testemunha de toda a destruição. Ressalta-se que a perspectiva de um observador contribui para se pensar a maneira com a qual o anjo camponês é trabalhado por Manuel Gusmão em seu *Os dias levantados*, de maneira a refletir sobre o 25 de abril e a relação a ser estabelecida com o passado e sua tradição:

Agora
o vendaval parou na figura da barbárie.
Aquele anjo tem a boca cheia de terra e
de pedras desagregadas. Tropeça e
abisma-se com o tigre na arena dominada
que a classe dominante domina.
E então a fronteira desaparece
(GUSMÃO, 2014, p. 120)

se encara esse passado, centrado em uma “visão linear da história, pois é a própria linearidade, enquanto pressuposição de uma postura progressista, que impossibilita que se juntem os fragmentos, ou – tentando uma aproximação maior ao original alemão – que se junte ‘aquilo que foi quebrado’” (OTTE; VOLPE, 2000, p. 41).

Sabe-se que é o anjo o responsável por anunciar as intervenções de Deus ou atuar como guardião de seus seguidores. Entretanto, quando se pensa no papel a ser desempenhado pelo anjo, de *Os dias levantados* e “Descrição da Guerra em Guernica”, nota-se que apenas observar é agora o que lhes cabe, sem qualquer tentativa de agir no mundo. Nesse momento, o anjo camponês, como um mero observador, da mesma forma como age em “Descrição da guerra em Guernica”, constata que a ventania “parou na figura da barbárie” (GUSMÃO, 2014, p. 94). No verso, o anjo não assume uma postura de guardião, resumindo-se ao papel de mera testemunha dos eventos ocorridos em setembro de 1940, quando acontece a morte de Benjamin, informada no Prólogo de *Os dias levantados*, sob o título “conversas de espectros sobre o vivo”. Sabe-se é a data¹³⁴ o título do poema da versão substancialmente reduzida do libreto publicada em *Teatros do tempo* (2001), “Port-Bou, 26-27 de Setembro de 1940”.

A respeito das características físicas do anjo, evidente está que ele em muito difere da figura frequentemente vista nas representações picturais. Não há beleza na figura, apenas a descrição de que carrega “a boca cheia de terra e / de pedras desagregadas” (GUSMÃO, 2014, p. 120). Soma-se a isso o fato de que, no contexto bíblico, os anjos recebem a incumbência de colocar em prática os planos divinos, conforme comprova a passagem a seguir, do livro de *Salmos*: “Bendizei o Senhor, vós, seus anjos, heróis fortes que executais suas ordens, obedecendo sua palavra! Bendizei o Senhor, vós, todos seus exércitos que o servis e executai suas vontades!” (Sl, 103:20-21). O anjo de Manuel Gusmão, pelo contrário, “tropeça e abisma-se” (GUSMÃO, 2014, p. 120), em um movimento revelador de sua fragilidade e de sua incapacidade de reação. Ao anjo cabe apenas se espantar diante da presença do tigre, que, é preciso esclarecer, trata-se de outro elemento do texto¹³⁵ de Benjamin (1998). A imagem do salto do tigre, que empresta, inclusive, o título para a primeira parte do libreto – “o salto do tigre a céu aberto” – remete exatamente ao agora em que se passa a história, o tempo presente.

Para pensar a maneira como Manuel Gusmão coordena todas essas vozes, ditas em períodos históricos tão variados – em um cenário onde se tem o “salto do tigre a céu aberto” – Pedro Eiras (2015, p. 27) esclarece que “há então mais a História do que o sujeito – se tal

¹³⁴ De acordo com Joana Matos Frias (2015), a inserção da data no prólogo possibilita “reequacionar o valor e a função da data que o poeta inscreve na abertura do texto, vinculando-a ao ‘regime que faz em Portugal’” (MATOS FRIAS, 2015, p. 45), de modo que se encaixa no contexto da comemoração do aniversário do 25 de abril, como já informado nesta tese.

¹³⁵ Na perspectiva benjaminiana, “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (BENJAMIN, 1998, p. 229). Por isso, a Roma Antiga era, para Robespierre, “um passado carregado de ‘agoras’”, o que fez com que ele transformasse a Revolução Francesa em uma “Roma ressurreta” (BENJAMIN, 1998, p. 230). Nesse cenário, surge a imagem do salto do tigre: “ele citava a Roma antiga como a moda cita um vestuário antigo. A moda tem um faro para o atual, onde quer que ele esteja na folhagem do antigamente. Ela é um salto de tigre em direção ao passado. Somente, ele se dá numa arena comandada pela classe dominante” (BENJAMIN, 1998, p. 230).

dualismo faz sentido; porque o sujeito é História, tempo”. A partir das considerações de Eiras (2015), nota-se que é a partir dessa perspectiva que o singular consegue se transformar em pluralidade. É assim que se dá o diálogo estabelecido entre o anjo camponês de Carlos de Oliveira e a maneira como a figura se apresenta em duas cenas do filme tratado.

Para tanto, em um primeiro momento, vê-se o anjo camponês, que, em silêncio, apenas testemunha, conforme indica a Figura 13.



Figura 13: Anjo camponês aparece em *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*
Fonte: Filme *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*, de Margarida Gil

Posteriormente, a mesma atriz, ainda caracterizada, é vista em uma segunda oportunidade; dessa vez inserida dentro da tela de cinema, como em uma projeção, enquanto Helena Domingos, responsável por interpretar a representante dos camponeses, transita diante da tela.



Figura 14: A tela de cinema transforma-se na janela a ser observada pelo anjo camponês
Fonte: Filme *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*, de Margarida Gil

Pode-se ver que na cena, como acontece tanto em “Descrição da Guerra em Guernica” quanto em *Os dias levantados* e também em sua primeira aparição fílmica, compete ao anjo camponês apenas contemplar. Contudo, se no texto literário a figura observa os acontecimentos a partir da janela, por onde entra para testemunhar, o anjo da obra cinematográfica se posiciona em uma tela de cinema e é a partir dela que vê o caminhar da camponesa. Sabe-se, esclarece Georges Didi-Huberman (2010) acerca do olhar, quando retoma o conceito de aura cunhado por Benjamin, que, ao se contemplar uma obra de arte, o nosso olhar é devolvido por ela, que também nos olha, por meio de uma cisão provocada pelo mecanismo de aproximação e afastamento. Como constata o estudioso,

então começamos a compreender que cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se *inelutável* quando uma perda a suporta – ainda que pelo viés de uma simples associação de ideias, mas constrangedora, ou de um jogo de linguagem –, e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue (DIDI-HUBERMAN, 2010, p. 33, itálico do autor).

Desse modo, conforme o entendimento do crítico, quem observa deixa de ser só o praticante da ação para tornar-se, também, passivo, ao ser olhado pela obra. Os dizeres de

Didi-Huberman (2010), evidentemente com as devidas precauções quanto ao termo, contribuem para se pensar a maneira pela qual o anjo camponês, a partir da tela de cinema, observa a personagem de Helena Domingos caminhar. Isso porque, realça-se, na arte cinematográfica, é a tela o objeto a ser observado e não o sujeito que observa. Esclarece Susan Buck-Morss (2009, p. 15), nesse sentido, que é a tela de cinema a marca de uma ausência, porquanto há nela a “imagem presente de um objeto que ou desapareceu, ou talvez nem mesmo tenha existido”. O arrazoado pela estudiosa é corroborado por Xavier (1993) que considera o olhar do cinema como mediação. Com efeito, há entre o olho humano e os aparatos cinematográficos uma série de operações desenvolvidas em comum, “resultando daí um forte sentimento da presença do mundo emoldurado na tela, simultâneo ao meu saber de sua ausência (trata-se de imagens e não das próprias coisas)” (XAVIER, 1993, p. 369). É a partir desse “mundo emoldurado na tela” em que o anjo camponês, ali uma imagem gravada, olha o outro, no lugar de ser por ele olhado. Pode-se ver que há, dessa maneira, um deslocamento no ato de olhar.

Certamente, enfatiza-se que esse princípio sofre uma sensível alteração quando se tem a inserção do segundo anjo, ponto de partida para se pensar o média-metragem, no capítulo que se inicia logo a seguir. É nele em que se percebe como Manuel Gusmão, em consonância com Margarida Gil, pode, em *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*, a partir das “mãos que sonham o sentido”, mostrar como “tudo poderá talvez recomeçar” (GUSMÃO, 2014, p. 264).

3 CARLOS DE OLIVEIRA – SOBRE O LADO ESQUERDO: AS MÃOS QUE SONHAM O SENTIDO

No segundo caso, o homem que não dorme pensa: «o melhor é voltar-me para o lado esquerdo e assim, deslocando todo o peso do sangue sobre a metade mais gasta do meu corpo, esmagar o coração».

(Carlos de Oliveira, em “Sobre o lado esquerdo”)

*É uma imagem
de uma parede e as vulgares sombras
de fim de tarde.*

(Luís Quintais, em “Fotografia”)

*as imagens só podiam ser taciturnas depois, na penumbra.
um corpo que se apaga não podia abandonar-se ao sossego
tactilmente]
mas tem de ficar algo mais do que um sublime relâmpago
exaltando nas pupilas as expressões mais intensas,
ou o seu próprio eco plano nas águas de a luz se despedir.*

(Vasco Graça Moura, “a noite americana”)

3 CARLOS DE OLIVEIRA – SOBRE O LADO ESQUERDO: AS MÃOS QUE SONHAM O SENTIDO

3.1 “E disse sem querer uma palavra essencial para mim”: a poética da brevidade encontra o cinema

A própria terra é passageira: dunas modeladas, desfeitas pelo vento.

(Carlos de Oliveira, em “Micropaisagem”)

[...] *ou
por um tempo
que se extingue já;
aceita ainda a multidão e a brevidade
das figuras desencontradas
que o poema lhe atribui.*

(Manuel Gusmão, em “A terceira mão de Carlos de Oliveira”)

No contexto do cinema, o crítico brasileiro Ismail Xavier (1993) compreende a imagem recebida a partir do olhar como um mundo filtrado por outra pessoa. Nessa situação, define o estudioso, está-se diante de um universo exterior ao do espectador, produzido por alguém que me “organiza uma aparência das coisas, estabelecendo uma ponte mas também se interpondo entre eu e o mundo” (XAVIER, 1993, p. 369-370). A partir da proposta de uma seleção de mundo, pode-se relacionar o arrazoado por Xavier (1993) com a colagem, recurso discutido no primeiro capítulo desta tese. Assim sendo, seguindo os propósitos de “Lavoisier”, os textos apresentam-se como ponto de partida para a criação de outra arte, pautada pela seleção e pelo olhar do outro, o que, no contexto cinematográfico, incita a discutir o processo de escrever com a câmera. O conceito, apresentado pelo estudioso Mário Alves Coutinho (2004), tem como princípio o que é arrazoado por Alexandre Astruc, na *L’ecran français*, em março de 1948. Em seu estudo, Astruc defendia a existência da câmara-caneta – *caméra-stylo* –, um recurso em que cinema se tornaria um meio de expressão da essência literária.

O princípio tem o intuito de tornar possível que a arte cinematográfica se configure, assim como faz a literatura, em um meio de exprimir os sentimentos e pensamentos do

cinasta. O texto literário deixaria de ser simplesmente uma fonte material da escrita do roteiro para ser incorporada ao processo de produção fílmica¹³⁶. Escrever com a câmera seria, então, “uma forma na qual e pela qual um artista pode exprimir seu pensamento, por mais abstrato que ele seja, ou traduzir suas obsessões exatamente como acontece hoje no ensaio e no romance. É por isso que chamo esta nova idade do cinema da idade da câmera-caneta” (COUTINHO, 2004, p. 83). Em consonância com o arrazoado por Coutinho (2004), Christophe Wall-Romana (2013) lembra que a câmera-caneta oferece a possibilidade para ser “considerada uma declaração de independência do cinema com relação à sua antiga musa literatura, assim como um primeiro indício de que o cinema rivalizaria com a literatura na paisagem cultural francesa (e europeia) ao não depender mais da adaptação como sua fonte padrão¹³⁷” (WALL-ROMANA, 2013, p. 92, tradução nossa).

Ao escrever com a câmera, portanto, Margarida Gil, atrelada ao roteiro elaborado em parceria com Manuel Gusmão, apresenta uma maneira de olhar a obra de Carlos de Oliveira. Deve-se ter consciência, que “na filmagem”, esclarece Xavier (1993, p. 370), “estão implicados uma co-presença, um compromisso, um risco, um prazer e um poder de quem tem a possibilidade e escolhe filmar”. Trata-se de uma seleção a partir do olhar, pautado pela sensibilidade daquele que agora se encarrega de oferecer ao outro a imagem. Seria, portanto, como se estivesse diante de um procedimento semelhante ao que se tem no texto “Filtro”, de *Micropaisagem*. Afinal, explicita a segunda parte da série, “o poema / filtra / cada imagem / já destilada / pela distância” (OLIVEIRA, 2003, p. 265). Se, para o texto, é a distância temporal que deixa a imagem “mais límpida / embora / inadequada / às coisas / que tenta / captar / no passado / indiferente” (OLIVEIRA, 2003, p. 265), em *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo* é o olhar de Manuel Gusmão, agora ilustrado por Margarida Gil, que tratará de proporcionar o mesmo filtro. É a partir dele que o espectador conhecerá a obra de Carlos de Oliveira, em um procedimento pautado pela sensibilidade do outro.

Em razão disso, tendo por base esse jogo aberto proposto por Margarida Gil e Manuel Gusmão, somos introduzidos ao segundo anjo que compõe a obra fílmica. A cena apresenta

¹³⁶ Para Mário Alves Coutinho (2004), Godard foi um cinasta capaz de colocar em prática o que propõe Astruc. O estudioso acredita que, nos filmes deste cinasta, a literatura se faz presente não apenas como fonte intertextual, mas também escrita ou falada, como acontece, por exemplo, com a reescrita de clássicos, como no já mencionado *Prénom Carmen*. Pode-se citar também *Uma mulher é uma mulher* (1961), no qual o casal protagonista briga por meio de capas de livro ou, ainda, os letreiros que, inseridos ao longo do filme, servem para indicar a maneira como os personagens se sentem. Mais sobre isso pode ser lido em seu livro *Escrever com a câmera – a literatura cinematográfica de Jean-Luc Godard*, publicado em 2010.

¹³⁷ No original: “considered a declaration of independence for cinema from the elder muse of literature, as well as a first inkling that cinema would rival literature in the reconstructed French (and European) cultural landscape, by no longer relying on adaptation as its default source” (WALL-ROMANA, 2013, p. 92).

um menino que rodopia diante da câmera, em um movimento infantil, para, logo em seguida, correr em direção ao fundo escuro, desaparecendo do campo de visão do espectador. A sequência é ilustrada pela figura seguinte.



Figura 15: Imagem do segundo anjo do média-metragem

Fonte: Filme *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*, de Margarida Gil

Quanto aos movimentos em cena, observa-se que, ao contrário do anjo camponês, este dono de um olhar direcionado para o espectador, a criança jamais dirige a sua atenção para a câmera, possivelmente absorta demais em seu pequeno giro infantil. Nesse aspecto, há de se levar em consideração a associação a ser feita entre a memória da infância e a figura do anjo, o que possibilita pensar a inserção da figura a partir de outro olhar – questão que remete, evidentemente, aos conselhos do “inventor de jogos” vivido por Manuel Gusmão no média-metragem, pois se deve inclinar “a cabeça para o lado” para alterar “o ângulo de visão” (OLIVEIRA, 2003, p. 183). Nesse caso, para a discussão acerca da maneira como o anjo, que, quando adulto, está associado ao testemunho, é representado em cena por uma criança, deve-se recorrer aos dizeres de Carlos de Oliveira, no texto “Coisas desencadeadas”, de *O aprendiz de feiticeiro*: “perguntam-me ainda porque falo tanto da infância. Porque havia de ser? A

secura, 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” (OLIVEIRA, 1995, p. 207). Acrescenta-se a essa afirmativa os versos do quarto poema que compõe a série “Infância”, publicada não por acaso em *Turismo*, o primeiro livro de poesia do autor da Gândara, no qual se tem os dizeres que manifestam bem a aridez de que fala a passagem em questão:

Mas tornam-se mais fundas
as raízes da casa,
mais densa
a terra sobre a infância.

É o outro lado
da magia
(OLIVEIRA, 2003, p. 12)

A imagem do anjo, figura importante para a poesia de Carlos de Oliveira, também evocada por Manuel Gusmão em *Os dias levantados*, é, portanto, apresentada no métrica em determinado momento a partir de uma criança que, ao contrário do camponês – e por que não o anjo da história também? – não se encontra concentrado em testemunhar, em se impressionar com o que está diante de seus “olhos rurais”, mas, sim, se perde em movimentos infantis, um giro alegre que o conduz para o fundo do cenário e de onde nunca mais surge outra vez. Ele se perde em seus movimentos, em sua própria infância, de maneira que se é incitado a pensar, por fim, na “infância onde paisagem e tatuagem convergiram para a autografia poética” (MARTELO, 1998, p. 268). Corrobora-se o argumento ao discutir a passagem em que o poeta, agora em “Micropaisagem”, apresenta a paisagem da sua infância:

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 distanciação. (OLIVEIRA, 1995, p. 204)

Portanto, tem-se aí a uma paisagem “que profundamente marcará Carlos de Oliveira e que ele profusamente «reconstituirá» na sua obra, quer poética quer romanesca” (GUSMÃO, 1981, p. 13). Assim sendo, é a infância – e as memórias que dela tem – a temática frequente da sua poética, o que termina por ser menos surpreendente a inserção do anjo infantil nesse

cenário. É esta figura, tão frequente na poética de Carlos de Oliveira, usada como ponto de partida para se apresentar a maneira como a memória, produto de um tempo passado pautado pela brevidade, foi capaz de marcar a sua obra. Há aqui, nessa perspectiva, a tentativa também de retomar a origem, pois se recorre ao que viu o poeta na infância, com o intuito de evocar o momento quando a realidade testemunhada na Gândara o toca e deixa uma tatuagem a ser feita e refeita em todas as suas obras. Por isso mesmo, tendo em vista a discussão que se caminha para o final, é preciso ter em mente, ainda em conformidade com os dizeres do poeta, que a “paisagem da infância que não é nenhum paraíso perdido mas a pobreza, a nudez, a carência de quase tudo” (OLIVEIRA, 1995, p. 207).

Desse modo, lança-se mão dos primeiros minutos de *Finis terrae* (1929), filme mudo, produzido e dirigido por Jean Epstein, que compartilha com a obra de Carlos de Oliveira o título – o “fim da terra” – apresenta o cenário onde acontece a coleta do sargaço¹³⁸. É em Bennec onde se passa o enredo, uma ilha definida pela legenda como “onde os fortes ventos varrem todas as formas de vida e onde quatro homens, separados em dois grupos permanecerão todo o verão, fazendo a coleta do sargaço”. Tem-se, então, já estabelecido por meio do texto da legenda e das imagens que apresentam o pequeno grupo, a maneira com a qual se desenrolará a relação entre os personagens, reais pescadores de sargaço e não atores profissionais. Essa sequência, embora breve, remete, invariavelmente, à maneira como Margarida Gil decide iniciar o seu *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*, cujo roteiro, nunca é demais lembrar, encontra exatamente na *Finisterra: paisagem e povoamento* de Carlos de Oliveira o cerne da narrativa por Manuel Gusmão.

Em consonância com a obra de Epstein, a sequência inicial também apresenta o cenário onde o trabalhador ganha o seu sustento, dessa vez uma oficina de cal.

¹³⁸ É o sargaço um tipo de alga marinha comercializado para fertilizar as plantações agrícolas. O título do filme em português, tanto no Brasil quanto em Portugal, onde geralmente se tem alterações com propósitos comerciais, é *Os pescadores de sargaços*, ao menos na versão em DVD comercializada pela coleção Cult Classic.



Figura 16: Trabalhador na oficina de cal na primeira cena do média-metragem
Fonte: Filme *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*, de Margarida Gil

A cal, presente em toda a obra poética do autor, foi o material para a composição da estalactite formada por substratos na série de mesmo nome, publicada em *Micropaisagem*, e que teve aqui uma de suas unidades discutida para contribuir a pensar na forma como se tem a estruturação do roteiro – a sobreposição de imagens e fragmentos centrais para prestar uma homenagem ao trabalho de Carlos de Oliveira. Para “Estalactite”, recorda o poeta da Gândara em seu texto “Micropaisagem”, publicado em *O aprendiz de feiticeiro*, tem-se introduzida a ideia da: “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” (OLIVEIRA, 1995, p. 204). Portanto, é na colina de cal oca onde se inicia a elaboração de uma memória, que, da mesma maneira como é composta por lembranças que se sobrepõem, como uma estalactite, remete ao “tempo, a elaboração do poema através dos estratos sobrepostos do tempo, com um rigor que simula a reação química ou um pequeno sistema planetário” (OLIVEIRA, 2003, p. 205).

A inserção da oficina de cal na cena inicial do média-metragem evoca também *Casa na duna*, romance onde se encontra pontos de contato bastante substanciais com *Finisterra*: paisagem e povoamento. Com efeito, o livro de 1943 provoca a pensar em “passagens e

deslocações do primeiro para o último romance e que precisamente na medida em que os unem são também movimentos pelos quais se inscreve a diferença” (GUSMÃO, 2009, p. 43). Por isso mesmo, convém mencionar que, em *Casa na duna*, Mariano Paulo, o pai da família burguesa decadente do enredo, interessa-se por comprar fornos de cal, com o intuito de melhorar os negócios, em razão do progresso econômico e tecnológico. “A fábrica de Mariano Paulo estava condenada. O restrito mercado que tinha fora devassado. Às aldeolas ermas, onde a telha de Corrocovo se vendia, chegava a concorrência das grandes indústrias” (OLIVEIRA, 2004, p. 114). Para reverter a situação, Mariano Paulo encontra nos fornos de cal o caminho. “Sonhava: os fornos na sua mão, clientes certos, escrita bem montada, pessoal capaz, salvando a quinta e os Paulos” (OLIVEIRA, 2004, p. 50).

Entretanto, se é a oficina de cal o recurso que esboça na imaginação de Mariano Paulo um possível movimento para salvar a quinta, o que termina não acontecendo, é ela um dos elementos responsáveis pelo fracasso financeiro da família de *Finisterra*: paisagem e povoamento, como é explicado pelo amigo: “Uma colina oca no sul foi realmente azar. Verdade que a família jogou tudo (até a casa) num único palpite. Erro imperdoável. Para não dizer aventura” (OLIVEIRA, 2003b, p. 62). Convém realçar, é também uma colina oca o que os camponeses encontram em “Micropaisagem”, em uma passagem já lida neste capítulo. Há de se ter em mente, ainda quanto ao processo apresentado na sequência inicial, que, logo depois de apresentar o cenário, a câmera de Margarida Gil dedica especial atenção para o processo em que ardem as pedras de cal.

Se acompanhada por uma passagem literária, a cena poderia ser definida pelo seguinte recorte de *Casa na duna*: “a pedra ardia, o calor fracturava-a. Era a cal que segurava as paredes das casas novas, dos armazéns, das vivendas, da vila inteira que crescia” (OLIVEIRA, 2004, p. 54-55); ou, ainda, pelos versos de “Soneto”, de *Cantata*, mencionado no primeiro capítulo desta tese, em que se tem “as pedras do fogo transformei-as / nas lousas cegas, áridas, da morte, / o dicionário que me coube em sorte / folhee-o ao rumor do sofrimento” (OLIVEIRA, 2003, p. 161). As duas passagens encontram em comum a aridez agora transmutada em imagem na sequência inicial do filme, no qual, ao introduzir o procedimento da pedra de cal transformada pelo fogo, incita a pensar no arrazoado por P. Adams Sitney (1990, p. 72): “não consta como uma prioridade intrínseca, no que diz respeito à representação cinematográfica, o literal (realismo) sob o figurativo (alegoria)¹³⁹” (SITNEY, 1990, p. 72, tradução nossa)

¹³⁹ No original: “there is no intrinsic priority in cinematic representation of the literal (realism) over figurative (allegory)” (SITNEY, 1990, p. 72)



Figura 17: O fogo, ao fundo, consome as pedras de cal
Fonte: Filme *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*, de Margarida Gil

Para ilustrar esta afirmativa, Sitney recorre ao filme *A palavra* (1955), dirigido pelo dinamarquês Carl Dryer. A história, adaptada de uma peça de teatro escrita por Kaj Munk, é centrada em uma família do interior da Dinamarca, onde “tudo roda em torno da palavra e do seu poder, da fé, da descrença e da possibilidade do milagre” (MARTELO, 2008b, p. 198). Isso porque, em certo instante, Johannes, o filho do meio de três – que enlouqueceu, diziam as más línguas, por ter estudado religião demais –, encontra-se convencido de que é Jesus Cristo. No ato final, diante do caixão de Inger, sua cunhada que falece em decorrência de problemas no parto, ele coloca em prática “a palavra” do título e ressuscita a moça, testemunhado pelos olhos incrédulos de seu irmão, Mikkel, um marido inconsolável pela partida da esposa.

A vida recomeçada só torna possível a partir da “palavra” proferida por Johannes. Com isso, por meio da ação do rapaz, conclui Martelo (2008b, p. 194), ao retomar os dizeres de Herberto Helder, “essa esperança tão inverossímil quanto justificada é, no contexto do filme, da mesma ordem das palavras de Herberto Helder, quando aproxima o cinema e a poesia em função da capacidade partilhada de ‘faz[er] saltar a vida dentro da massa irreal do mundo’”. Por certo, o pensamento de Martelo (2008b), atrelado a “palavra” capaz de

proporcionar a vida – ou a construção de outros mundos – incita a discutir a cena final do média-metragem. Nela, vê-se outra maquete, dessa vez do nosso sistema solar, conforme ilustra o conjunto de imagens da Figura 18.

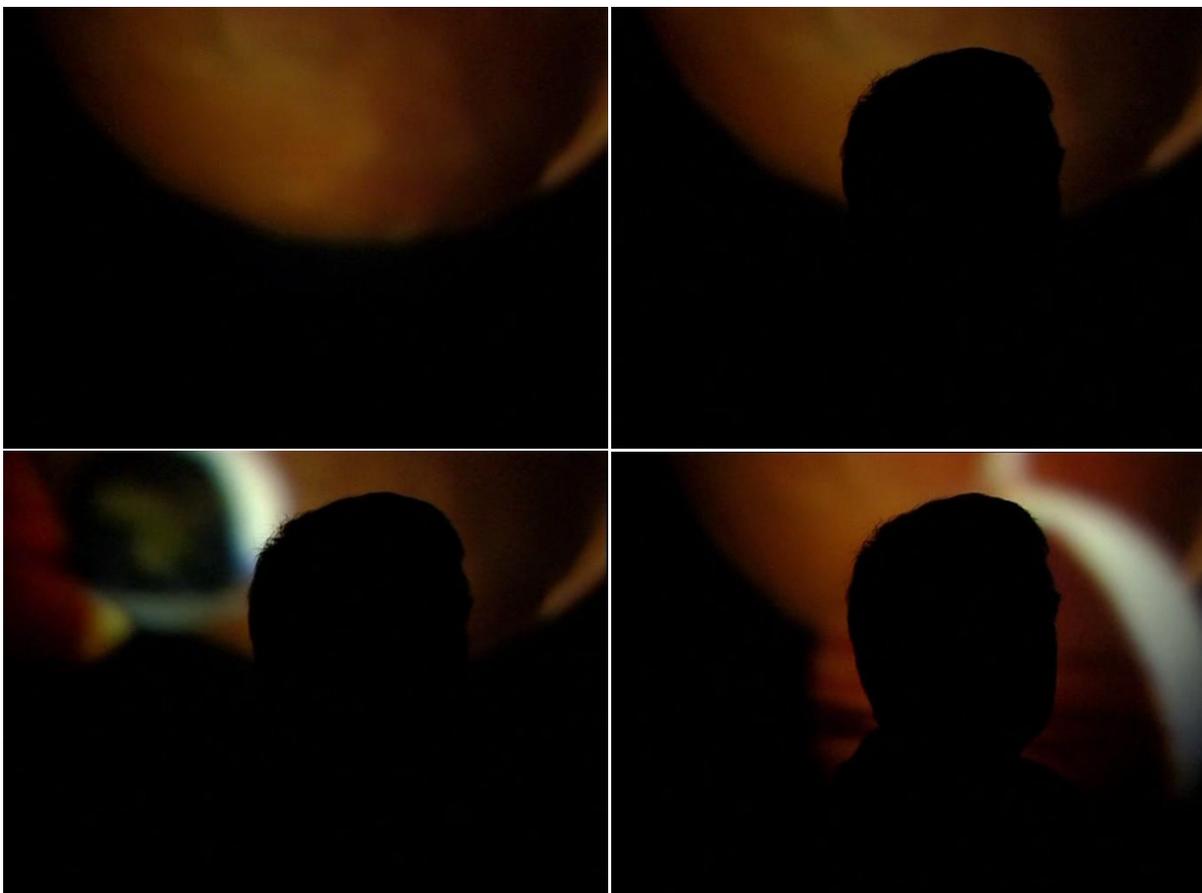


Figura 18: Uma maquete do sistema solar, ao fundo, acompanha a leitura de “Sobre o lado esquerdo” na cena final

Fonte: Filme *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*, de Margarida Gil

Para esta cena, enquanto os planetas orbitam em torno do Sol, ouve-se a voz de Luís Miguel Cintra que lê o poema “Sobre o lado esquerdo”, publicado no livro de mesmo nome. Importa mencionar, antes de inserir o texto, que, durante a sua leitura, um recurso de iluminação possibilita apenas a visualização do sistema solar, ao fundo, de modo que o rosto do ator permanece na sombra.

De vez em quando a insónia vibra com a nitidez dos sinos, dos cristais. E então, das duas uma: partem-se ou não se partem as cordas tensas da sua harpa insuportável.

No segundo caso, o homem que não dorme pensa: «o melhor é voltar-me para o lado esquerdo e assim, deslocando todo o peso do sangue sobre a metade mais gasta do meu corpo, esmagar o coração».
(OLIVEIRA, 2003, p. 206)

Pode-se ler o poema a partir de duas perspectivas. Na primeira delas, ao não conseguir dormir, atormentado pelos sinos, metáfora para os problemas do mundo exterior, o sujeito pensa em esmagar seu coração, uma indicação para o suicídio, conforme crê Manuel Gusmão (1981). Por outro lado, assevera Silvestre (1994, p. 23), a passagem pode ser entendida por meio de um viés que envolve a “insensibilização ao mundo”. Assim sendo, nesse caso, o sujeito não cogita a morte e sim apenas deixar de pensar nos problemas, de impedir que os pensamentos tomem de súbito o seu coração¹⁴⁰, órgão no qual, como tanto destaca o senso comum, os sentimentos são processados.

De todo modo – e é por isso que, acredita-se, “Sobre o lado esquerdo” encerra o filme –, Silvestre (1994) defende que as duas possibilidades de leitura são, inquestionavelmente, “pouco compatível com o otimismo antropológico e histórico que, pelo menos no ‘modo ficcional’ do materialismo dialético, aqui *deveria* estar presente” (SILVESTRE, 1994, p. 23, *itálico do autor*). Com efeito, discutiu-se essa questão, ainda que brevemente, ao longo desta tese, com relação às características da poética neo-realista. Convém lembrar, portanto, os dizeres de Gastão Cruz (2008, p. 96), na passagem em que tece críticas quanto à crença de uma literatura centrada em “apregoar mecanicamente o otimismo em relação ao futuro”. Nesse sentido, é inegável o fato de que, ao se pensar em “Sobre o lado esquerdo”, encontra-se uma proposta contrária ao otimismo pregado pelos neo-realistas, além de uma tentativa de apresentar, a partir das imagens do mundo sensorial, como bem destaca Gusmão (1981), a insônia sofrida pelo sujeito. Pode-se ver que o mesmo ocorre em “Praias”, presente no mesmo livro. Nele, assim como no texto anterior, há uma incapacidade de dormir: “Dorme, flutua numa espécie de lago. A respiração dos seios empurra contra as paredes do quarto, em ondas lentas, o meu corpo afogado. Não consigo dormir” (OLIVEIRA, 2003, p. 204). Comparada ao afogamento, a insônia transforma o quarto do sujeito em uma praia e o seu corpo no de um afogado, cujos pulmões estão agora cheios de água salgada do mar.

Para a composição da cena final, claro está que há aí uma tentativa de pensar os conflitos individuais, algo por si só interno, e a relação a ser estabelecida com o exterior, como evidenciado pela apresentação da maquete do sistema solar, na qual, ao fundo, pode-se ver o movimento dos pequenos planetas em sua trajetória em torno do Sol. Por certo, nota-se, ao retomar os dizeres de Martelo (2008b) – pensados a partir do verso de Herberto Helder –

¹⁴⁰ Sobre o coração na obra de Carlos de Oliveira, recomenda-se a leitura proposta por Leonardo Gandolfi do poema “Coração”, de *Mãe pobre* (1945). O texto em questão, publicado na revista *Convergência Lusíada*, em 2016, tem por título “O ‘coração’ de Carlos de Oliveira e a metade da vida”.

que, da mesma maneira como no filme de Dryer, em que a palavra restabelece a existência, o cinema e a poesia conseguem fazer pulsar vida dentro da irrealidade do mundo. Na sequência em questão, portanto, o que importa não é a maneira como os planetas da maquete, propositalmente artificial, giram em torno do falso Sol e sim os dizeres de Luís Miguel Cintra, em sua leitura de “Sobre o lado esquerdo”.

Nessa perspectiva, evoca-se aqui a maneira como a poética da brevidade é colocada a prova diante dos olhos do espectador. Para tanto, prossegue-se a discussão a partir da primeira sequência, já mencionada neste capítulo, em que, ao exhibir o procedimento com o qual o trabalhador joga a cal no fogo, a câmera se concentra em apresentar o processo de queima do elemento; aridez, deserto, fogo, tudo se mistura em cena. Para pensar esta cena, recorre-se aos dizeres de Carlos de Oliveira, em *O aprendiz de feiticeiro*. “Que literatura poderia nascer daqui que não fosse marcada por esta opressiva brevidade, por este tom precário, demais a mais tão coincidentes com o sentimento do autor?” (OLIVEIRA, 1995, p. 207), questiona em uma passagem que, para esta seção, desloca-se para se pensar em como seria tivesse a palavra “literatura” substituída por cinema no recorte em questão.

Com efeito, importa discutir como uma poética apresentada a partir da seguinte passagem tem condições de encontrar o cinema. Cita-se, portanto, um recorte substancial para esta discussão, retirado de “Micropaisagem”:

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 com adobos que duram sensivelmente o que dura uma vida humana. Pinhais que os camponeses plantam na infância para derrubar pouco depois de morrer. A própria terra é passageira: dunas modeladas, desfeitas pelo vento. (OLIVEIRA, 1995, p. 207)

Como se pode apresentar, agora por meio da linguagem cinematográfica, uma poesia pautada pela brevidade? Sabe-se, tendo por referência os dizeres de Martelo (1998, p. 147), que é esta “uma palavra essencial” para a poesia de Carlos de Oliveira, porquanto corresponde “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”. Entretanto, tal transformação – que, lembra-se, termina por remeter aos princípios vistos em “Lavoisier” – acontece envolta a um cenário marcado pelo precário. Por isso mesmo, constata a estudiosa, é o termo associado a três significados que, agora pensados na poética

cinematográfica apresentada por *Carlos de Oliveira* – Sobre o lado esquerdo, em muito colaboram para a discussão proposta. Ainda de acordo com os dizeres de Martelo (1998), trata-se, desse modo, os seguintes princípios: carência, transformação e precariedade.

O primeiro significado corresponde a uma opção no jogo das contradições sociais; o segundo activa um princípio geral do pensamento dialéctico; o terceiro perspectiva subjectivamente os dois anteriores e introduz a dimensão individual. Enquanto é a constante transformação que define o mundo físico (‘dunas modeladas, desfeitas pelo vento’), a vida humana e tudo o que dela participa, incluindo, evidentemente, a literatura, a carência caracteriza a paisagem social (‘pobreza, nudez, a carência de quase tudo’), tatuagem indelével na memória do escritor. (MARTELO, 1998, p. 151).

Assim sendo, há de pensar a maneira como esta poética da brevidade é apresentada a partir da arte cinematográfica, pois se tem aí a capacidade de estabelecer um paralelo “entre esta condição de fragilidade e de pobreza do homem, este sentido trágico da existência” (CRUZ, 2008, p. 94). Todavia, ao se levar em consideração os recursos apresentados por Margarida Gil ao compor a obra, aliada ao roteiro escrito em parceria com Manuel Gusmão, vê-se que se tem uma tentativa de discutir a poética da brevidade de Carlos de Oliveira, mas sem recorrer às situações que poderiam configurar como meras ilustrações dos poemas. Com efeito, quando não se dedica a apresentar ao espectador elementos da natureza, a ser pensado ainda nesta seção, tem-se a dedicação de centrar a sua atenção em cenas filmadas no estúdio. O cenário, contudo, nunca aparece de fato concluído. Encontra-se envolto em uma instabilidade, sempre em formação, com os objetos cênicos todos à vista, como as escadas, lâmpadas e trilhos por onde passará a câmara, responsável pelos *travellings*. Para tanto, a cena em que se tem o fotograma ilustrado pela figura a seguir é acompanhado, exatamente, pela leitura, feita por Luís Miguel Cintra, do fragmento de “Micropaisagem”, mencionado no começo deste capítulo, em que a voz narrativa comenta a importância de 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)” (OLIVEIRA, 1995, p. 204), para se recordar aqui parte do trecho em questão.



Figura 19: Set de filmagem de *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*
Fonte: Filme *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*, de Margarida Gil

Sabe-se que, conforme destaca Jacques Aumont (2002, p. 103), embora seja difícil encontrar um sentido único para o termo¹⁴¹, a representação dentro do cinema estaria atrelada “a um processo pelo qual institui-se um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar do que representa”. O autor completa que o filme é caracterizado pela proposta de se representar uma história que é imaginada. No processo, para tornar isso possível, a obra se vê envolvida em meio a uma dupla representação, tendo em vista que é ficcional a trama a ser contada, imaginada por alguém, assim como também o é os cenários, os figurinos e os atores, que ali estão para dar vida a uma situação inventada. Assim sendo, advoga Aumont (1995, p. 100), “o filme de ficção é, portanto, duas vezes irreal: irreal pelo o que representa (a ficção) e pelo modo como representa (imagens de objetos ou de atores)”. O estudioso advoga que, ao se pensar na representação fílmica, é evidente o destaque conferido à possibilidade de ser mais realista do que qualquer outro tipo de representação, como a pintura ou mesmo o teatro. Isso se deve à sua riqueza perceptiva, em que se é mais “fiel” aos detalhes que compõem um objeto do que o apresentado por outras formas de arte. Corroborando o argumento de Aumont (1995), Marc Vernet (1995) arrazoa que a representação no cinema em muito está atrelada à

¹⁴¹ Em outro livro, Aumont (2004, p. 152) avisa que, no universo cinematográfico, o termo representação “traz consigo uma bagagem julgada cada vez mais incômoda, palavra, no mais das vezes, sentida como obsoleta, desacreditada, que deve ser desconstruída ou riscada”.

“impressão de realidade¹⁴²”, ilustrada de modo claro pela reação dos espectadores ao assistirem, pela primeira vez, *A chegada do trem na estação de Ciotat*¹⁴³, em 1895.

Todavia, quando se pensa na cena do média-metragem em pauta, não existe tentativa de organizar os elementos de modo que se tenha a ilusão de que tudo aquilo é representação do mundo exterior, dentro do universo fílmico. Por isso mesmo, o cenário onde parte da narrativa se apresenta é, logo no princípio da exibição, desmontado, já que se deixam ver os trilhos por onde a câmera precisa passar para fazer o movimento de *travelling*, de angulação próxima ao que estamos assistindo, entre outros aparelhos. Ao mesmo tempo, é quando todo o processo ficcional ganha destaque, ao revelar os bastidores do estúdio, que tem início a introdução da Gândara, onde, já foi mencionado neste estudo, é o universo mítico criado por Carlos de Oliveira em sua poesia, inspirado em Nossa Senhora das Febres. Tendo em vista que é a Gândara marcada pela brevidade, onde, lembram-se, as “casas construídas com adobos [...] duram sensivelmente o que dura uma vida humana” (OLIVEIRA, 1995, p. 207), é apresentada ao espectador a partir dos sets de filmagem, no qual tudo encontra-se ainda em processo de construção.

Ao lado disso, destaca-se que a proposta de apresentar a Gândara a partir da introdução do cenário tem, ainda, o intuito de relacionar a construção do texto com o ato de filmar. Isso porque a temática da escrita encontra-se entre uma das mais frequentes do poeta português, como se dá ver, por exemplo, o seguinte recorte, retirado de “Micropaisagem”: “O trabalho oficial é o fulcro sobre que tudo gira. Mesa, papel, caneta, luz eléctrica. E horas sobre horas de paciência, consciência profissional” (OLIVEIRA, 1995, p. 205). Da mesma

¹⁴² Nesse caso, a impressão de realidade se relaciona ao que é chamado por Vernet (1995) de riqueza perceptiva dos materiais fílmicos que compõem uma obra cinematográfica, a imagem e o som, potencializados pela coerência do universo diegético do filme. Para definir o termo universo diegético, associado à diegese, Jacques Aumont e Michel Marie (2003) recorrem a uma série de estudiosos. Como o termo da citação presente nesta tese foi usado por Marc Vernet, opta-se, então, por inserir nesta nota a definição conforme corrente seguida pelo estudioso, em que se lê: “Metz e seus discípulos (Percheron, Vernet, entre outros) retomam a definição de Souriau: a diegese é concebida como o significado longínquo do filme considerado em bloco (o que ele conta e tudo o que isso supõe); a instância diegética é o significado da narrativa. A diegese é a ‘instância representada do filme, ou seja, o conjunto da denotação fílmica: a própria narrativa, mas também o tempo e o espaço ficcionais implicados na e por meio da narrativa, e com isso as personagens, a paisagem, os acontecimentos e outros elementos narrativos, porquanto sejam ‘considerados em seu estado denotado’ (Metz). [...] O próprio do cinema, é, com efeito, que o espectador constrói um pseudo-mundo do qual ele participa e com o qual se identifica, o da diegese” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 78). Já no que diz respeito à impressão de realidade assinalada por Vernet (1995), sabe-se que se encontra associada ao que é “embasado pelo sistema do verossímil, organizado de forma que cada elemento da ficção pareça corresponder a uma necessidade orgânica e apareça obrigatório com relação a uma suposta realidade, o universo diegético adquire a consistência de um mundo possível, em que a construção, o artifício e o arbitrário são apagados em benefício de uma naturalidade aparente. Esta, como já notamos, deve-se muito ao modo de representação cinematográfica, ao desfile de imagem na tela, que proporciona à ficção a aparência do surgimento factual, da ‘espontaneidade’ do real” (VERNET, 1995, p. 150).

¹⁴³ Filmado pelos irmãos Lumière, Louis e Auguste, o filme, com menos de um minuto de duração, mostra a chegada de um trem à estação de La Ciotat. Quando exibido ao público, as pessoas se assustaram achando que o trem, de fato, sairia da tela do cinema.

maneira, portanto, em que o poeta enumera os materiais necessários para se escrever, como a “mesa, papel, caneta, luz eléctrica” (OLIVEIRA, 1995, p. 205), tem-se a introdução, logo no começo do média-metragem, dos objetos fílmicos que tornarão possível a sua criação, como as escadas, luminária, trilhos por onde se passará a câmara, entre outros tantos. Assim sendo, acrescenta Martelo (2004, p. 69), no que diz respeito ao processo de escrita do poeta da Gândara, que há “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”. Tem-se, dessa maneira, agora ao lançar mão das palavras do poeta, ainda em “Micropaisagem”, um “trabalho vagaroso. Feito, desfeito, refeito, rarefeito” (OLIVEIRA, 1995, p. 204).

Para introduzir esse processo ao espectador, há a apresentação dos materiais que possibilita a construção da cena fílmica, da mesma maneira como a mesa, o papel, a caneta e a luz eléctrica tornam possível a composição poética – e a sua conseqüente reescrita – por Carlos de Oliveira. Essa assertiva é corroborada pela seqüência na qual Fernando Lopes, ainda diante da maquete, lê o fragmento de “Micropaisagem”: “um texto diante do espelho: vendo-se, pensando-se” (OLIVEIRA, 1995, p. 206). Logo a seguir, sem que Luís Miguel Cintra seja visto, ouve-se a voz dele que repete os mesmos dizeres. Desse modo, tem-se aí a introdução do processo da meditação do texto, proposta por Carlos de Oliveira, de maneira que a voz de Fernando Lopes, figura associada ao processo da criação, agora é repetida por outro ator. Ao empregar esse recurso, com a proposta de fazer referência ao mecanismo de escrita utilizada pelo autor, percebe-se que Margarida Gil – e Manuel Gusmão – colocam em prática o que é arrazoado por Noël Carroll (1999). Conforme discute o estudioso, “há casos em que só reconhecemos o que é representado se já conhecermos o que está a ser representado” (CARROLL, 1999, p. 66). Para ilustrar tal princípio, Carroll (1999) lança mão de um quadro que representa o instante em que o rei de *Hamlet* é envenenado, logo no começo da peça. Assim sendo, constata, “sabendo o que se pretende representar com a historieta, facilmente compreendemos o significado dos gestos que, de outro modo, nos pareciam estranhos” (CARROLL, 1999, p. 66). Portanto, há de se levar em consideração que, para os espectadores que não estão familiarizados com o processo de escrita de Carlos de Oliveira, a seqüência na qual se tem a repetição da passagem, agora evocada por Cintra, pode causar certo estranhamento.

Realça-se, ainda sobre o emprego do recurso da dublagem, mais uma vez a relação a ser estabelecida com *Uma abelha na chuva*. Convém lembrar que, em certa cena, Álvaro Silvestre bebe brandy enquanto tenta conversar com Maria dos Prazeres, sem muito sucesso.

Irritado, o homem dá um tapa no rosto da personagem. Para a composição da cena, em um primeiro momento é-se apresentado ao instante em que, sem som, pode-se testemunhar todo o acontecimento, de modo que não é possível compreender a razão do ataque de fúria do personagem. Logo a seguir, a cena repete-se, dessa vez com som. A proposta de uma repetição, com alteração no que se ouve, é agora empregada em *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*. A diferença está no fato de que, enquanto em *Uma abelha na chuva* a imagem permanece inalterada e a mudança está no som, no média-metragem a variação centra-se na inserção de duas vozes para a leitura de um mesmo tempo.

Outrossim, ainda com a proposta de prosseguir a investigação da maneira como o cinema apresenta “esse ambiente quase lunar habitado por homens” (OLIVEIRA, 1995, p. 204), tem-se a reflexão acerca dos elementos da natureza. O conjunto de fotogramas que compõe a figura representa o instante em pauta. Importa mencionar, para oferecer um contexto, que as quatro imagens estão exatamente na ordem na qual foram apresentadas pelo média-metragem, priorizando um olhar que vai, então, do macroscópico, onde se tem a duna e a floresta, e o micro, indicado pelas marcas, produzidas pelo vento, as pegadas na areia e o capim.

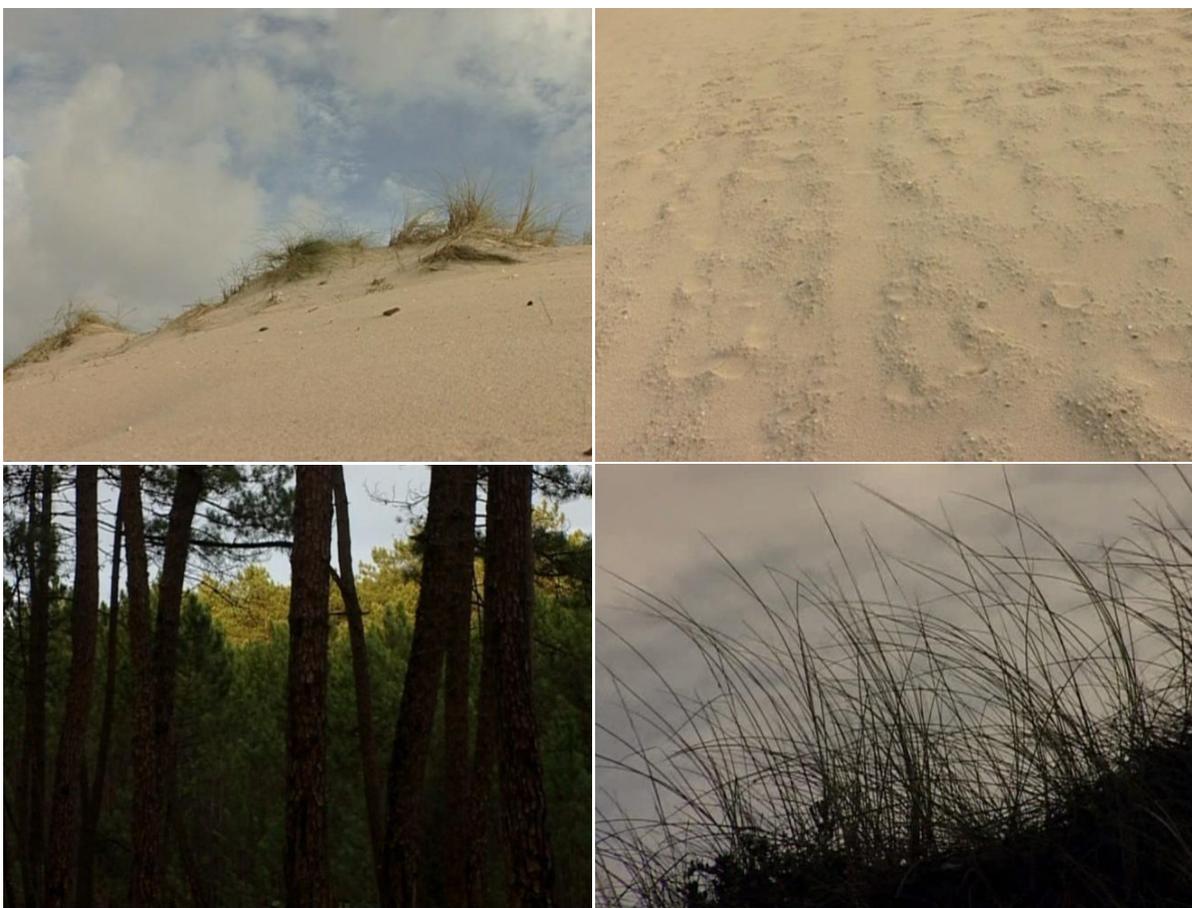


Figura 20: Fotogramas apresentam dunas e floresta do filme
Fonte: Filme *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*, de Margarida Gil

Com efeito, em conformidade com Ida Alves (2009, p. 72), tem-se a consciência de que “a obra de Carlos de Oliveira realiza uma teorização complexa sobre o poético e o literário, constituindo a analogia entre escrita e terra”. Por isso mesmo, a estudiosa alerta para a imagem proporcionada pela floresta e o deserto em seu trabalho poético. Estão elas relacionadas ao processo, no texto, de evocar a sua própria textualidade, agora “materializada e metaforizada” (ALVES, 2009, p. 72) pelos referidos elementos. Ressalta-se, ainda segundo Alves (2009, p. 72), que “de livro a livro, considerando o processo de reescrita, os textos vão cada vez mais apontar para a sua textualidade, materializada e metaforizada pelo deserto e pela floresta”. Nessa perspectiva, chama a atenção as imagens da natureza apresentadas pelo média-metragem, sobretudo, já se podia supor, as cenas concentradas na aridez do deserto e na abundância fornecida pela floresta – elementos que contribuem para se continuar a pensar como a poética da brevidade se apresenta no cinema.

A sequência indicada pelas figuras é acompanhada pela leitura de “A fuga”, texto que encerra *O aprendiz de feiticeiro*, o que torna a sua inserção no média-metragem ainda mais emblemática. Há, é evidente, uma proposta de encerramento, como se verá. Antes disso, digamos que o texto em questão, dividido em sete pequenas partes, narra, como o título já indica, uma fuga. O narrador vai ao planetário, onde local se tem, acompanhado do céu artificial, “memórias, estrelas” (OLIVEIRA, 1995, p. 213), para um encontro que “gorou-se à última hora” (OLIVEIRA, 1995, p. 215). O céu artificial do planetário, chamado por Gelnaa¹⁴⁴, de “o teu brinquedo, o teu comboio eléctrico” (OLIVEIRA, 1995, p. 213), é capaz de adiantar o que se terá na noite – “agradava-me ter à tarde, por antecipação, o céu invisível da noite e ia lá com frequência” (OLIVEIRA, 1995, p. 213). “O céu real”, compara o narrador, “não tem pólo sul, ou melhor, não tem a balizá-lo nenhuma estrela bastante visível, da mesma grandeza da estrela polar no hemisfério oposto. O céu artificial revela bem esse poço azul de ferro, rodeado de nuvens” (OLIVEIRA, 1995, p. 215).

No entanto, em sua fuga, já na casa carregada de memória, o narrador contempla o céu real. “Anoiteceu. O céu tão limpo. É o que sucede depois destes nevoeiros. A porta sossegou. Afinal o presente, o futuro, interessam-me também. Não os rejeito, Gelnaa. Não rejeito nada” (OLIVEIRA, 1995, p. 220). Quando o sujeito olha para o céu, há a reflexão a seguir:

A grande máquina trabalha. Bichos escondidos entre estrelas: Toiro, Leão, Carneiro, etc.; de flancos incendiados. Um desenho infantil. Penso que tudo isto pode ter morrido há muito. A estrela mais próxima, a oito anos-luz, é Sirius (sem falar da Alfa do Centauro invisível no hemisfério norte). Se

¹⁴⁴Anagrama para Ângela.

explodir agora, só daqui a oito anos deixarei de a ver. Outras, daqui a cem, mil, um milhão, bilhões... Não faz sentido. Perco-me nas contas.

O céu real é talvez irreal. Nada me garante que não contemplo um universo morto, um deserto. Talvez a máquina de facto parasse. Mas trabalha ainda nos meus olhos. Tece neles a sua própria harmonia. Dentro de oito anos pensarei na catástrofe ou no cansaço a que o médico dá o nome clínico de angústia. Tentarei então separar a aparência da realidade, se valer a pena. (OLIVEIRA, 1995, p. 221).

Nesse sentido, é a partir da contraposição entre a instabilidade das dunas e a floresta, que se tem a leitura do fragmento em realce. Pode-se notar que, como se estivesse escrevendo com a câmara – o conceito cunhado por Astruc e trabalhado nesta tese a partir de Coutinho (2004; 2010) –, Margarida Gil e Manuel Gusmão não se concentram em ilustrar a passagem em realce, na qual poderia se ver, por exemplo, um planetário ou a filmagem das constelações mencionadas pelo poeta. Contudo, tem-se aí imagens do deserto e da floresta que em nada, inicialmente, corresponderiam ao conteúdo do texto. A proposta remete, tendo por base a discussão acerca da colagem, recurso empregado pelo poeta-ensaísta para a composição do roteiro, ao que afirma Joana Matos Frias (2016) no ensaio em que discute os poemas-colagem propostos nos últimos anos por Rui Pires Cabral. Como afirma a estudiosa portuguesa, ao dedicar a sua atenção especialmente a “Mute swan” – traduzido simplesmente como o “cisne mudo” –, obra que consiste em apresentar a página em branco, com o título do texto no topo, há nela uma demonstração da “potencialidade pregnante do fundo sobre que habitualmente o poema se inscreve, dando visibilidade e materialidade a esse fundo, e provocando assim uma inevitável indistinção entre o valor significativo da página e o do texto” (MATOS FRIAS, 2016, p. 313).

Ao deslocar o princípio trabalhado por Matos Frias (2016), tendo por base a imagem do deserto e da floresta apresentada em *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*, que, a partir da colagem, encontra-se como o pano de fundo para os dizeres finais de “A fuga”, percebe-se que há aí o intuito de se trabalhar o poético dentro da arte cinematográfica. Nesse caso, quando pensa a maneira como o poético é atrelado ao cinema, Maria Esther Maciel (2004, p. 73) realça a capacidade de tornar-se envolto a uma “aura lírica de ‘revelação’, associando-se ao poder transfigurador do ‘olhar da câmara’, que através de recursos como a velocidade ou a lentidão, as proximidades íntimas dos primeiros planos, as variações de luminosidade, etc.”. Compreende a estudiosa, é por meio dessas soluções mencionadas brevemente em seu ensaio que trazem a tona na tela cinematográfica “aquele ‘algo’ que subjaz à realidade visível das coisas” (MACIEL, 2004, p. 73).

Por certo, em consonância com o arrazoado pela pesquisadora, para a sequência em que se tem a leitura de “A fuga”, ainda pensada para o filme a partir dos fotogramas que compõe a figura anterior, há de se levar em consideração que são as dunas, estas moldadas ao sabor do vento, relacionadas ao tempo em si, o geológico mencionado por Manuel Gusmão. Isso porque são as dunas um conjunto formado pela areia, pequenos grãos produzidos pela ação da natureza sobre uma rocha íntegra. Ao longo da leitura do fragmento final de “A fuga”, no qual se tem principalmente uma reflexão acerca da memória, vê-se a filmagem das dunas, estas também marcadas pelo tempo. Ao lado disso, nesse cenário pautado pelo instável, tem-se a contraposição proporcionada pelas árvores. Sabe-se, a partir da leitura produzida no primeiro capítulo desta tese, que as árvores são associadas à força e resistência. Não por acaso, em *Micropaisagem*, a árvore, depois de transformada em baú, encontra-se envolta aos cosmos. Diz o poeta, “[...] o baú pontado / como o céu / por tachas amarelas, / por estrelas / pregadas na madeira / da árvore” (OLIVEIRA, 2003, p. 240). Sobre a árvore, advoga Gusmão (1981), a sua morte está associada ao processo de transformação, o que pode, no contexto deste trabalho, ser relacionado ao princípio da brevidade. Nesse sentido, tem-se, por fim, que “a matéria da sua escrita sempre fora a mesma, fazendo-a radicar na experiência gandaresa da infância, na memória da pobreza dos camponeses, na permanente transformação da paisagem por eles povoada, na precariedade [sic] das suas vidas” (MARTELO, 2004, p. 69). Essa transformação não é pensada no média- metragem a partir de imagens de arquivo, que poderiam apresentar a precariedade da vida dos camponeses, e sim a partir do contraponto a ser estabelecido entre a instabilidade das dunas, concentrada no tempo e na memória, e na durabilidade das florestas.

Por outro lado, cita-se aqui a passagem, retirada da alínea oito do texto “Na floresta”, no qual se tem estabelecida a relação entre a abundância da floresta e o vazio do deserto.

Onde eu li a história (Jorge Luís Borges?) do rei persa mostrando ao rei árabe seu hóspede o labirinto assustador em que se transformara os jardins do palácio? Ai de quem lá entrasse. Bosques cerrados, veredas sem saída, sebes densíssimas de buxo, portões fechados, muralhas, feras, armadilhas. O rei árabe viu tudo aquilo baixando a cabeça em silêncio e anos depois, quando o rei persa lhe retribui a visita, levou-o à beira do deserto e disse-lhe: – Aí tens o meu labirinto. Tão inquietante como o teu.
(OLIVEIRA, 1995, p. 155)

Após esta pequena história, na qual floresta e deserto adquirem a mesma significação, a voz narrativa propõe uma identidade “mais ou menos algébrica” (OLIVEIRA, 1995, p. 156), que consiste em: “floresta = labirinto / labirinto = deserto / deserto = floresta” (OLIVEIRA,

1995, p. 156). Por certo, claro está, há na equação proposta por Carlos de Oliveira uma equivalência, pois, a partir dos conhecimentos matemáticos, é utilizada a sinalização = para referir-se a valores que são idênticos entre si. Percebe-se, sob este viés, que, da mesma maneira como Manuel Gusmão propõe um deslocamento de termos matemáticos ao se propor uma “aritmética infantil e enlouquecida, alucinada, / dança e vê coisas” (GUSMÃO, 2013b, p. 66) para pensar na poesia, o poeta da Gândara centra-se na lógica de tal ciência exata para convidar o leitor ao labirinto que ali propõe. Isso porque há a equivalência de três elementos, que, ao menos no que diz respeito ao deserto e a floresta, são sensivelmente diferentes. É a partir deles que se tem um labirinto, termo usado – não sem motivo – por Carlos de Oliveira para se referir ao sem número de portas que se abre diante do leitor ao longo dos capítulos que compõe *Finisterra*: paisagem e povoamento, em um fragmento presente logo na introdução da pesquisa.

O recorte em questão também propõe a se pensar na equivocidade de três elementos, então aparentemente não equivalentes: a aridez e o vazio do deserto encontra-se associada a abundância proporcionada pela floresta, cenário onde se pode “perder entre as árvores. Descobrir belas adormecidas, embora poucas vezes consiga desencantá-las; pensar no som ausente do vento; ver de quando em quando o cristal do céu, a abóbada das clareiras; vaguear, indagar, viver” (OLIVEIRA, 1995, p. 137). Ao mesmo tempo, lembra Erthal (2014) é a palavra deserto associada a elementos que vão além da aridez e do vazio, o que, na perspectiva de estudo proposta nesta tese, colabora para se pensar no labirinto no qual as duas imagens, uma marcada pela abundância e outra pela perspectiva de uma falta, se encontram. Para tanto, pensa-se em um deserto que vai além do árido e da desertificação, para usar os termos empregados pela estudiosa. Interessa à pesquisadora pensar que a imagem do deserto pressupõe um esvaziamento daquilo que nos é familiar, “bem como perceber como esse vazio instaurado poeticamente não funciona apenas com sinal de negativo: ele representa a possibilidade do múltiplo, o canal de trânsito, atravessamentos e passagens, a abertura para outros (sujeitos, configurações de mundo, linguagens)” (ERTHAL, 2014, p. 17).

Trata-se de uma abertura que se desdobra exatamente como uma série de passagens de um labirinto. Esse princípio, dentro do contexto proposto por esta tese, incita-nos a pensar, agora tendo por referência o que foi debatido no primeiro capítulo, na composição da escrita do roteiro do média-metragem, pautado pela estruturação de uma imagem que imediatamente se sobrepõe, em um processo que remete a elaboração de uma “Estalactite”, como pensado já nesta tese. Por isso mesmo, embora se refira ainda aos primeiros princípios da montagem cinematográfica, Eisenstein (1977) lembra que esse recurso se resume ao conflito,

proporcionado entre duas imagens que não são equivalentes, mas, no final, contribuem para que o espectador consiga depreender dali um terceiro elemento: “Em uma sequência, o conflito é a montagem em potencial; no desenvolvimento de sua intensidade quebra as expectativas e explora a tensão entre as cenas na montagem¹⁴⁵” (EISENSTEIN, ano, p. 38, tradução nossa).

Acrescenta-se a isso, ainda no que se refere à montagem, o fato de que, compreende Martelo (2012, p. 16), é ao encontrar no *haiku* a base para se pensar na montagem, que Eisenstein “reconhece, na tensão imagética desta forma poética, um princípio de construção a transferir para a montagem dialéctica que iria desenvolver no cinema”. Com efeito, pode-se pensar na aridez das dunas em contraste com a abundância da floresta, somada à leitura do fragmento de “A fuga”, proposta na penúltima sequência do média-metragem. Em consonância a isso, é necessário ter consciência que, arrazoa Gilles Deleuze (1992), uma imagem nunca está sozinha, está sempre acompanhada por outras e por tudo aquilo que ela remete, como acontece com a imagem-cristal.

A imagem atual, cortada de seu prolongamento motor, entra em relação com uma imagem virtual, imagem mental ou em espelho. Vi a fábrica, pensei estar vendo condenados... Ao invés de um prolongamento linear, tem-se um circuito em que as duas imagens não param de correr uma atrás da outra, em torno de um ponto de indistinção entre o real e o imaginário. Dir-se-ia que a imagem atual e a sua imagem virtual cristalizam. É uma imagem-cristal, sempre dupla ou reduplicada, tal como se encontra em Renoir, mas também em Ophuls, e tal como será encontrada de uma outra maneira ainda em Fellini. Há muitos modos de cristalização da imagem, e de signos cristalinos. Mas sempre se vê algo no cristal. (DELEUZE, 1992, p. 69)

Se pensarmos a maneira como se dá o movimento entre a imagem da duna e da floresta, assim como o que remete cada uma delas, na poética de Carlos de Oliveira, tem-se a proposta de pensá-las a partir da imagem-cristal. Isso porque a partir do instante em que aparecem na tela, o espectador encontra-se envolto com a construção de mundo proposta pelo autor, como se cada um dos fotogramas remetesse a uma imagem específica de sua obra, de maneira que se expandisse em uma série de outras questões pensadas ao longo de seu trabalho poético. Nessa perspectiva, para recorrer ao exemplo fornecido por Deleuze (1992), se, em contato com uma fábrica, o espectador é provocado a pensar em condenados, ao ver o deserto, é-se incitado a pensar em uma poética da brevidade. Ou, em outro instante, quando se depara

¹⁴⁵ No original: “Conflict within the shot is potential montage, in the development of its intensity shattering the quadrilateral cage of the shot and exploding its conflict into montage impulses *between* the montage pieces” (EISENSTEIN, 1977, p. 38).

com a imagem de uma árvore, a mesma na qual se tem um caramujo que se movimenta nela com a lentidão que lhe é característica, pensa-se em como se tem “casas construídas com 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” (OLIVEIRA, 1995, p. 207). Dessa maneira, pode-se notar a maneira como a imagem desdobrasse em vários aspectos centrais da obra poética de Carlos de Oliveira.

3.2 “Desdobrando-se em mil raízes entrelaçadas”: o cinema pensa a paisagem do poema

Enfim, um erro acontece. Deixa ver a lupa.

Passo-lha para a mão (limpa-a ao velho pedaço de camurça) e debruçamo-nos sobre o caderno. As figuras ardem (na cor indecifrável), crescem quatro ou cinco vezes.

(Carlos de Oliveira, “*Finisterra: paisagem e povoamento*”)

*Cegas, nas trevas,
as débeis imagens
do mundo
projectam-se
na parede.*

(Luís Quintais, em “*Imagens*”)

Em “Na floresta”, Carlos de Oliveira inicia o texto ao realçar a importância da floresta em sua obra poética. “Floresta: nova constelação, novo signo astrológico. O meu destino sob outro influxo. Pedra preciosa: o poema petrificado” (OLIVEIRA, 1995, p. 137). Por certo, tendo por base o recorte em realce, em certo instante de *Carlos de Oliveira – Sobe o lado esquerdo*, ouve-se a voz do ator Luís Miguel Cintra, acompanhado pela a imagem de um caramujo que, pregado em uma árvore, movimenta-se vagarosamente. Nesse momento, tem-se a leitura do seguinte fragmento, retirado de “*Micropaisagem*”:

Cada passo, livro, acaso, opção, paixão, me levou sempre a uma floresta. Primeiro a Amazônia insondável onde nasci. Depois a infância, a literatura, a insónia, o amor, a constante derrota política, a hantise da doença, a inadaptação aos códigos, a mania obsessiva do sonho. Floresta de florestas, desdobrando-se em mil raízes entrelaçadas, numa natureza demasiado pobre para tanto excesso (OLIVEIRA, 1995, p. 137).

Depois dessa sequência inicial, concentrada na apresentação de pontos da vida do poeta – sabe-se que Carlos de Oliveira nasceu em Belém do Pará, onde se tem a Floresta Amazônica, portanto, e se mudou dois anos depois para Nossa Senhora das Febres, onde encontraria outra floresta –, o filme concentra-se em mostrar uma estrada de terra, estreita, no

meio de uma mata, cercada por grandes árvores, onde caminha sem pressa um grupo de camponeses que leva um carneiro, indicada pela figura a seguir.



Figura 21: Camponeses caminham em cena do média-metragem
Fonte: Filme *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*, de Margarida Gil

Nesse ponto, Sitney (1990) atenta-se para o que chama de modo de percepção privilegiada a ser estabelecida entre o cinema e a criação literária. Entende o estudioso que as duas formas de arte apresentam, ao mesmo tempo, a capacidade de cultivar o que chama de “cultivar a opacidade, além de questionar a primazia do mundo visível¹⁴⁶” (SITNEY, 1990, p. 02, tradução nossa). Certamente, há nessa questão dois pontos destacados pelo estudioso, pensados a partir da especificidade dos dois meios. O primeiro deles diz respeito à propriedade de representação contida na própria linguagem – fazendo, evidentemente, ressalvas quanto ao conceito em pauta. Já o segundo relaciona-se à tendência de encontrar como ponto de partida a condição linguística e representacional para pensar a abstração visual. Por isso mesmo, fascina-se Sitney (1990), ao constatar que a dimensão moderna é pautada, por vezes, pelo interesse em “produzir alegorias dessas antinomias fundamentais¹⁴⁷” (SITNEY, 1990, p. 02, tradução nossa).

¹⁴⁶ No original: “cultivating opacity and questioning the primacy of the visible world” (SITNEY, 1990, p. 02).

¹⁴⁷ No original: “producing allegories of these fundamental antinomies” (SITNEY, 1990, p. 02).

Pode-se notar a partir do arazoado por Sitney (1990), que não se constata o interesse em apresentar ao leitor uma floresta específica, aproveitando, assim, da ideia de que há na poesia de Carlos de Oliveira duas centrais, a Gândara e a Amazônica. Desse modo, a sequência em questão, indicada pela figura, evidencia o instante em que as florestas tornam-se uma só, como se a estrada na qual caminham os camponeses levassem o espectador para outro universo, agora centrado no trabalho poético do autor. Nesse cenário, ao menos em *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*, não existe mais distinção entre Gândara e a floresta Amazônica: as duas se complementam, se fundem, se completam. Pode-se corroborar tal argumento com o fato de que, após essa cena, não mais ouvimos falar sobre Amazônia ou Nossa Senhora das Febres, embora, ainda assim, a floresta esteja presente em imagens e faça parte do restante da narrativa. Seria, portanto, como se a localização deixasse de ter importância para o média-metragem, pois o que vale é mesmo a obra, independentemente de questões geográficas.

Encontra-se reforço para o argumento, para além das sequências já mencionadas neste capítulo, quando se pensa na forma como “Xácara das bruxas dançando”, publicado em *Mãe pobre*, é apresentado (Fig. 22).



Figura 22: Peregrinação acompanha leitura de “Xácara das bruxas dançando”
Fonte: Filme *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*, de Margarida Gil

Em uma longa sequência, um grupo de camponeses, mais uma vez, caminha pela floresta em um final de tarde. Eles andam por entre as árvores segurando velas, assim como acontece em uma procissão religiosa, enquanto se escuta, em narração em *over*, a leitura do poema na íntegra. Quem lê é o menino, o personagem que estabelece um diálogo com a sua versão adulta em *Finisterra*: paisagem e povoamento, e, por isso mesmo, um futuro escritor, fazendo aí uma referência à escrita. Tem-se, então, os dizeres “há bruxas que dançam / quando a noite dança, / são unhas de nojo, / são bicos de tojo, / no tambor da esperança.” (OLIVEIRA, 2003, p. 38). No entanto, está ali em cena um grupo de camponeses caminhando em uma procissão que em nada remete, à primeira vista, o cenário retratado nos versos do poema.

Entretanto, de modo a trabalhar a alegoria mencionada por Sitney (1990), a inserção do poema contribui para se pensar no cenário no qual se deu a composição do texto, bem como os camponeses e a sua relação com o regime salazarista pode ser pensada na poesia do escritor. Isso porque, em dado momento, o poema investe na apresentação da cena a partir da primeira pessoa. Cita-se o seguinte recorte, retirado da segunda parte do conjunto poético: “As bruxas andam lá fora / e eu chorando / versos do país de outrora.” (OLIVEIRA, 2003, p. 40). Nessa perspectiva, a primeira pessoa aparece nesse contexto como um espectador, responsável pelo “registro (contar a dança das bruxas no escuro, numa referência inteligível ao contexto de opressão fascista)” (MARTELO, 1998, p. 212). Acrescenta-se a isso o fato de que, ao lamentar enquanto apresenta a dança das bruxas, “o sujeito de enunciação associa-se ao colectivo como vítima do sofrimento comum” (MARTELO, 1998, p. 212).

Destaca-se, portanto, que o média-metragem não realiza uma leitura literal do poema, escolhendo, assim, concentrar-se na apresentação de camponeses que caminham pela floresta, ela também um personagem do filme. Com isso, compreende-se que a floresta, nessa cena, atua como a própria escrita, como se convidasse o leitor a imaginar o que se passa no poema. O local, nesse sentido, deixa de ser um espaço facilmente delimitado, como aconteceria se tivesse sua localização geográfica identificada no filme, mas passa a ser onde se tem, conforme os versos de “Pesadelo”, de *Colheita perdida*, “as florestas que daqui conheço, minerais, / são as manchas da terra alucinadas, / cardumes de mendigos ao poente nas estradas, / nódoas só para os olhos astrais” (OLIVEIRA, 2003, p. 87). É nessa perspectiva que se tem na floresta o ambiente ideal para a poesia de Carlos de Oliveira, uma vez que “as imagens vegetais delimitam uma paisagem de dor, onde imperam o marasmo e a decomposição” (ALVES, 1998, p. 04), em uma realidade apresentada diante dos olhos do

espectador a partir do grupo de camponeses que deambula pelo cenário, tendo ao fundo os versos de “Xácara das bruxas dançando”.

Ainda no que diz respeito à inserção da paisagem no média-metragem, deve-se ter em mente a cena na qual se tem a leitura de parte da série “Descida aos infernos”, verificada no terceiro capítulo do filme. Nela, a leitura em voz *over* feita por Cintra é acompanhada por uma longa sequência produzida a partir de um *travelling*, responsável por apresentar, de modo panorâmico, a floresta. É ele utilizado para varrer horizontalmente o espaço.



Figura 23: Floresta é apresentada durante a leitura de “Descida aos infernos”
Fonte: Filme *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*, de Margarida Gil

Ao longo da sequência, é exatamente a sensação de uma varredura a que se tem, proporcionada pelo movimento horizontal acelerado da câmera, em uma tentativa de transmitir o desconforto sofrido pelo sujeito. Assim sendo, a aceleração da câmera em meio às árvores, é acompanhada pelos versos do primeiro poema: “Desço / pelo cascalho interno da terra, / onde o esqueleto da vida / se petrifica protestando” (OLIVEIRA, 2003, p. 91). Posteriormente, ao colocar em prática o princípio da colagem, Manuel Gusmão une a estrofe do primeiro texto à do quarto, que diz “Desço / para o centro da terra” (OLIVEIRA, 2003, p. 94). De modo a dar progressão ao pensamento, os primeiros versos em realce são agora

atrelados ao da sexta parte, visando ter a seguinte construção poética: desço / para o centro da terra / “Sempre para o centro da terra / onde os metais com sede / sonham devoradamente / o sangue dos mineiros” (OLIVEIRA, 2003, p. 96). Pode-se ver que, ao empregar o *travelling* em alta velocidade, o recurso transmite a ideia de uma queda vertiginosa, como se, à medida que o sujeito desce para o centro da terra, também o espectador o acompanha nesse processo, em um labirinto de árvores que formam o cenário. Acrescenta-se o fato de que também o labirinto e a vertigem podem ser relacionados à própria construção da escrita de Carlos de Oliveira, quando, em “Na floresta”, constata que é capaz de semeá-las. “Também semeio florestas, mais enredadas que as do padre Bernardes [...]. Escrevo e cada página é a maranha anoitecida. Emendas, riscos, setas para as margens do papel; os acrescentos metem-se uns pelos outros como as frondes enveladas” (OLIVEIRA, 1995, p. 138).

Portanto, por meio da leitura que narra a “aventura da descida ao centro da Terra” (GUSMÃO, 1981, p. 115), o filme trabalha a imagem de um processo cada vez mais profundo em direção a um ponto central, cercado pelas árvores, o que, de certa forma, acontece quando se pensa na reflexão proposta sobre a obra poética de Carlos de Oliveira. Assim sendo, é o espectador convidado, ao lado de Manuel Gusmão e Margarida Gil, a fazer como o poeta a “perder-me entre as árvores” (OLIVEIRA, 1995, p. 137). Nesse processo, a imagem acelerada ganha força de modo a proporcionar a vertigem daquele que desce em uma veloz aventura ao centro. Dessa maneira, conforme enfatiza Guerreiro (2015), no começo do século XX, a imagem cinematográfica encontrava na lentidão o princípio para torná-la carregada de um efeito de realidade. “Com a aceleração das imagens, perde-se a noção de ‘contraste’ [...] que permitia a ‘figuração’ [...] e, com esta, o ‘ilusionismo’ da sua sequência, com exposição do carácter mecânico do dispositivo do cinema” (GUERREIRO, 2015, p. 190). Logo, conclui o estudioso português, a velocidade cênica introduzia uma sensação de movimento e não de emoção, dentro do contexto dos primórdios do cinema. No entanto, ao se pensar na maneira como o recurso é empregado na sequência da floresta, pode-se ver que, associada ao conteúdo do texto, é possível transmitir o desconforto proporcionado pela “oposição vida-morte” empregada “de diferentes formas e em diversos planos” (GUSMÃO, 1981, p. 116).

Ainda em relação à paisagem dentro do universo cinematográfico, é necessário enfatizar, segundo Clara Rowland (2017) em sua leitura sobre *Finisterra*: paisagem e povoamento, que há nessa obra uma sobreposição de formas, que incita a pensar em um “quadro do mundo”. Nesse sentido, quando Carlos de Oliveira apresenta o processo de confecção de cada um dos artefatos, vê-se que o livro se insere dentro de um *mise en abîme*, como é apontado por Martelo (1998) e também Rowland (2017). Para esta leitura, Rowland

(2017) lança mão do filme documentário *O sol do marmeleiro*¹⁴⁸ (1992), no qual se tem as tentativas de Antonio Lopez García de pintar a iluminação do fim de tarde que incide sobre o marmelo do jardim da sua casa. Nele, a câmera evidencia a todo instante o ponto de vista do pintor, processo que em muito se assemelha às tentativas da família burguesa de *Finisterra*: paisagem e povoamento em copiar a paisagem vista da janela. Dessa maneira, tendo em mente o processo de ajuste do campo de visão, o filme apresenta um sem número de estratégias para apreender a imagem pretendida: “Desde o momento em que Lopez fixa no chão os pregos que assinalam a posição dos seus pés até as cenas em que personagens mais altas do que Lopez tentam reconstituir a visão do pintor agachando-se frente ao quadro e ao marmeleiro” (ROWLAND, 2017, p. 81). Tem-se, nesse sentido, a proposta de apresentar olhares distintos que se sobrepõem, como acontece com a paisagem vista da janela. Com efeito, sabe-se que há na paisagem um desdobramento, embora se tenha a interrupção proporcionada ou pelo parapeito da janela ou pela angulação do próprio corpo. Em consonância com isso, defende a estudiosa da arte, Anne Cauquelin (2007), a paisagem continua atrás da moldura, seja ela qual for. É-se guiado pela crença de que, para além das árvores que aparecem na janela, há outras, longe do campo de visão: “A moldura reclama sua extramoldura como seu elemento constitutivo, sua condição necessária. É preciso que a crença esteja anexada à proposição de totalidade que recobre o fragmento” (CAUQUELIN, 2007, p. 140).

Dessa maneira, ao se pensar numa paisagem sempre contínua, nunca de fato terminada, na qual “eu poderia, se me deslocasse, dar-me a satisfação de contemplar de novo uma paisagem” (CAUQUELIN, 2007, p. 140), pode-se pensar em um desdobramento, pautado pela própria visão. Isso porque há sempre a possibilidade de pensar o olhar a partir de dispositivos que jogam com a distância de escala, do maior ao menor ou o contrário. A partir disso, deve-se considerar o ângulo de visão a partir da qual se pensa a paisagem, tendo em mente a “moldura, pela sua condição incontornável de sua presença na condição de instituinte da paisagem” (CAUQUELIN, 2007, p. 142). Por certo, a moldura define o olhar, em um procedimento capaz de incitar a pensar a maneira como acontece a sua representação. Nesse contexto, tendo em mente a discussão aqui proposta, é necessário atentar-se para o *mise en abîme*, compreendido por Minissale (2009, p. 49) como um conceito em que “a representação interna é geralmente a duplicação da representação externa que a contém¹⁴⁹”.

¹⁴⁸ Em Portugal, a película apresenta o título *O sol do marmelo*.

¹⁴⁹ No original: “[...] *mise en abyme* [sic] the internal representation is often a duplication of the external representation in which it is contained.” (MINISSALE, 2009, p. 49)

Para Martelo (1998), a ideia pode ser ilustrada pela tela *O artista no seu estúdio*, de Vermeer ou por *As meninas*, pintura de Velásquez. Nos dois casos, tem-se um artista que coloca diante dos olhos do leitor o seu trabalho de pintar e, ao fazer isso, apresenta a forma como “a representação da representação expõe os (e expõe-se aos) limites da sua impossibilidade” (MARTELO, 1998, p. 166). A mesma proposta ajuda a pensar em *Finisterra: paisagem e povoamento*, como continua Martelo (1998, p. 166), já que, nele, acontece a abertura de “modelos do mundo sob outros modelos, narrativas sob narrativas, esboços sob esboços, multiplicando mundos sempre parcialmente discordantes, e sempre parcialmente concordantes, entre si”.

O processo acontece, como destaca Martelo (1998) e também Silvina Rodrigues Lopes (1990), por meio de objetos que são verbalizados. Por isso mesmo, Lopes (1990, p. 80) considera a escrita, em *Finisterra: paisagem e povoamento*, algo que, exterior ao dilema vivenciado pelos personagens, se encarrega de multiplicar as “operações de apresentação do inapresentável, experimentação, construção de cenários, de simulações, multiplicação das lentes, das fontes de luz, das velocidades, etc.” Assim sendo, há a criação de um mundo verbalizado, que não é, de forma alguma, uma representação da realidade, já que “reproduzir a paisagem é o desejo das personagens, a re-produção é a sua efectiva concretização” (MARTELO, 1998, p. 168), pois a família acaba criando outro objeto, diferente daquele que se pretende copiar, como se pode verificar na constituição da fotografia.

Inserida ao lado da janela, onde se tem a paisagem, a ampliação fotográfica apresenta o mesmo enquadramento proporcionado pelo caixilho, mas

[...] o tempo distinguiu a imagem: os contrastes são pouco visíveis, desapareceram 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. Reconhece-se ainda a paisagem, mas há sobre as coisas o resíduo dum luar lento que se esconde (como nas sanguíneas oitocentistas) para lá das últimas dunas. (OLIVEIRA, 2003b, p. 12).

Antes disso, porém, o pai emprega uma série de esforços para tornar possível que a fotografia apreenda o real, afirmativa comprovada pelo instante em que avalia o objeto. Para isso, o sujeito acha prudente enfatizar a importância da lente ao longo de todo o processo. “O melhor é voltar atrás, ao começo de tudo. Há mil anos (ou mais), alguém repara atentamente numa garrafa cheia de água e descobre a primeira objectiva. Lá está a *imagem da realidade*, quando os raios solares passam através da água.” (OLIVEIRA, 2003b, p. 25, destaque meu).

Percebe-se, na explicação, o fascínio ao constatar como colocar água dentro de uma garrafa, ação tão simples, supostamente cria o que é chamado de “imagem da realidade”. Trata-se, contudo, de uma imagem deformada da “realidade”.

Logo depois, quando olha a fotografia, ao lado da janela, com o exato enquadramento produzido pelo caixilho, “sob a luz *quase* igual” (OLIVEIRA, 2003b, p. 25, destaque nosso), o pai verifica que

– Mesmo ordenada ao contrário (quer dizer, de pernas para o ar), a imagem repete (com grande semelhança) areia, gramíneas, céu, lagoa, nuvens. E outros elementos, se os houver. Homens, cavalos, bois, carneiros, aves (por exemplo). Serão também captados na lente rudimentar da garrafa de água, quando aparecerem. A imagem não é perfeita (escapam-lhe alguns pormenores), mas foi o ponto de partida. (OLIVEIRA, 2003b, p. 26).

Assim sendo, o sujeito reconhece que a imagem não é perfeita, pois alguns pormenores da realidade não são apreendidos por ela, mas, de todo modo, serve como ponto de partida para a sua tentativa de copiar o real. Diante disso, ainda que sob uma luz cuja intensidade apenas se aproxima da que incide na paisagem, como indica o *quase* em destaque, o personagem crê que a lente é capaz de captar tudo o que se tem na realidade, seja homens, cavalos ou aves. Enfatiza-se, ainda sobre *quase*, que o advérbio sugere a possibilidade, jamais consolidada, de se ter uma cópia fiel da realidade – assim como indica a descrição da fotografia: “a moldura dá-lhe um enquadramento semelhante; falta-lhe porém a cor real” (OLIVEIRA, 2003b, p. 12). Todavia, segundo o arrazoado por Gusmão (2009, p. 98), apesar de se ter o mesmo enquadramento, proporcionado pela moldura da ampliação fotográfica, “o enquadrado é sensivelmente diferente”.

Próximo do final da narrativa, o adulto para diante da ampliação fotográfica e, com a lupa, constata que a réstia de sol transformou “o negro em castanho, o castanho em sépia, o sépia em rosa, o rosa em amarelo; e, no sentido inverso (gradações quase imperceptíveis), levar o branco a atingir (ao mesmo tempo) a última tonalidade rosa (já amarela?) do negro.” (OLIVEIRA, 2003b, p. 111). A paisagem, portanto, é impossível de se copiar, ainda que o enquadramento da ampliação fotográfica seja o mesmo provocado pelo caixilho da janela – situação compartilhada com a maquete, que, embora produzida com a mesma matéria da paisagem e por meio dos cálculos elaborados com base nos passos da mulher, à procura da cruz de vidro, não apreende o real.

Com isso, avisa Gusmão (2009, p. 98), a escolha de se o que se vê da janela corresponde ao que está diante de nossos olhos na fotografia – e, acredita-se, também na

maquete – é “uma decisão interpretativa que se baseia em princípios quanto à organização do mundo e às possibilidades da sua representação, bem como quanto à insuficiência de uma concepção da representação como relação de semelhança”. Essa situação revela-se ainda mais complexa quando se pensa na reflexão do crítico literário Paul De Man (1999) sobre a poesia moderna. Para o estudioso, a poesia moderna concentra-se em um enigma proposto pela própria linguagem, situando-se entre a impossibilidade de ser apenas representacional ou simplesmente alegórica. Sabe-se que a poesia mimética é aquela em que, como explica De Man¹⁵⁰ (1999, p. 192), tem-se a total dependência do universo exterior, sem importar se “tal mundo [é] visto em contornos nítidos e objectivos ou como um fluxo informe”. Nessa visão, a poesia mimética seria, então, completamente dependente do mundo exterior.

Na fotografia, a narrativa emprega um elemento exterior, a paisagem, mas, em sua tentativa de discutir a impossibilidade mimética, termina por transformá-la toda vez que o pai tenta apreender o real. Por isso mesmo, quando se pensa no artefato criado pelo pai, deve-se ter em mente que, embora o sujeito tenha se esforçado para apreender a realidade, “a fotografia permite reconhecer a paisagem apenas vagamente.” (MARTELO, 1998, p. 173). Portanto, em razão de sua incapacidade de copiar o real, a fotografia se vê envolvida em um *mise en abîme*, desdobrando-se em outros mundos, compreendido como o restante dos artefatos construídos pelos outros membros da família – também produzidos com a intenção de imitar a realidade. Para isso, no que diz respeito à imagem fotográfica, Carlos de Oliveira estabelece um contraponto com a pirogravura, composta pela mãe. Assim como a luz contribuiu para o desgaste da fotografia, o mesmo ocorre com o almofadão. Quando se senta na cadeira de balanço, a mãe observa, sobre a luz, a maneira como o tempo e o uso modificou o artefato: “atrás, o veludo puiu-se mais (contra as cadeiras) e o azul inicial ficou cinzento; mais à frente, abriu-se num tom quase verde: azul crestado ao longo dos anos pelo amarelo do sol.” (OLIVEIRA, 2003b, p. 77).

É necessário destacar que a mãe, diferentemente do pai, realiza com as mãos a sua obra, enquanto o patriarca da família encontra nas lentes o ponto de partida para a criação do artefato. Ao contrário do pai, em que a imagem produzida na fotografia não consegue captar tudo – “escapam-lhe alguns pormenores” (OLIVEIRA, 2003b, p. 26) –, no caso da pirogravura, a mãe é o pormenor. “Tanto mais que me interessa um único pormenor”, avisa a mulher, “mas basta o pormenor (não é?), o engano do algarismo, e as contas saem erradas”.

¹⁵⁰ Sobre a problemática que envolve a poesia alegórica e a denominada poesia representacional conferir “Poesia lírica e modernidade”, de Paul De Man (1999), e Michel Hamburger (2007). Uma outra visão de poesia é postulada Hugo Friedrich (1978), em *Estrutura da lírica moderna*.

(OLIVEIRA, 2003b, p. 27). Diante disso, enquanto para o sujeito a lente, algo por si só mecânico, representa a possibilidade de copiar o real, para a mulher é exatamente a promessa de exatidão que pode colocar tudo a perder, pois um só engano pode provocar o equívoco do cálculo.

Assim sendo, pode-se perceber que no *mise en abîme* proposto por Carlos de Oliveira a construção de cada mundo que se desdobra é, por vezes, discordante entre si. O mesmo faz Manuel Gusmão e Margarida Gil, ao encontrar na câmara escura, de certa forma desdobramento da fotografia, o ponto de partida para discutir a imagem cinematográfica e, mais uma vez, refletir sobre a crise da mimese. Em certo momento do média-metragem, sombras e luzes são projetadas em uma parede, na tentativa de criar imagens. A imagem representa o “conteúdo” enquadrado pela janela de uma casa, da mesma maneira como acontece na fotografia. Isso porque se podem ver o caixilho da janela, assim como os galhos da árvore localizada em frente a casa, que, contra a luz, são “projetados” na parede (Fig. 24).



Figura 24: Jogo de luz e sombra forma imagem na parede

Fonte: Filme *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*, de Margarida Gil

Percebe-se, portanto, que, neste momento, há o uso do enquadramento proporcionado pelo caixilho da janela, verificado na fotografia do pai. No entanto, para tornar possível a sua

reflexão, o quadro “projetado” na janela não permanece parado, como poderíamos supor que, em uma referência à imagem fotográfica, aconteceria. Com trilha sonora instrumental ao fundo, sem a leitura de qualquer texto, o “conteúdo” da janela se movimenta na parede a depender da maneira como a luz incide nela, como uma projeção cinematográfica.

É preciso ter em mente que, no capítulo X do livro, quando a criança sente febre e os pais a observam, há a reflexão sobre a possibilidade de a noite fabricar imagens: “O foco principal é a noite. Com as suas metamorfoses, que transformam sombra em penumbra, penumbra em lusco-fusco, lusco-fusco em luz (mantém a sombra particular das coisas, maior ou menor, conforme o percurso do sol).” (OLIVEIRA, 2003b, p. 42). Percebe-se, portanto, que Manuel Gusmão coloca em prática, na sequência em questão, exatamente o que promete a noite de *Finisterra*: paisagem e povoamento, usá-la para o nascimento de imagens. A partir do instante em que a sombra torna-se luz e a luz torna-se sombra, alteração proporcionada pelos movimentos da iluminação, que constantemente altera de posição, e o “conteúdo” emoldurado pelo caixilho passa rapidamente pela parede, o filme termina por fazer uso do recurso da noite como forma de criar imagem. Contudo, mais do que isso, vê-se a transformação das luzes e a sombra em cinema e não em uma imagem estática, como é a fotografia. Nesse processo, arrazoia Tynianov (1982, p. 34, tradução nossa), “da mesma maneira como a pintura é criada por meio dos materiais que dão o colorido em uma superfície, o filme é formado pelas sombras que caem sob a tela¹⁵¹”. Destaca-se, assim, que seria como se o filme estivesse pintando com sombras e luzes a paisagem enquadrada pela fotografia, agora na parede da casa. Ao fazer isso, percebe-se uma proposta contrária à do pai, que, ao longo da reflexão acerca da imagem fotográfica, destaca os recursos técnicos e os esforços empregados para ter uma cópia fiel; além de transformar as sombras e luzes em cinema.

Acredita-se que a sequência em questão é uma referência ao objeto criado pelo pai porque, logo depois, escutamos a voz de Luís Miguel Cintra que lê um fragmento sobre a câmara escura – artefato, segundo Manuel Gusmão (2009, p. 107), relacionado fortemente com a fotografia, que arrasta “consigo os jogos com os valores figurais da câmara escura.” Na sequência em questão, exibida logo depois da “projeção” de sombras na parede, há a leitura de outra passagem do capítulo X de *Finisterra*: paisagem e povoamento. Diante da tela de cinema, ouve-se a voz de Cintra, que lê o trecho concentrado em destacar as aproximações entre a noite e a câmara escura, já que os dois recursos usam a escuridão como princípio para a criação das imagens. “Várias semelhanças entre noite e câmara escura. Uma

¹⁵¹ No original: “Just as a painting is created by putting some colouring material or another on a surface, so a film is formed by a shadow falling on a screen.” (TYNIA NOV, 1982, p. 34).

importantíssima: o nascimento das imagens, que se processa (nos dois casos) a partir da sombra” (OLIVEIRA, 2003b, p. 43). Todavia, a diferença entre os dois recursos são pontuados:

O artifício copia a natureza valendo-se de estratégias (química, luz vermelha, etc.), mas os fenômenos são gêmeos, por assim dizer, no essencial (imagens a libertar-se da noite ou da câmara escura com o vagar, paciente e húmido, da madrugada). E daí... Falta saber se o artifício não copia a química real e alguma radiação misteriosa, se as estratégias não se repetem. Numa análise de imagens, um espelho oculto a desdobrá-las seria tão impensável como isso? Revelam-se, amanhecem, de maneira idêntica, e portanto... (OLIVEIRA, 2003b, p. 43-44)

Enquanto a câmara se vale da escuridão para tornar possível que a imagem se fixe na chapa, para depois dar início ao processo de revelação, a noite precisa do escuro e de um pouco de luz para projetar suas sombras na parede – exatamente o que se tem em *Carlos de Oliveira* – Sobre o lado esquerdo, na sequência em que, ao usar o mesmo enquadramento da fotografia do pai, pinta a parede com sombra e luz. De todo modo, embora o processo seja diferente, o texto do poeta dá a entender que o resultado final do processo envolvendo a câmara e a noite é o mesmo: o nascimento da imagem.

Logo depois de ter a noite como ponto de partida para a criação imagética, como visto na ilustração, há o uso dos recursos proporcionados pela câmara escura. Isso porque, ao longo da narrativa fílmica, temos uma série de imagens da natureza, como a chuva que cai em uma lagoa, o voo de um pássaro, entre outras cenas. Diante disso, no fragmento em destaque, “o artifício *copia a natureza* valendo-se de estratégias (química, luz vermelha, etc.)” (OLIVEIRA, 2003b, p. 44, itálico nossa), entende-se que o média-metragem discute a própria composição da imagem cinematográfica, em sua tentativa de copiar a paisagem, que, embora não seja a vista pela janela da casa em ruínas de *Finisterra*: paisagem e povoamento, não deixa de se valer de estratégias para apreendê-la.

Ainda sobre isso, é preciso destacar que o fragmento em questão é lido, em voz *over*, por Cintra, enquanto o ator, ao lado de Manuel Gusmão e da atriz Laura Soveral, assiste a exibição de imagens da natureza em uma tela de cinema improvisada. Convém recordar que é esta a sequência que, mencionada nesta tese no primeiro capítulo, guarda semelhança com a anteriormente planejada leitura de “Colagem com versos de Desnos, Maiakovski e Rilke”, na qual os poetas estariam de costas para a câmera. Entretanto, a proposta, deslocada para a leitura de outro fragmento, é empregada na apresentação do seguinte diálogo, também retirado na íntegra de *Finisterra*: paisagem e povoamento: “Como se chama o filme?”,

pergunta Gusmão; “Peregrinação?”, sugere Cintra; “Finis terrae?”, devolve o primeiro homem.

Ao colocar o trio diante de uma tela de cinema, após a discussão de que se usa um artifício para copiar a natureza, é possível supor que os atores assistem ao próprio filme em que estão inseridos. A possibilidade torna-se ainda mais clara quando, lembra-se, Manuel Gusmão, como ator, pergunta o nome do filme, enquanto uma série de imagens da natureza são exibidas na tela improvisada. Esse princípio torna possível a hipótese de que o trio assiste, na verdade, *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*, o que insere a produção cinematográfica no conceito de metalepse ontológica, quando se pensa na relação que se pode estabelecer entre o cinema e a literatura.



Figura 25: Luís Miguel Cintra, Laura Soveral e Manuel Gusmão em cena
Fonte: Filme *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*, de Margarida Gil

De acordo com as considerações de Martelo (2015), a metalepse não é como o *mise en abîme*, em que se tem uma ação duplicadora ou replicadora. Pelo contrário, o conceito em muito diz respeito ao que é entendido pela estudiosa como porosidade e deslizamento. Nele, como explica Louis-Paul Willis, citado por Martelo (2015), “a metalepse define-se por uma transgressão do pacto de representação, ruptura que se opera através do desrespeito das

fronteiras ontológicas entre os universos diegéticos, metadiegéticos e extradiegéticos.” (WILLIS *apud* MARTELO, 2015, p. 278).

É necessário enfatizar que Dorrit Cohn (2012) considera a existência de dois tipos de metalepse. A primeira, chamada de metalepse externa, tem como ponto de partida o universo do narrador e a história a ser contada. Na situação em pauta, que ganha pouca atenção da estudiosa alemã, cabe ao narrador tecer comentários ao longo do texto, de modo que se tenha uma digressão. Bem mais interessante, a metalepse interna, na qual mais se detém Cohn (2012), envolve dois ou mais níveis narrativos internos da trama. Como exemplo, Cohn (2012) cita o conto “Continuidade dos parques”, publicado por Julio Cortázar em *Final de jogo*, que conta a história de um leitor que se torna a vítima do assassinato narrado pelo livro que ele estava lendo. “Nesse caso”, adverte Cohn (2012, p. 106), “a fronteira entre a história primária (a história do leitor) e a história secundária (a trama do livro) é violada, o que leva a uma confusão entre diferentes níveis ontológicos¹⁵².”

Pode-se perceber que *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo* se torna um exemplo da metalepse interna, pois insere Soveral, Cintra e o próprio Manuel Gusmão como espectadores do filme no qual atuam. Com isso, não há qualquer respeito às fronteiras entre o mundo onde se conta e aquele que se conta, como se percebe ao ler o comentário de Martelo (2015) com base nas considerações de Gérard Genette. O conceito sugere, afinal, a instabilidade entre o que separa o mundo da obra e o mundo do leitor ou do espectador, como se não houvesse mais diferença entre um e outro. Assim sendo, da mesma maneira como eu assisto o média-metragem, também os personagens do filme o fazem, sem qualquer distinção.

Essa proposta torna possível que Martelo (2015, p. 278) perceba que “nada poderá assegurar-nos que a ficção não pertence a este outro domínio que seria o da não-ficção – questão por certo não menos perturbadora.” É preciso destacar que isso se torna perturbador já que não se tem mais definição do que é ficção e o que não é. Ao romper a fronteira que separa o mundo onde se conta e aquele que se conta, o média-metragem indica que tudo é ficção, pois, sabe-se, o trio de atores em cena está assistindo às mesmas imagens a que, até alguns minutos atrás, o espectador havia dedicado a sua atenção. É, por certo, uma proposta perturbadora.

Todavia, no conceito de metalepse, não é preciso concentrar-se apenas na inquietação proporcionada, mas, ainda – e assim parece preferir a ensaísta – pode-se pensar no “fascínio, na fruição, e mesmo emoção que este tipo de translações também pode provocar tanto num

¹⁵² No original: “Here, the boundary between the primary story (the reader’s story) and the secondary story (the framed novel) is violated, leading to a confusion between distinct ontological levels” (COHN, 2012, p. 106).

leitor quanto num espectador (de teatro, certamente, mas mais ainda de cinema, e de outras artes visuais ou *mixed media*, como a vídeo-instalação)” (MARTELO, 2015, p. 279). Em razão disso, é possível citar outro exemplo de metalepse, talvez menos claro do que a cena anterior, mas, ainda assim, necessário para a discussão aqui proposta. Na sequência em questão, a representante dos peregrinos, papel de Helena Domingos, se posiciona diante de uma tela de cinema, possivelmente a mesma em que, há alguns minutos, o trio de atores assistia a cenas da natureza, para falar o trecho em que os camponeses, sempre por meio do desenho infantil, ganham voz.

No livro, a passagem em questão diz respeito ao instante em que a criança, ao lado do adulto, coloca a lupa em cima do desenho infantil, processo que cria o animatógrafo rudimentar. Nesse momento, “os peregrinos deslizam nas paredes. Silhuetas a arder sobre um fundo rugoso.” (OLIVEIRA, 2003b, p. 32). Logo a seguir, os dois personagens conversam com os peregrinos e ganham como primeira resposta: “Estamos de passagem. Vamos à lagoa matar a sede” (OLIVEIRA, 2003b, p. 22).

No média-metragem, o fotograma indicado pela figura a seguir serve para ilustrar a sequência em questão, “transposta” para o filme.



Figura 26: Diante da tela de cinema, a atriz fala sobre peregrinos
Fonte: Filme *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*, de Margarida Gil

No média-metragem, o trecho lido pela peregrina prossegue a partir da seguinte passagem:

Seguimos para o norte em peregrinação.

[...]

Fogo de sol a sol, relampejando nas enxadas, que remédio. Na areia germina pouco pão e as regas, além da chuva, precisam de suor. Mas os lugares malignos em nossa casa, não os merecemos. Tanto sítio para pôr o inferno, e logo nos calhou a nós.

(OLIVEIRA, 2003b, p. 23)

Enquanto diz a passagem dedicada aos peregrinos, imagens da natureza são exibidas em uma tela de cinema, localizada logo atrás da atriz, de modo que, por estar em frente ao projetor, o conteúdo incida sobre seu rosto e corpo. O que é exibido na tela de cinema é a floresta onde, na sequência anterior, um longo plano apresentou os peregrinos caminhando no território e que, em diversas outras ocasiões, serviu de cenário nos instantes protagonizados pelo grupo. Assim sendo, na cena em questão, enquanto a mulher fala da situação dos peregrinos, são exibidas na tela as imagens filmadas da floresta, que, até poucos minutos atrás, o espectador havia assistido.

No livro, a criança e o adulto assistem a exibição dos camponeses que, por meio do animatógrafo rudimentar, transitam na parede. Diante disso, não é exagero pensar que a fala da peregrina, no filme, da mesma maneira como acontece em *Finisterra*: paisagem e povoamento, é acompanhada pelos dois personagens. Pode-se pensar, nesse sentido, que também a criança e o adulto estão assistindo à exibição da filmagem da floresta que, por tantas vezes, o espectador viu ao longo do média-metragem, de maneira que se tenha uma metalepse proporcionada pelo universo cinematográfico.

3.3 “Um enigma figurado”: abstração, poesia e arte cinematográfica

*Não é o desenho de uma criança; mas
é como se fosse desenhado
pela memória dos seus pesadelos e
fantasmas]
bons condutores dos seus medos.*

(Manuel Gusmão, “O inseto¹⁵³”)

*Pois aqui não se aplica uma lei profana,
mas uma lei da arte. As coisas oblíquas
não caem no quadro, as árvores não
precisam de crescer, as pessoas não
precisam de respirar. Os quadros não são
vivos. E apesar disso!...*

(Paul Klee, em “Sobre a arte moderna”)

Em meio a inúmeros papéis datilografados e cadernos, utilizados ao longo dos anos para a composição de *Finisterra*: paisagem e povoamento, há uma anotação em especial capaz de atrair a atenção. Na pesquisa realizada no espólio do poeta, depara-se com uma nota, escrita a mão por Carlos de Oliveira, que contribui para se pensar no desenvolvimento das imagens dentro da narrativa, especialmente as proporcionadas a partir do almofadão pirogravado. Para o poeta, está-se ali diante de “um enigma figurado”. Para pensar esse enigma figurado, recorre-se, em um primeiro momento, ao contraponto estabelecido entre o objeto criado pela mãe e a fotografia. Menciona-se, nessa perspectiva, que, embora o pai tenha o propósito de copiar o real, frustrando-se a ponto de queimar as fotografias em certo momento da narrativa, é deixado claro que o almofadão confeccionado pela mãe é filtrado do real.

Sabe-se que o artista e crítico Wassily Kandinsky (1987) entende a arte abstrata como o emprego das formas e das cores, guiado pelo interior do sujeito. Para tornar essa questão possível, há “a separação dos objectivos práticos e dos objectivos interiores. O *objecto* prevalece sobre o sujeito” (KANDINSKY, 1987, p. 39, itálico do autor). Dessa forma, não é de se admirar que a definição de Kandinsky (1987) em muito se relaciona à maneira como a pirogravura é apresentada em *Finisterra*: paisagem e povoamento, uma vez que, no livro, o

¹⁵³ Poema publicado na *Revista Relâmpago*, edição especial “Poesia e artes visuais”, de 2008. Em dois poemas, um em prosa e outro em verso, Manuel Gusmão, a partir da éfrase, apresenta um desenho, sem título, de um inseto, por meio da palavra poética.

almofadão confeccionado pela mãe é criado de modo que seja filtrado do real: “Uma gravura abstracta. Perto da geometria, da arquitectura submersa nas coisas. Mas foi a minha imaginação (partindo do real, eu sei) a construí-la. Magia para filtrar o mundo, dar-lhe algum sentido” (OLIVEIRA, 2003b, p. 28).

Por isso, no processo de criação, a mãe espera por um estímulo de fora: “Nas relações sujeito-objecto, o sujeito faz parte da realidade e sem ele (que sente as coisas) nada faria sentido” (OLIVEIRA, 2003b, p. 27). No entendimento da personagem, é o próprio sujeito quem dá sentido à sua criação, procedimento capaz de revelar um olhar em nada inocente, pois é possível contaminar, mesmo sem querer, a realidade quando se tenta produzi-la. Nesse ponto, a mãe constata: “O real não é diabólico em si mesmo. Longe disso. Mas podemos (oxalá não esteja a aproximar-me da confusão) contaminá-lo sem saber” (OLIVEIRA, 2003b, p. 27). A constatação da mãe é entendida por Pedro Eiras (2002) como um indício de que, para ela, a realidade tem condições de contaminar o mundo, para recorrer a palavra empregada na citação.

Desse modo, a lógica do pai e da mãe são consideravelmente distintas, explica Eiras (2002). Na concepção do pai, “a realidade impõe-se, autônoma, ao sujeito; mas a lógica da mãe, depois de estrategicamente ceder aos argumentos do defensor da objectividade, diz que o real ‘não é diabólico em si mesmo’, mas pode contaminá-lo” (EIRAS, 2002, p. 89). Assim sendo, o pai visa ser objetivo em sua compreensão, concentrado em empregar esforços e técnicas elaboradas para perseguir a realidade, enquanto a mãe tem o interesse de pensar o mundo como “lugar da surpresa, da imaginação” (EIRAS, 2002, p. 89).

Esse princípio torna-se evidente quando, em diálogo com a criança, que permanece em silêncio, a mãe estabelece uma comparação entre a pirogravura e a fotografia:

– Quer dizer, o pormenor sou eu. Somos nós, criaturas de Deus? Não posso admiti-lo. Ponho de parte temas acessórios, imperfeição da máquina, semelhança (artificial) com o nosso olhar. Tem a realidade o fascínio dum tesouro escondido? Creio bem que sim. E a entrega mecânica à tentação acaba por destruir-nos. (OLIVEIRA, 2003b, p. 28)

Nota-se que a mulher prossegue com a sua desconfiança quanto à eficácia dos objetos mecânicos que assumem uma posição intermediária entre homem e mundo, em sua tentativa de apreender a paisagem, como faz o pai. Na compreensão da mãe, o pormenor é ela, o próprio sujeito. Nesse processo, a mãe “procura o sujeito através do objecto, procura-se sem poder encontrar-se, imagina e reconstrói (isto é, não pretende copiar), contudo, a geometria da pirogravura não pode, por isso mesmo, esclarecê-la acerca do que não sabe e trá-la de

regresso às suas dúvidas” (MARTELO, 1998, p. 174). Tal constatação, atrelada às particularidades que cercam almofadão pirogravado, relaciona-se ao arrazoado por Paul Klee (2001). Em sua discussão, o artista confere aos estímulos externos o ato de movimentar a imaginação. Contudo, o processo ganha outra proporção quando se pensa que, animada, a imaginação ganha estímulo maior do que “os habituais estados terrenos ou os declaradamente sobrenaturais” (KLEE, 2001, p. 44). A imaginação não se conduz apenas por estímulos terrenos. Ela vai muito além, como se pode apreender a partir das reflexões de Klee (2001). Por isso mesmo, a mãe de *Finisterra: paisagem e povoamento* prefere tratar de uma magia capaz de filtrar o mundo. Para tornar possível a criação do seu objeto, a personagem espera por um estímulo de fora: “Nas relações sujeito-objecto, o sujeito faz parte da realidade e sem ele (que sente as coisas) nada faria sentido” (OLIVEIRA, 2003b, p. 27). Para ela, então, é o próprio sujeito quem dá sentido àquilo que cria, em um processo de “dependência estreita da ‘natureza’” (KANDINSKY, 1996, p. 109), pautado por uma emancipação ainda em desenvolvimento.

Para Kandinsky (1996), inicialmente, a realização de um trabalho baseado na cor e na forma, como o é na arte abstrata, seguia princípios muito mais conduzidos pelo inconsciente, como acontece, em um exemplo dado pelo autor, com a arte persa. Nesse caso, é evidente que, no momento da composição, o artista conhece a cor e a maneira como se deve subordiná-la à forma pretendida. No entanto, tudo se torna mais complexo quando há o entendimento de que o ato de “construir numa base puramente espiritual é um trabalho de grande fôlego. Começa-se tateando, caminha-se ao acaso” (KANDINSKY, 1996, p. 109). Nessa caminhada ao acaso, a mãe é guiada por uma força interior, que a conduz em sua tentativa de reinventar a paisagem, porquanto, garante a personagem, “desisti de perseguir a realidade ou, melhor, cansei-me” (OLIVEIRA, 2003b, p. 77). Assim, não há o intuito de se manter fiel ao que está diante dos olhos, mas de procurar reconstruir, por meio de formas geométricas, a natureza. Nesse caso, avisa a mulher: “uma força interior conduz-me cegamente (deixei também de analisá-la) às formas simples da fidelidade. Amo (e isto significa: distingo) um objecto; não preciso de mais para concretizar o sentimento abstracto que me ordena (no campo real) sentimentos inconciliáveis” (OLIVEIRA, 2003b, p. 77-78). Nesse sentido, a personagem se deixa guiar cegamente pelas formas da paisagem, sendo conduzida pelo próprio desejo e imaginação.

Nessa perspectiva, Martelo (2011) propõe um estudo sobre a maneira como se configura a abstração na poesia de Carlos de Oliveira. Para tanto, a estudiosa lança mão da hipótese de que “sem deixar de ser figurativo, como convém a um romance, *Finisterra:*

paisagem e povoamento também é uma narrativa abstracta, naquele mesmo sentido em que uma pintura de Paul Klee pode ser descrita como abstracta” (MARTELO, 2011, p. 13). Desse modo, considera a ensaísta, a melhor passagem que serviria para ilustrar a sua proposição encontra-se presente ao final do capítulo VI. Nela, o pai defende as vantagens da representação fotográfica, enquanto a mãe permanece certa de seus propósitos com a abstração. No final, a criança, em silêncio a acompanhar toda a discussão, “fecha os olhos, aperta as pálpebras com força. No fundo luminoso e vazio, aparece (de novo) a imagem da balança: um prato sobe, o outro desce, cada vez mais equilibrados” (OLIVEIRA, 2003b, p. 28). É assim que “começa a perceber como o coração se torna indiferente: evitar o dilema, não decidir por nenhum deles” (OLIVEIRA, 2003b, p. 28).

O excerto evidencia a proposta de não escolher entre o abstrato e o figurativo, decisão posteriormente discutida entre o adulto e a criança. No momento em questão, a criança acusa o adulto de ter, por fim, escolhido a objetividade oferecida pela fotografia do pai, como evidencia Martelo (2011). Nesse caso, após a confecção da maquete e da subsequente transformação proporcionada pelo grão de areia, matéria-prima para o sistema planetário desconhecido que surge em cima do objeto, a criança encosta o dedo no peito do adulto, apenas para dizer: “O homem da voz lenta, do brandy, da câmara escura. Afinal, sempre tomaste partido. Horror aos dilemas do coração indiferente, etc., mas escolheste. / A pressão do dedo acentua-se. / Escolheste e a balança desequilibrou-se” (OLIVEIRA, 2003, p. 88).

Por conseguinte, a reflexão sobre o abstracionismo ganha outro viés quando se pensa que, também em *O aprendiz de feiticeiro*, Carlos de Oliveira faz menção ao pensamento de Paul Klee, mesmo sem citar o artista. Dessa maneira, Martelo (2011) chama a atenção para o seguinte excerto de “Na floresta”: “Escreve-se sempre num ponto morto, entre duas velocidades, a que se extinguiu e a que vai surgir. No ponto morto falta a velocidade real do motor, há apenas movimento fingido que acabaria em breve se a nova velocidade faltasse. Mas não falta” (OLIVEIRA, 1995, p. 150). Com efeito, a passagem em pauta faz referência às ideias discutidas por Klee (2001) em seu “O credo do criador”, publicado em *Escritos sobre a arte*. No texto, Klee (2001, p. 38), ao pensar em uma arte que “não reproduz o visível, torna visível”, expõe o espaço onde se dá a contemplação da obra. O artista detém a sua atenção ao pensamento de Feuerbach, dono da afirmativa de que, para perceber os componentes de um quadro, faz-se necessária uma cadeira. Ora, “para quê uma cadeira? Para que as pernas cansadas não perturbem o espírito. As pernas cansam-se se estivermos muito tempo em pé”. Por isso mesmo, conclui, temos “o espaço de acção: o tempo. Natureza: movimento. Só o

ponto morto é intemporal” (KLEE, 2001, p. 41) – passagem na qual emprega a expressão “ponto morto”, a mesma do recorte anteriormente mencionado de “Na floresta”.

Na reflexão de Carlos de Oliveira, sem jamais mencionar Klee, o poeta entende o ponto morto como “movimentos inversos da mesma luz” (OLIVEIRA, 1995, p. 151). Tem-se aí, então, “o primeiro, de trás para o ponto morto, reflecte-se na realidade do momento em que o poeta escreve (nuvens, floresta, sombra); o segundo, do ponto morto para trás, constitui com toda a probabilidade a refacção do primeiro, que volta ao foco inicial: os sonhos” (OLIVEIRA, 1995, p. 151). Em razão disso, esclarece o poeta, “a realidade repele o sonho, ou melhor, tem sombra a mais e não se deixa penetrar por uma claridade irreal, no fundo já morta, como a das estrelas (sonhos) extintas que brilham ainda” (OLIVEIRA, 1995, p. 151).

Relaciona-se essa característica ao procedimento com o qual a voz de alguns personagens se configura na narrativa literária. Para essa proposta, entende-se *Finisterra*: paisagem e povoamento como um livro que “atinge não apenas a vista, mas igualmente os outros sentidos, particularmente o ouvido [...]” (SEIXO, 1986, p. 116). Diante disso, é possível citar o excerto no qual, enquanto o pai explica para a criança o processo de criação da fotografia, o menino “de súbito, julga ouvir nas palavras do pai o eco duma voz e não a própria voz (soando onde?)” (OLIVEIRA, 2003b, p. 26). Com isso, a voz do pai fora, temporariamente, substituída por um eco, que soa não se sabe de onde. Deve-se ter em mente que o eco é também uma cópia, pois o som passa a ser repetido por meio de um artifício da natureza. Após o acontecimento, há a conclusão, por parte da criança, de que a momentânea substituição da voz do pai pode ser justificada pela passagem: “O real outra vez às avessas” (OLIVEIRA, 2003b, p. 26).

Em outra situação, a criança nota como voz do tio mistura-se à do falecido avô, em um procedimento designado por Carlos de Oliveira ao inserir o nome do personagem entre parênteses: “o tio (o avô)” (OLIVEIRA, 2003b, p. 50). Nessa ocasião, diante do tio, o menino percebe que a voz do homem é acompanhada por um estrondo, de modo que “sob a força do vento, o cabelo da criança esvoaça e arrepele-se” (OLIVEIRA, 2003b, p. 47). Para tentar resolver a situação, o tio senta-se em quatro almofadas para ficar em uma altura mais elevada da do menino. Essa decisão torna possível que a “corrente de ar passe com bastante folga acima da cabeça (olhos e cabelos) da criança, caso o tio se distraia e comece a falar-lhe (o que é bem possível) em linha recta” (OLIVEIRA, 2003b, p. 47).

O tio, ao final da conversa com a criança, faz um pedido: “E quero pedir-te um favor: não voltes a chamar-me tio. Sou o grande velho, em carne e espírito” (OLIVEIRA, 2003b, p. 49-50). Pode-se ver que a voz do tio é substituída pela do avô, como se o homem mais velho,

mesmo depois da morte, continuasse presente, transmitindo os seus ensinamentos para o primogênito da próxima geração – como a estrela cujo brilho é percebido mesmo depois do seu desaparecimento. A maneira de fazer isso é por meio da voz do avô, que, forte, capaz de causar um estrondo, é marcante para a criança, agora incumbida de continuar a busca pela fórmula da porcelana. Logo depois, o tio, que fala pelo avô, explica a sua alteração na voz: “– Se não descobrir a fórmula, tens de continuar o meu trabalho. Ligo solenemente os elos da cadeia. A partir daqui, quem fala é o teu avô, o sonho herdado conforme as leis do morgadio. Entendes?” (OLIVEIRA, 2003b, p. 49). Mesmo com os cuidados da criança para evitar a possível destruição provocada pela voz do avô, que fala pelo tio, há uma grande ventania capaz de erguer todos os papéis: “Uma última folha baloiça sobre o colete às riscas, mas de súbito agita-se, torna a subir, alcança o tecto com o impulso da voz ofegante (soprando agora do chão)” (OLIVEIRA, 2003b, p. 50). Nesse momento, o menino conclui: “– Já calculava. O sonho custa a domesticar” (OLIVEIRA, 2003b, p. 50). A proposição de um sonhar difícil de ser domesticado é evidenciada a partir da investigação dos desenhos elaborados por Carlos de Oliveira, atualmente integrados ao seu espólio, conforme apresenta a imagem.



Figura 27: Desenho produzido por Carlos de Oliveira¹⁵⁴

Fonte: Espólio literário Carlos de Oliveira, Museu do Neo-Realismo

¹⁵⁴ Reprodução autorizada pelo Museu do Neo-Realismo, em e-mail enviado no dia 21 de Abril de 2017.

Na figura anterior, que integra o caderno catalogado como “Desenhos e aquarelas”, possivelmente composto entre 1961 e 1962, tem-se a representação abstrata de uma floresta. Constam, nesse arquivo, doze ilustrações e cinco aquarelas. Sobre os desenhos, atenta-se para a ausência de qualquer intenção de elaborar uma representação figurativa da paisagem, pois a prioridade reside na abstração. Nesse ponto, é válido mencionar que, ao se pensar na paisagem, Michel Collot (2013, p. 93) atenta para o fato de, na pintura romântica, “a arte da paisagem deve mobilizar a afetividade a partir de um conhecimento preciso e quase científico dos fenômenos naturais”. Esta particularidade, claro está, não pode ser observada no desenho composto por Carlos de Oliveira, porquanto, assim como acontece com o almofadão de pirogravura composto pela mãe, o desenho apresenta traços abstratos, como se o autor se guiasse pelo próprio espírito ao filtrar o real. Em razão disso, em uma análise da ilustração inserida neste trabalho, não se vê uma floresta com seus elementos facilmente identificáveis, mas traços que fazem as vezes de galhos e um verde ao fundo, em uma tentativa pouco compromissada em lembrar a tonalidade das folhas.

Dessa forma, é-se incitado a pensar, a partir da composição do desenho abstrato, na maneira como se tem a transformação da paisagem pelas mãos de Carlos de Oliveira. Outrossim, observa-se, em uma análise mais comprometida dos seus desenhos e pinturas, depositados no Museu do Neo-Realismo, que o poema “Lavoisier”, tão necessário para a discussão proposta por esta tese, também foi ilustrado por meio do emprego da abstração. Percebe-se que os traços compostos por Carlos de Oliveira, em seu propósito de dar outra forma ao poema, esta abstrata, pode ser relacionado ao conteúdo ali apresentado. Ora, se cada poema já sonha outra forma, essa nova configuração não precisa ser obrigatoriamente pautada pelo figurativo.

Insere-se na página a seguir a ilustração em questão.

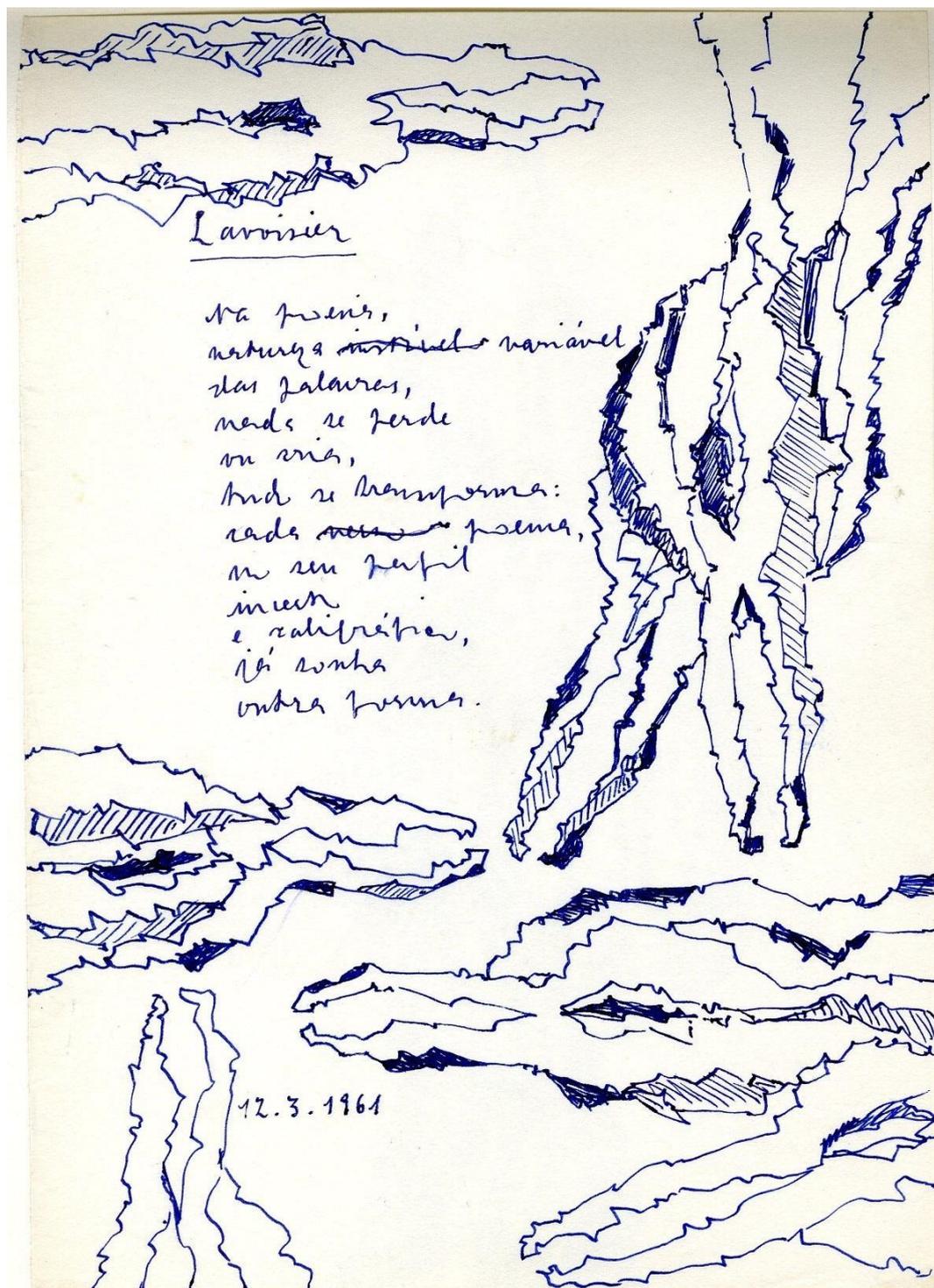


Figura 28: Ilustração para o poema “Lavoisier” feita por Carlos de Oliveira¹⁵⁵
 Fonte: Espólio literário Carlos de Oliveira, Museu do Neo-Realismo

Assim sendo, tendo em mente a proposta de uma ilustração que não se conduz pela técnica figurativa, ao acompanhar o texto poético, pode-se pensar, tendo por base a “transposição” da narrativa de *Finisterra*: paisagem e povoamento, na maneira como os

¹⁵⁵ Reprodução autorizada pelo Museu do Neo-Realismo, em e-mail enviado no dia 21 de Abril de 2017.

recursos fílmicos são empregados para ajudar a pensar tal abstração, sendo, nesse contexto, a voz um dos elementos centrais. Nessa perspectiva, cita-se a passagem na qual a criança constata que o amigo da família se comunica por meio de duas vozes. Quando se manifesta, ouve-se dos lábios do personagem uma sonoridade feminina, talvez explicada pelo lábio leporino: “Seu bigode ralo, o golpe de uma cicatriz (lábio leporino, cirurgia)” (OLIVEIRA, 2003b, p. 83). Por conseguinte, no capítulo XX, o amigo da família fala e a criança observa “[...] a reminiscência desta voz: duas falas simultâneas que não chegam a sobrepor-se (a unificar-se) por completo. Variações de timbre, de pronúncia? Como analisá-las? Se de facto existem; se não forem uma obsessão da criança” (OLIVEIRA, 2003b, p. 82).

Pode-se pensar que, assim como o revérbero alterou a composição do desenho da criança, o mesmo acontece com o menino em relação à voz do amigo da família. Ao escutar a voz do amigo, diferente das demais, como sugere o lábio leporino, a criança começa a pensar em hipóteses e, por isso, em razão de sua imaginação, cogita a possibilidade de se ter mais de uma voz em conjunto. De todo modo, deve-se ter em mente que, ao inserir um personagem com duas vozes, mais uma vez, Carlos de Oliveira indica a impossibilidade de se ter uma cópia fiel da realidade, pois, logo a seguir, a criança observa:

Esforço habitual que lhe desdobra a fala em duas (agora, paralelas). Não é o desdobramento habitual (simultâneo), mas dois discursos lado a lado: uma tonalidade feminina e outra, de maior aspereza, que repete e turva a primeira, ao contrário do eco, que serve (em geral) de filtro. (OLIVEIRA, 2003b, p. 96).

A segunda voz, nesse sentido, modifica a primeira, mas o processo não produz eco – recurso que, entende a criança, serviria de filtro. A segunda voz termina por turvar a primeira, embora atue como meio de repetição. Com isso, é possível perceber que se tem a impossibilidade mimética, uma vez que a segunda voz altera a primeira. O mesmo acontece no média-metragem em pauta, quando, em cena, tem-se uma atriz, sentada na grama, enquanto se ouve o seguinte trecho, retirado na íntegra de *Finisterra*: paisagem e povoamento: “As trovoadas não param. Raios que matam gente e gado, incendeiam casas, fendem pinhais inteiros. O inferno a mudar-se, com armas e bagagens” (OLIVEIRA, 2003b, p. 23). Contudo, na cena, embora a atriz faça movimentos com a mão e com a boca, como se estivesse falando, ouve-se a voz de Helena Domingos. Pode-se ver que a dublagem é feita sem correspondência entre a articulação das palavras e o texto falado, pois a atriz faz movimentos com os lábios que em nada se assemelha aos dizeres de Domingos. Esse procedimento remete ao que é estudado por Aumont (1995), quando investiga a representação

sonora e visual no cinema. Para o autor, inicialmente, existia a cobrança de que o som atuaria simplesmente como forma de reforçar o que é transmitido pela imagem. Todavia, o teórico do cinema acredita que não há razão para continuar com essa crença, uma vez que a representação sonora e a representação visual são dotadas de naturezas distintas. “Há alguns anos, assiste-se a um retorno do interesse por formas de cinema nas quais o som já não seria, ou nem sempre seria, submetido à imagem, mas sim tratado como um elemento expressivo autônomo do filme, podendo entrar em diversos tipos de combinações com a imagem” (AUMONT, 1995, p. 45).

Deve-se ter em mente, ainda de acordo com Aumont (1995), que o som não tem a dimensão espacial verificada na imagem, sabidamente dotada da capacidade de evocar um espaço que se assemelha ao real. Diante de tal característica, o estudioso encontra justificativa para a liberdade do estrato sonoro frente ao que é apresentado pelo imagético, pois nenhuma definição de campo sonoro “poderia calcar-se na do campo visual, nem que fosse apenas em virtude da dificuldade de imaginar o que poderia ser um *fora de campo sonoro*¹⁵⁶ (ou seja, um som não perceptível, mas exigido pelos sons percebidos: isso quase não tem sentido).” (AUMONT, 1995, p. 48-49, destaque do autor).

Sobre o cinema clássico advoga-se que esta arte concentrou-se na tentativa de espacializar os elementos sonoros, de modo que a imagem e o som se corresponderiam, proposta que rebaixa o som, nas palavras de Aumont (1995), a uma função simplesmente “redundante”. Além disso, o teórico considera a iniciativa pautada por um paradoxo, já que o som fílmico é proveniente de um alto-falante, que, escondido, torna-o “bem pouco ancorado no espaço real de uma sala de projeção (ele como que ‘flutua’, sem fonte bem definida).” (AUMONT, 1995, p. 49). A característica do som de não se espacializar, como acontece com a imagem fílmica, termina por oferecer condições para que possa ser livre com relação à imagem. Na tentativa de ilustrar esse elemento, Aumont (1995) recorre ao filme francês *O homem que mente*, de 1968, dirigido por Alain Robbe-Grillet. Nele, durante a apresentação dos créditos iniciais, é possível ouvir os sons gerados pela fricção de madeiras, passos, explosões, entre ruídos diversos, que, segundo o estudioso, só ao longo da narrativa farão sentido para o espectador. Há, ainda, outros ruídos, como o rufar de tambores e assobios, mas, ao contrário dos outros, jamais são explicados.

¹⁵⁶ “O campo definido por um plano de filme é delimitado pelo quadro, mas acontece, frequentemente, que elementos não vistos (situados fora do quadro) estejam, imaginariamente, ligados ao campo, por um vínculo sonoro, narrativo e até mesmo visual” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 132).

Contudo, Aumont (1995) trata em seu texto de ruídos e pequenos sons, enquanto no média-metragem em pauta, há a inserção de uma atriz que, ao ser dublada por outra, faz movimentos exagerados de lábios e braços, sem qualquer intenção de tornar possível que se pense que o recurso fora bem sucedido. Quanto ao modo como, em um filme, som e imagem se posicionam, Roy Armes (1999, p. 186) comenta que “a melhor maneira de compreender o papel do som [...] é considerar os vários espaços que a trilha sonora ocupa e estabelece um conjunto com a sequência de imagens”.

Nesse quesito, o estudioso define o som a partir de três espaços, considerados por ele como centrais para a discussão aqui pretendida. O primeiro deles é a tela, superfície facilmente definida, em que é possível esquematizar cenas, diálogos e música. Já o segundo, o diegético, mais complexo, refere-se ao “espaço imaginário do mundo ficcional ou não-ficcional que a obra cria” (ARMES, 1999, p. 186). Nesse caso, o estudioso se reporta não só ao que vemos e ouvimos em cena, mas àquilo que está ausente, apenas implícito por sons e imagens. O terceiro e último espaço é o do próprio som. Corroborando a afirmativa de Aumont (1995), de que o som é independente da imagem, Armes (1999) o entende constituído por elementos que não são integrantes da tela e nem do espaço diegético. O que compõe o som “são participantes invisíveis e inaudíveis, mas desempenham um papel importante em determinar a nossa resposta, como membros da audiência, aos sons e imagens” (ARMES, 1999, p. 187). Nesse sentido, o comentário e a música de fundo são bons exemplos de aproveitamento do espaço do som.

Levando em conta a reflexão de Armes (1999) e a de Aumont (1995), pode-se ver que o média-metragem apresenta um dos desenhos produzidos pelo próprio Carlos de Oliveira, opção só revelada àqueles que assistiram aos extras que compõem o DVD do filme. Ao longo de pouco mais de um minuto, há a introdução dos desenhos geométricos produzidos pelo poeta. São, ao todo, cinco, que apresentam proposta de composição bastante semelhante entre si – e é em razão disso que, para a tese proposta, seleciona-se apenas um deles, com predominância da cor verde e suas variações. A escolha se justifica porque, da mesma maneira como acontece com o desenho anterior, vê-se uma paisagem que se assemelha a uma floresta.



Figura 29: Desenho produzido por Carlos de Oliveira, inserido no filme
Fonte: Filme *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*, de Margarida Gil

No filme, enquanto exibem-se os desenhos, ouve-se, ao fundo, o barulho das águas que passam pelo rio e do vento que bate nas folhas das árvores próximas. Percebe-se que o som, mais uma vez, em nada sincroniza com o que se tem na tela, como foi feito na dublagem das atrizes na sequência comentada anteriormente. Contudo, após a exibição do último desenho, a película, por fim, apresenta a fonte do barulho ouvido ao longo de quase dois minutos e que acompanhou a exibição dos desenhos do poeta de *Mãe pobre*. Na sequência em questão, tem-se uma ave que voa de uma margem do rio até pousar em uma árvore, indicada pela Figura 29. Na cena, a câmera centra-se em acompanhar o voo do pássaro, com o áudio original da sequência, de modo que, agora, a cena faz muito mais sentido ao, enfim, visualizar a ave que se prepara para voar. Nesse sentido, é possível perceber que, ao exhibir as figuras geométricas, em simultâneo à escuta do áudio do correr das águas do rio, o média-metragem tem condições de dar a ver ao espectador a maneira com a qual a abstração coloca em prática a própria subjetividade como ponto de partida para trabalhar elementos da natureza.



Figura 30: Origem do áudio é revelada no média-metragem

Fonte: Filme *Carlos de Oliveira* – Sobre o lado esquerdo, dirigido por Margarida Gil

Nesse contexto, importa mencionar que se em *Finisterra*: paisagem e povoamento o propósito dos personagens é, a partir da paisagem vista da janela, criar um artefato, ao longo da narrativa a própria natureza se encarrega de construir um objeto representacional, o que contribui para a discussão acerca do conceito de abstração aplicado ao filme. Veja-se aqui o fragmento do capítulo XI, no qual se tem a descrição da paisagem.

Houve talvez um desmedido intumescimento do solo, que voltou a descer arrastando-as com ele. Isso ou qualquer outro cataclismo. Terríveis ventos provocando o recuo do mar e sepultando as árvores sob o peso das dunas, quando estas sossegaram. Jogos violentos da terra, que produzem ao mesmo tempo a miniatura, a fragilidade. Hastes ocas de plantas possivelmente aquáticas (os paus submersos) fazem parte da parte sedimentar e apresentam-se como fitas longas, lisas, secas. Por vezes, brancas; por vezes, dum tom quase fulvo.

Outros fósseis: caracóis, berbigões, búzios, raízes de cana, folhas de carrasqueiro (sobrepuestas e soldadas em bloco, com o desenho das nervuras tão nítido que se pode identificar por ele o arbusto original). Partido por descuido um desses fósseis de folhas, encontra-se lá dentro uma haste de trigoeiro. Intacta. Medula alvíssima, perióstio de seda: tal e qual a seara

viva. Retira-se a haste (parece acabada de ceifar) e o seu molde fica impresso na pedra, como uma dedada no barro (OLIVEIRA, 2003, p. 45-46).

Vê-se no excerto a descrição do processo de reprodução proporcionado pela própria natureza. Esse procedimento tem como resultado a fossilização da haste do pequeno corpo do trigo, uma ave cuja cabeça é tingida por listas pretas e brancas. Transformado em fóssil, tem-se o que é chamado pela voz narrativa de “molde impresso na pedra” (OLIVEIRA, 2003b, p. 46), em uma definição capaz de incitar a pensar que, se os personagens da narrativa procuram copiar a paisagem, é a própria natureza a detentora dos meios possíveis para tal tarefa. Com efeito, avisa Manuel Gusmão (2009, p. 116), é a terra dona, por si só, da paciência geológica responsável pela produção “de frágeis miniaturas representacionais – fósseis vegetais e animais, que mais do que representações constituem, assim, todo um sistema de marcas ou impressões”.

Recorre-se ao filme para pensar na maneira como esse processo de fossilização é apresentado. Para tanto, evoca-se aqui a cena em que a imagem de um fóssil pode ser vista, indicada pela Figura 31.

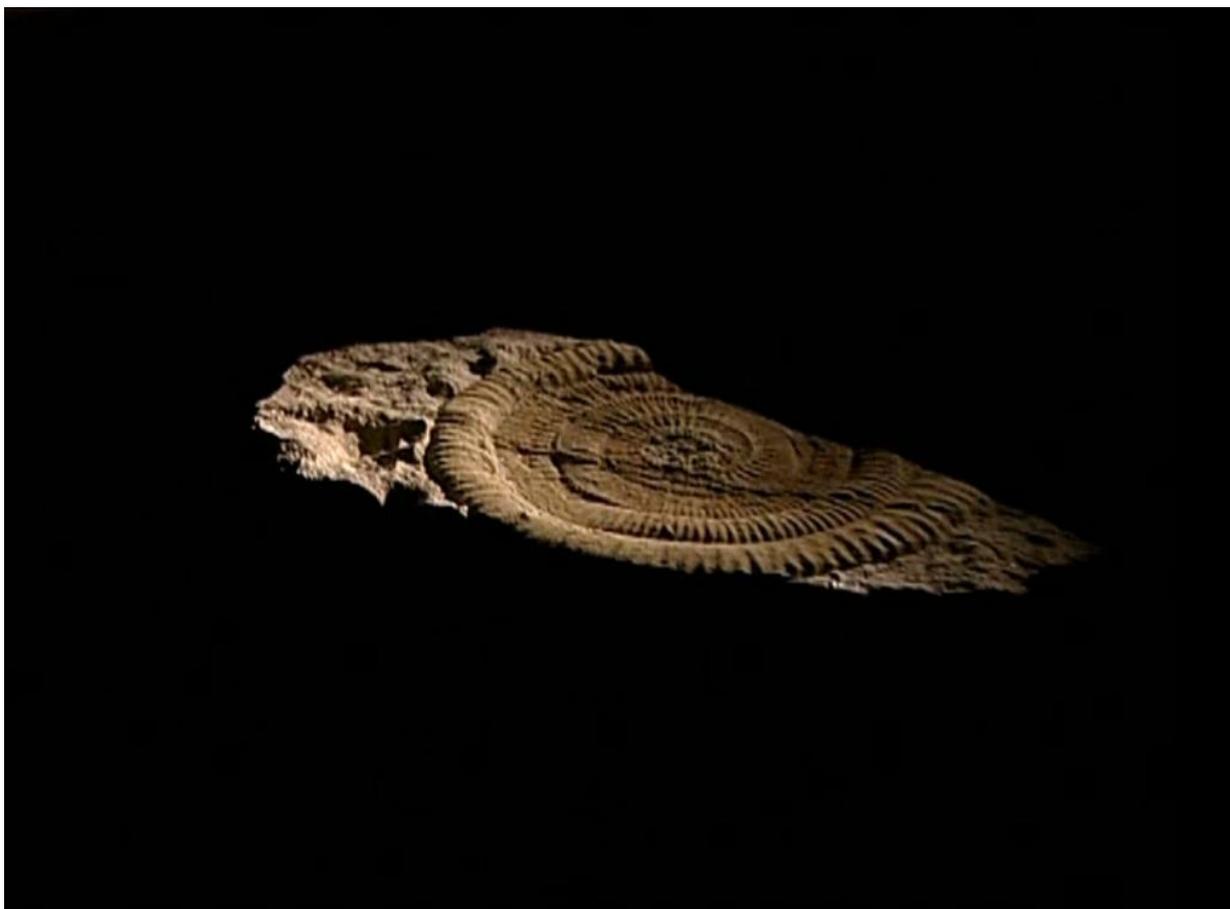


Figura 31: Fóssil pode ser visto no média-metragem

Fonte: Filme *Carlos de Oliveira* – Sobre o lado esquerdo, dirigido por Margarida Gil

Depois de exibir o objeto fossilizado, a câmera se concentra em mostrar Luís Miguel Cintra que, diante da máquina de escrever, lê, na íntegra, o texto “Fóssil”, publicado em *Cantata*.

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.
 (OLIVEIRA, 2003, p. 165)

A proposta de se apresentar, em um primeiro momento, a imagem do fóssil, associada, na narrativa de *Finisterra*: paisagem e povoamento, a uma representação possibilitada pela própria natureza, torna possível um deslocamento de sentidos, quando se depara com a leitura de “Fóssil”. Para tanto, em “Fóssil”, há a “petrificação do sujeito na linguagem, onde a sua presença constitui uma soma de vestígios, um progressivo traçado de ausência elocutiva gravada no corpo da linguagem” (MARTELO, 1998, p. 394). Assim sendo, se o sujeito se petrifica no corpo da linguagem, também a natureza é fossilizada. O cinema se encarrega, então, de colocar diante dos olhos do espectador essa nova leitura, na qual natureza e poeta se veem envolvidos com semelhante processo de petrificação, de maneira que, para retomar a discussão do início deste capítulo, o filme fornece vida à massa irreal do mundo – ou, simplesmente, a mão “sonha o sentido...” (GUSMÃO, 2013b, p. 51).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*as luzes apagaram-se o material foi guardado
o lugar adormece por baixo do bolor imutável
e no esquecimento
os actores caminham para o fim do filme*

*um gravador esquecido
regista os passos que se afastam devagar
não sabemos ao certo para onde*

(Al Berto, em “Filmagens”)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Outros grãos 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.

(Carlos de Oliveira, em *Finisterra: paisagem e povoamento*)

Para a escrita das considerações finais desta tese, recorre-se aos dizeres do adulto no capítulo XXIV, de *Finisterra: paisagem e povoamento*. No fragmento em questão, o homem, ao lado da criança, acompanha o surgimento da floresta na maquete: “assisto (assistimos os dois) em silêncio à ressurreição das florestas, também silenciosa” (OLIVEIRA, 2003b, p. 99). Posteriormente, a ideia do aparecimento das árvores – bem como da transformação dos grãos de areia em planetas – termina por assustar a voz narrativa, pois a proposta em si é “imposta de fora: não fui eu a elaborá-la” (OLIVEIRA, 2003b, p. 99). No entanto, percebe, ainda ao refletir acerca do procedimento testemunhado por ele e a criança: “Exacerbando sentimentos comuns (espanto, medo), mas inserindo-se numa experiência nova (signos doutra lógica e doutra realidade), a ideia insinua que estou a viver por conta própria e a sonhar por conta de alguém” (OLIVEIRA, 2003b, p. 99).

Quando se pensa na possibilidade aventada pelo adulto, enquanto testemunha a transformação da matéria proporcionada pelo surgimento das florestas na maquete, pode-se perceber que também o espectador se encontra em semelhante situação ao assistir às cenas do média-metragem *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*. Nesse caso, no lugar das “árvores [que] emergem lentamente da maquete” (OLIVEIRA, 2003b, p. 99), está-se diante de outro tipo de transformação, que se faz notar especialmente pela leitura proposta por Manuel Gusmão da obra poética de Carlos de Oliveira, possibilitada pelo trabalho de direção engenhosa empregado por Margarida Gil. Assim sendo, pode-se inferir que, quando associada ao contexto da produção cinematográfica, o “sonhar por conta de alguém” torna-se uma tarefa a ser executada por Margarida Gil e Manuel Gusmão, os responsáveis pela empreitada de tornar possível a transformação da obra do poeta da Gândara em cinema.

Para o propósito do estudo, é válido realçar a importância de *Finisterra: paisagem e povoamento* nesse processo. Sabe-se que é este o livro incumbido de fornecer o cerne da narrativa. Mas não só. Ao longo deste estudo, também foi o último romance publicado pelo autor de *Sobre o lado esquerdo* aquele que, assim como o fio do novelo de Ariadne orientou

Teseu no labirinto, também contribuiu para a construção de um caminho para se pensar o filme, por si só um corredor com portas que se abrem para uma série de outras possibilidades para discutir a poética de Carlos de Oliveira. No entanto, seria uma afirmativa reducionista pensar que a última narrativa publicada pelo poeta da Gândara possibilitou apenas a discussão acerca do trabalho do próprio autor. Como foi possível notar ao longo do desenvolvimento desta pesquisa, ao evocar o trabalho do poeta que por tantos anos estudou em sua pesquisa como acadêmico, também a criação de Manuel Gusmão é convocada para pensar o média-metragem. Esse princípio torna-se claro não apenas quando se pensa em *A terceira mão*, publicado um ano depois da conclusão das filmagens de *Carlos de Oliveira – Sobre o lado esquerdo*, mas também em outros poemas de autoria do ensaísta, especialmente aqueles que dizem respeito ao papel do leitor.

Se para Carlos de Oliveira, como foi constatado no primeiro capítulo desta tese, a escrita coincide com a leitura – um autor pode receber a ajuda de um futuro desconhecido, nunca é demais lembrar os dizeres de Hemingway registrados em seu caderno pessoal –, o mesmo pode ser afirmado com relação à poética de Manuel Gusmão. É como leitor, antes de tudo, que o acadêmico é capaz de propor novas reflexões acerca da obra do poeta da Gândara. Ao mesmo tempo, também é a poesia de Carlos de Oliveira capaz de fornecer uma nova leitura do trabalho do autor de *Teatros do tempo*. Isso porque, como se fez notar ao longo deste estudo, a poética de ambos encontra como ponto de contato o próprio tempo, pois remete a uma origem perpétua, envolta em um constante recomeço: “tudo parece ter outra vez começado”, como já avisa o título do poema de Manuel Gusmão que serve de epígrafe para esta pesquisa.

Este início, tantas vezes recomeçado, é evidenciado pelo processo de metamorfose percebido na maquete, objeto que representa um componente central para a estrutura proposta para o filme, uma vez que é sempre em torno dele onde se desenrola uma série de reflexões acerca da escrita poética de Carlos de Oliveira e o seu processo de criação, como ficou evidenciado no segundo capítulo desta tese. Com efeito, a ideia de uma origem sempre recomeçada se faz presente ao longo de toda a tese, seja por meio da tradição, quando, no primeiro capítulo, investigou-se o dialogismo em Carlos de Oliveira, ou a partir da leitura proposta por Manuel Gusmão da obra poética do escritor português. Sobre esse aspecto, deve-se realçar que o entendimento do poeta-crítico acerca da literatura produzida pelo poeta da Gândara não se restringe ao universo cinematográfico, tendo em vista que o diálogo com Carlos de Oliveira é verificado também em seus livros de poema, o que contribuiu para a investigação do média-metragem.

Nesse sentido, pode-se perceber que, da mesma maneira como os grãos de areia que batem no vidro da janela se transformam em um sistema planetário não identificado, incumbido de entrar em órbita em torno da maquete, tão importante para a discussão aqui proposta, percebe-se que a mesma transformação é proporcionada por Manuel Gusmão ao longo da leitura cinematográfica da obra de Carlos de Oliveira. Há a criação de outro mundo, possibilitada a partir da leitura da poesia do outro, de modo que se possa pensar na proposta de um aprendiz de feiticeiro, ideia aventada pelo adulto diante da surpresa do menino ao visualizar os grãos de areia que, pouco a pouco, assumem a posição de astros: “O sistema planetário também me surpreende. Sou o aprendiz de feiticeiro, mas ele aceita a ilusão prática (acaba até de criar um novo conceito): que se iluda à vontade” (OLIVEIRA, 2003b, p. 86). A partir desse princípio pode-se notar que, como aprendiz de feiticeiro, não por acaso o título escolhido para a reunião dos textos em prosa de Carlos de Oliveira, Manuel Gusmão assume a posição de conduzir o sonho do espectador ao transformar poesia em cinema.

REFERÊNCIAS

1 Obras literárias

1.1 Carlos de Oliveira

OLIVEIRA, Carlos de. *Trabalho poético: segundo volume*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1976.

OLIVEIRA, Carlos de. *O aprendiz de feiticeiro*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1979.

OLIVEIRA, Carlos de. *O aprendiz de feiticeiro*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1995.

OLIVEIRA, Carlos de. *Trabalho poético*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

OLIVEIRA, Carlos de. *Finisterra: paisagem e povoamento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003b.

OLIVEIRA, Carlos de. *Casa na duna*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

OLIVEIRA, Carlos de. *Guernica and the others poems*. Trad. Alexis Levitin. Canadá: University of Toronto Press, 2004b.

OLIVEIRA, Carlos de. *Uma abelha na chuva*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.

1.2 Manuel Gusmão

GUSMÃO, Manuel. Os desenhos do escultor. *Revista Relâmpago*, n. 23, ano XII, Fundação Luís Miguel Nava, Lisboa, outubro 2008b.

GUSMÃO, Manuel; MELO, Jorge Silva. *Da república e das gentes*. Lisboa: Bicho do Mato, 2011.

GUSMÃO, Manuel. *Contra todas as evidências: poemas reunidos I*. Lisboa: Editorial «Avante!», 2013.

GUSMÃO, Manuel. *Contra todas as evidências: poemas reunidos III*. Lisboa: Editorial «Avante!», 2013b.

GUSMÃO, Manuel. *Pequeno tratado das figuras*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013c.

GUSMÃO, Manuel. *Contra todas as evidências: poemas reunidos II*. Lisboa: Editorial «Avante!», 2014.

1.3 Autores variados

AL BERTO. Filmagens. In: MARTELO, Rosa Maria; MATOS FRIAS, Joana; QUEIRÓS, Luís Miguel. *Poemas com cinema*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Fazendeiro do ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ANDRADE, Eugénio de. *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Obra poética*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.

BELO, Ruy. *Todos os poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

BORGES, Jorge Luis. *Borges oral & sete noites*. Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. *Obra breve*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

CRUZ, Gastão. *Poemas de Gastão Cruz*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2005.

CRUZ, Gastão. Segunda glosa. In: BUESCU, Helena Carvalhão; BASÍLIO, Kelly Benoudis (Orgs). *Poesia e arte*. A arte da poesia. Homenagem a Manuel Gusmão. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

BAUDELAIRE, Charles. A apologia da paisagem e a crítica do retrato. In: LICHTENSTEIN, Jacqueline (Org.). *A pintura: textos essenciais – os gêneros pictóricos*. Trad. Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2006.

BRITTO, Paulo Henriques. *Tarde*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DIONÍSIO, Mário. *Poesia incompleta*. Sintra: Publicações Europa-América, 1979.

DIONÍSIO, Eduarda. *As histórias não têm fim*. Lisboa: Edições Cotovia, 1997.

FARIA, Daniel. *Poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2015.

HELDER, Herberto. Cinemas. In: MARTELO, Rosa Maria; MATOS FRIAS, Joana; QUEIRÓS, Luís Miguel. *Poemas com cinema*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

HELDER, Herberto. *Servidões*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.

HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. Porto: Porto Editora, 2015.

HEMINGWAY, Ernest. *As verdes colinas de África*. Lisboa: Edição «Livros do Brasil», 1955.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Contos do mal errante*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

MILLER, Henry. *O olho cosmológico*. Trad. H. Silva Letra. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

MOURA, Vasco Graça. a noite americana. In: MARTELO, Rosa Maria; MATOS FRIAS, Joana; QUEIRÓS, Luís Miguel. *Poemas com cinema*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

PESSANHA, Camilo. *Clepsydra*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1988.

PESSANHA, Camilo. *Clepsydra*. Suplemento especial da *Revista Colóquio/Letras*. Documentos, n. 155/156. Edição organizada por Gustavo Rubim e ilustrada por Cruzeiro Seixas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, jan. 2000.

PESSOA, Fernando. *Ficções do interlúdio*. Org. Fernando Cabral Martins. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

QUINTAIS, Luís. *A noite imóvel*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2017.

TAVARES, Gonçalo M. *I*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

TAVARES, Gonçalo M. *Uma viagem à Índia: melancolia contemporânea (um itinerário)*. São Paulo: Leya, 2010.

VERDE, Cesário. *O livro de Cesário Verde*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

WOOLF, Virginia. O cinema. In: WOOLF, Virginia. *O sol e o peixe: prosas poéticas*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

2 Crítica e teoria da literatura

2.1 Livros e ensaios de autoria de Manuel Gusmão

GUSMÃO, Manuel. *A poesia de Carlos de Oliveira*. Lisboa: Seara Nova Editorial Comunicação, 1981.

GUSMÃO, Manuel. *O poema impossível: o “Fausto” de Pessoa*. Lisboa: Caminho, 1986.

GUSMÃO, Manuel. Da literatura enquanto construção histórica. In: GUSMÃO, Manuel; BUESCU, Helena; DUARTE, João Ferreira (Orgs.). *Floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: Dom Quixote, 2001.

GUSMÃO, Manuel. Entrevista a Manuel Gusmão. Entrevista concedida a Antonio Guerreiro. In: BUESCU, Helena Carvalhão; BASÍLIO, Kelly Benoudis (Orgs.). *Poesia e arte. A arte da poesia. Homenagem a Manuel Gusmão*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008b.

GUSMÃO, Manuel. Manuel Gusmão: “Temos todos um cinema metido na cabeça”. Entrevista concedida a Luís Miguel Queirós. Portal Público, 28 de Junho 2008c. Disponível em: <https://www.publico.pt/2008/06/27/culturaipilon/noticia/manuel-gusmao-temos-todos-um-cinema-metido-na-cabeca-1334153> Acesso em: 14 Ago. 2015.

GUSMÃO, Manuel. *Finisterra. O trabalho do fim: reCitar a origem*. Coimbra: Ângelus Novus, 2009.

GUSMÃO, Manuel. O inventor de imagens, Manuel Gusmão. Entrevista concedida a Ricardo Paulouro Neves. A.23, Jornal da Associação 23, Fundão, n. 5, 2009b.

GUSMÃO, Manuel. *Manuel Gusmão: entrevista sobre Finisterra. O trabalho do fim: reCitar a origem*. Blog da editora Ângelus Novus. 06, dez, 2009c. Coimbra. Disponível em: <https://angnovus.wordpress.com/2009/12/06/manuel-gusmao-entrevista-sobre-%C2%ABfinisterra-o-trabalho-do-fim-recitar-a-origem%C2%BB/> Acesso em: 21 Dez. 2014.

GUSMÃO, Manuel. *Tatuagem & Palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

GUSMÃO, Manuel. “A poesia é o que recapitula o mundo, chamando-o em cada chama, pela chama de cada sílaba”: entrevista a Manuel Gusmão. Entrevista concedida à Marleide Anchieta de Lima. *Abril: Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana*, Universidade Federal Fluminense. v. 3, n. 4, abril, 2010b.

GUSMÃO, Manuel. *Uma razão dialógica: ensaios sobre literatura, a sua experiência do humano e a sua teoria*. Lisboa: Editorial «Avante!», 2011.

2.2 Sobre Carlos de Oliveira

ALVES, Ida Ferreira. As imagens da Terra na poesia de Carlos de Oliveira. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, Belo Horizonte, v.18, n.23, 1998.

ALVES, Ida Ferreira. A linguagem da poesia: metáfora e conhecimento. *Terra roxa e outras terras: revista de estudos literários*. Universidade Estadual de Londrina, Londrina, v. 2, 2002.

ALVES, Ida Ferreira. *Pastoral e Finisterra*, de Carlos de Oliveira: linguagem e paisagem moventes. In: DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *A estética da finitude – de Orfeu e de Pérsefone*. Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2009.

ALVES, Ida Ferreira. *O aprendiz de feiticeiro: a máquina dos meus olhos*. In: ALVES, Ida Ferreira (Org.). *Coisas desencadeadas: estudos sobre a obra de Carlos de Oliveira*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

AMORIM, Bernardo Nascimento. Rupturas e continuidades na poesia de Carlos de Oliveira. In: SILVA, Rogério Barbosa da; OLIVEIRA, Silvana Maria Pessôa de; MOREIRA, Wagner (Orgs.). *Escritos sobre poesia*. Belo Horizonte: Scriptum, 2011.

EIRAS, Pedro. A medição das estrelas – sobre a poesia de Carlos de Oliveira. *Relâmpago*, n. 11, Fundação Luís Miguel Nava, Lisboa, 2002.

EIRAS, Pedro. Minério, Gisandra, 'Wasteland'. Carlos de Oliveira e o Fim do Mundo. *eLyra: Revista da Rede Internacional LyraCompoetics*, n. 3, Porto, 2014.

ERTHAL, Aline Duque. Deserto excessivo: povoamento de multiplicidades. *Revista Texto Poético*, vol. 16, 1º sem, 2014.

ERTHAL, Aline Duque. *Deserto excessivo: convivência de múltiplos em António Ramos Rosa, Carlos de Oliveira e Luís Miguel Nava*. 2017. 225 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017.

FARIA, Ângela Beatriz de Carvalho. Paisagem e povoamento e suas reverberações. In: ALVES, Ida (Org.). *Coisas desencadeadas: estudos sobre a obra de Carlos de Oliveira*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

GANDOLFI, Leonardo. *Mundo comum e povoamento da paisagem – Ler com O aprendiz de feiticeiro* de Carlos de Oliveira. 2007. 120 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.

GANDOLFI, Leonardo. Tecendo escuramente as palavras. In: Anais do XI Congresso internacional da Abralic: Tessituras, interações, convergências. USP São Paulo, 13 a 17 de julho de 2008.

GANDOLFI, Leonardo. Voz, canto, rumor, caligrafia. In: ALVES, Ida Ferreira (Org.). *Coisas desencadeadas: estudos sobre a obra de Carlos de Oliveira*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

GANDOLFI, Leonardo. O coração de Carlos de Oliveira e a metade da vida. *Convergência Lusíada*, v. 35, Rio de Janeiro, 2016.

FERREIRA, Teresa Jorge. Poemas como colagens, colagens como retratos: Carlos de Oliveira e Pedro Mexia. *eLyra: Revista da Rede Internacional LyraCompoetics*. n. 7, Jun/2016.

LOPES, Silvina Rodrigues. *Carlos de Oliveira – o testemunho inadiável*. Sintra: Câmara Municipal de Sintra, 1996.

MARTELO, Rosa Maria. *Carlos de Oliveira e a referência em poesia*. Porto: Campo das Letras, 1998.

MARTELO, Rosa Maria. As paisagens imponderáveis de Carlos de Oliveira (abstracção e figurativismo). *Pessoa: Revista de ideias*. Lisboa, n. 4, Set/2011, pp. 112-125.

MATEUS, Rui. *Plaina, mesa, abat-jour: Visita aos subterrâneos da poesia de Carlos de Oliveira*. CATÁLOGO Carlos de Oliveira: a parte submersa do iceberg, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo. 2017a.

MATEUS, Rui. Reescrever o definitivo: o lugar das traduções de Camões e Shakespeare na poesia de Carlos de Oliveira. *Colóquio/Letras: Carlos de Oliveira*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, n. 195, Maio/Ago, 2017b.

MATEUS, Rui Manuel Afonso. Recreio e recriação. Dois nomes para a reescrita de Sá de Miranda e Manuel Bandeira em Carlos de Oliveira. *Revista do CESP*, Belo Horizonte, v.37, n.57, p. 97-113, 2017c.

MOREIRA, Vital. *Paisagem povoada: a Gândara na obra de Carlos de Oliveira*. Cantanhede: Edição da Biblioteca Municipal de Cantanhede, 1994.

NAMORA, Ricardo. E o verbo estava com Cesário. CATÁLOGO Carlos de Oliveira: a parte submersa do iceberg, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo. 2017.

NAMORA, Ricardo. «Beth Larkins, quem eras tu?»: Uma outra ‘Finisterra’ para Carlos de Oliveira. *Colóquio/Letras: Carlos de Oliveira*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, n. 195, Maio/Ago, 2017b.

NUNES, Ricardo. “Devia chamar-se acaso?” – O trabalho do corpo na poesia de Carlos de Oliveira. *Relâmpago*, n. 11, Fundação Luís Miguel Nava, Lisboa, 2002.

PEREIRA, José Carlos Seabra. Para conhecer... Carlos de Oliveira. Viseu: Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional do Centro, 2005.

RAMOS, Ana Maria. «Soneto de Camões. Imité de Camoëns. Imitado de Aragon». In: UNIVERSIDADE DE ZURIQUE. *Programação e caderno de resumos de Carlos de Oliveira: um autor português do século XX*. Inauguração da Cátedra. 21 e 22 de outubro de 2013. Disponível em: http://www.rose.uzh.ch/doktorat/romanistik/programainteruniversitario/wp-content/uploads/sites/5/2013/09/Flyer_Carlos_Oliveira.pdf Acesso em: 25 Out. 2016.

ROWLAND, Clara. Quadros do mundo. *Colóquio/Letras: Carlos de Oliveira*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 195, Maio/Ago, 2017.

RUBIM, Gustavo. A poesia como trabalho. In: RUBIM, Gustavo. *Arte de sublinhar*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel. *Slow motion: Carlos de Oliveira e a pós-modernidade*. Angelus novus: Braga/Coimbra, 1994.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel. Equívoco e reticência: *Uma abelha na chuva* de 1953 a 1954. SERRA, Pedro (Org.). *Uma abelha na chuva: uma revisão*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel. A poesia póstuma de Carlos de Oliveira. *Colóquio/Letras: Carlos de Oliveira*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, n. 195, Maio/Ago, 2017.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel. *Micro-dicionário de Carlos de Oliveira*. Pequeno livreto integrante da exposição. Museu do Neo-Realismo: Vila Franca de Xira, Portugal, 2017b.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel. Carlos de Oliveira: a parte submersa do iceberg. In: CATÁLOGO *Carlos de Oliveira: a parte submersa do iceberg*, Vila Franca de Xira, Museu do Neo-Realismo, 2017c.

2.3 Sobre Manuel Gusmão

BUESCU, Helena Carvalhão. Recomeçar a invenção. Poesia e testemunho em Manuel Gusmão. In: BUESCU, Helena Carvalhão; BASÍLIO, Kelly Benoudis (Orgs). *Poesia e arte. A arte da poesia. Homenagem a Manuel Gusmão*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

CARMO, Carina Infante do. Manuel Gusmão, Contra todas as evidências. Poemas reunidos II, poesia da memória e da imaginação do futuro. *Revista do CESP*, Belo Horizonte, v.25, n.2, p. 61-79, 2015.

EIRAS, Pedro. A litania reescrita. *TriceVersa – Revista do Centro Ítalo-Luso-Brasileiro de Estudos Linguísticos e Culturais*, v.1, n.1, maio-out. 2007.

EIRAS, Pedro. Retrato de Manuel Gusmão enquanto poeta na *polis*. *Revista do CESP*, Belo Horizonte, v.25, n.2, p. 25-39, 2015.

GUERREIRO, António. Os rumores da história e os seus signos. In: BUESCU, Helena Carvalhão; BASÍLIO, Kelly Benoudis (Orgs). *Poesia e arte. A arte da poesia. Homenagem a Manuel Gusmão*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

LIMA, Marleide Anchieta de. *Uma câmera no corpo da linguagem: a poética cinematográfica de Manuel Gusmão*. 2015. 265 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. Música e Migrações do fogo. Gubaidulina, Mahler e Bach – Notas para um comentário. In: BUESCU, Helena Carvalhão; BASÍLIO, Kelly Benoudis (Orgs). *Poesia e arte. A arte da poesia. Homenagem a Manuel Gusmão*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

MARTELO, Rosa Maria. Manuel Gusmão – brevíssimo retrato em forma de alfabeto. *Revista do CESP*, Belo Horizonte, v.35, n.53, p. 11-24, 2015.

MATOS FRIAS, Joana. Quanto mundo, o tempo: um livro e seus asterismos. *Revista do CESP*, Belo Horizonte, v.25, n.2, p. 41-59, 2015.

MORÃO, Paula. «A inquietante arte de escrever» – Notas breves sobre Manuel Gusmão, crítico. In: BUESCU, Helena Carvalhão; BASÍLIO, Kelly Benoudis (Orgs). *Poesia e arte. A arte da poesia. Homenagem a Manuel Gusmão*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

OLIVEIRA, Silvana Maria Pessôa. Tensões do tempo na poesia de Manuel Gusmão. *Revista do CESP*, Belo Horizonte, v. 27, n. 38, jul.dez. 2007, p. 85-89.

RODRIGUES, Urbano Tavares. Manuel Gusmão, poeta da memória, do amor e do futuro. In: BUESCU, Helena Carvalhão; BASÍLIO, Kelly Benoudis (Orgs). *Poesia e arte. A arte da poesia. Homenagem a Manuel Gusmão*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

VALENTIM, Jorge Vicente. “O leitor escreve para que seja possível” pensar a ficção: em torno do ensaio de Manuel Gusmão. *Revista do CESP*, Belo Horizonte, v.35, n.53, p. 81-115, 2015.

2.4 Geral

AMARAL, Fernando Pinto. O lugar da poesia. Sete perguntas e algumas tentativas de respostas. In: BUESCU, Helena Carvalhão; BASÍLIO, Kelly Benoudis (Orgs). *Poesia e arte. A arte da poesia. Homenagem a Manuel Gusmão*. Lisboa: Editorial Caminho, 2008.

AZEVEDO, Maria Teresa Schiappa de. Introdução. In: PLATÃO. *O banquete*. Trad. Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Lisboa: Edições 70, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Emsantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARRENTO, João. *O gênero intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

BARRENTO, João. *A chama e as cinzas: um quarto de século de literatura portuguesa (1974-2000)*. Lisboa: Bertrand Editora, 2016.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BERARDINELLI, Alfonso. Quatro tipos de obscuridade. In: BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2007.

BORNHEIM, Gerd A. As metamorphoses do olhar. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

BOSI, Alfredo. A fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Aduino (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CABRAL E MATOS, Lucas de Mello. Ouvido também lê: algumas palavras sobre performances vocais do poema. In: PEDROSA, Célia; ALVES, Ida. *Sobre poesia: outras vozes*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

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

CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Martins: São Paulo, 1959.

CARDOSO, Sérgio. O olhar viajante (do etnólogo). In: NOVAES, Aduino (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In: NOVAES, Aduino (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

COHN, Dorrit. Metalepsis and mise en abyme. *Narrative*, vol. 20, número 1, jan./2012.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Trad. Ida Alves [et al.]. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

CRUZ, Gastão. *A vida da poesia: textos críticos reunidos (1964-2008)*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

DE MAN, Paul. *O ponto de vista da cegueira: ensaios sobre a retórica da crítica contemporânea*. Lisboa: Angelus Novus, 1999.

DERRIDA, Jacques. *Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004)*. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Editora UFSC, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. A inelutável cisão do ver. In: DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

ECO, Umberto. O leitor-modelo. In: ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Trad. Attilio Cancian. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

FRANCHETTI, Paulo. Apresentação. In: PESSANHA, Camilo. *Clepsidra*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

FREITAS, Manuel de. Para o Sergio Lima, em forma de abraço. *eLyra: Revista da Rede Internacional LyraCompoetics*. n. 7, Jun/2016.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas cidades, 1978.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte: e na pintura em particular*. Trad. Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KANDINSKY, Wassily. *Curso da Bauhaus*. Trad. Isabel St. Aubyn. Lisboa: Edições 70, 1987.

KLEE, Paul. *Escritos sobre arte*. Trad. Catarina Pires e Marta Manuel. Lisboa: Cotovia, 2001.

LOPES, Tereza Coelho. *Clepsidra de Camilo Pessanha*. Lisboa: Seara Nova, 1979.

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

MARTELO, Rosa Maria. *Em parte incerta: estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea*. Porto: Campo das Letras, 2004.

MARTELO, Rosa Maria. *Vidro do mesmo vidro: Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961*. Porto: Campo das Letras, 2007.

MARTELO, Rosa Maria. *A forma informe: leituras de poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

MATOS FRIAS, Joana. Apesar das ruínas, tanto tempo nenhum: Joaquim Manuel Magalhães, Luís Quintais e Rui Pires Cabral. *eLyra: Revista da Rede Internacional LyraCompoetics*. n. 6, Porto, Jun/2015b.

MATOS FRIAS, Joana. Para uma poética dos espaços em branco: Os poemas-colagem de Rui Pires Cabral. *eLyra: Revista da Rede Internacional LyraCompoetics*. n. 7, Porto, Jun/2016.

MENEZES, Roberto Bezerra de. *Figurações do tardio no último Herberto Helder*. 2018. 194f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2018.

MINISSALE, Gregory. *Framing consciousness in art: transcultural perspectives*. Nova York: Rodopi, 2009.

OTTE, Georg; VOLPE, Miriam Lídia. Um olhar constelar sobre o pensamento de Walter Benjamin. *Fragmentos*, número 18, p. 35-47 Florianópolis, jan-jun, 2000.

PERLOFF, Marjorie. Collage and poetry. *Marjorie Perloff: Modern and Postmodern Poetry and Poetics*. 1998. Disponível em: <http://marjorieperloff.com/essays/collage-poetry/>. Acesso em: 26 Jan., 2017.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A literatura como herança. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

PIMENTA, Alberto. Olhar e ver. In: PIMENTA, Alberto. *O silêncio dos poetas*. Lisboa: Edições Cotovia, 2003.

PLATÃO. *O banquete*. Trad. Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Lisboa: Edições 70, 2017.

QUADROS, António. Introdução à vida e obra de Camilo Pessanha. In: PESSANHA, Camilo. *Clepsidra*. Sintra: Publicações Europa-América, 1988.

REIS, Edgard Pereira dos. O conflito existencial em *Clepsidra*. In: REIS, Edgard Pereira dos. *Arquivo e rota das sombras: ensaios e resenhas de literatura portuguesa*. Lisboa: AldeiaBook, 2014.

RUBIM, Gustavo. *Arte de sublinhar*. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

RUBIM, Gustavo. Passagem ao livro. In: PESSANHA, Camilo. *Clepsydra*. Suplemento especial da *Revista Colóquio/Letras*. Documentos, n. 155/156. Edição organizada por Gustavo Rubim e ilustrada por Cruzeiro Seixas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, jan. 2000.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora, 2010.

SEIXO, Maria Alzira. *A palavra do romance: ensaios de genealogia e análise*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

SCHNAIDERMAN, Boris. Bakhtin, Murilo, prosa/poesia. *Estudos avançados*, v.12, n.32, São Paulo, Jan./Abr., 1998.

TORRES, Alexandre Pinheiro. *O neo-realismo literário português*. Lisboa: Moraes Editores, 1976.

XAVIER, Ismail. Cinema: revelação e engano. In: NOVAES, Adauto (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

3 Relações interartes e cinema

ARMES, Roy. *On video: o significado do vídeo nos meios de comunicação*. Trad. George Schlesinger. São Paulo: Summus, 1999.

AUMONT, Jacques. O filme como representação visual e sonora. In: AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc (Orgs.). *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. Campinas: Papirus, 2003.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *A análise do filme*. Trad. Marcelo Félix. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2004.

BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BAZIN, André. *O que é o cinema?*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BAZIN, André. *O realismo impossível*. Trad. Mário Alves Coutinho. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

BUCK-MORSS, Susan. *A tela do cinema como prótese de percepção*. Trad. Ana Luiza Andrade. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2009.

BUÑUEL, Luis. Cinema: instrumento de poesia. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema: antologia*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

CARROLL, Noël. *Theorizing the moving image*. Cambridge University Press: Cambridge, 1996.

CARROLL, Noël. *Filosofia da arte*. Trad. Rita Canas Mendes. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 1999.

CARROLL, Noël. *The philosophy of motion pictures*. Malden: Blackwell Publishing, 2008.

CHANDLER, Daniel; MUNDAY, Rod. *Dictionary of media and communication*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

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

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: Conceitos, termos, objetivos. *Literatura e Sociedade*, Universidade de São Paulo, v. 2, 1997.

CORRIGAN, Timothy. Adaptações, refrações e obstruções: as profecias de André Bazin. In: ROWLAND, Clara; BÉRTOLO, José (Orgs.). *A escrita do cinema: ensaios*. Trad. Amândio Reis. Lisboa: Documenta, 2015.

CORTEZ, António Carlos. A inflamação do olhar. *Revista Relâmpago*, n. 38, ano XIX. Lisboa: Fundação Luís Miguel Nava, abril 2016.

COUTINHO, Mário Alves. Escrever com a câmera. In: SEDLMAYER, Sabrina; MACIEL, Maria Esther (Orgs.). *Textos à flor da tela: relações entre literatura e cinema*. Belo Horizonte: Núcleo de Estudos de Crítica Textual/Faculdade de Letras da UFMG, 2004.

COUTINHO, Mário Alves. *Escrever com a câmera - A Literatura Cinematográfica de Jean-Luc Godard*. Belo Horizonte: Crisálida, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Conversações: 1972-1990*. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo: cinema 2*. Trad. Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora brasiliense, 2005.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. *Literatura e cinema: tradução, hipertextualidade, reciclagem*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005.

EISENSTEIN, Sergei. The cinematographic principle and the ideogram. In: EISENSTEIN, Sergei. *Film Form: essays in film theory*. San Diego/Nova York/Londres: Harcourt, 1977.

EPSTEIN, Jean. *La Poésie Aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence*. Paris: Editions de La Sirène, 1921.

GAUDREAU, André; MARION, Philippe. Transescritura e midiática narrativa. DINIZ, Thaís Flores (Org). *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da arte contemporânea*. vol. 1. Trad. Thaís Flores. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GUERREIRO, Fernando. *Cinema El Dorado: cinema e modernidade*. Lisboa: Edições Colibri, 2015.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Trad. Andre Cechinel. Santa Catarina: Editora da UFSC, 2013.

LEANDRO, Anita. Godard contra a adaptação: Carmem e outras histórias do cinema. *Aletria – revistas de estudos de literatura*. Belo Horizonte, Fale-UFMG, n. 8, dez. 2001.

LOPES, Denílson. Entre a literatura e o cinema. In: SEDLMAYER, Sabrina; MACIEL, Maria Esther (Orgs.). *Textos à flor da tela: relações entre literatura e cinema*. Belo Horizonte: Núcleo de Estudos de Crítica Textual/Faculdade de Letras da UFMG, 2004.

McFARLANE, Brian. Background, issues, and a new agenda. In: McFARLANE, Brian. *Novel to film: an introduction to the theory of adaptation*. Oxford: Clarendon Press, 1996.

MACIEL, Maria Esther. Poesia à flor da tela. In: MACIEL, Maria Esther. *A memória das coisas: ensaios de literatura, cinema e artes plásticas*. Rio de Janeiro: Lamparina editora, 2004.

MANNER, Terence St. John. *A realização cinematográfica*. Lisboa: Edições 70, 1980.

MARTELO, Rosa Maria. Quando a poesia vai ao cinema. *Revista Relâmpago*, n. 23, ano XII, Lisboa, outubro 2008b.

MARTELO, Rosa Maria. Salas escuras. *Cadernos de literatura comparada: técnicas do olhar*. Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Dez/2009.

MARTELO, Rosa Maria. *O cinema da poesia*. Lisboa: Documenta, 2012.

MARTELO, Rosa Maria. Artes do tempo. *Revista Relâmpago*, n. 38, ano XIX, Lisboa, abril 2016.

MARTELO, Rosa Maria. Livros, filmes, metalepses. In: ROWLAND, Clara; BÉRTOLO, José (Orgs.). *A escrita do cinema: ensaios*. Lisboa: Documenta, 2015b.

MARTELO, Rosa Maria. Uma espécie de cinema das palavras (relações de intermedialidade em *Cobra*, de Herberto Helder). In: ROWLAND, Clara; CONLEY, Tom (Orgs.). *Falso movimento: ensaios sobre escrita e cinema*. Lisboa: Edições Cotovia, 2016b.

MET, Philippe. Pequenos cine-poemas em prosa: obsessão da cinefilia. In: GORRILLOT, Bénédicte; MORAES, Marcelo Jacques de; LEMOS, Masé; GLENADEL, Paula (Orgs.). *Poesia e interfaces: operações, composições, plasticidades*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

PUPPO, João F. Aspectos específicos da linguagem cinematográfica. *Fotografia, som e cinema: para dar vida às suas ideias*. Lisboa: Texto Editores, 2011.

RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”. In: DINIZ, Thaís Flores (Org). *Intermedialidade e estudos interartes: Desafios da arte contemporânea 2*. vol. 1. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

REIS, Amândio. *L’Histoire d’Adèle H.*: apontamentos para uma cartografia da efabulação. In: ROWLAND, Clara; BÉRTOLO, José. *A escrita do cinema: ensaios*. Lisboa: Documenta, 2015.

STAM, Robert. *Reflexivity in film and literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Nova York: Columbia University Press, 1992.

STAM, Robert. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAREMORE, James (Org.). *Film adaptation*. Nova Jersey: Tutgers University Press, 2000.

STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2003.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Revista Ilha do desterro*. Universidade de Santa Catarina. n. 51, Florianópolis, 2006.

STAM, Robert. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Trad. Gláucia Renate Gonçalves e Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

STINEY, P. Adams. *Modernist montage: the obscurity of vision in cinema and literature*. Nova York: Columbia University Press, 1990

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o tempo*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TYNIA NOV, Yuri. The fundamentals of cinemayur, *Russian poetics in translation*, v. 9, Oxford, 1982.

VERNET, Marc. Cinema e narração. In: AUMONT, Jacques; BERGALA, Alain; Marie, Michel; VERNET, Marc (Orgs.). *A estética do filme*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1995.

WALL-ROMANA, Christophe. *Cinepoetry: imaginary cinemas in French poetry*. Nova York: Fordham University Press, 2013.

XAVIER, Ismail. Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema. In: PELLEGRINI, Tânia et. al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: SENAC São Paulo/Instituto Itaú Cultural, 2003.

ŽIŽEK, Slavoj. Beyond envy and resentment. In: ŽIŽEK, Slavoj. *The year of dreaming dangerously*. Londres/Nova York: Verso, 2012.

4 Sites e livros sobre temas diversos

BÍBLIA SAGRADA. *Ave Maria*. São Paulo: Editora Canção Nova, 2012.

CLARENCE-SMITH, Gervase. *The Third Portuguese Empire: 1825-1975 – a study in economic imperialism*. Manchester: Manchester University Press, 1985.

MILLER, Henry. Hans Reichel. In: MILLER, Henry. *The Henry Miller reader*. Nova York: New Directions Books, 1959.

MILLER, Henry. *Henry Miller: the art of fiction*. Entrevista concedida a George Wickes. *Paris Review*, n. 28, verão-outono, 1962. Site *The Paris Review*. Disponível em: <https://www.theparisreview.org/interviews/4597/henry-miller-the-art-of-fiction-no-28-henry-miller> Acesso em: 02 Abril, 2018.

PRIBERAM. Codicilo. *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*, 2008-2013. Disponível em: <https://www.priberam.pt/dlpo/Codicilo> Acesso em: 14 Nov. 2017.

ROLDÃO, Helena. *Árvore: folhas de poesia* (Lisboa, 1951-1953). Bibliotecas Municipais de Lisboa, Lisboa, Hemeroteca Municipal, 7 de Abril de 2014. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/Arvore.pdf> Acesso em: 04 fev. 2018.

5 Filmografia

A HISTÓRIA de Adèle H. Direção: François Truffaut. Roteiro: François Truffaut; Jean Gruault; Suzanne Schiffman. França: Les Artistes Associés; Les Films du Carrosse; Les Productions Artistes Associés, 1975. DVD (96 min.), son, color.

A PALAVRA. Direção: Carl Theodor Dreyer. Roteiro: Carl Theodor Dreyer. Dinamarca: Palladium Film. 1955. DVD (126 min.), son., p&b.

A ROSA Púrpura do Cairo. Direção: Woody Allen. Roteiro: Woody Allen. Estados Unidos: Orion Pictures. 1985. DVD (88 min.), son, color.

A VIAGEM à lua. Direção: Georges Méliès. Roteiro: Georges Méliès. França, 1902. Disponível no YouTube, son, p&b.

CARLOS de Oliveira - Sobre o Lado Esquerdo. Direção: Margarida Gil. Roteiro: Manuel Gusmão e Margarida Gil. Lisboa: Midas Filmes, 2007. DVD (50 min.), son, color.

CIDADÃO Kane. Direção: Orson Welles. Roteiro: Herman J. Mankiewicz; Orson Welles. Estados Unidos: RKO Radio Pictures, 1941. DVD (119 min.), son, p&b.

FINIS TERRÆ. Direção: Jean Epstein. Roteiro: Jean Epstein. França: Société Générale de Films, 1929. DVD (82 min.), silent, p&b.

O DESPREZO. Direção: Jean-Luc Godard. Roteiro: Alberto Moravia. França/Itália: Les Films Concordia; Rome Paris Films; Compagnia Cinematografica Champion, 1963. DVD (103 min.), son, color.

O SOL DO MARMELEIRO. Direção: Víctor Erice. Roteiro: Víctor Erice e Antonio López. Espanha: Euskal Media, 1992.

PRÉNOM Carmen. Direção: Jean-Luc Godard. Roteiro: Anne-Marie Miéville. França: Sara Films; JLG Films; Films A2, 1983. DVD (85 min.), son, color.

UMA abelha na chuva. Direção: Fernando Lopes. Roteiro: Fernando Lopes. Portugal: Nacional Filmes, 1972. DVD (65 min.), son, p&b.

UMA mulher é uma mulher. Direção: Jean-Luc Godard. Roteiro: Jean-Luc Godard. França: Euro International Film, 1961. DVD (85 min.), son, color.