



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE LETRAS

CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS - LICENCIATURA

CARLOS DE OLIVEIRA EM DOIS ENSAIOS:
MEMÓRIA, MONTAGEM E HISTÓRIA

BRUNA CAROLINA DOMINGUES DOS SANTOS CARVALHO

RIO DE JANEIRO
AGOSTO DE 2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE LETRAS

CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS - LICENCIATURA

CARLOS DE OLIVEIRA EM DOIS ENSAIOS:
MEMÓRIA, MONTAGEM E HISTÓRIA

BRUNA CAROLINA DOMINGUES DOS SANTOS CARVALHO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à banca examinadora como um dos requisitos para obtenção do Grau de Licenciada em Letras, realizado sob orientação da Professora Doutora Júlia Vasconcelos Studart.

RIO DE JANEIRO
AGOSTO DE 2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE LETRAS

CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS – LICENCIATURA

Carlos de Oliveira em dois ensaios:

Memória, montagem e história

por

Bruna Carolina Domingues dos Santos Carvalho

Trabalho de Conclusão de Curso

BANCA EXAMINADORA

Júlia de Studart

Professora Doutora Júlia Vasconcelos Studart [UNIRIO, orientadora]

me 20 2 9 9

Professor Doutor Manoel Ricardo de Lima Neto [UNIRIO, avaliador]

RIO DE JANEIRO

AGOSTO DE 2022

*À vó Nilza,
que segue habitante da memória*

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos amigos Beatriz, Beatriz P., Daniel, França, Marcelo, Nívea, Rafael, Rafaella e Wallace.

À professora Júlia Studart, orientadora há três anos do projeto de Iniciação Científica do qual decorre este Trabalho de Conclusão de Curso.

Também aos professores Manoel Ricardo de Lima, Ana Carolina Coelho, Cristina Rigoni, Elizabeth Lewis e Marcelo Santos.

À CAPES e à CNPq pelo apoio financeiro a esse estudo.

Aos meus pais e irmãos.

E ao Bruno, por tanto, sempre.

RESUMO

Essa monografia é composta por dois ensaios que partem, cada um, de um texto específico do escritor português Carlos de Oliveira (1921 – 1981) no intuito de articular parte da produção deste autor ao procedimento e ao pensamento de um filósofo. O primeiro ensaio investiga o texto “Janela acesa”, publicado em *O Aprendiz de Feiticeiro* (1974), tendo ao lado o livro *A Imagem-Tempo: Cinema 2* (1985), de Gilles Deleuze (1925 – 1995). O segundo propõe uma análise do poema “Posto de gasolina”, de Oliveira, publicado em *Sobre o Lado Esquerdo* (1968), relacionando-o ao fragmento “Posto de gasolina” que abre o livro *Rua de Mão Única* (1928), de Walter Benjamin (1892 – 1940). Ambos os ensaios giram em torno de questões ligadas à memória e à história trazidas à tona pelo gesto da montagem. Ao dispor textos e fragmentos de tempos e lugares distintos em uma mesma constelação, esse gesto desativa a noção de obra, retirando-a de sua imobilidade para rearmá-la com outra potência, capaz de interferir no contemporâneo e propor reflexões éticas e políticas.

Palavras-chave: Carlos de Oliveira, Walter Benjamin, Gilles Deleuze, montagem, Neorrealismo

ABSTRACT

This monograph is comprised of two essays. Each one starts from a specific text by the Portuguese writer Carlos de Oliveira (1921-1981), articulating this text to a philosopher's procedure and concepts. The first essay investigates the text "Janela acesa" ("Lit window"), published in *O Aprendiz de Feiticeiro (The Sorcerer's Apprentice)* (1974), and the book *Cinema 2: The Time-Image* (1985), by Gilles Deleuze (1925 - 1995). The second proposes an analysis of the poem "Posto de Gasolina" ("Gas Station"), by Oliveira, published in *Sobre o Lado Esquerdo (On the Left Side)* (1968), relating it to the fragment also entitled "Gas Station" that opens the book *One-Way Street* (1928), by Walter Benjamin (1892 - 1940). Both essays revolve around topics of memory and history brought to light by the montage gesture. By arranging texts and fragments from different times and places in the same constellation, this gesture deactivates the notion of one piece or work, removing it from its immobility to rearm it with another power capable of interfering in the contemporary and proposing ethical and political considerations.

Keywords: Carlos de Oliveira, Walter Benjamin, Gilles Deleuze, montage, Neorealism

*Eu
à poesia
só permito uma forma
concisão,
precisão das fórmulas
matemáticas.*

“De V Internacional”, de Vladimir Maiakóvski
traduzida por Augusto de Campos e
anotada por Carlos de Oliveira em uma pequena agenda.

SUMÁRIO

1. Introdução.....	10
2. CARLOS DE OLIVEIRA COM GILLES DELEUZE: “PROCEDO AGORA COMO SE ESTIVESSE A FILMAR”.....	14
3. MATERIALISMO E PROGRESSO TÉCNICO: WALTER BENJAMIN, CARLOS DE OLIVEIRA, POSTOS DE GASOLINA	28
4. Considerações finais	38
5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	40

1. INTRODUÇÃO

Em “Micropaisagem”, incluído na coletânea *O Aprendiz de Feiticeiro*, publicada em 1971, o escritor português Carlos de Oliveira (1921-1981) comenta o modo como se dava o procedimento de sua escrita e refere-se, mais detidamente, ao livro de poemas homônimo. Afirma que, à exceção de “Debaixo do Vulcão”¹, escrito rapidamente e sem revisões ou emendas, os poemas de *Micropaisagem* foram fruto de “trabalho vagaroso. Feito, desfeito, refeito, rarefeito” (2004, p. 183). Mais adiante, acrescenta:

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, esse trabalho consiste quase sempre em alcançar um texto muito despojado e deduzido de si mesmo, o que me obriga por vezes a transformá-lo numa meditação sobre o seu próprio desenvolvimento e destino. É o caso da *Micropaisagem*. Um texto diante do espelho: vendo-se, pensando-se. (idem, p. 185)

Os dois trechos coadunam-se a uma característica constantemente assinalada por aqueles que interpretam e pesquisam a obra de Carlos de Oliveira: o empenho deste escritor pelo aperfeiçoamento formal refletido em seu procedimento de visitar, reler e reescrever constantemente as próprias criações, mesmo as já publicadas em livro. Conforme resume a professora Rosa Maria Martelo, essa prática meticulosa com as palavras denota “o esforço de depuração que o caracteriza e o modo como este assenta na revisão laboriosa dos textos e em uma prática que pertinazmente o caracteriza – a reescrita” (2002, p. 20).

Mesmo tendo declarado que após a publicação daquele que viria a ser seu último romance, *Finisterra. Paisagem e Povoamento* (1978), sua produção chegaria ao fim, sabe-se que, depois, Oliveira concentrou-se na reescrita de seu segundo romance, *Alcateia*, publicado primeiramente em 1944, corrigido em 1945, e apreendido na

¹ “Debaixo do vulcão” é um dos vários poemas de Carlos de Oliveira em que há citações explícitas a outros textos de outros poetas e romancistas. Nesse caso, a citação aponta para o romance *Debaixo do Vulcão* e também para seu autor, o inglês Malcolm Lowry, que começa a escrever o livro em 1937 na Cidade do México.

sequência pelo regime salazarista². (SILVESTRE, 2021, p. 9)³. Também ao longo dos anos 1950 e 1960, reescreveu os romances *Casa na Duna*, de 1943, e *Pequenos Burgueses*, de 1948 (GUSMÃO, 2018). Com os versos, deu-se o mesmo: as coletâneas *Poesias*, de 1962, e *Trabalho Poético*, de 1976, reuniram poemas profundamente modificados (por vezes, excluídos ou movidos de um livro a outro) em comparação às primeiras edições. Essa obsessão pelo refazimento é inclusive mencionada por Oliveira em outro texto de *O Aprendiz de Feiticeiro*, intitulado “O inquilino”, no qual discorre sobre ideias de peças de teatro nunca escritas. A certa altura, ele afirma: “Não percebo também porque transcrevi há pouco essa fala sem riscar uma simples vírgula: correções, rasuras, acrescentos, são o meu forte (e o meu fraco). Superstição? Quem sabe” (OLIVEIRA, 2004, p. 40). A inquietação perene com seu trabalho fez com que os seus textos nunca deixassem de ser, ainda que já publicados, esboços em constante iminência de transformação. A provisoriedade contida naquilo que apenas aparentemente está acabado advém no poema “Lavoisier” do livro *Sobre o Lado Esquerdo*, de 1968:

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 (1976. p. 23)

O título do poema refere-se ao químico francês Antoine Lavoisier, autor da lei da conservação da matéria, segundo a qual “na natureza, nada se cria, nada se perde, tudo se

² O regime salazarista em Portugal foi a mais longa ditadura da Europa do século XX, com duração de 48 anos. Para ser mais precisa: de 1926 a 1933, tem-se a Ditadura Militar, depois, o consequente Estado Novo de António de Oliveira Salazar, que se prolonga entre 1933 e 1968. Por fim, vem o período intitulado “Marcelismo”, de Marcelo Caetano, que vai de 1968 a 1974, ano da Revolução dos Cravos. Segundo tese do historiador português Fernando Rosas, alguns fatores que são característicos do regime e que talvez expliquem sua durabilidade são “o papel da violência preventiva e repressiva, as Forças Armadas, a Igreja Católica, o corporativismo, a composição dos interesses dominantes, a apetência totalitária”, entre outros. (ROSAS, 2013, p. 18)

³ Segundo afirma o professor Osvaldo Manuel Silvestre na introdução da nova edição de *Alcateia*, publicada em 2021, ano em que se celebrou o centenário de Carlos de Oliveira, “o último projeto literário do autor foi justamente a tentativa de reescrita de *Alcateia*, que já ia adiantada quando, poucos dias antes da morte, talvez por sentir que não possuía forças para conduzir a tarefa a bom termo, pediu a Ângela de Oliveira, esposa e companheira de sempre, que fosse deitar todos esses papéis ao lixo (um saco volumoso, de acordo com uma confidência desta). De todo esse trabalho, restaram dois fragmentos do capítulo XV, que foram transcritos e publicados no número que a revista *Vértice* dedicou em 1982 ao autor” (2021, p. 8-9)

transforma”. Aqui a poesia, natureza das palavras, é instável, não pode ser cristalizada, posto que está em constante transformação. Logo um poema, composto por palavras provenientes de tal natureza, não poderia jamais ser fixado uma vez que contém em si mesmo a potência de metamorfosear-se.

No ensaio “Do livro à tela. Antes e depois do livro”, o filósofo italiano Giorgio Agamben investiga o pré-mundo fantasmático dos rascunhos, anotações e cadernetas – o que ele chama de “antes do livro”. Segundo Agamben, essa instância anterior complica o estatuto que a cultura ocidental, apoiada na teleologia cristã da fundação do mundo, conferiu à obra acabada. Segundo Agamben, analisar esses esboços

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

O filósofo acrescenta que o momento de interrupção que acaba por definir a finalização de uma obra para a publicação pode ser meramente contingencial e lembra aquilo que James Lord assinala em seu livro *Um Retrato de Giacometti*. Lord escreve que o pintor suíço repetia constantemente aquilo que já dizia Cézanne: “um quadro nunca é terminado, é simplesmente abandonado”. Assim, para essa monografia, tomo de empréstimo essa ideia de Agamben – a de considerar os textos enquanto fragmentos instalados em um tempo potencialmente infinito, desestabilizando uma noção encerrada de “obra” – para analisar alguns textos e poemas de Carlos de Oliveira em contaminação com outros textos e conceitos de autores provenientes de diferentes épocas e lugares. A interpretação crítica proposta adota como ponto de partida a provisoriedade característica das criações de Oliveira, um escritor que leu incansavelmente a si mesmo e reformulou e reconstruiu por diversas vezes o sentido de seu trabalho poético.

Por isso, uma das intenções desta monografia não é a de produzir uma leitura panorâmica de seus romances e poemas, tampouco cotejar as edições primeiras de tais criações com as últimas versões – um trabalho interessante, porém ambicioso para uma monografia de conclusão de curso. O que procuro desenvolver, enfim, são dois ensaios, dois exercícios críticos. No primeiro, confronto o texto “Janela acesa”, retirado do já citado *O Aprendiz de Feiticeiro*, com as reflexões de *A Imagem-Tempo: Cinema 2*, de Gilles Deleuze. O intuito é pensar a existência de uma indiscernibilidade entre o atual e o virtual, o real e a imaginação, e entre o sujeito e o objeto em Carlos de Oliveira, considerado um dos principais autores do Neorealismo português. No segundo ensaio,

proporei uma conversa entre o poema “Posto de gasolina”, do livro *Sobre o Lado Esquerdo* (1968) com o fragmento “Posto de gasolina”, escrito pelo filósofo alemão Walter Benjamin e incluído em *Rua de Mão Única*, livro de 1928. O que se discutirá neste ensaio é a ideia de uma possível leitura heterodoxa que ambos os autores fazem do marxismo, tentando escapar, cada um a seu modo, de uma leitura determinista e teleológica rumo a uma sociedade sem classes e à compreensão de uma história (e de uma literatura) construída não a partir dos eventos grandiosos, mas sim dos resíduos, dos fragmentos, da matéria mínima. No caso de Oliveira, essa heterodoxia relaciona-se também ao papel da arte para a transformação da estrutura social e à impossível dissociação entre forma e conteúdo.

Apesar de os ensaios partirem de textos específicos, tanto de Carlos de Oliveira quanto dos dois filósofos citados, eles não estarão restritos somente a essas criações e a esses autores. Vale destacar que as publicações em livro de Carlos de Oliveira, apesar de constantemente reescritos, contam de dez volumes magros de poemas, cinco romances e uma coletânea de textos (excluo aqui suas traduções e organização dos *Contos Tradicionais Portugueses*, realizada ao lado de José Gomes Ferreira, publicada em 1957). Em alguma medida, todos esses livros foram lidos, relidos e ajudarão a compor as análises apresentadas. Também serão convocados outros leitores de Carlos de Oliveira, Gilles Deleuze e Walter Benjamin que já contribuíram com essa conversa que proponho.

Os ensaios têm como princípio observar os textos em seu detalhe, desativando uma noção de obra para rearmá-los com outra força, capaz de interferir no agora e de propor a esse tempo reflexões éticas, políticas. No ensaio “Sobre a faculdade mimética”, de 1933, Benjamin afirma um exercício de se “ler o que nunca foi escrito” (2015, p. 59) como possibilidade de tocar as tensões contidas entre aquilo que se escreve e aquilo que se entende – e entre aquilo que se diz e aquilo que se escreve. Agamben, leitor de Benjamin, afirma esse “nunca escrito” como um “resto de potência”, ou a virtualidade que sobrevive como vestígio na obra materializada e atual (o livro), e sem o qual qualquer leitura ou recepção seriam impossíveis.

Uma obra em que a potência criativa estivesse totalmente apagada não seria uma obra, mas cinzas e sepulcro da obra. Se quisermos compreender realmente esse objeto curioso que é o livro, deveremos complicar a relação entre potência e ato, possível e real, matéria e forma e tentar imaginar um possível que tem lugar apenas no real e um real que não cessa de se fazer possível (AGAMBEN, 2018, 132).

2. CARLOS DE OLIVEIRA COM GILLES DELEUZE: “PROCEDO AGORA COMO SE ESTIVESSE A FILMAR”

“Eu penso que a memória entra pelos olhos.”
Herberto Helder, *Photomaton & Vox*

O texto “Janela acesa”, de *O Aprendiz de Feiticeiro*, escrito por Carlos de Oliveira em 1964⁴, inicia-se do seguinte modo: “Trago a janela de muito longe, da casa de meu avô, e abro-a nesta parede cega virada ao poente. Junto-lhe a lembrança das janelas a faiscar no outro lado da rua. Consigo assim a mesma mancha de sol, as mesmas nuvens coloridas de então” (2004, p. 155). A essa composição forjada por elementos descontínuos soma-se, adiante, uma cadeira: “Pinho nu, sem *biòchene* ou verniz. Duas barras cruzadas sustêm o espaldar e o fundo é de corda entrançada” (2004, p. 155). Em seguida, entra uma personagem feminina: “Na cadeira, sento a mulher. Ainda jovem, quando a conheci. Os olhos mais claros do que hoje” (2004, p. 156). Após detalhamento minucioso dessa personagem, o narrador anuncia: “Escolhida a intérprete, dispostos os elementos da cena, procedo agora como se estivesse a filmar” (2004, p. 156).

Parto de “Janela acesa” para pensar no modo como alguns conceitos relativos ao cinema, ou, mais especificamente, relativos a um tipo de cinema, podem ser apropriados pela literatura. Quando me refiro a “um tipo” de cinema penso nas teorias de Gilles Deleuze, e, por essa razão, este ensaio propõe uma conversa entre o filósofo e Carlos de Oliveira. Como abordarei com mais profundidade, Deleuze afirma a existência de pelo menos dois regimes de imagem no cinema: o da imagem-movimento e o da imagem-tempo. E é o cinema no qual predomina o segundo regime de imagens, o da imagem-tempo, que vai interessar a esta reflexão.

O que torna “Janela acesa” particularmente interessante para pensar essa relação entre literatura e cinema é que este texto não toma como ponto de partida os produtos do

⁴ Apesar de o ano de 1964 ser apontado no índice de *O Aprendiz de Feiticeiro* como o ano do texto “Janela acesa”, logo abaixo há uma observação, escrita pelo próprio autor, que indica: “As datas mencionadas neste índice correspondem à redação inicial dos textos. O autor remodelou bastante alguns (sobretudo os mais antigos) publicados em jornais e revistas. Aqui fica a sua versão definitiva, que substitui, para todos os efeitos, a primeira” (2004, p. 201). Volto a lembrar que, ao se tratar de Carlos de Oliveira, devemos imaginar seus textos como em estado de iminente transformação, conforme formulado no índice desta monografia.

cinema, como um filme ou uma cena específica e pré-existente. Também não homenageia um ator ou uma atriz, personagens ou realizadores, tampouco discorre sobre o espaço da sala de cinema, as poltronas a tela iluminada. Isso, Carlos de Oliveira faz, por exemplo, no poema “Cinema”⁵, de *Sobre o Lado Esquerdo* (1968); no texto “Serenata”⁶, também de *O Aprendiz de Feiticeiro*; e em algumas passagens de *Finisterra. Paisagem e Povoamento* (1978)⁷. Em “Janela acesa”, lê-se uma sequência de imagens advindas da memória do narrador, que aproxima sua narração ao exercício do montador de cinema diante dos fotogramas.

Ao proceder “como se estivesse a filmar”, o escritor narra como se fizesse às vezes de um diretor de fotografia: escreve como se operasse uma *câmera-caneta* invertida. O conceito de *câmera-caneta* foi cunhado pelo crítico francês Alexandre Astruc em ensaio de 1948 tornado marco em defesa do cinema de autor em seu país. Em “Nascimento de uma nova vanguarda: a câmera-caneta”⁸, Astruc defende um cinema em que inexista a separação entre roteirista e diretor, um cinema em que “o autor escreve com sua câmera como um escritor escreve com uma caneta”⁹ (1992, p. 327). Em “Janela acesa”, no caminho inverso, o autor escreve com sua caneta assim como um cineasta escreveria com uma câmera.

Nessa apropriação de procedimentos, o texto conjuga ao menos dois elementos essenciais e indissociáveis para se pensar a produção de imagens – especialmente as cinematográficas: o tempo e a memória. Na reflexão contida no livro *Esculpir o Tempo*, o cineasta e poeta russo Andrei Tarkovski compreende ambas as instâncias como duas faces de uma mesma moeda, intrínsecas à consciência e à existência humanas, e o gesto que dá título ao seu livro – o gesto de esculpir o tempo – como a tarefa primordial do cineasta. Para ele, é o cineasta quem faz um “bloco de tempo”, constituído por uma grande

⁵ Para exemplificar, reproduzo um trecho da primeira das três partes do poema que explicitamente refere-se à sala de cinema: “*O écran petrificado, / muros, ossos, /o movimento áspero da câmara / mergulhado nos poços/das leis universais*” (OLIVEIRA, 1969, p. 47).

⁶ Nesse caso, o sujeito do texto compara a sensação de uma paisagem àquela assistida em uma cena de cinema: “já viram por certo o mesmo céu no cinema, nuvens? luz coalhada?, não se distingue bem, laivos brancos ao cimo do écran, depois uma zona de cinza escurecendo para baixo até ao outro branco, o da terra” (OLIVEIRA, 2004, p. 75).

⁷ No capítulo VIII, lê-se: “Fecha-se a janela, identifica-se a casa com a câmara escura, e a opção custa menos. [...] A luz inesperada desdobra a peregrinação pelas quatro paredes, faz oscilar sombras cor de lume no estuque [...] Nas portadas da janela, as figuras tornam-se quase ruivas. [...] Caminham com o movimento articulado duma lanterna mágica [...] Não tropeçam, nem se atropelam uns aos outros, param simplesmente do relevo do écran. [...] Como se chama o filme? Não respondem. Peregrinação? Silêncio. Finis terrae?” (OLIVEIRA, 1981, p. 37-40).

⁸ Tradução livre de: “Naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo”, publicado pela primeira vez na revista *L’Écran Français*, em 30 de março de 1948.

⁹ Tradução livre de “l’auteur écrit avec sa caméra comme un écrivain écrit avec un stylo”.

quantidade de fatos e experiências vividas, aquilo que o escultor faz com o bloco de mármore: “corta e rejeita tudo aquilo que não necessita, deixando apenas o que deverá ser um elemento do futuro filme, o que mostrará ser um componente essencial da imagem cinematográfica” (1998, p. 72).

Apesar de Tarkovski colocar várias ressalvas quanto à aproximação entre o cinema e a literatura¹⁰, essa tarefa do cineasta pode ser comparada àquela com a qual se ocupa o narrador já no início do texto reproduzido acima. De um enorme bloco de tempo, ele constrói a imagem cinematográfica por meio desse trabalho de cortes e rejeição de objetos. Juntas, a janela da casa do avô e as janelas a faiscar do outro lado da rua vão produzir, no instante de sua evocação, o efeito de cores e de iluminação desejadas – “a mesma mancha de sol, as mesmas nuvens coloridas de então”. Ele também esculpe o tempo quando recupera a cadeira dos tempos de estudante e a mulher ainda jovem, no tempo em que a conheceu, e atualiza tais recordações no interior desse mesmo *set*¹¹.

Se reparamos com mais atenção, notamos que os elementos reunidos nesse mesmo espaço cênico foram atualizados a partir de lembranças provenientes de regiões distintas do passado. A janela da casa do avô e as outras janelas que faíscam do outro lado da rua parecem retomar a infância – ele usa a metáfora espacial “de muito longe” para localizar a proveniência temporal da janela como se pertencente a um passado aparentemente mais anterior. A cadeira sugere um retorno à adolescência, conotado nos usos do adjetivo numeral “primeiros” em “nela me sentei a escrever os primeiros poemas, a folhear os primeiros livros proibidos” (2004, p. 155) em referência às experiências iniciais com a literatura, com a transgressão, ou mesmo com a política¹². A mulher indica uma

¹⁰ “Para além dela [da liberdade da qual artistas dos campos da literatura e do cinema desfrutam], as diferenças são irreconciliáveis, e provêm da disparidade essencial entre o mundo e a imagem reproduzida na tela, pois a diferença básica é que a literatura recorre às palavras para descrever o mundo, ao passo que o filme não precisa usá-las: ele se manifesta diretamente a nós.” (1998, p. 70). No entanto, apesar de defender a especificidade do procedimento cinematográfico, o próprio Tarkovski recorre a exemplos literários, como Marcel Proust e James Joyce, para criar paralelos e formular sua teoria acerca do cinema. Assim como Sergei Eisenstein, ele também se utiliza da forma japonesa do *haikai* para aproximar o cinema da poesia no que tange à tradução em signos de uma observação direta.

¹¹ Jorge Luís Borges, no conto *O Aleph*, escreve o problema (constante em sua obra) de se tocar o simultâneo das imagens e da memória por meio do sucessivo intrínseco a literatura. “O que viram meus olhos foi simultâneo; o que transcreverei, sucessivo, pois a linguagem o é. Algo, entretanto registrarei” (BORGES, 1999, p. 93). Registrar o simultâneo que é possível parece ser uma tentativa de Carlos de Oliveira não somente neste texto, como em outros. Exemplifico com alguns versos do poema “Fotomontagem” do livro *Entre Duas Memórias* (1971): “no momento exacto/em que o obturador é disparado/sobre a serenidade deste rosto;/pirâmides oscilam” (OLIVEIRA, 1976, p. 177)

¹² Vale mencionar que Carlos de Oliveira nasceu em 1921 e a censura foi legalmente instituída na Constituição de Portugal já em 1933, no contexto do Estado Novo, sendo abolida somente na Revolução de 1974. Estima-se que durante esse tempo, cerca de 3.300 obras foram proibidas durante os regimes de António Salazar e Marcelo Caetano. (Porto Editora, 2022).

rememoração da juventude, uma vez que ela aparece em cena “ainda jovem”. Segundo Rosa Maria Martelo, podemos reconhecer nessa personagem feminina a companheira de Carlos de Oliveira, celebrada no livro *O Aprendiz de Feiticeiro*. “Ângela de Oliveira [é o] nome ao qual aludem os anagramas *Gelnaa*¹³ ou *Jane L.* ou *Anne Gall*, usados em certos textos [de *O Aprendiz de Feiticeiro*], nomes que inscrevem Ângela no mundo ficcional desta obra de Carlos de Oliveira” (2016, p. 270). Martelo acrescenta que o termo *Janela*, retirado do título, “Janela acesa”, é também um anagrama de Ângela.

Voltemos à cena: apesar de os elementos evocados terem sido retirados de regiões do passado aparentemente sucessivas – infância, adolescência, juventude – eles coexistem nessa constelação de tempos díspares atualizada no exercício da lembrança. Conforme apontei anteriormente, Deleuze, no início dos anos 1980, recorre a alguns conceitos do filósofo francês Henri Bergson, especialmente desenvolvidos no livro *Matéria e Memória* (1896), para desenvolver essa relação entre imagem, tempo e memória no cinema. Em *A Imagem-Tempo: Cinema 2* (1985), Deleuze problematiza a compreensão do passado enquanto uma instância anterior ao presente, uma vez que tal anterioridade se apoiaria em uma noção espacializada do tempo, ordenado em uma cronologia linear ou no percurso dos ponteiros no relógio. O passado seria uma instância virtual conservada no tempo na qual penetramos para procurar aquilo que Bergson conceitua como “lembrança-pura”, mas que só poderá ser por nós atualizada como “imagem-lembrança”. “Essencialmente virtual”, escreve Bergson em *Matéria e Memória*, “o passado não pode ser apreendido por nós como passado a menos que sigamos e adotemos o movimento pelo qual ele se manifesta em imagem presente, emergindo das trevas para a luz do dia” (1999, p. 158). O passado seria uma preexistência geral que, segundo Deleuze, está para o tempo assim como o sentido estaria para a linguagem e a ideia, para o pensamento.

De acordo com essa compreensão do tempo, não há o próprio presente a menos que o pensemos enquanto um passado infinitamente contraído; e o passado manifesta-se como círculos mais ou menos dilatados, mais ou menos retraídos. Entre o passado muito contraído, que é o presente, e o passado muito dilatado, que é essa preexistência geral, há muitas regiões ou *lençóis do passado*. Tais lençóis são percorridos por nós aos saltos conforme a natureza da lembrança que buscamos. Resume Deleuze: “Tais são os caracteres paradoxais de um tempo não cronológico: a preexistência de um passado em

¹³ No ensaio “Floresta”, também de *O Aprendiz de Feiticeiro*, Carlos de Oliveira escreve: “Falei sobretudo de árvores e amor. Chegou a altura de oferecer este livro a *Gelnaa*, mulher-floresta, acolhedora e imperscrutável.” (p. 139).

geral, a coexistência de todos os lençóis do passado, a existência de um grau mais contraído" (2005, p. 122-123). Essas concepções de tempo e de passado são aquelas que, segundo o filósofo, existem no cinema dominado pelas imagens-tempo. Nesse regime de imagens, o tempo não está submetido ao movimento das personagens (esse seria o regime da imagem-movimento, sobre o qual ele se debruça no livro *A Imagem-Movimento: Cinema I*).

Não é por meio de suas ações e reações, combinadas na montagem do cinema clássico, que percebemos a passagem do tempo como se fosse uma externalidade. Na imagem-tempo, o tempo “em pessoa” se apresenta diretamente em imagens puramente óticas e sonoras. Deleuze dá como alguns dos exemplos desse cinema as naturezas mortas e os *travellings* de objetos do realizador japonês Yasujiro Ozu, os espaços vazios dos filmes do italiano Michelangelo Antonioni, as profundidades de campo do cineasta estadunidense Orson Welles em que coexistem tempos em uma mesma imagem.



Fig. 1: *Primavera Tardia* (PT) [longa /digital] Yasujiro Ozu. Shochiku, Japão, 1949. 1h48m



Fig. 2: *O Eclipse* (PT) [longa/digital] Michelangelo Antonioni. Cineriz, Interopa Film, Paris Film, Itália/França, 1962. 2h06m.



Fig. 3: *Cidadão Kane* (BR) [longa-metragem/digital] Orson Welles. RKO, Mercury Productions, EUA, 1941. 1h59m.

Deleuze explica:

A câmera já não se contenta ora em seguir o movimento das personagens, ora em fazer movimentos dos quais elas são apenas o objeto, mas, em todos os casos, *subordina a descrição de um espaço a funções do pensamento. Não é a simples distinção do subjetivo e do objetivo, do real e do imaginário, é, ao contrário, a indiscernibilidade deles que vai dotar a câmera de um rico conjunto de funções*, e trazer consigo uma nova concepção do quadro e dos reenquadramentos. (2005, p. 34, destaques meus).

Ao longo de “Janela acesa”, há uma atenção especial aos objetos que, adiante, comporão a cena. Eles ocupam mais da metade desse breve texto de menos de três páginas. Os períodos longos desprovidos de ação, parte do exercício mnemônico ao qual se propõe o narrador, colocam o leitor nesse ponto de indiscernibilidade entre o real e o imaginário do qual fala Deleuze. Exemplo desse ritmo está na descrição da janela da casa do avô:

A parte superior da janela é redonda, um semicírculo perfeito de vidros amarelo-laranja, talvez menos denso que o laranja, mas isso depende muito da luz exterior: intensidade, hora do dia, verão, inverno, etc. Na parte de baixo, sensivelmente quadrada, vidros brancos vulgares. (2004, p. 155).

“Janela acesa” constrói-se como um filme vagaroso. Cada objeto ou fragmento de objeto atualizado pela memória é perscrutado com minúcia e persiste no texto convertido em tela por tempo suficientemente longo a ponto de agudizarmos a percepção sensível em detalhes como iluminação, cor, textura, forma, relação com o ambiente circundante.

Esse metatexto de pouca ação dá a ver o tempo e o funcionamento da memória como se estivéssemos diante de um filme no qual dominam as imagens-tempo. Tarkovski, cineasta também citado por Deleuze como construtor de cenas sob esse regime imagético, escreve que uma imagem se torna verdadeiramente cinematográfica quando “não apenas vive no tempo, mas quando o tempo também está vivo em seu interior, dentro mesmo de cada um dos fotogramas” (1998, p. 78). Fazer o espectador ou o leitor sentir ou perceber a passagem do tempo enquanto se defronta com esse tipo de filme ou texto torna o próprio tempo (a memória?) objeto do que se escreve e do que se filma.

Outro exemplo para pensar nesse cinema de imagens-tempo construído em “Janela acesa” é o excerto no qual o narrador discorre sobre o efeito da luz filtrada pelas janelas coloridas de outras casas. “Deste modo se irisavam as saletas, os quadros de missanga, as almofadas pirogravadas, as bonecas, os bibelôs de louça. Tudo coberto duma poeira que a memória torna ainda mais fina e possessiva” (2004, p. 155). Estamos diante da enumeração de objetos evocados pelo narrador por meio da atualização de imagens-lembranças. Porém, agora, junto dos objetos, é também atualizada a poeira, sinal concreto da passagem do tempo. A menção à poeira é feita mais uma vez em um outro momento, quando ele compara o loiro dos cabelos da mulher, iluminados pelo efeito da janela alaranjada, a uma “espécie de *poalha* a libertar-se do fundo escuro” (2004, p. 156, destaque meu). Tais referências ao pó são especialmente importantes para pensar nessa região de indistinção entre o real e o imaginário; entre o material e o ideal¹⁴. Porque a poeira trazida à tona pela memória do narrador apresenta um choque entre a sucessão cronológica de um acúmulo sucessivo e material no espaço (a poeira) e a atualização de uma imagem proveniente de um tempo virtual, de um passado preexistente (a imagem-lembrança da poeira). A poeira também pode ser lida a partir de uma dimensão fantasmática, como matéria indicial que permite a apreensão sensível daquilo que é invisível e incomensurável. Georges Bataille, no verbete dedicado à “Poeira” em seu *Dicionário Crítico*, refere-se a essa sujeira como intrínseca aos lugares que sobrevivem à passagem do tempo. Bataille afirma que, quando a poeira invade os ambientes, é como se ela os preparasse “para a entrada iminente de assombrações, fantasmas, larvas”¹⁵ (1970,

¹⁴ Essa indiscernibilidade entre material e ideal é fundamental para Henri Bergson, que abre seu *Matéria e Memória* com a seguinte proposição: “Iremos fingir por um instante que não conhecemos nada das teorias da matéria e das teorias do espírito, nada das discussões sobre a realidade ou a idealidade do mundo exterior” (1999, p. 11). Sua filosofia tenta localizar-se entre o materialismo e o idealismo, defendendo uma materialidade do ideal e um idealismo da matéria. Ao definir o corpo, ele escreve: “Pode dizer que meu corpo é matéria ou que ele é imagem, pouco importa a palavra” (1999, p. 14).

¹⁵ Tradução livre de « pour l'entrée prochaine des hantises, des fantômes, de larves”(1970, p. 55).

p. 55), tudo o que é repugnado pela lógica, pela ciência e pela limpeza. E ainda nos convida, ironicamente, a imaginar um embate entre a matéria e a sujeira de um lado, e a imaginação e o belo de outro, quando dá a ver que “a Bela Adormecida acordaria coberta por uma espessa camada de poeira”¹⁶ (1970, p. 55).

Mais ao final de “Janela acesa”, a personagem da mulher está sentada e segura nas mãos um livro fechado:

Vejo a capa: duas esquadrias largas, dois tons de castanho que o laranja da luz torna menos frios; o título e o nome do autor ambos em caixa baixa, tipo e corpo iguais. Reconheço o livro. É este. Como, se estou ainda a acabá-lo? Não foi sequer passado a limpo quanto mais composto, impresso. A mulher não pode ter um exemplar já pronto. E contudo tem. (2004, p. 156-157).

Rosa Maria Martelo, em ensaio do livro *O Cinema da Poesia* (2012), reproduz esse mesmo trecho e informa que a primeira edição de *O Aprendiz de Feiticeiro*, obra que contém “Janela acesa”, possuía essa exata capa descrita acima (infelizmente, substituída nas edições seguintes, por outros desenhos¹⁷).



Fig.4: Capa da primeira edição de *O Aprendiz de Feiticeiro*

¹⁶ Tradução livre de “que la Belle au Bois Dormant se serait réveillé couverte d'une épaisse couche de poussière” (1970, p. 55).

¹⁷ Na edição que uso para escrever esse ensaio, da Assírio & Alvim, há, ao final de “Janela acesa”, uma reprodução em preto e branco da capa da primeira edição do livro.

Ler, na história narrada, a descrição do livro que, enquanto leitores, temos em mãos, intensifica a indiscernibilidade entre real e imaginário sobre a qual tenho tratado até aqui. Oliveira “cria uma inegável porosidade entre o mundo do texto e o nosso mundo enquanto leitores, fazendo-nos tomar consciência do acto de leitura como vertigem e como fruição da vertigem” (MARTELO, 2016, p. 269). Conforme aponta a autora, não só “Janela acesa” ultrapassa a linha que separa o narrador da diegese (a personagem segura o livro que o escritor-narrador escreve), como também, mais radicalmente, avança sobre a fronteira entre o mundo do texto e o mundo no qual fazemos a leitura (a personagem segura o livro que nós estamos lendo). Podemos supor também que o fato de a personagem segurar o livro-ainda-por-ser-concluído em mãos remete, no plano da narrativa, a uma atualização da constelação de tempos díspares à qual me referi anteriormente: nessa constelação, passado, presente e futuro (imaginado pelo narrador que reconhece a capa do livro que está escrevendo) coexistem em um mesmo agora e não mais estão domesticados em uma cronologia espacial e ordenada.

Para além de perceber essa indistinção entre o real e o imaginário no cinema da imagem-tempo, Deleuze verifica nele a existência de uma indiscernibilidade entre o sujeito e o objeto. Esse ponto é particularmente interessante, uma vez que há, em “Janela acesa”, a presença intermitente de um narrador pessoal que ora marca sua presença com mais vigor, ora aparentemente desaparece. No entanto a sua aparição e o seu sumiço não se dão de maneira completa, e o sujeito e o objeto não advêm em campos estanques, mas indiscerníveis. Em outras palavras, o “eu” não aparece por completo, tampouco isolado de um contexto; nem as imagens-lembrança são narradas de maneira puramente objetiva. Ao longo de todo o texto, o “eu” é sempre um sujeito oculto, presumido nos muitos verbos na primeira pessoa do singular e nos deíticos pessoais. Por exemplo, no primeiro parágrafo, reproduzido no início desse primeiro ensaio (“Trago de muito longe, da casa de meu avô...), lê-se: “trago”, “meu”, “abro-a”, “junto-lhe”, “consigo”. No parágrafo seguinte, há uma aparente desaparecimento desse “eu” e a narrativa passa a concentrar-se com mais força no objeto, nesse caso, a janela, também já mencionada nesse ensaio (“A parte superior da janela é redonda...”). Porém, ao afirmar a cor dos vidros dessa janela, há uma hesitação relativa à cor exata do material (“vidros amarelo-laranja, talvez menos denso que o laranja”), o que denuncia a presença de um sujeito que duvida daquilo que lembra e, por isso, rasga uma descrição, à primeira vista, mais objetiva.

Em seguida, a componente física da janela, pertencente ao mundo particular desse sujeito, ganha historicidade, adentra o fluxo cronológico e social da humanidade: “Janela

do começo do século, fins do século passado, na província de uma casa mediana, porque as mais ricas tinham vidros de várias cores: laranja, roxo, vermelho, pelo menos.” (OLIVEIRA, 2004, p. 155). Essa relação dialética estabelecida entre o privado (a janela da casa do avô) e o público (a época da construção da casa, a classe social daqueles que a habitavam) amplia o sentido desse “eu”, que, para além de ser um sujeito que narra as memórias íntimas de um espaço doméstico, é também um “eu” que se insere na história, no contexto social e econômico¹⁸. A imagem-lembrança é novamente interrompida por um retorno mais evidente do sujeito que lembra/prepara o *set*, incluindo uma cadeira na cena: “ponho [a cadeira]”; “me sentei”; “esqueci-a”, que depois vai dar lugar à descrição física e material da cadeira. O mesmo movimento se dá com a entrada em cena da figuração de Ângela.

Após anunciar que procederá “como se estivesse a filmar”, o texto continua a alternar-se precariamente entre o “eu” e o “outro”, mas, agora, ele reveza-se entre as escolhas desse diretor de fotografia e os objetos da cena filmada. Isso também evidencia a complexidade da relação sujeito-objeto estabelecida em “Janela acesa”: o leitor lê a cena filmada ao mesmo tempo em que lê o gesto do sujeito que filma, como se se tratasse de um *mise-en-abyme* parcial. Parcial, pois não estamos diante de um filme cujo conteúdo volte-se para o ato de filmar, mas diante de um texto que escreve uma cena mnemônica como se fosse um filme, e o faz por meio da adoção de procedimentos cinematográficos. Exemplifico essa alternância entre cena filmada e gesto de filmar com a reprodução do texto a seguir:

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 tinge-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, 2004, p. 156).

Torna-se ainda mais difícil distinguir onde começa o “eu” e onde termina o “outro”. Por mais que possamos estabelecer que em “pelo sol” termina a narração da cena filmada e a partir de “detenho a luz (o foco de estúdio)” começa a do gesto de filmar, a narração da cena apresenta traços de intimidade, de aproximação (amorosa) entre aquele

¹⁸ Tal aspecto é reforçado quando o sujeito se pergunta acerca do destino da própria cadeira anteriormente citada: “Partiu-se? Perdeu-se numa dessas mudanças a que a vida obriga as *pessoas sem casa própria* e um pouco instáveis? Ou esqueci-a apenas no meu quarto *pobre* de estudante?” (OLIVEIRA, 2004, p. 155, destaques meus). Essa memória íntima não se desarticula da condição econômica, estrutural de uma coletividade mais ampliada.

que escreve e aquela que é escrita, o que borra essa divisão. A proximidade entre ambos é conotada no uso de “noutras circunstâncias”, como se o cabelo apresentado em cena fosse um cabelo já visto anteriormente em outras situações por aquele que o “filma”. Quando ele faz menção à “tal sensação de bruma e brisa tocadas pelo sol”, retoma a uma frase escrita anteriormente: “o cabelo solto num halo de bruma e brisa que faz pensar nos amanheceres da sua ilha” (2004, p. 156), em alusão à Ilha da Madeira, onde nasceu Ângela de Oliveira. A “tal sensação” não é própria do objeto nem do sujeito isoladamente, mas vem à tona nessa região indiscernível entre os dois, ou entre a cena filmada e aquele que a filma. Em seguida, a cena prossegue: “O foco desce ainda mais, ilumina sucessivamente os ombros, os seios, os braços, a cintura, os punhos e as mãos” (2004, p. 156). Com o foco da luz filtrada pela janela colorida, o escritor percorre e secciona o corpo da mulher como se construísse um *travelling* com a câmera muito aproximada. O próprio texto termina com uma citação ao *travelling*, construindo uma analogia entre tal movimento contínuo da câmera e a lembrança. “O *travelling* acabou e a tensão (a cores) da memória não pode manter-se por muito tempo” (2004, p. 157). Também é importante mencionar que a aproximação da câmera, concentrada em um detalhe do corpo de cada vez, é um enquadramento típico para a expressão da intimidade, reforçada pelo movimento em *slow motion* da luz que ilumina esse corpo “vagarosamente, porque o movimento do foco se faz milímetro a milímetro” (2004, p. 155).

Outro sinal da indiscernibilidade entre sujeito e objeto relaciona-se a um plano mais aberto, se pensarmos esse texto no percurso de Carlos de Oliveira. Apesar de genericamente identificado como um escritor do Neorealismo português, tal aderência ao movimento estético não se deu uniformemente ou sem conflitos. No que se refere à poesia, parte da crítica considera a existência de um corte na produção de Oliveira, sugerido pelo próprio autor quando da publicação da coletânea *Trabalho Poético* (1976) em dois volumes que funcionariam como duas fases distintas de seu trabalho (CRUZ, 2008; BARBOSA, 2009). Não se trata, portanto, de um autor homogêneo conformado às delimitações de uma escola literária ao longo de toda a sua trajetória.

Rosa Maria Martelo compreende Oliveira como um escritor atravessado pelo marxismo “até o fim”, ainda que, em alguns momentos, ecoem hesitações em relação ao avanço teleológico da história para a abolição da sociedade de classes (essa incerteza pode ser lida, por exemplo, em “Posto de gasolina”, de *Sobre o Lado Esquerdo*, poema em prosa explorado em pormenor no ensaio seguinte). Tal atravessamento marxista é nítido, mas “há, contudo, uma vertigem que coloca, desde cedo, a obra do escritor em

permanente confronto com a experiência dos seus limites” (1996, p. 197-198). A escrita de Oliveira, marcada pelo gesto constante de revisitação aos próprios textos e pela reescrita e republicação de poemas e romances, abandona, ao longo dos anos, uma atitude de tranquilidade em relação ao campo de referência marxista para adotar um desconforto intensificado por uma ampla “interrogação epistemológica” (1996, p. 200).

O Aprendiz de Feiticeiro, livro no qual se insere “Janela acesa”, apesar de reunir alguns textos dispersos, que, conforme indicado no índice cronológico do volume, “começaram a ser escritos” entre 1947 e 1970, não é uma simples coletânea, mas uma unidade, pensada como tal¹⁹. Seria perigoso analisar esse livro tal e qual um reflexo da transformação da obra do autor, como se pudéssemos ler, através de seus textos mais antigos e mais recentes, um amadurecimento de seu projeto poético. Isso porque os conteúdos não foram publicados em *O Aprendiz de Feiticeiro* exatamente como haviam sido concebidos em um primeiro momento. Os textos de variados gêneros que compõem *O Aprendiz de Feiticeiro*, como outros romances e poemas de Oliveira, foram sendo reescritos e reelaborados arduamente pelo escritor na maturidade de seu percurso. Escreve Martelo, que analisou esse livro em profundidade em sua tese de doutorado:

O Aprendiz de Feiticeiro formula explicitamente duas questões centrais na poética de Carlos de Oliveira, duas posições que se intensificam de obra para obra e contra as dominantes da ortodoxia estética neo-realista: a valorização do carácter eminentemente estético da obra literária - que tem como correlato o princípio de autonomia, ainda que parcial, da obra - e a valorização da experiência individual do mundo. (1996, p. 209, destaques meus).

Afastando-se de uma leitura ortodoxa do marxismo, comum em alguns outros autores neorrealistas²⁰, Oliveira não descarta o sujeito da representação da experiência e

¹⁹ Escreve Eduardo Prado Coelho na revista *A Capital*, de setembro a dezembro de 1971, no ensaio intitulado “Carlos de Oliveira, a atracção vocabular”: “*O Aprendiz de Feiticeiro* é uma obra que encontra a sua funda unidade no rigor das sucessivas sondagens às zonas mais obscuras, primordiais, longínquas, da sua própria elaboração”. (COELHO apud MARTELO, 1996, p. 181).

²⁰ Em ensaio, António Pedro Pita vai distinguir duas concepções principais dentre os escritores do Neorrealismo português, movimento heterogêneo e em permanente tensão. Essas duas concepções, que são duas tomadas de posição diferentes em relação ao marxismo, são condensadas pelo crítico em duas imagens: a primeira, do espelho, e a segunda, da árvore. A concepção do espelho toma a arte enquanto um reflexo da realidade: ela deveria aproximar-se do real e contribuir para a transformação da estrutura econômica e social. A da árvore compreende que aquilo que chamamos de real contém também a virtualidade e que a arte deve criar com *o real*, sem esquecer que é ela também parte deste real. “Entre o espelho (o reflexo) que devolve uma imagem que se trata de reconhecer e a árvore que mergulha as suas raízes na profundidade obscura, o neorrealismo traçou múltiplas vias de uma politização necessária. Pela primeira, é forçoso reconhecer que muitas vezes perdeu a arte em nome do reconhecimento indispensável à mobilização política. Pela segunda, o neorrealismo adiou-se como aglutinador, mas reencontrou o tema forte na inatualidade da arte” (2002, p. 188)

busca retratos não apenas *sobre* o mundo, mas *com* o mundo. O metatexto “Janela acesa” parte de uma memória íntima, pessoal, que, dialeticamente, interroga o mundo, o contexto, o próprio fazer poético. Essas duas instâncias estão em permanente contágio, não se separam. A investigadora Ângela Sarmento, que também se debruçou sobre “Janela acesa”, compreende-o como “um ensaio para a escrita de *Finisterra* (publicado em 1978)” (2009, p. 81). E, de fato, quando lemos em “Janela acesa” a menção às “almofadas pirogravadas” ou à luz que vem da janela, torna-se inevitável retornar ao romance que narra a obsessão de uma família pela representação de uma paisagem e que tem em uma das personagens uma mãe que passa o tempo todo fazendo pirogravuras.

Essa mãe, em *Finisterra*, afirma, no capítulo VI: “[...] Nas relações sujeito-objeto, o sujeito faz parte da realidade e sem ele (que sente as coisas) nada teria sentido” (OLIVEIRA, 1981, p. 31). Essa afirmação, inserida em um romance que desestabiliza o paradigma da representação, e, portanto, desestabiliza essa cisão entre sujeito e objeto, também entre representação e representado, confere mais uma camada de aproximação entre os textos de Carlos de Oliveira e os filmes que, segundo Deleuze, posicionam-se sob um regime de imagens-tempo. Logo no início de *A Imagem-Tempo: Cinema 2*, o filósofo vai afirmar o Cinema Neorrealista Italiano como aquele que inaugura um abandono de imagens sensório-motoras, que subordinam o tempo à ação das personagens, para caminhar em direção a imagens óticas e sonoras. E sustenta essa passagem no fato de as personagens desses filmes terem se tornado também espectadoras da própria narrativa da qual participam. “Por mais que se mexa, corra, agite, a situação em que está se extravasa, de todos os lados, suas capacidades motoras, e lhe faz ver e ouvir o que não é mais possível em princípio de uma resposta ou ação.” (2005, p. 11).

De modo extremamente econômico “Janela acesa” assume a tarefa de desfazer muros erigidos entre passado e presente, atual e virtual, pessoal e histórico, real e imaginário, leitor e obra, sujeito e objeto. Não surpreende, portanto, que ele se concentre com tanta força na imagem de uma janela. Para além de ser o anagrama de Ângela, como pontuou Rosa Maria Martelo, a janela é a figuração inequívoca de um limiar, que simultaneamente separa e aproxima o interior e o exterior, o público e o privado, o familiar e o estranho. A janela, essa abertura em uma “parede cega” atravessada pelos sentidos, foi comumente, e desde há muito tempo, aproximada, do olho humano²¹. E o

²¹ Esse ensaio não teve como intenção esmiuçar em detalhe a analogia entre olho e janela, mas, para ficarmos apenas em um exemplo, recupero o tratado *De Pictura*, do renascentista Leon Battista Alberti, no

olho, mais tarde, seria aproximado à câmera, à sua abertura. Essa triangulação janela-olho-câmera complexifica ainda mais a contaminação entre literatura e cinema que propus nesse ensaio. Detendo-me nas regiões de indiscernibilidade tensionadas pelo cinema das imagens-tempo conceituado por Deleuze, analisei “Janela acesa” como se pertencente a uma zona indistinta entre real e imaginário, entre sujeito e objeto. O equilíbrio sempre instável e temporário desse texto torna-se ainda mais escorregadio porque, de partida, ele lança mão da narrativa voluntária de uma memória – esse filme que a humanidade cria antes mesmo de inventar o filme, o cinema.

qual ele afirma “o quadro (a pintura)” como uma “janela transparente pela qual nós vislumbramos uma secção do mundo visível” (ALBERTI *apud* JORGE, 1993, p. 108).

3. MATERIALISMO E PROGRESSO TÉCNICO: WALTER BENJAMIN, CARLOS DE OLIVEIRA, POSTOS DE GASOLINA

Na introdução do livro *Walter Benjamin: Aviso de Incêndio*, no qual interpreta cada uma das teses “Sobre o conceito de história” escritas pelo filósofo alemão, o pesquisador Michael Löwy comenta a dificuldade de instalar o autor e seu pensamento acerca da história em uma corrente filosófica bem definida. “Ele é um crítico revolucionário da filosofia do progresso, um adversário marxista do ‘progressismo’, um nostálgico do passado que sonha com o futuro, um romântico partidário do materialismo” (2005, p. 12). Reconhecendo as limitações de qualquer tentativa classificatória e recusando-se em enxergar em Benjamin um pós-moderno *avant la lettre*, Löwy passa a investigar na obra do filósofo a presença de três tendências primordiais que se revezam na sua predominância, sem nunca desaparecer completamente. São elas o Romantismo alemão, o messianismo judaico e o materialismo histórico. “Não se trata de uma combinação ‘síntese’ eclética dessas três perspectivas (aparentemente) incompatíveis, mas da invenção, a partir destas, de uma nova concepção profundamente original” (idem, p. 20). Segundo Löwy, o livro que inaugura essa articulação entre o romantismo e o messianismo (duas correntes que combinam a crítica de Benjamin ao progresso para a formulação de uma utopia) e o materialismo é o *Rua de Mão Única*.

Escrito entre 1923 e 1926 para ser somente uma “plaqueta de pequenos textos”, editada pelo próprio autor para partilhar entre amigos (GAGNEBIN, 2016, p. 22), *Rua de Mão Única* é publicado como um conjunto de 61 fragmentos aforísticos, uma coleção crítica de anotações de leitura, de citações, de lembranças, de sonhos, de observações, sem conexão aparente entre si. De algum modo, acaba por antecipar o grande projeto de Benjamin, o *Livro das Passagens*, que o toma desde 1927 até o fim de sua vida. Os textos de *Rua de Mão Única* abordam materialidades mezinhas, muito próximas ao chão, e conferem algum estranhamento ao banal que resta das paisagens urbanas (o canteiro de obras, as ruas, os bairros, o posto de gasolina, as bandeiras), dos interiores das casas (as caixas de costura, os utensílios, os artigos de antiquário, os brinquedos), dos hábitos (a cerveja, o livro, os selos) e dos comércios. Tentam extrair das expressões da cultura a economia, a mercadoria, o capital. (Susana Buck-Morss, ao ler Benjamin em *O Presente do Passado*, anota que “os objetos sobrevivem nas mãos dos negociantes”²²). Todos esses

²² BUCK-MORSS, 2017, p. 23

objetos são investigados em profundidade, explorados em seu pormenor, para transformarem-se em “imagens do pensamento”. Tais como fotogramas em uma mesa de montagem (o que retoma o ensaio anterior), essas “imagens do pensamento” são justapostas não para informar um raciocínio lógico, linear ou dedutivo, mas para compor uma constelação que acolhe fragmentos provenientes de tempos e locais distintos e de diferentes naturezas para perseguir uma possibilidade de história que aniquilasse o progresso técnico animado pelo capitalismo. Prefaciador da edição alemã do *Livro das Passagens*, Rolf Tiedermann entende que o problema central do materialismo histórico para Benjamin era o de conciliar uma visibilidade total à aplicação do método marxista. E para tal, segundo o próprio Benjamin, seria necessário justamente reconduzir à história ao princípio da montagem, ou “erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total” (BENJAMIN, 2009, p. 503, N 2,6).

O período da escrita de *Rua de Mão Única* coincide com a leitura de *História e Consciência de Classe*, de György Lukács, apresentado a Benjamin pela bolchevique Asja Lacis, a quem *Rua de Mão Única* é dedicado e por quem o filósofo alemão se apaixona perdidamente. Benjamin sublinharia um especial interesse pelo aspecto da luta de classes, sobre o qual escreve Friedrich Engels no prefácio da terceira edição alemã (1885) de *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte* (1851-52), de Karl Marx:

Foi precisamente Marx quem primeiro descobriu a *grande lei do movimento da história*, a lei segundo a qual todas as lutas históricas, quer se desenvolvam no terreno político, no filosófico ou noutra terreno ideológico qualquer, não são, na realidade, mais do que a expressão mais ou menos clara de luta das classes sociais, e que a existência destas classes, e também as colisões entre elas, são condicionadas, por sua vez, pelo grau de desenvolvimento da sua situação econômica, pelo caráter e pelo modo da sua produção e da sua troca, condicionada por estes. (ENGELS *apud* MARX, 2018, p. 18, destaque meu)²³.

²³ Essa explicação foi muito sucintamente apresentada um pouco antes no *Manifesto do Partido Comunista* (1848), de Marx e Engels: “A história de toda sociedade até aqui é a história da luta de classes.” (1997, p. 29). *Nº O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*, Marx, ao explorar a diferença entre os legitimistas e os orleanistas na França do século XIX, afirma que esses grupos monarquistas não estavam em disputa no interior do partido da ordem porque os primeiros defendiam a Casa de Orléans, enquanto os segundos, a de Bourbon. “A realeza legítima [os legitimistas, de Bourbon] era simplesmente expressão política da dominação herdada dos senhores da terra, do mesmo modo que a monarquia de Julho [os orleanistas] era apenas a expressão política da dominação usurpada dos arrivistas burgueses. O que, portanto, separava estas facções não eram nenhuns pretensos princípios, eram as suas condições materiais de vida, duas espécies diferentes de propriedade” (MARX, 2018, p. 51).

A compreensão de Benjamin da luta de classes como motor da história aparece em alguns momentos de *Rua de Mão Única*. Em um deles, no próprio aforismo que compõe o título do livro de Löwy, “Aviso de Incêndio” (que na edição que tenho comigo é “Alarme de Incêndio”), ele escreve que a luta de classes não se trata de uma “prova de forças” para que no fim se decida quem é o vencedor e o vencido. “Possa a burguesia vencer ou ser vencida na luta, ela permanece condenada a sucumbir pelas contradições internas que no curso do desenvolvimento se tornam mortais para ela” (BENJAMIN, 1987b, p. 45). O filósofo acrescenta que restaria saber se ela sucumbirá pelas próprias mãos ou pelas do proletariado, mas que se sua eliminação não se efetivar “até um momento quase calculável do desenvolvimento econômico e técnico (a inflação e a guerra de gases o assinalam), tudo está perdido. Antes que a centelha chegue à dinamite, é preciso que o pavio seja cortado” (idem, p. 46). Diferente das interpretações que tomam o marxismo do ponto de vista de um evolucionismo vulgar (e Löwy insiste em tal aspecto), nesse fragmento, Benjamin, que acabara de testemunhar a Primeira Grande Guerra (1914-1918) e a subsequente crise econômica e social na República de Weimar, afirma a revolução não como um resultado inevitável do progresso, mas como “a interrupção de uma evolução histórica que leva à catástrofe” (LÖWY, 2010, p. 19).

Agora volto a atenção ao primeiro texto de *Rua de Mão Única* intitulado “Posto de gasolina”. Reproduzo-o na íntegra:

A construção da vida, no momento, está muito mais no poder dos fatos que de convicções. E aliás de fatos tais, como quase nunca e em parte nenhuma se tornaram fundamento de convicções. Nessas circunstâncias, a verdadeira atividade literária não pode ter a pretensão de desenrolar-se dentro de molduras literárias – isso, pelo contrário, é a expressão usual de sua infertilidade. A atuação literária significativa só pode instituir-se em rigorosa alternância de agir e escrever; tem de cultivar as formas modestas, que correspondem melhor a sua influência em comunidades ativas que o pretensioso gesto universal do livro, em folhas volantes, brochuras, artigos de jornal e cartazes. Só essa linguagem de prontidão mostra-se atuante à altura do momento. As opiniões, para o aparelho gigante da vida social, são o que é o óleo para as máquinas: ninguém se posta diante de uma turbina e a irriga com óleo de máquina. Borrifa-se um pouco em rebites e juntas ocultos, que é preciso conhecer”. (BENJAMIN, 1987, p. 11).

Benjamin abre sua coleção de fragmentos afirmando que qualquer constructo da vida está mais alicerçado em fatos do que em convicções. Essa palavra, *convicção*,

aparece, conforme notou Alessandra Affortunati Martins²⁴, no fragmento “Quinquilharias” do mesmo livro. Escreve Benjamin em “Quinquilharias”: “Citações no meu trabalho são como salteadores no caminho, que irrompem armados e roubam ao passeante a convicção” (BENJAMIN, 1987b, p. 61). As opiniões pré-estabelecidas e as convicções confortáveis dos leitores são aquilo que o projeto filosófico de Benjamin busca desestabilizar por meio da constelação de citações, de fragmentos díspares e do princípio da montagem. E o faz com desejo, não sem violência (“irrompem armados”, “roubam”). Por isso, defende em “Posto de gasolina” uma linguagem de prontidão, que influencie comunidades e esteja à altura do momento histórico, e que seja capaz de comunicar o estado das coisas e transformá-lo. Seria, portanto, urgente que a literatura se desinstalasse do conforto de suas molduras, dos gêneros e círculos literários, e, especialmente, desse preferência a formatos mais modestos e disruptivos, como os cartazes, as folhas volantes e os artigos de jornal, em vez de limitar-se ao livro. Esse desejo de perturbar a instituição livresca no intuito de melhor responder ao contexto volta anos mais tarde no texto “O autor como produtor”, de 1934. Escreve Benjamin: “É vasto o horizonte a partir do qual temos que repensar a ideia de formas ou gêneros literários em função dos fatos técnicos de nossa situação atual, se quisermos alcançar as formas de expressão adequadas às energias do nosso tempo” (1987a, p. 123). Ele passa a exemplificar como, ao longo do tempo, alguns gêneros específicos, como a tragédia e a epopeia, perderam a sua então centralidade por não serem mais capazes de expressar as condições materiais de determinado momento histórico. “Lembro tudo isso para transmitir-vos a ideia de que estamos no centro de um grande processo de fusão de formas literárias, no qual muitas oposições habituais poderiam perder sua força” (idem, p. 124). Assim como já o havia feito em “Posto de gasolina”, em “O autor como produtor”, Benjamin afirma a esterilidade das oposições entre “molduras literárias” e enxerga no jornal (não na imprensa burguesa), com todas as suas contradições, uma possibilidade de superação dialética de tais oposições.

Voltando ao “Posto de gasolina”. Acerca desse fragmento, Jeanne Marie Gagnebin nos lembra que apesar da defesa do texto militante aparecer diversas vezes nos escritos de Benjamin, eles são pouco visíveis em sua prática como escritor. “Não esqueçamos o título: posto de gasolina, como se esse tipo de escrita fosse certamente o combustível necessário ao carro e, no entanto, ainda não descrevesse a complexidade da

²⁴ Refiro-me à coluna publicada na Revista *Cult* em 21 de outubro de 2020, intitulada “Olhares remotos: os 80 anos da morte de Walter Benjamin.”

viagem” (GAGNEBIN, 2016, p. 31). Talvez a complexidade da viagem já esteja em “Posto de gasolina”, porém em seu trecho final. Nele, Benjamin compara o “aparelho gigante da vida social” a uma máquina da qual seria pouco produtivo aproximar-se logo pela turbina, sua maior parte. Em outras palavras, forjar uma interpretação acerca da totalidade. Em vez disso, ele sugere uma aproximação lenta pelos “rebites e juntas ocultos” e sobre estes, sim, emitir uma opinião. Talvez esse seja um outro modo de dizer: “erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão”, como nas *Passagens*. Ou outro modo de anunciar uma leitura heterodoxa do materialismo histórico, que não se assenta no progressismo²⁵ e desconfia, romântica e utopicamente, do avanço técnico. Se tomarmos “Posto de gasolina”, de Benjamin tendo ao lado uma de suas teses “Sobre o conceito da história”, poderíamos recuperar, nessa abordagem do elemento menor, microscópico, aparentemente desimportante (os rebites e juntas ocultos), aquela que é para o filósofo a tarefa do historiador: a de “escovar a história a contrapelo” (BENJAMIN, 2016, p. 13) no intuito de produzir uma disparidade. Em outras palavras, interpretar os fatos concentrando-se genealógicamente no ínfimo para narrar não a história dos vencedores, mas a dos vencidos.

Quarenta anos depois da publicação de *Rua de Mão Única*, logo, de “Posto de gasolina”, Carlos de Oliveira lança o livro de poemas *Sobre o Lado Esquerdo* (1968). O quinto poema, escrito em prosa, intitula-se também “Posto de gasolina”. Nele, o autor escreve:

Poiso a mão vagarosa no capô dos carros como se afagasse a crina dum cavalo. Vêm mortos de sede. Julgo que se perderam no deserto e o seu destino é apenas terem pressa. Neste emprego, ouço o ruído da engrenagem, o suave movimento do mundo a acelerar-se pouco a pouco. Quem sou eu, no entanto, que balança tenho para pesar sem erro a minha vida e os sonhos de quem passa?” (OLIVEIRA, 1976, p. 7)²⁶.

A leitura deste poema não pode se dar desprovida das lentes do marxismo, presença dominante neste livro de Oliveira do princípio ao fim (MARTELO, 1996, p. 378). Os carros “mortos de sede” que estacionam no posto de gasolina são os outrora cavalos, porém atravessados, no presente, pelo progresso técnico inerente à sociedade capitalista²⁷.

²⁵ Michel Löwy aponta, no entanto, que há alguns escritos pontuais entre 1933 e 1935 em que Benjamin chega a flertar com o produtivismo soviético e com o progresso técnico.

²⁶ Considero neste trabalho a versão publicada em *Trabalho Poético*, de 1976. Apesar do procedimento de reescrever os próprios poemas, “Posto de Gasolina” foi republicado sem alterações significativas.

²⁷ Carlos de Oliveira constrói essa mesma relação entre os cavalos e os automóveis no texto “O Almanaque Literário” (1949-1969), incluído em *O Aprendiz de Feiticeiro* (1974): “Também certos contemporâneos nossos com seus chryslers e cadillacs (cavalos que a vara mágica do progresso transformou em motores)

Recupero brevemente neste ponto as investigações de Giorgio Agamben sobre o que significaria ser contemporâneo. Para o filósofo italiano, é contemporâneo aquele que consegue não ser cegado pelas luzes do presente, e que possui com seu próprio tempo algum grau de inadequação, de desconexão. Em outras palavras, o contemporâneo, aquele que apreende e interfere no seu próprio tempo, seria somente capaz de assim sê-lo nesse deslocamento anacrônico, nessa inatualidade. E Agamben prossegue afirmando que só o ser contemporâneo consegue perceber no recente, no moderno, as marcas indiciais do arcaico (= próximo da *arké*, da origem). “Mas a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto” (AGAMBEN, 2009, p. 69). O primeiro verso desse poema em prosa narra um gesto aparentemente simples da personagem que pode resumir a ideia de contemporaneidade desenvolvida por Agamben. Ao pousar a mão no capô do carro e ao comparar tal gesto ao de afagar a crina de um cavalo, a personagem produz um deslocamento temporal em seu próprio tempo e ativa uma memória não somente individual, mas coletiva, social e histórica. Abre, no presente, uma fenda que nos conduz a um tempo em que o transporte mais usual não era o automóvel, mas o cavalo. Essa abertura, no entanto, não visa afirmar a substituição do primeiro pelo segundo, tampouco fazer um elogio futurista da técnica, mas sim tocar naquilo que resta do passado no presente – compreendendo o passado não como uma instância já encerrada e finalizada, mas como aquilo que não cessa de se fazer presente.

Esse ser contemporâneo por excelência, o narrador, nota que os carros têm pressa, mas estão perdidos no deserto. Desconhecem, pois, o ponto de chegada para o qual se dirigem. Também o narrador não é capaz de apontar tal porvir. Assim como Benjamin, que em seu “Posto de Gasolina” menciona o “aparelho gigante da vida social” comparável a uma máquina, este poema traz a “engrenagem” do automóvel cuja rotação identifica-se ao movimento do mundo a “acelerar-se pouco a pouco”. Essa engrenagem e esse aparelho gigante da vida social podem ser, em um caso e no outro, aproximados a uma ideia de história. Mas nesse poema de Oliveira, a história não é passível de visualização: da engrenagem ele só ouve um ruído, um vestígio residual. Para reforçar essa abertura a um destino desconhecido, o poema se encerra com uma interrogação que revela a impotência do narrador para julgar ou mesmo para conhecer absolutamente tal engrenagem (“Quem

fazem gala de gente prática, veloz, sem tempo para a literatura e outras chatices da mesma força” (OLIVEIRA, 2004, p. 55)

sou eu, no entanto, que balança tenho para pesar sem erro a minha vida e os sonhos de quem passa?”).

A impossibilidade de se conhecer a totalidade da história é abordada em outra via por Lukács no ensaio do livro *História e Consciência de Classe* (aquele que Benjamin leu enquanto escrevia *Rua de Mão Única*), no qual desenvolve o conceito de consciência de classe. Nesta sua primeira obra marxista, Lukács recupera o livro *Ludwig Feuerbach e o Fim da Filosofia Clássica Alemã*, de 1886, de Engels, cuja tese é que apesar de nada ocorrer na história sem um fim desejado, sem intenção consciente, a soma destas vontades individuais por si mesma não explicaria o movimento da história. “As numerosas vontades individuais que operam na história produzem, na maior parte do tempo, resultados completamente diferentes daqueles desejados – frequentemente até opostos” (ENGELS *apud* LUKÁCS, 2003, p. 134). O fundamental seria, portanto, investigar as forças motrizes que informam os motivos dessa intenção, dessa vontade individual, ou seja, a classe, o lugar dos indivíduos no processo produtivo (“a grande lei do movimento da história é a luta de classes”). Tais forças motrizes seriam as responsáveis por colocar em movimento povos inteiros, classes inteiras, provocando uma ação durável que resultaria numa “grande transformação da história”. “A essência do marxismo científico”, escreve Lukács, “consiste, portanto, em reconhecer a independência das forças motrizes reais da história em relação à consciência (psicológica) que os homens têm delas” (LUKÁCS, 2003, p. 134-135). De acordo com essa compreensão, a história movimentar-se à revelia da consciência que os homens fazem dela (“falsa consciência”), e uma teoria crítica da história teria de abarcar uma consciência crítica dessa consciência: teria de perceber que a interpretação e a consciência possuem também historicidade, estão condicionadas, ainda que não totalmente, às condições materiais e econômicas de seu contexto de produção.

Seria possível afirmar que a personagem do poema de Carlos de Oliveira, ao questionar sua capacidade de “pesar sem erro” sua própria vida e “os sonhos de quem passa”, estaria construindo essa crítica? Questionando sua própria (falsa) consciência em relação à história, e, portanto, tornando-se consciente dela? É uma possibilidade. Porém, ele aproxima o movimento da história ao da engrenagem, a uma rotação em torno do próprio eixo, e não a uma marcha unívoca, em frente. E ainda que se tratasse de um processo de tomada de consciência, tal processo não se conclui: o poema termina suspenso em uma interrogação ampla. Pode-se dizer que o elemento teleológico da história apontando para o fim da sociedade de classes não é, em “Posto de gasolina”, uma

afirmação (tampouco é negado), mas apresenta-se como dúvida: “O efeito de sentido produzido pela interrogação final parece ser o de uma relativização do marxismo como versão-de-mundo que apareceria agora como uma versão, e já não a versão” (MARTELO, 1996, p. 378, grifos da autora). Lembremos ainda que as máquinas (os carros) estão perdidas no deserto, na natureza, onde quase morrem de sede. Como se o avanço técnico fracassasse em seu intento de dominar a natureza. Aliás, há nessa narração a presença de um ceticismo em relação ao progresso (“o seu destino é apenas terem pressa”), como se apontasse suas falhas e perguntasse: “avançar para quê?”, “ter pressa para chegar aonde?” Em um texto de 1965²⁸, “Coisas desencadeadas”, incluído em *O Aprendiz de Feiticeiro*, Carlos de Oliveira já anunciava as consequências negativas do progresso técnico:

Sabemos todos que o domínio crescente da natureza pelos homens constitui a lei fatal, irreversível do progresso. No entanto, ninguém me acusará de reaccionário, espero, se disser que implica graves perigos para o próprio homem e poderá transformar-se até num boomerang. Não me refiro já à brutal aventura da destruição que o 20º aniversário da bomba de Hiroshima, comemorado há pouco, recorda atterradoramente, ou à poluição industrial, ameaçando de gangrena a terra, a água, o ar, a flora, a fauna. Refiro-me aos perigos dum outro apocalipse, por dentro, menos espectacular mas também destruidor: a tecnocracia; a habituação passiva ao mecanismo, a uma atmosfera de metal diluído; e a idolatria, a sufocante obsessão dos objectos, fomentada por um aparelho publicitário formidável. (OLIVEIRA, 2004, p. 179-180).

Oliveira apresenta dois tipos de “perigos” do avanço técnico para a humanidade. O primeiro é a destruição da natureza por meio da indústria e da guerra, aquilo que Benjamin, no fragmento “Para o planetário”, de *Rua de Mão Única*, afirma como o “grande assédio feito ao cosmos”²⁹. O outro perigo são o mecanicismo, a tecnocracia e a passividade que alienam a relação entre a humanidade e a vida – principalmente se pensarmos no trabalho fabril e no adestramento dos corpos, tornados obedientes ao movimento repetitivo e uniforme dos aparelhos e das máquinas. Ainda em “Para o planetário”, Benjamin discorda que a finalidade da técnica seja a dominação da natureza: para o filósofo, a técnica tem como objetivo dominar *a relação* entre a humanidade e a natureza. Esse fragmento de Benjamin antecipa a questão da degradação da experiência

²⁸ Lembro que, conforme explicado no ensaio anterior, apesar de indicar as datas de cada um dos textos que compõem *O Aprendiz de Feiticeiro*, Carlos de Oliveira faz uma ressalva para informar que todos os ensaios foram modificados e reescritos em 1974. Portanto, a data indica somente o ano de publicação da primeira versão de cada um dos textos, que não é a mesma que o leitor desta coletânea tem em mãos.

²⁹ Detalha Benjamin acerca desse assédio ao cosmos: “Massas humanas, gases, energias elétricas foram lançados em campo aberto, correntes de alta frequência atravessaram as paisagens, novos astros apareceram no céu, o espaço aéreo e as profundezas dos mares ressoavam de hélices, e por toda parte se escavavam fossas sacrificiais na terra-mãe” (BENJAMIN, 1987, p. 59-60).

autêntica (Erfahrung) desenvolvida pelo filósofo mais adiante, por exemplo, em “Experiência e pobreza” (1933), “O narrador” (1936) e “Sobre alguns temas em Baudelaire” (1939).

O pessimismo³⁰ em relação ao progresso técnico, que se fortalece nos textos de Benjamin especialmente a partir de 1936 (LÖWY, 2010, p. 27), não era hegemônico no pensamento marxista da esquerda europeia. Também a posição de Carlos de Oliveira de relativizar o fim da sociedade de classes como o único caminho para a história (tal e qual nos apresenta em “Posto de gasolina”) produz uma disparidade no contexto do Neorrealismo português, movimento no qual esteve inscrito. Sua obra poética, salvo raras exceções, se afasta da de alguns neorrealistas que pretendiam fazer uma leitura da dialética marxista segundo a qual a arte – a superestrutura – deveria comunicar com clareza e transparência a chamada realidade para produzir uma transformação no mundo, relegando a segundo plano aspectos formais e estéticos. De acordo com essa leitura mais ortodoxa do marxismo, a superestrutura (na qual se inclui a criação artística) necessitaria exclusivamente contribuir para o aperfeiçoamento da ordem social (PITA, 2002, p. 232). O real, pois, para Oliveira em “Posto de gasolina” (mas não só), não se prende àquilo que se pode tocar ou visualizar. O real também é aquilo que existe virtualmente, enquanto potência de um vir a ser, enquanto aquilo que falta (basta pensarmos em “Janela acesa”, texto analisado no ensaio anterior). António Pedro Pita, em seu ensaio crítico acerca do Neorrealismo português, recorre a uma citação de Marcel Gromaire, pertinente a essa ideia: “o real não é somente o que é do domínio da nossa mão, do domínio da nossa vista, é também o que é do domínio do nosso espírito e o que ainda não é do domínio do nosso espírito” (idem, p. 236). E a arte é uma possibilidade de abordar essa virtualidade do mundo. Inclusive, em sua crítica ao progresso técnico, Carlos de Oliveira aponta a arte como “medicina humanista” e “contraveneno insubstituível” (2004, p. 180) para combater a apatia do trabalho alienado e a submissão do corpo à máquina.

Outro aspecto de diferença entre Oliveira e a leitura do marxismo de alguns neorrealistas refere-se à priorização que estes pregam do conteúdo sobre a forma. Em vários momentos, o autor se opõe a tal posicionamento. Já em abril de 1952, em um artigo

³⁰ Benjamin defenderá a proposição da “organização do pessimismo”, um pessimismo revolucionário que não deve ser confundido com mera resignação, no ensaio sobre o *Surrealismo*, de 1929. Com base nos escritos do comunista francês Pierre Neville, o filósofo alemão escreve: “Pessimismo integral. Sem exceção. Desconfiança acerca do destino da literatura, desconfiança acerca do destino da liberdade, desconfiança acerca do destino da humanidade europeia, e principalmente desconfiança, desconfiança e desconfiança com relação a qualquer forma de entendimento mútuo: entre as classes, entre os povos, entre os indivíduos.” (BENJAMIN, 1987, p. 34).

publicado no *LER: Jornal de Letras, Artes e Ciências*, critica algumas teorias que postulavam “o desprezo da forma, exigindo sobretudo de cada romance, de cada poesia que gritassem verdades como punhos. Mas acontece que uma obra de arte não o será sem qualidade artística” (1952). E reforça sua posição ao afirmar que uma vez que a matéria-prima de qualquer escrita são as palavras, atentar-se a elas não seria um descompromisso político, muito pelo contrário. “Não nos é lícito ignorar que elas [as palavras] podem ser uma arma de força terrível ou terrivelmente frágeis, para lá do que pretendem exprimir. Podem apoucar as verdades ou revelar-lhes os gumes mais incisivos e luminosos.” (idem).

Nessa análise, procurei construir um diálogo entre Walter Benjamin e Carlos de Oliveira, especialmente no que se refere à relação de ambos com o materialismo histórico e o progresso técnico, questões latentes nos escritos desses dois pensadores contemporâneos (se levarmos em conta a definição de Giorgio Agamben). Haveria muitos mais aspectos de aproximação e diferença, mas escolho encerrar esse ensaio voltando ao título dos escritos que dispararam essa conversa. O “Posto de gasolina” seria o ambiente em que a máquina (ou seja, o progresso técnico) realiza uma breve parada para reabastecer-se ou para reparar alguma avaria. É o lugar por excelência de interrupção de uma jornada, e qualquer interrupção carrega em si a potência de uma abertura para a atenção e para o acaso. Um olhar mais atento para o real, real esse que acolhe não só aquilo que se pode ver e tocar, mas também as potências e as virtualidades, pode dirigir-se à sua complexidade. Pode também formular indagações que rejeitem interpretações binárias e acolham as tensões e contrastes inerentes à história, à técnica, à engrenagem do mundo.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

No já citado texto “Micropaisagem”, incluído em *O Aprendiz de Feiticeiro*, Carlos de Oliveira afirma que escreve frequentemente interpretações de outros poetas e quando o perguntam o porquê, ele responde justamente usando um poema de Louis Aragon: “J’imite. Tout le monde imite, tout le monde ne le dit pas” (“Eu imito. Todo mundo imita, todo mundo não o diz”, em tradução livre). “Temos consciência, mais ou menos, que a poesia de cada um se faz também com a poesia dos outros no permanente confronto da criação” (2004, p. 185).

Considerar que qualquer poema ou mesmo qualquer texto se constitui na leitura, na releitura e na reescrita de outros textos talvez tenha sido um princípio norteador desta monografia, destes dois ensaios. Cada um deles priorizou o diálogo de um texto específico de Oliveira – no primeiro ensaio, o “Janela acesa”, no segundo, o “Posto de gasolina” – com conceitos e textos dos filósofos Gilles Deleuze e Walter Benjamin, respectivamente. A escolha de ambos os filósofos não foi determinada por mero acaso. No meu confronto com os dois textos de Oliveira, os conceitos de Deleuze e de Benjamin foram os que, neste momento, forneceram-me uma chave de leitura possível para alguns aspectos que me pareceram relevantes: a relação entre memória, cinema e literatura de um lado; o materialismo e a crítica ao avanço técnico de outro. Ainda que a fábrica não seja mais o espaço privilegiado do trabalho hoje, esta crítica que Benjamin e Oliveira fazem ao progresso técnico, ao meu ver, é uma das questões mais urgentes do nosso tempo. Fomos precarizados por aplicativos, propriedades de patrões que desconhecemos, não sabemos quantos são, quem são, nem de onde vem – fruto da financeirização de todos os aspectos da economia. Soma-se a isso a atenção que os dois dão tanto para a perda da experiência autêntica e a tecnocracia, quanto para a destruição da natureza.

Essa chave de leitura não foi forjada por ser a mais adequada ou a única possível. A escolha de ambos os filósofos (e também de Oliveira) dependeu, primeiro, de um contato prévio com suas obras – elas faziam parte de uma biblioteca anterior a essa escrita e a essa pesquisa. Segundo, da investigação de aproximações e diferenças presentes nas palavras dos textos de Oliveira, Deleuze e Benjamin – na materialidade desses textos. Tal investigação armou-se no cotejamento com escritos anteriores dos três autores, com interpretações já realizadas por outros críticos e pesquisadores, além de pistas de leitura fornecidas pelos próprios autores investigados. Por exemplo, a leitura de Benjamin de

História e Consciência de Classe, de Gyorgy Lukács; a leitura de Deleuze de *Matéria e Memória*, de Henri Bergson.

Essa análise buscou também fazer-se sobre uma mesa de montagem.

Dispor lado a lado escritos de tempos distintos e provenientes de lugares diferentes, como se fossem fotogramas, e produzir entre eles choques. Esses choques foram formando uma constelação que reuniu autores, poetas e leitores, desativando uma ideia de obra que esteja fixada, enclausurada – e, portanto, estéril – para rearmá-la com outra potência, capaz de interferir em nosso tempo e propor reflexões éticas e políticas.

“Estrelas

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”

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: e as estrelas rebentam num grande fulgor, os revérberos embatem nos caixilhos que lembram a moldura dum desenho infantil.”

“Estrelas”, de Carlos de Oliveira, incluído em *Sobre o Lado Esquerdo* (1968)

5. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. *O Fogo e o Relato – Ensaio Sobre Criação, Escrita, Artes e Livros*, trad. Andrea Santurbano e Patricia Peterle, São Paulo: Boitempo, 2018.
- _____. “O que é o contemporâneo?” In: *O Que É o Contemporâneo? E Outros Ensaio*. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 55-77.
- ASTRUC, Alexandre. *Du Stylo à la Caméra... Et de la Caméra au Stylo*, Paris: L’Archipel Éditions, 1992.
- BARBOSA, Maria Helena Saldanha. “Conhecimento e experiência: a leitura na poesia de Carlos de Oliveira” in *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo*, v.5, n.2, 2009, p. 194-206.
- BATAILLE, Georges. *Le Dictionnaire Critique*, Paris: Éditions Gallimard, 1970.
- BARBOSA, Márcia Helena Saldanha. “Conhecimento e experiência: a leitura na poesia de Carlos de Oliveira.” *Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade de Passo Fundo* 5, no. 2, 2009, p. 194-206.
- BENJAMIN, Walter. *O Anjo da História*, trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.
- _____. *Obras Escolhidas I – Magia, Técnica, Arte, Política*, trad. Sérgio Paulo Rouanet, Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 1987a.
- _____. *Obras Escolhidas II – Rua de Mão Única*, trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa, Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 1987b.
- _____. *Passagens*, trad. Irene Aron, Cleonice Paes Barreto Mourão, Patrícia de Freitas Camargo. Belo Horizonte; São Paulo: Editora UFMG; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.
- _____. “Sobre a faculdade mimética” in *Linguagem Tradução Literatura (Filosofia, Teoria, Crítica)*, trad. João Barrento, Lisboa: Assírio & Alvim, 2015, p. 56-59.
- BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*, trad. Paulo Neves, São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BORGES, José Luís Borges. *O Aleph*, trad. Flávio José Cardozo, São Paulo: Globo, 1998.
- BUCK-MORSS, Susan. *O Presente do Passado*, trad. Ana Luiza Andrade e Adriana Varandas. Florianópolis : Cultura e Barbárie, 2018.
- CRUZ, Gastão. “Carlos de Oliveira: uma poética da brevidade no contexto do Neorrealismo”, in *Um século de Poesia*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1988.
- DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo: Cinema 2*, trad. Eloisa de Araújo Ribeiro, São Paulo: Brasiliense, 2005.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. “Canteiro de obra” in BRITTO, Fabiana Dultra; JACQUES, Paola Berenstein (org.). *Corporicidade – Gestos Urbanos*. Salvador: EDUFBA, 2017.
- GENETTE, Gérard. *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Madri : Editorial Lumen, 1989.
- GUSMÃO, Manuel. *Neo-realismo. Uma Poética do Testemunho. Alguns Exercícios de Releitura*, Lisboa: Avante, 2018.
- HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*, Rio de Janeiro: Tinta da China, 2017.
- JORGE, Luís Antônio. “A sintaxe da janela” in *Pós. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da FAUUSP*, n. 4, São Paulo, USP, 2007, p. 107-112.
- LÖWY, Michel. *Walter Benjamin: Aviso de Incêndio – Uma Leitura das Teses “Sobre o Conceito de História”*, trad. Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo Editorial, 2010.

- LUKÁCS, György. *História e Consciência de Classe – Estudos Sobre a Dialética Marxista*, trad. Rodnei Nascimento. São Paulo : Martis Fontes, 2003.
- MARTELO, Rosa Maria. *O Cinema da Poesia*, Lisboa: Documenta, 2016.
- _____. *A Construção do Mundo na Poesia de Carlos de Oliveira*, Porto: Edição da autora, 1996.
- _____. “Rigor e literatura” in *Exposição Carlos de Oliveira e a Perfeição da Escrita*, Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 2002.
- MARX, Karl ; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*, trad. trad. José Barata Moura e Eduardo Chitas. Lisboa : Avante, 1997
- MARX, Karl. *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*, trad. José Barata Moura e Eduardo Chitas. Lisboa: Avante, 2018.
- OLIVEIRA, Carlos de. *Alcateia*, Lisboa : Assírio & Alvim, 2021.
- _____. *O Aprendiz de Feiticeiro*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- _____. *Finisterra. Paisagem e Povoamento*, Lisboa: Sá da Costa, 1981.
- _____. *Sobre o Lado Esquerdo*, Lisboa: Dom Quixote, 1969.
- _____. *Trabalho Poético – Segundo Volume*, Lisboa: Sá da Costa, 1976.
- PITA, António Pedro. *Conflito e unidade no Neo-realismo português*, Porto: Campo das Letras, 2002.
- ROSAS, Fernando. *Salazar e o Poder – A Arte de Saber Durar*, Lisboa: Tinta da China, 2013
- SARMENTO, Ângela. “Enquadramentos de ‘Janela acesa’: o cinema na escrita de Carlos de Oliveira”, in *Cadernos de Literatura Comparada*, n. 21, obtido de <https://ilc-cadernos.com/index.php/cadernos/article/view/181>, acesso em 10 jul. 2022, 2009.
- TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*, trad. Jefferson Luiz Camargo, São Paulo: Martins Fontes, 1998.