

**Bruna Carolina Carvalho\***

Universidade do Porto - ILC

## “Formas novas, mas idênticas”: repetição e reescrita em Carlos de Oliveira

**Resumo:** Em uma série de exercícios críticos, este artigo analisa textos e poemas de Carlos de Oliveira (1921-1981) com o objetivo de pensar uma ideia de repetição enquanto relação dialética entre identidade e diferimento. O escritor português é particularmente interessante para tal reflexão por ter passado grande parte de sua vida reescrevendo suas obras, mesmo as já publicadas. Com o aporte teórico do linguista Pius Servien, do filósofo alemão Walter Benjamin – e também por meio da leitura de um conto de Jorge Luís Borges –, analisaremos o texto “O iceberg”, de *O Aprendiz de Feiticeiro*; o romance *Pequenos Burgueses* e o poema “Líquenes”, de *Micropaisagem*, para considerar a repetição enquanto produto e procedimento articulados à memória e à história. Serão também fundamentais para o percurso aqui proposto alguns rascunhos e esboços arquivados no Espólio Literário do escritor.

**Palavras-chave:** Carlos de Oliveira, repetição, Neorealismo, identidade, diferença

**Abstract:** In a series of critical exercises, this article analyzes Carlos de Oliveira’s texts and poems, intending to consider repetition as a dialectical relationship between identity and deferral. The Portuguese writer is fascinating for this reflection because he spent much of his life rewriting his texts and poems, even those already published. With the theoretical contribution of the linguist Pius Servien, the German philosopher Walter Benjamin – and also through the reading of a short story by Jorge Luís Borges –, we will analyze the text “O iceberg,” from *O Aprendiz de Feiticeiro*; the novel *Pequenos Burgueses* and the poem “Líquenes,” from *Micropaisagem*, to consider repetition as a product and a procedure connected to memory and history. Some drafts archived in the writer’s Literary Collection will also be fundamental to our proposal.

**Keywords:** Carlos de Oliveira, repetition, Neorealism, identity, difference

Em *Finisterra: paisagem e povoamento*, publicado em 1978, o poeta português Carlos de Oliveira apresenta ao leitor uma narrativa pouco linear, de precária estabilidade e engendrada por tempos sobrepostos, na qual o ponto de vista reveza-se entre diferentes narradores, diferentes personagens. Acompanha-se uma família, cujos integrantes, a “mãe”, o “pai”, a “criança” e seu correspondente, o “adulto”, nutrem aquilo que Maria Alzira Seixo (1986) identificou como uma obsessão do real: buscam, cada um a seu modo, fixar em representações a paisagem que veem a partir da casa. Ao término do livro, Oliveira acrescenta uma breve “Nota final” na qual aponta algumas correções à edição, típicas do seu rigor e, ironizando a mimese (Silvestre 1994: 33), escreve que “imitando um dos narradores neste livro (coincidência e necessidade) também o autor coligiu numa única pasta velhos papéis dispersos” (Oliveira 1981: 184). Mais adiante, continua:

Lembra-se ainda doutra (sua) casa destruída: obsessões pessoais e sociais **idênticas**? Não lhe parece grave, dada a frequência com que sucede aos romancistas **repetirem o essencial** para eles em vários enredos. Grave seria, com certeza, não as ter aprofundado um pouco. (1981: 184, grifos nossos).

A outra “(sua) casa destruída” refere-se àquela do seu romance *Casa na Duna*, publicado em 1943.<sup>1</sup> Oliveira afirma, portanto, na menção a essas casas destruídas, o encontro entre aquele que viria a ser o seu último romance e o seu primeiro: como se *Finisterra* repetisse, não sem diferimento, *Casa na Duna*, ao mesmo tempo em que *Casa na Duna* tivesse em si a potência de ser repetido e transformado no porvir.

A partir de esboços e rascunhos arquivados no espólio literário do escritor e de outros textos e romances seus publicados, este artigo propõe a análise de uma série de repetições em Carlos de Oliveira, no que há nelas de *idêntico* e o que desponta como diferimento. Nos textos investigados, a repetição se dá tanto enquanto um procedimento – do qual aproximamos a reescrita – como enquanto reflexão acerca da arte poética em sua relação com a história e a memória.

### **Repetir, reescrever**

A conjugação entre repetição e diferimento, ou entre identidade e transformação é uma constante em Oliveira, autor conhecido por seu rigor poético e sua autoexigência (Gusmão 1981) que o levaram a reescrever e alterar seus textos e poemas por diversas vezes, inclusive aqueles já editados em livro. Em *O Aprendiz de Feiticeiro*, coletânea de textos organizada pelo próprio autor e publicada em 1971, há um índice com os títulos e as respectivas datas de publicação entre parênteses. Porém, na última página, lemos uma observação, outra nota final:

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: 202)

Esse gesto de remodelar compreende também os poemas de Oliveira, suprimidos ou apresentados em diferentes versões e ordens desde os primeiros livros até as duas antologias, *Poesias*, de 1962, e *Trabalho Poético*, de 1976; e os seus romances, como *Casa na Duna* (1943) e *Pequenos Burgueses* (1948), reeditados quando republicados em 1964 e 1970, respectivamente. As alterações em alguns poemas e narrativas são engendradas a tal ponto que caberia questionar-se se se tratam, de facto, dos *mesmos* livros, dos *mesmos* poemas.

Em “O inquilino”, ensaio acerca de ideias para duas peças de teatro *ainda* por escrever, Oliveira confessa que “correções, rasuras, acrescentos, são o meu forte (e o meu fraco). Superstição? Quem sabe.” (Oliveira 2004: 40). Um dos vários textos corrigidos, rasurados e acrescentados por Oliveira é “O iceberg”, cujo conteúdo traz uma reflexão demorada do autor em torno da ideia de repetição. Na segunda parte desse ensaio, Oliveira formula algumas considerações críticas à obra poética de Afonso Duarte<sup>2</sup> – considerações essas também adequadas para a leitura de seus próprios textos, de seus próprios poemas.

Afirma Oliveira que os versos de Duarte detinham uma atenção singular ao movimento rotacional terrestre que produz a noite e o dia todos os dias: uma repetição. “Mas um repetido repetindo sempre as formas na ressurreição quotidiana sem destruir nada em definitivo (a evolução, o desaparecimento de certas espécies, são quotidianamente imperceptíveis)” (*idem*: 170). Então, concebe a arte poética enquanto uma fina teia que se movimenta a partir dos versos até o “encontro da mesma teia fora do poeta, nas coisas, nas criaturas. E, reciprocamente, delas para os versos.” (*ibidem*). Oliveira apreende que, instaladas em uma espécie de panteísmo, as criações de Duarte não contêm “as degradações neste mundo de luz que renasce todas as manhãs (considerando a noite o simples repouso das formas ou, mais precisamente, a sua metamorfose em formas iguais, melhor, idênticas)” (*ibidem*). Mais adiante, ele aproxima mais uma vez a poesia do processo metamórfico, afirmando-o como o “acto de repetir as formas, quer dizer, de criar formas novas, mas idênticas” (*idem*: 174).

No espólio literário do autor, abrigado no Museu do Neo-Realismo, em Vila Franca de Xira, há uma versão datilografada do ensaio na qual os excertos anteriormente mencionados aparecem sem a palavra “idênticas”. Ou seja, no primeiro dos trechos, lemos: “faltam as degradações neste mundo de luz que renasce todas as manhãs (considerando a noite o simples repouso das formas ou, mais precisamente, a sua metamorfose em formas iguais)”. No segundo, relativo à metamorfose, o autor escreve-a como o “acto de repetir as formas, quer dizer, de criar formas novas, mas iguais.” Depois, à caneta, ele acrescenta à primeira frase a correção presente na versão publicada: “faltam as degradações neste mundo de luz que renasce todas as manhãs (considerando a noite o simples repouso das formas ou, mais precisamente, a sua metamorfose em formas iguais, melhor idênticas.” No segundo excerto, Oliveira recorre à substituição: “acto de

repetir as formas, quer dizer, de criar formas novas, mas iguais idênticas.”<sup>3</sup>

As alterações empreendidas pelo autor não são acessórias. Existe uma relação possível de sinonímia entre “igual” e “idêntico”, ou até, no senso comum, de reforço do segundo em relação ao primeiro. Porém, é possível correlacionar ao segundo termo, “idêntico”, ideias como as de “semelhança” e “analogia”, menos recorrentes ao primeiro, “igual”, mais próximo à “equivalente” ou “permutável” (os irmãos gêmeos, por exemplo, são idênticos, mas não são iguais).

Em sua tese publicada em 1968, intitulada *Diferença e Repetição*, Gilles Deleuze cita o filósofo romeno Pius Servien, que fazia uma distinção entre duas linguagens: “a linguagem das ciências, dominada pelo símbolo da igualdade, em que cada termo pode ser substituído por outros, e a linguagem lírica, em que cada termo, insubstituível, só pode ser repetido” (2018: 21).<sup>4</sup> Em uma série de artigos na qual se dedica ao assunto,<sup>5</sup> Servien enumera, então, duas propriedades que diferenciariam essas duas linguagens: a primeira delas seria a primazia do ritmo na linguagem lírica (inclusive na prosa) ausente na científica; a segunda, referida por Deleuze, a possibilidade de permutação das palavras na linguagem das ciências, impossível na da poesia. “Là-bas [Langage lyrique], des mots semblables à des faces humaines; notre corps et notre sang sous l’espèce des mots. Ici [Langage des sciences], des mots comme des pièces de monnaie qu’on passe de main em main” (Servien 1947: 48).<sup>6</sup> Servien exemplifica seu argumento com a palavra “Oriente”, encontrada tanto nos tratados astronômicos de Lalande quanto em um verso de Racine. No primeiro, tanto faria dizer que “Sirius está a oriente de Órion” ou que “Sirius está a leste de Órion”, pois o sentido, fixado, não se alteraria. O mesmo, no entanto, não se aplicaria ao segundo, ao verso “Dans l’orient désert quel devint mon ennui”.<sup>7</sup> “Nulle convention, nul congrès de linguistes ou de poètes ne pourrait imiter ce qui se fait en sciences: décider qu’un mot pourra remplacer l’autre, que ce sera la même chose.” (*idem*: 50).<sup>8</sup>

Essa propriedade da linguagem poética, que permitiria a repetição, mas não a substituição, é sintetizada, numa outra chave, em Pierre Menard, personagem de Jorge Luís Borges, autor acostumado a transitar entre essas duas linguagens tão duramente cindidas por Servien. Em “Pierre Menard, autor do Quixote”, do livro *Ficções*, o narrador do conto fornece, em ordem cronológica, uma relação dos sonetos, monografias, análises, livros, artigos técnicos, tradições, prefácios, rascunhos e exames produzidos pelo escritor Pierre Menard. Em seguida, revela uma outra faceta de sua obra “a subterrânea, a interminavelmente heroica, a sem-par. Também – pobres possibilidades humanas! – a inconclusa!” (Borges 2007: 39): os capítulos IX e XXXVIII da primeira parte do *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, e um fragmento do capítulo XXII. Não o mesmo *Quixote*, de Cervantes, mas um *Quixote* cujas páginas “coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes” (*idem*: 38). O narrador do conto de Borges considera adequado ver traços do *Quixote* de Menard no *Quixote* de Cervantes. Como se o *Quixote* de Cervantes guardasse a possibilidade de ser repetido por Menard, e não o

contrário, o que tornaria possível considerar a obra inacabada de Menard como a escrita prévia de Cervantes.

Apesar de a relação entre os dois *Quixotes* ser deliberadamente anacrônica, lemos no conto que, apesar de “verbalmente idênticos” – mas, reforçamos, não iguais –, a versão de Menard é mais rica que a de Cervantes por motivos contextuais. Para provar seu argumento, o narrador seleciona um excerto do capítulo IX das duas versões (logo, idênticos): “a verdade, cuja mãe é a história, êmula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do futuro” (*idem*: 42). Esse trecho, que, considerado o contexto do século XVII, poderia somente ser lido como “um mero elogio retórico da história”, na virada do século XIX para o XX, segundo o narrador, torna-se uma ideia “assombrosa”. “Menard, contemporâneo de William James, não define a história como uma indagação da realidade, mas como sua origem. A verdade histórica, para ele, não é o que aconteceu, mas o que julgamos que aconteceu” (*idem*: 43). Trechos idênticos, mas diferentes.

Servien, em seu artigo, insiste na historicidade que certas palavras ou certos termos carregam, sendo capazes de evocar, liricamente, um século ou uma nação. Esse traço reforçaria a impossibilidade de, na linguagem lírica, uma mera substituição de vocábulos produzir o *mesmo* sentido (o linguista inclusive defende que as traduções, por exemplo, concentrem-se mais em preservar o quanto puderem o ritmo dos versos). “Un tel mot est lié à toute son histoire, toutes ses parentés d’origine ou de son; à toutes les phrases où il a vécu. Si on l’en détache, ce n’est plus qu’un cadavre sonore” (1947: 50).<sup>9</sup>

Oliveira, no rascunho de “O iceberg”, ao substituir “iguais” por “idênticas”, transforma o sentido do texto e complexifica suas considerações acerca do gesto de “repetir as formas”. E, nesse aspecto, caberia considerar tal complexidade tanto no que se refere à sua reflexão acerca da arte poética quanto à própria arquitetura interna de “O iceberg”. Cotejando rascunho e versão final, mesmo nos trechos que se mantêm inalterados, não temos, após a reescrita, o *mesmo* texto, ou excertos *iguais*, mas formas novas, ainda que idênticas.

Além disso, ao conceber a criação poética enquanto uma fina teia que vai do mundo aos versos e dos versos ao mundo e ao aproximá-la da metamorfose, logo, do “acto de repetir as formas, quer dizer, de criar formas novas, mas idênticas”, conjuga, como já dissemos, identidade e diferimento, assim como exprime um esforço direcionado a um horizonte referencial e histórico. A repetição não é somente o idêntico, o mesmo, mas é também o novo diferido no tempo.

Pode-se depreender que, para Oliveira, a invenção poética é tanto um *processo* – implicado na realidade e não externo a ela, no qual idêntico e diferido guardam uma relação dialética e não antônima nem excludente – quanto um *produto* – não engendrado completamente em direção ao seu próprio sistema interno, nem totalmente projetado ao seu referencial, mas na nuance crepuscular entre ambos. Conforme afirma Rosa Maria Martelo, em sua tese acerca da poesia de Oliveira, a obra literária, nesse caso,

viria, então, do seu tempo histórico e literário; mais do que isso, constituiria um espaço de fluência de tempos, da memória individual e coletiva. Todavia, remetendo para o tempo de que parte, a obra elaboraria também o seu tempo e, lançando-se no futuro de si mesma, opor-se-ia, dialeticamente, ao tempo histórico, obtendo um estatuto de relativa autonomia. (Martelo 1996: 213)

A autonomia conferida ao produto literário não abandona “a mesma teia fora do poeta”, em outras palavras, não abandona certo horizonte referencial, ainda que esse horizonte se imprima de maneira ora mais nítida, ora em quase total desaparecimento.

### **Repetições da cena da criança e do ouriço**

Tomemos um exemplo de reescrita, que é também um ato de criar formas novas, mas idênticas. Referimo-nos a um outro material arquivado no espólio literário de Oliveira. Em quatro folhas de papel iguais, um pouco mais estreitas do que um quarto de uma A4, o poeta escreve à caneta azul alguns parágrafos com várias emendas e rasuras.<sup>10</sup> Essas folhas estão soltas umas das outras, mas é possível identificar nelas uma sequência ainda que falha: faltam algumas páginas a esse conjunto e não podemos afirmar, até o momento, se elas foram perdidas, se não foram sequer escritas, ou se foram escritas e descartadas pelo autor. Porém o texto ali escrito coincide em alguns pontos com a segunda parte de “A fuga”, também publicado n’*O Aprendiz de Feiticeiro*.

Na primeira dessas páginas, chama atenção uma anotação que o escritor faz, com a mesma caneta, mas em diagonal, no canto superior da página. Não sem esforço para decifrar a caligrafia, mais corrida que a de costume, lemos:

*Desenvolver a cena inicial (dada naturalmente) como se fosse vista por uma câmara fotográfica cinematográfica (de longe, de muito perto, aceleradamente, ao retardador, etc.) de modo que haja uma tripla visão (normal, macroscópica, microscópica). Tentar o processo com a cena do ouriço e da criança. (Oliveira s.d.: 1, destaques do autor)*

Nessa espécie de recado para si mesmo, Oliveira propõe um método de criação, um procedimento para ser experimentado mais tarde. A relação que busca estabelecer entre o cinema e a escrita não é efrástica, tampouco intenciona conferir ao cinema uma presença temática ou explícita. Isso Oliveira faz, por exemplo, no poema intitulado “Cinema”,<sup>11</sup> de *Sobre o Lado Esquerdo*, ou em “Serenata”,<sup>12</sup> de *O Aprendiz de Feiticeiro*. Aqui, ele pretende testar a apropriação de procedimentos cinematográficos, como se pudesse produzir no texto um efeito aproximado ao de uma filmagem.

O método foi abertamente testado por Oliveira em várias ocasiões. Temos em “Janela acesa”, conto incluído em *O Aprendiz de Feiticeiro*, um narrador que correlaciona o tempo e a memória para pensar a produção de imagens. E após apresentar um espaço cênico elaborado com atualizações de memórias advindas de distintas “regiões do passado”,

e depois de descrever fisicamente a protagonista feminina, também uma atualização da memória, o narrador anuncia: “Escolhida a intérprete, dispostos os elementos da cena, **procedo agora como se estivesse a filmar**” (2004: 156, grifos nossos). Ao fim da narrativa, o deslocamento da câmera no espaço e a suspensão do movimento no tempo, dois recursos típicos do cinema, são literalmente expressos:

A mulher levanta-se da cadeira (**ao retardador**). As mãos e o livro sobem, somem-se na sombra. E nisto a janela apaga-se. Por duas razões, suponho. O *travelling* acabou e a tensão (a cores) da memória não pode manter-se muito tempo. (*idem*: 157, grifos nossos)

Voltemos à anotação: nela, Oliveira lembra-se a si próprio de tentar o procedimento cinematográfico com a cena do ouriço e da criança. O poeta repete por pelo menos três vezes uma cena de um ouriço e de uma criança. Em todas, o *essencial* se mantém: um menino olha pela janela de uma casa, vê a paisagem. Pede, então, a um adulto para ir brincar lá fora; este consente contanto que a criança não queime ouriços. O menino sai e as outras crianças, mais ágeis, mais livres, encontram um ouriço, queimam-no, dançam e cantam em volta do animal agonizante. O menino vê a cena de longe, em um misto de horror diante da dor do ouriço e de desejo de transgressão. Uma das versões da cena foi publicada em dezembro de 1968 na revista *Eva* sob o título “Página da infância”. Reproduzo o primeiro parágrafo:

Aproximou-se da janela, que dava para o largo, e espreitou. Lá estava a igreja com a sua torre de cunhais calcários. A aldeia, dispersa entre pinheiros, charcos, hortas, fumegava ao calor. Mais longe, havia as dunas, cobertas dum vidro esmigalhado que a luz incendiava: fitou-as, encheu os olhos de água. “Posso ir brincar?” “Podes, mas não queimes ouriços.” (Oliveira 1968: 42)

Outra aparição da cena da criança e do ouriço encontra-se no capítulo XV do romance *Pequenos Burgueses*, mas não em sua primeira edição, de 1948. Essa cena só passa a fazer parte do romance na edição intensamente transformada pelo autor, publicada em 1970. Também dela reproduzo o primeiro parágrafo:

Aproxima-se da janela e espreita. Os eucaliptos, plantados a distâncias iguais, ordenam o espaço irregular da praça. Na álea central a igreja quase em ruínas; os musgos, os líquenes, alastram na cantaria e no telhado, tornam-se de súbito mais visíveis; qualquer inflexão da luz. Ao sol a aldeia fumega, entre poceirões e charcos de juncos roxos (a lama reflecte, duplica a intensidade da cor), e o fumo é violeta, tão nítido que sugere o gráfico duma exalação, em círculos sucessivos, até às margens do papel. Melhor, até certa atura do ar; depois é o brilho das Três Dunas, descarnadas pelo vento; ardem, parecem vidro esmigalhado. Fita-as e enche os olhos de água:

— Posso ir brincar?

— Podes, mas não queimes ouriços. (Oliveira 1970: 95, grifos nossos)

Em artigo que analisa a relação entre os contos e os romances de Oliveira, Rosa Maria Martelo pontua que “Página da Infância” parece ser uma versão que se constrói durante a reescrita do romance *Pequenos Burgueses*, porque apesar de os dois textos terem muitas afinidades, o conto ainda está no pretérito – tal como é escrito o *Pequenos Burgueses* de 1948 – e apresenta menor contenção que o romance (2001: 134).

Há ainda uma terceira versão da cena. Essa encontra-se no arquivo do escritor, em um texto datiloscrito,<sup>13</sup> com muitas rasuras e emendas, mas sem nenhuma indicação de data. Não é possível afirmar se essa versão é anterior ao conto ou ao romance. Também não é nossa intenção estabelecer uma linha evolutiva cujo fim *a priori* é o romance publicado em livro, mas enfrentar as repetições em suas modulações, suas aproximações e distanciamentos. Em alguns aspectos, o conto guarda semelhanças com o datiloscrito – como, por exemplo, o tempo pretérito e a menor contenção se comparado ao romance. Em outros, é o romance que está mais próximo. Um desses pontos refere-se à paisagem que se vê a partir da janela, explorada em mais atenção no datiloscrito se o compararmos ao conto. Essas versões, especialmente a desse datiloscrito e do capítulo XV do romance, parecem tentativas de colocar em prática o procedimento de desenvolver a cena como se fosse vista por uma câmera cinematográfica.

Na análise do poema “Salto em altura”, do livro *Entre Duas Memórias*, também Rosa Maria Martelo observa a pontuação, especialmente o uso abundante do ponto e vírgula, que parece suspender os versos, “da mesma maneira que o movimento se suspenderia no filme através do efeito de *slow motion*” (2016: 210-211).

Reproduzo a sexta parte do poema:

VI

O saltador em altura  
conseguiu transpor  
os dois metros e vinte;  
músculos a ascenderem  
só por si; o treino, a obsessão: à neve,  
no estádio sem ninguém;  
este filme analisa,  
ao retardador, cada um dos seus saltos:  
o sonho a decompor-se;  
a refazer-se; em fotogramas  
sucessivos; como disse,  
a primeira forma é ainda  
elástica; as outras endurecem



no ar, mais angulosas;  
mas todas pesam,  
elaborando as leis da queda:  
e caem; graves; reduzidas  
ao espaço do seu peso. (Oliveira 1976: 148)

No primeiro parágrafo do romance, embora trate-se de prosa, há também um uso insistente do ponto e vírgula. Tal recurso produz um efeito semelhante de pausa longa, conferindo também às frases uma suspensão do tempo. Além disso, os pontos finais, os dois pontos, parecem corresponder a mudanças de enquadramento em um filme: Em “Aproxima-se da janela e espregueada”, tem-se uma câmera objetiva, um plano médio. Depois, em “Os eucaliptos, plantados a distâncias iguais, ordenam o espaço irregular da praça”, uma câmera subjetiva, um plano geral. Em seguida, o plano torna-se um pouco mais fechado, concentra-se na igreja em ruínas. Então, fecha-se ainda mais, um plano detalhe, para dar a ver o musgo e os líquenes na cantaria. É possível ler logo nesse primeiro parágrafo a tripla visão a que Oliveira se refere na sua anotação: a normal, a macroscópica e a microscópica.

### **Líquenes, memória e metamorfose**

O plano detalhe que dá a ver o musgo e os líquenes no parágrafo do romance anteriormente analisado é uma constante em *Micropaisagem*, de 1969. O livro de poemas, em sua vocação microscópica, parece uma tentativa de decompor o “real nas suas partes mínimas, como se se quisesse chegar a uma parte indivisível, elementar” (Ferreira 2008: 17). Nele, temos justamente o poema “Líquenes”, em cujas seis partes estabelece-se uma relação da memória com a associação simbiótica entre fungos e organismos fotossintéticos – os líquenes:

o lento trabalho  
da metamorfose  
entre a alga  
e a campânula  
venenosa  
do míscaro  
[protosponja  
que se embebe  
nas grutas,  
na sombra ácida]  
(Oliveira 1976: 108)

Novamente, o poeta recorre à metamorfose (“o acto de criar formas novas, mas idênticas”); nesse caso, especificamente àquela que conduziria ao aparecimento dos líquenes: organismos resistentes, longevos e adaptáveis a qualquer *habitat*, dos trópicos aos extremos polares do globo. Sua resistência e adaptabilidade vêm justamente da associação: isolados, os dois parceiros (a alga, o fungo) não teriam as mesmas possibilidades de sobrevivência. Os líquenes, além disso, apresentam formas e cores diferentes se comparados aos seres em seu estado anterior à simbiose. (Mitra-Nature 2014). A “paisagem de líquenes”, essa paisagem dialética onde coexiste identidade e diferimento, no poema, surge

Algures,  
no lugar  
mais frio  
da memória,  
mas  
nítido  
como um centímetro  
quadrado de neve  
(Oliveira 1976: 107)

A imagem sobre a qual a do líquen se vai sobrepor advém de uma lembrança intensa, atualizada pela memória da “infra-infância”, um centímetro quadrado de neve. Ali os líquenes, subitamente, passam de um estado anterior de sono “criptogâmico”, de ausente capacidade reprodutiva, “incapaz de sonhar/a forma duma flor”, para um estado eufórico e paranoico, no qual estão “monomicro-/criptomaniacos”. Reproduzem-se a partir de si mesmos, da umidade do fungo e da fotossíntese da alga, tornam-se “[sempre mais/do que eram]”. Nesse ponto, o poeta vai identificar a “exalação” reprodutiva dos líquenes à “respiração [?]” do lodo “na escala/deste livro”, logo, na escala microscópica do ínfimo da “micropaisagem”.

Ambos não produzem flores, mas produzem mais líquenes, mais lodo:

assim  
se cumpre  
o eclipse  
gradual  
sobre o centímetro  
quadrado que  
os líquenes  
cobrem  
na memória,

assim  
 a luz e a neve  
 se ocultam  
 pouco a pouco, assim  
 se esquece.  
 (*idem*: 112)

Cabe mencionar que a aproximação de um fenômeno macro cósmico, como o eclipse, ao microcosmo dos líquenes sobre um centímetro quadrado de neve, recupera aquele que, segundo Rolf Tiedermann, autor do prefácio do *Livro das Passagens*, de Walter Benjamin, seria a síntese do projeto desse filósofo alemão: o de conferir visibilidade aos traços não-arentes do materialismo histórico dialético. O primeiro passo desse empreendimento seria reconduzir a história ao princípio da montagem, ou, em outras palavras, “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: 503, N 2,6).

O ciclo de vida dos líquenes articula-se à relação entre lembrar e esquecer – desde a associação das duas entidades díspares até a transformação de ambas em uma forma “nova, mas idêntica”, passando pela reprodução alastrada de si e a cobertura paulatina da superfície onde surge: a memória. No entanto, tomar o esquecimento enquanto um “eclipse/gradual” que opera na memória não implica uma apreensão binária e opositiva entre lembrar e esquecer, segundo a qual o positivo refere-se ao primeiro termo e o negativo ao segundo. Se retomarmos “O iceberg”, recuperaremos o sentido da noite como “o simples repouso das formas” (2004: 170) e localizaremos nas zonas ausentes de luz os locais onde “decorrem as metamorfoses, embora anunciadas depois pelas transições vespertina e matutina”. Isso porque “o aparecimento da vida tem algo de misterioso” e porque “nas Trevas acontecem o princípio e o fim do indivíduo, a reprodução e a morte das formas” (*idem*: 174).

Memória e esquecimento também se engendram em uma associação simbiótica produtora de um algo que é “sempre mais/do que eram”. Afinal, na repetição, nunca advêm o mesmo, mas um dado semelhante, diferido no curso do tempo. A esse respeito, Benjamin (1987) pontua que Marcel Proust, autor talvez do maior esforço literário em direção à memória, trocou o dia pela noite para, em seu quarto escuro, dedicar suas horas de sono à escrita de *Em Busca do Tempo Perdido*.<sup>14</sup> Constrói essa imagem do escritor e se questiona se a memória involuntária na obra de Proust não estaria mais próxima do esquecimento do que da reminiscência. Benjamin sugere, então, pensar na tessitura dessa obra como um avesso do trabalho de Penélope, porque, no caso de Proust, é o dia que desmancha o trabalho da noite. O esquecimento, segundo Benjamin, é quem tece para nós a tapeçaria da experiência vivida, atualizada na memória.

A rememoração voluntária, aquela que acionamos para agir ou realizar determinadas tarefas, está por demais investida na consciência, e ocupa-se em tentar reter os dados do passado enquanto *o mesmo*. “Ora, o passado é realmente passado ou, como diz Proust, perdido, ele não volta enquanto tal, mas só pode ressurgir, diferente de si mesmo e, no entanto, semelhante, abrindo um caminho inesperado nas camadas do esquecimento” (Gagnebin 1993: 83)

### Últimas considerações

Conhecido pelo seu rigor obsessivo, Carlos de Oliveira reescreveu, reeditou e republicou vários de seus poemas, textos e narrativas – fato que não é novo para qualquer um que se debruce sobre o trabalho desse escritor. Buscamos refletir sobre esse gesto tanto enquanto um produto – no que tange às reflexões produzidas pelo autor em torno da repetição e da reescrita, confrontadas às de outros filósofos e escritores –, como enquanto um procedimento, cotejando o que permaneceu e o que foi transformado no curso do tempo em alguns exercícios de reescrita. Para tal, foi importante percorrer, no espólio literário do escritor, alguns de seus esboços e rascunhos.

Para finalizar, destacaremos uma última repetição presente no datiloscrito e no Capítulo XV de *Pequenos Burgueses*: o uso do desenho para enfatizar a nitidez da fumaça exalada da aldeia (“O fumo é violeta, tão nítido que sugere o gráfico de uma exalação em círculos sucessivos, até às margens do papel. Melhor, até certa altura do ar” (Oliveira 1970: 95)). O desenho é um elemento recorrente em Oliveira, especialmente no contexto em que se dão as cenas do ouriço e da criança – contexto este presente também em *Finisterra*, em “Janela acesa”, e no poema “Líquenes”: a infância. Seria possível tomar a cena do ouriço e da criança, por exemplo, como um esboço para o poema “Desenho infantil”, de *Sobre o Lado Esquerdo* (1968),<sup>15</sup> ou do poema “Registo”, de *Pastoral*<sup>16</sup> (1977). Ou ainda se adotarmos a leitura deliberadamente anacrônica de Borges, imaginar o caminho inverso entre poemas e romances, esboços e textos finais.

O desenho surge ainda em *Finisterra*, último romance do escritor cuja nota final iniciou a análise aqui proposta. Uma de suas personagens obcecadas pela representação de uma paisagem é uma criança que desenha. Em um dado momento, ela e o adulto realizam, com o auxílio de uma lupa, uma projeção do desenho infantil no interior da casa. Improvisam um cinema rudimentar e fazem as personagens do desenho, os peregrinos, deslizarem pela parede. Repetem-se aqui elementos essenciais presentes em vários enredos do autor: o desenho, a infância, o cinema, a memória, a paisagem. Não sem “as ter aprofundado um pouco”; não sem diferimento.

## NOTAS

\* Bruna Carolina Carvalho é doutoranda em Estudos Literários, Culturais e Interartísticos na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, com Bolsa de Investigação para Doutoramento da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia e mestre em Memória Social pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Licenciou-se em Jornalismo pela Faculdade Cásper Líbero (São Paulo) e estuda Letras na Unirio. É autora do livro *Glauber Rocha, Leitor do Brasil* (Lumme Editora, 2021) e tem artigos, poemas e ensaios publicados em diversas revistas e coletâneas. (ORCID: 0000-0002-3750-235X e Ciência Vitae ID: 5414-8201-72E4).

Este artigo foi escrito no âmbito da investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Unidade I&D financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia (UIDB/00500/2020), e da Bolsa de Doutoramento com referência 2022.13315.BD.

<sup>1</sup> Para mais reflexões em torno da aproximação sugerida por Carlos de Oliveira nessa anotação final entre *Finisterra: paisagem e povoamento* (1978) e *Casa na Duna* (1943), ler Martelo 2000.

<sup>2</sup> Carlos de Oliveira tinha em Afonso Duarte, morto em 1958, um mestre. Em página intitulada “Depoimentos”, incluída no jornal *A Capital*, de Lisboa, de 20 de março de 1968, com homenagens de escritores a Afonso Duarte, em razão dos dez anos da sua morte: “Afonso Duarte, meu mestre e meu amigo, que tão a fundo me ensinou o gosto da concisão, da beleza sem lantejoulas...”

<sup>3</sup> A versão datilografada à qual me refiro pode ser encontrada no Espólio Literário de Carlos de Oliveira, no Museu do Neo-Realismo, em Vila Franca de Xira, Portugal, na Caixa 25, Documento 1.

<sup>4</sup> Apesar de essa analogia ser interessante para refletirmos sobre a não equivalência entre “igual” e “repetido”, vale pontuar que a filosofia de Deleuze, especialmente na tese desenvolvida ao longo de *Diferença e Repetição*, busca uma apreensão da diferença não subordinada à identidade. Inclusive, o filósofo cita Servien para enfatizar a diferença de natureza que há, para ele, entre repetição e semelhança. Ainda que Deleuze reconheça em Aristóteles um “momento feliz” para o pensamento da diferença em si mesma, ele empenha-se em contrapor-se a uma ideia de representação, horizonte teórico importante para a análise que construo neste artigo. Neste ponto, concordamos com Osvaldo Manuel Silvestre, que escreve: “não creio que em Oliveira a ironia da mimese aponte para uma rasura da referência.” (1994: 33).

<sup>5</sup> Refiro-me aqui aos artigos “Le langage des sciences” (1931), “Principes d’esthétique” (1936) e “Science et poésie” (1947).

<sup>6</sup> “Ali [Linguagem lírica], palavras semelhantes a rostos humanos; nosso corpo e nosso sangue em forma de palavras. Aqui [Linguagem das ciências], palavras como moedas que passamos de mão em mão.” (Tradução nossa).

<sup>7</sup> Trata-se do verso 234 da tragédia *Bérénice* (1670), de Jean Racine. Em tradução de Murilo Lima Munhoz, temos: “No Oriente deserto era imenso o penar!” (2019: 131).

<sup>8</sup> “Nenhuma convenção, nenhum congresso de linguistas ou de poetas poderia imitar o que se faz nas ciências: decidir que uma palavra poderá substituir uma outra, que será a mesma coisa.” (Tradução nossa).

<sup>9</sup> “Uma tal palavra está ligada a toda a sua história, a todo o seu parentesco de origem ou de som, em todas as frases nas quais viveu. Se a separamos disso, não passa de um cadáver sonoro.” (Tradução nossa).

<sup>10</sup> O esboço ao qual me refiro pode ser encontrado no Espólio Literário de Carlos de Oliveira, no Museu do Neo-Realismo, em Vila Franca de Xira, Portugal, na Caixa 25, Documento 25.

<sup>11</sup> 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 1976: 19).

<sup>12</sup> 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: 75).

<sup>13</sup> A versão datilografada à qual me refiro pode ser encontrada no Espólio Literário de Carlos de Oliveira, no Museu do Neo-Realismo, em Vila Franca de Xira, Portugal, na Caixa 06, Documento 2.

<sup>14</sup> Há um poema de Carlos de Oliveira incluído em *Sobre o Lado Esquerdo* (1968) que seria uma espécie de anotação de leitura de *Em Busca de Tempo Perdido*: o poeta rememora na escrita a aflição sentida no interior do quarto de infância. Nos versos de “Porta”, lemos: “A porta que se fecha/inesperadamente na distância/e assusta o romancista/que descreve o seu quarto de criança/(é difícil dizer/se os velhos arquitectos/que punham tanto amor/na construção do quarto/teriam ponderado com rigor/a escala deste som/e o espaço coagulado/ao fundo do corredor)/a porta que se fecha no passado/sobressaltando a escrita e o escritor” (Oliveira 1976: 17).

<sup>15</sup> Na primeira das quatro partes desse poema lemos: “Os animais no alvorecer, os gritos reflectidos num plafond mais denso da neblina e devolvidos aos chiqueiros, sob a forma de raios que fulminam o gado, para subir de novo como gritos à bruma impermeável e tornar a descer: na madrugada, a aprendizagem da criança começa pela dor, que se desdobra sem descanso e a partir de si mesma.” (Oliveira 1976: 11).

<sup>16</sup> “Saber que seja/este hálito: se terra/ou ar movido/já por metais mutáveis/na linha das colinas.//Como se propaga/esta sombra e fica/gradualmente gráfica/num som/de minas e éter; ou/ter desenhado o horizonte/ com o seu traço/mais volátil: vermos só/a tinta evaporar-se.//Não há outro/registo, mas alíneas/deste. Assim flutua;/cálculo e acaso; a cal/ ainda tensa das casas/sobre/o crepúsculo esponjoso.” (Oliveira 1976: 185-186).

## BIBLIOGRAFIA

- Benjamin, Walter (1987), “A imagem de Proust”, in *Obras Escolhidas: Magia e técnica, arte e política*, trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 36-49. [1929]
- (2009), *Passagens*, trad. I, Aron, CPB Mourão e P.F. Camargo, Belo Horizonte, Editora UFMG.
- Borges, Jorge Luís (2007), *Ficções*, trad. Davi Arreguucci Jr., São Paulo, Companhia das Letras. [1944]

- Deleuze, Gilles (2018), *Diferença e Repetição*, trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado, São Paulo, Paz e Terra. [1968]
- Ferreira, Moisés David S. G. (2008), “Micropaisagem, ‘micro-rigor’: em torno da poética de Carlos de Oliveira”, *Nau Literária*, vol. 4, n.º 1, Porto Alegre, UFRGS, 1-21.
- Gagnebin, Jeanne-Marie (1993), “Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin”, *Perspectivas: Revista de Ciências Sociais*, vol. 16, São Paulo, Universidade Estadual Paulista, 67-86.
- Gusmão, Manuel (1981), *A Poesia de Carlos de Oliveira*, Lisboa, Seara Nova.
- Martelo, Rosa Maria (1996), *A Construção do Mundo na Poesia de Carlos de Oliveira*, Porto, Edição da autora.
- (2000), “Casas destruídas. A reavistagem de *Casa na Duna em Finisterra* de Carlos de Oliveira”, *Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas*, Porto, n.º XVII, 251-260.
- (2001), “Os contos de Carlos de Oliveira – eclipses, metamorfoses”, in Maria Saraiva de Jesus (org.), *I Ciclo de Conferências Sobre a Narrativa Breve*, Aveiro, Universidade de Aveiro, 129-139.
- (2016), *O Cinema da Poesia*, Lisboa, Documenta. [2014]
- Mitra-Nature: Biodiversidade da Herdade de Mitra (2014), “Líquenes”, in *Instituto Mediterrâneo para a Agricultura, Ambiente e Desenvolvimento: Grupo de investigação Ecologia Aplicada e Conservação*, Évora, Universidade de Évora, [www.mitra-nature.uevora.pt](http://www.mitra-nature.uevora.pt) (último acesso em 30/05/2023).
- Munhoz, Murilo Lima (2019), *Tradução dos versos 1-338 de Bérénice, de Jean Racine: estudos iniciais para uma tradução integral*, Dissertação de Mestrado, Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina. <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/206447> (último acesso em 30/05/2023).
- Oliveira, Carlos de (1968), “Página da Infância”, *Eva*, n.º 1553 (Natal), Lisboa, 42.
- (1976), *Trabalho Poético: Segundo volume*, Lisboa, Sá da Costa.
- (1981), *Finisterra: Paisagem e povoamento*, Lisboa, Sá da Costa. [1978]
- (2004), *O Aprendiz de Feiticeiro*, Lisboa, Assírio & Alvim. [1971]
- Servien, Pius (1931), “Le langage des sciences”, *Synthese*, vol. 8, 130-133.
- (1936), “Principes d’esthétique”, *Revue de Métaphysique et de Morale*, n.º 43, 14-17.
- (1947), “Science et Poésie”, *Revue Philosophique de la France et de l’Étranger*, n.º 137, 47-64.
- Seixo, Maria Alzira (1986), *A Palavra do Romance: Ensaio de genealogia e análise*, Lisboa, Livros Horizonte.
- Silvestre, Osvaldo Manuel (1994), *Slow-Motion: Carlos de Oliveira e a Pós-Modernidade*, Coimbra, Angelus Novus.