

---

# ENQUADRAMENTOS DE “JANELA acesa”: O CINEMA NA ESCRITA DE CARLOS DE OLIVEIRA\*

Ángela Sarmento  
Universidade do Porto

## RESUMO:

“Janela acesa” (1964) é o título de um texto publicado em *O Aprendiz de Feiticeiro* (1971), de Carlos de Oliveira, que tomo como matriz para uma abordagem do cinema na obra do escritor. Seguindo o contrato de leitura aí apresentado, privilegio uma análise estilística e intersemiótica. Proponho-me mostrar como mecanismos da linguagem verbal actualizam processos cinematográficos, e como essa imbricação serve de *enquadramento* para a escrita de um percurso perceptivo e onto-gnoseológico em crescente mutação.

## RÉSUMÉ:

“Janela acesa” (1964) constitue le titre d’un texte publié dans *O Aprendiz de Feiticeiro* (1971), de Carlos de Oliveira, que je prends comme matrice pour une approche du cinéma dans l’oeuvre de l’écrivain portugais. En suivant le contrat de lecture qu’on nous y présente, je privilégie une analyse stylistique et intersémiotique. Je me propose de montrer comment les mécanismes du langage verbal actualisent les procédés cinématographiques, et comment cette fusion va servir d’*encadrement* pour l’écriture d’un parcours perceptif et onto-gnoséologique en mutation croissante.

## PALAVRAS-CHAVE:

Carlos de Oliveira,  
poesia e cinema,  
enquadramento,  
'travelling'

>>

## MOTS-CLÉ:

Carlos de Oliveira,  
poésie et cinéma,  
cadrage, 'travelling'

“Janela acesa” é uma das secções que compõem *O Aprendiz de Feiticeiro*, publicado por Carlos de Oliveira em 1971. Como se pode ler em nota ao índice da primeira edição (retomada na terceira),<sup>1</sup>

[a]s datas mencionadas neste índice correspondem à redacção 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. (Oliveira 2004: 202)

74>75

De acordo com estas indicações, “Janela acesa” foi escrito em 1964 e, ao que se apurou, não terá tido uma publicação autónoma.<sup>2</sup> Não sendo, declaradamente, nem um ensaio nem uma crónica, talvez porque reúna os dois géneros numa ambivalente prosa poética, podemos supor que este texto, ao contrário de outros, destinados a periódicos e vinculados com marcadores mais ou menos circunstanciais, não tenha, portanto, sofrido grandes alterações. Aliás, a sua redacção já se situa na década em que Carlos de Oliveira procedia à reescrita de grande parte dos textos, actualizando “um outro momento de escrita, um outro entendimento do mundo”<sup>3</sup>, em função de opções estético-literárias diferentes das do início e de cujas primícias não se afastaria inteiramente (conquanto as aprofundasse). Todavia, considerando ainda a sua inserção macrotextual, há que atender ao efeito de contaminação de uma unidade global que atinge “Janela Acesa”, enquanto parte constituinte de *O Aprendiz de Feiticeiro*. Mesmo sem eventuais remodelações, “Janela Acesa” integra uma colectânea de ordenação não cronológica, a qual, como bem viu Rosa Maria Martelo, “apesar da variedade temática e genérica que [a] caracteriza”, resulta no estabelecimento (e incita à percepção) de “relações de interdependência entre as experiências e situações literárias e vivenciais a que esses textos fazem referência” (Martelo 1998: 136-137).

Assim, é valorizando o carácter inter-relacional, híbrido e consequentemente metatextual destes fragmentos que me

permito considerar “Janela acesa” também um texto matriz para a abordagem do cinema como *quadro de referência*<sup>4</sup> “cintilante” na *poiesis* de Carlos de Oliveira.<sup>5</sup>

O cinema surge convocado de múltiplas formas em “Janela acesa”. Explicitamente, está presente através de ocorrências lexicais e da referência a processos cinematográficos, como em “Escolhida a intérprete, dispostos os elementos da cena, procedo agora como se estivesse a filmar” (§5),<sup>6</sup> ou “Detenho a luz (o foco de estúdio)” (§5), “Continuo a deslocar o foco no mesmo eixo vertical” (§7), “A mulher levanta-se da cadeira (ao retardador)” (§10), ou ainda “O travelling acabou” (§10). Note-se também a proliferação de vocábulos do campo semântico da visão, de que são exemplo as inúmeras referências a olhos ou processos de in/visualização, e de luz, luminosidade e cor: “olhos” (§4), “sobrancelhas” (§4), “cega” (§1), “irrisavam” (§2), “faiscar” (§1), “cintila” (§10), “incandescência” (§9), “acesa” (título), “apaga-se” (§10), “ilumina” (§5), “eclipse” (§7), “sol” (§1), “claros” (§4), “escureceu-lhos” (§4), “amanheceres” (§4), “poente” (§1), “sombra” (§10), “halo de bruma” (§4), “cores” (§2), “a cores” (§10), “tonalidade” (§9), “amarelo-laranja” (§2), “brancos” (§2), “laranja, roxo, vermelho, pelo menos” (§2), “loiro” (§5 e §6), “escuro” (§5), “oiro” (§5), “fogo” (§5), “negro” (§6), “castanho” (§8). O cinema é também tomado como pretexto de reflexões metatextuais, sobre o exercício de escrita, e deste processo de imbricação das duas artes resulta ainda um modo implícito da presença do cinema, através da transposição para a imagem e sintaxe literárias de mecanismos de composição da imagem e da montagem cinematográficas.

O texto começa com a abertura de uma janela. No entanto, esta janela não nos fornece um limite para uma localização precisa ou para a delineação do quadro actancial de um texto narrativo clássico, construído com o recurso a descrições ancilares e denotativas. Pelo contrário, neste texto, os vocábulos aparentemente mais concretos são imbuídos de um sentido

>>

outro, produzido através de uma manipulação linguística que transforma o registo comunicativo numa retórica ambigualmente figurativa.

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.  
(Oliveira 2004: 155)

76>77

A janela surge como objecto directo de uma acção que, literalmente, poderia remeter para uma nova construção, externamente referencial, numa parede antiga de uma casa de infância. Contudo, o emprego da hipálage, atribuindo à parede qualidades que seriam as do sujeito, em “parede cega”, faz-nos hesitar na leitura. O facto de o sujeito textual “trazer” a janela já nos levava a suspeitar de que talvez estejamos perante uma referência metonímica ou sinedóquica, e esta suspeita ganha ainda maior fundamento com o gesto de, a estas acções, o sujeito “juntar” “a lembrança das janelas a faiscar no outro lado da rua.” Uma vez que, além disso, o enunciado é em primeira pessoa, com referência diferida (pelo grau, relativo, de parentesco) à infância, levanta-se, então, a hipótese, de a escrita se confundir com a memória. O resultado da escrita assim alcançado parece ser, assumidamente, o de uma imagem colorida; imagem indefinida e mutante, de acordo com a “mesma mancha de sol” – note-se o aparente oxímoro naturalizado – ou com a sua síntese correspondente, as “nuvens” do segundo termo da metáfora empregue. Note-se também que o presente performativo contrasta ainda com o passado convocado, do mesmo modo que a janela tomada por referência se opõe, com intermitências, àquelas do “outro” lado da rua.

Veja-se agora a descrição da janela.

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. Janela do começo do século, fins do século passado, na província e numa casa mediana, porque as mais ricas tinham vidros de várias cores: laranja, roxo, vermelho, pelo menos. Deste modo se irisavam as saletas, os quadros de missanga, as almofadas pirogravadas, as bonecas, os pássaros, os bibelôs de louça. Tudo coberto duma poeira que a memória torna ainda mais fina e possessiva. (Oliveira 2004 [1971]: 155)

>>

No segundo parágrafo, o sujeito textual retoma a janela para a descrever. De um modo global, podemos falar de uma movimentação sintáctica que acompanha um objecto enquanto este se torna sujeito de várias orações predicativas, à medida que se vai decompondo nas suas partes constituintes. Assim, no segundo parágrafo, encontra-se o que valeria por uma descrição neutra e maximamente objectiva da janela. Temos referências exactas ao seu formato, aos seus lados e ao vidro, uma localização temporal e até uma enumeração dos objectos visionados através da janela. E, contudo, estas qualificações, que se diriam primárias, fornecidas através de propriedades físicas, distintivas e bem determinadas, são paradoxalmente submetidas a diferentes processos de indefinição: o “semicírculo perfeito” que forma a parte superior da janela é também “a imagem/ do meio círculo que falta” (e usamos dois versos da secção “I. De súbito, a lua japonesa”, do poema “Noite de Verão”, de “Sub Specie Mortis”, de *Entre Duas Memórias* [1971] in Oliveira 2003: 323); os vidros desta parte são de um compósito “amarelo-laranja” relativizado por advérbios, pelo verbo e por uma enumeração suspensa – “vidros amarelo-laranja, talvez menos denso que o laranja, mas isso depende muito da luz exterior: intensidade, hora do dia, verão, inverno, etc” –; a parte de baixo é, de forma quase oximórica, descrita como “sensivelmente

quadrada”, e os vidros como “brancos vulgares”. Para situar cronologicamente a janela, usa-se uma oscilação entre dois tempos dilatados, dois espaços genéricos e uma preterição construída com recurso a um comparativo de superioridade – “as mais ricas”:

Janela do começo do século, fins do século passado, na  
província e numa casa mediana, porque as mais ricas tinham  
vidros de várias cores: laranja, roxo, vermelho, pelo menos.  
(Oliveira 2004: 155)

78>79

E note-se ainda, como reforço, a atracção vocabular de pólos positivos e negativos: entre “as mais ricas” e “pelo menos”. Segue-se uma locução de modo, mostrando como “[desse] modo” se irisavam espaços e “objectos construídos”, por exemplo, “as saletas” e “os quadros de missanga, as almo-fadas pirogravadas, as bonecas, os bibelôs de louça”, ao que se acrescenta uma explicação que já adivinhávamos no início: “[t]udo coberto duma poeira que *a memória* torna ainda mais fina e possessiva”.<sup>7</sup>

Sensivelmente a meio do texto, no início do parágrafo quinto (ao todo contam-se dez parágrafos quase isométricos), o sujeito textual assume a escrita como uma filmagem: “Escolhida a intérprete, dispostos os elementos da cena, procedo agora como se estivesse a filmar” (*idem*: 156). Esta atitude performativamente metaliterária assinala também o início do que podemos considerar a segunda parte do texto, explicativa da anterior através de uma linguagem importada da técnica do cinema; note-se que este esclarecimento *meta-cinematográfico* é uma remissão directa para a primeira parte, onde o cinema não surge convocado explicitamente. “A luz vem da janela”, lê-se logo a seguir, ainda nesta segunda parte, como se no começo do texto tivesse sido definido um foco, uma imagem e um enquadramento.

O último parágrafo de “Janela acesa” é complementar do contrato de leitura atrás anunciado, e funciona como uma

explicitação e confirmação do início. Se o primeiro parágrafo se pode entender como uma poética, desenvolvida no segundo, o final é assunção da arte poética, encerrando, também performativamente, o texto:

E nisto a janela apaga-se. Por duas razões, suponho. O *travelling* acabou e a tensão (a cores) da memória não pode manter-se por muito tempo. (Oliveira 2004: 157)

Através desta explicitação do sujeito textual, a “janela” literariamente convocada torna-se sinónimo de *ecrã*, com as conotações psicanalíticas que daí advêm (que não vamos aqui explorar). A janela, enquanto enquadramento (caixilho ou moldura), que determina um sistema relativamente fechado (Grilo 2007: 13), pode funcionar como constituição subjectiva do mundo representado (como bem viu Rosa Maria Martelo, a propósito de *Finisterra* [Martelo 1998: 167]). Em “Janela Acesa”, como em *Finisterra*, podemos encontrar os processos cognitivos da memória, da percepção e da imaginação como “metáfora do conhecimento em sentido amplo (no sentido em que se fala de uma filosofia do conhecimento)” (*idem*: 167); e, sendo a “janela” reflectora de um conjunto de modelos de mundo – como aqueles de que nos dá uma imagem irisada – os quadros de missanga, as almofadas pirogravadas, as bonecas, os pássaros, os bibelôs de louça –, transforma-se, ela própria, e a escrita que por ela ganha forma, numa redescção do mundo.<sup>8</sup>

A propósito destes objectos matizados pelos vidros (cuja enumeração, num gesto cinematográfico, explora reflexos contíguos de luz e de cor), impõe-se uma referência intertextual directa a *Finisterra* (1978), última obra de Carlos de Oliveira, onde o escritor explora até ao limite as coordenadas onto-gnoseológicas que norteiam o seu percurso artístico. Neste texto, “mais denso que extenso”, e como reconheceram Rosa Maria Martelo (*idem*: 169) e David Lopes (1992: 28B), a extrema recorrência de verbos perceptivos e de notações relativas à luz e à cor

>>

deve “articular-se com o facto de as diversas tentativas de reprodução do mundo (diegeticamente, da paisagem) através do desenho pela criança, da fotografia pelo pai, da pirogravura pela mãe, da maquete e da topografia pelo homem implicarem esforços variáveis para ver o objecto.” (Martelo 1998: 169) Em vários motivos, “Janela acesa” (de, recorde-se, 1964), surge como um ensaio para a escrita de *Finisterra* (publicado em 1978). Mesmo se os outros objectos não são convocados (mas note-se que o verbo “desenhar” não deixa de aparecer no parágrafo 4), é impossível não estabelecer relação entre as “almofadas pirogravadas” e a alusão à “pirogravura” da mãe em *Finisterra*.

Como vimos pela análise estilística, neste texto encontramos processos devedores de uma técnica que, mais do que “uma pintura escrita” (a expressão é de David Lopes, a propósito de *Finisterra*), implica o movimento efectivo; ou, na expressão de Mário Dionísio, citada por Carlos de Oliveira numa entrevista de 1957, implica “o progressivo domínio e expressão, por mil maneiras, da realidade total em movimento” (Carlos de Oliveira, “Depõem os escritores”, *Europa*, nº 4, Abril de 1957, p.8., *apud* Martelo 2002: 18B).

Do ponto de vista do cinema, a arte sincrética por excelência, a “janela da câmara” define materialmente o “quadro” ou “enquadramento”; e é o enquadramento que “determina, de forma importante, o equilíbrio e a organização plástica das imagens”, os quais resultam de uma série de escolhas – subjectivas –, para além das proporções do próprio ecrã (1:1.33, 1:1.66, 1:1.85, *scope*), desde a selecção da focal, determinação do ângulo, escolha de campo (Grilo 2007: 13).

A representação verbal de “janela acesa”, paradigma de uma realidade indefinível, instável e descontínua, nos seus limites, faz apelo à percepção de um “enquadramento dinâmico”, na acepção de Deleuze, uma vez que, como vimos, depende do deslocamento dos seus componentes (*idem*: 13-14), ainda que, num primeiro momento, pareça filiar-se numa concepção clássica de cinema “narrativo”, assente numa visão de mundo

mimética, ordenada e invariante, próxima de uma concepção.

O sujeito textual foi explícito na determinação do movimento da câmara, ao escolher o *travelling*. Ao contrário da panorâmica, que “consiste numa rotação da câmara em torno do seu eixo vertical ou horizontal” (*idem*: 14), dando-nos uma visão distante do filmado, o *travelling* é um

deslocamento da câmara em que permanece constante o ângulo entre o eixo óptico e a trajectória do deslocamento (podendo o *travelling* ser lateral, à frente, atrás ou óptico – a zoom –, em que a câmara não se aproxima do objecto, mas é este que “cresce” dentro da imagem). (*idem*: 14)

>>

Na estrutura global do texto, observa-se, como vimos, uma progressão sintáctica, predicativa, que acompanha o objecto, neste caso, a janela, na sua construção textual. Mas, se a percepção de um *travelling* implica, normalmente, a duração de um plano, i.e., e do ponto de vista da montagem, o fragmento de filme entre dois cortes (cf. *idem*: 12), a imagem da janela “filmada” que se obtém na representação verbal (atrás descrita) apresenta-se plena de re/cortes.

Uma das possibilidades de visualização é a de um plano sequência com mutações constantes de foco, a dar a imagem da intermitência, em *zoom in* and *out*. Outra possibilidade cinematográfica para transmissão da impressão pretendida, em consonância com a realidade que se pretende convocar, é a de uma terceira imagem, que lá não está, mas que resulta da sequência dos planos, como na montagem eisensteiniana. A tensão criada resulta desta deriva. Todo o texto parece oscilar em torno destes dois pólos: ora uma proximidade grande, sensorial e ofuscante, ora um afastamento abstractizante, a chamar a atenção para o mecanismo constitutivo da própria imagem (movimentos de contiguidade, por um lado, movimentos de substituição/ metáfora, por outro).

Prosseguindo a leitura, veja-se como nos parágrafos 3 e 4, depois de descrever a cadeira, o sujeito poético passa a

circunscrevê-la e a ocupá-la, a sitiá-la, diríamos, depois de ter procurado situá-la. O movimento de aproximação torna-se agora maior, ganhando contornos, mais do que sensoriais, eróticos; destaquem-se a catacrese e as alusões eróticas da tradição literária, que culminam com um performativo: “Na cadeira sento a mulher”, no parágrafo 4, e que cinematograficamente traduziríamos por um ainda mais concreto “sinto a mulher”.

Veremos como Margarida Gil reduziu “Janela acesa” a estes dois parágrafos (com a supressão de umas interrogações), no filme *Sobre o Lado Esquerdo* (2007), no qual se interpôs este texto como parte constituinte da representação de “Finisterra”.

A segunda parte do texto, como deixámos entender, reflecte em espelho a primeira. Seguindo o que parece ser uma sequência cronológica, o sujeito de “Janela Acesa” prolonga aqui, performativamente, os mesmos processos de representação da realidade, explicitando-os agora através de mecanismos técnicos cinematográficos concretos, que atrás se deduziam pela aparente descrição-figuração do texto. Salientem-se as referências cinematográficas à luz e ao posicionamento do foco, à movimentação da câmara, aos ângulos de filmagem e à duração dos planos. Através de um gesto sempre performativo, o sujeito textual, agora investido das funções de realizador, descreve o processo de captação de imagem, mas, simultaneamente, transforma-se em espectador, prevendo o resultado reflexo da exibição e observação da obra. Impõe-se citar o poema “Cinema”, de *Sobre o Lado Esquerdo*:

transforma-se o espectáculo  
 por fim  
 no próprio espectador  
 e habita agora  
 a fluidez do sangue:  
 cada imagem de fora,  
 presa ao fotograma que já foi,  
 de glóbulo em glóbulo se destrói.  
 (Oliveira 2003: 199)

É então que o escritor/ realizador torna literal – melhor, visual –, este processo, ao descrever a personagem filmada segurando na mão o livro que ainda está a escrever.

Fazendo apelo ao conhecimento de um outro plano da realidade, sabendo nós que, efectivamente, Ângela de Oliveira, a mulher de Carlos de Oliveira, passava a limpo os textos escritos e reescritos pelo marido, notamos ainda mais estratos de representação do exercício de escrita/ filmagem que possibilitam a inversão dos termos entre criador e obra ou personagem criada. E não é por acaso que em “janela” se lê um anagrama de Ângela, um, entre vários, recorrentes em *O Aprendiz de Feiticeiro*,<sup>9</sup> numa cintilação permanente de presença-ausência.<sup>10</sup> Potenciando esta imagem, o cinema possibilita ainda um grau de contiguidade forte, pela remanescência, pelo menos em película, do objecto filmado.<sup>11</sup>

Percebe-se, assim, até que ponto este texto é, afinal, um gesto de amor, num grau último de identificação, concebendo-se o retrato próprio através do retrato da mulher amada. E, neste jogo de reflexos transbordantes de limites, construiu-se também, em *mise en abyme*, um enquadramento, o de “Janela acesa”, num enquadramento maior, que é *O Aprendiz de Feiticeiro*, o qual surge, por sua vez, num enquadramento ainda maior, que é o conjunto da obra de Carlos de Oliveira.

Neste contexto, será de recordar a ideia de indeterminação, de fluidez do texto e da realidade, transmitida pela água na tela no filme de Margarida Gil: um enquadramento dentro de um enquadramento com uma imagem cintilante.<sup>12</sup> Poder-se-á discordar da escolha da actriz pela idade, contudo a sobreposição temporal está impressa no texto; talvez substituíssemos a voz *off* pela representação de um homem a escrever, todavia essa imagem era recorrente na representação que se faz de *Finisterra*; estranhar-se-á a intervenção exibida sobre a actriz, num acto “de bastidores”, mas traduz o gesto metatextual e o toque, a carícia do artista sobre a figura que está a evocar.

Aproveitando as propriedades incandescentes do cinema

>>

– no sentido de envolvimento e de intensidade e mesmo tendo presente a condição inflamável da celulóide –, cito o poema “Chama”, de *Cantata* (1960), que também ilustra este texto, em jeito de “ritual das chamas” (expressão de Carlos de Oliveira em “Desenho Infantil”, de *Sobre o Lado Esquerdo* [1968] [Oliveira 2003: 192]):

Versos  
e lágrimas, deixai-me  
incendiar  
o reino da memória  
entrançar  
o cabelo  
pela última vez  
à imagem desolada  
que tanto me enleou  
no seu amor  
e arder  
ou achar enfim  
repouso.  
(*idem*: 178) <<

## NOTES

---

\* Este artigo foi elaborado no âmbito do Projecto "Interidentidades" do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Unidade I&D financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, integrada no Programa Operacional Ciência e Inovação 2010 (POCI 2010), do Quadro Comunitário de Apoio III (POCI 2010-SFA-18-500).

Originalmente, foi apresentado em versão francesa, no âmbito do congresso *Técnicas do olhar: presenças do cinema e da fotografia na poesia moderna e contemporânea*, realizado na Fundação Calouste Gulbenkian, em Paris, a 5 e 6 de Fevereiro de 2009, sob a organização da Rede Internacional Lyra sobre "Poéticas Modernas e Contemporâneas", Catherine Dumas, Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle, Rosa Maria Martelo, Universidade do Porto, e Paulo de Medeiros, Universidade de Utrecht.

[1] Cf. Martelo 1998: 136. A transcrição que aqui se faz tem por base a edição da Assírio & Alvim, 2004, que, conforme se lê na contracapa, reproduz o texto da 3.<sup>a</sup> ed., Livraria Sá da Costa Editora, Lisboa, 1979, com a correcção "de alguns lapsos".

[2] Para o cotejo com as fontes e os textos originais, ver Martelo 1998: 137-140, sobretudo notas 4 a 7.

[3] Cf. Martelo 1998: 17. Como se lê na p.135 desta mesma obra, alguns dos textos coligidos em *O Aprendiz de Feiticeiro* datam de 1945 em diante.

[4] Na aceção de Benjamin Hrushovski (1985), *apud* Martelo 1998: 68 – nota 117:

Un *cadre de référence* (*cr*) est un continuum sémantique comportant deux référents ou plus et bâti sur le modèle d'un type quelconque de continuité. Ce peut être une scène dans le temps et l'espace, un personnage, une idéologie, une intrigue, une politique, une théorie, le vent dans les arbres d'automne, les montagnes de Corse, etc. Un *cr* peut être *présent* pour les locuteurs ou *absent*, *connu* ou *inconnu* de l'auditeur; il peut être réel, hypothétique ou fictif; son statut ontologique est sans importance pour la sémantique: un *cr*, c'est tout ce dont on peut parler.

[5] A evolução poética de Carlos de Oliveira levou-o a defender cada vez mais o princípio estético vanguardista da indissolubilidade entre forma e conteúdo. Veja-se o que, a este propósito, escreveu em "Almanaque Literário", in *O Aprendiz de Feiticeiro*: "Entendo mal a incompatibilidade entre uma ideia ou uma imagem e a busca das palavras que as tornam cintilantes. 'Procuro encostar as palavras à ideia', dizia Alberto Caeiro" (*apud* Martelo 1998: 159). É, pois, também por este aspecto que, com legitimidade, consideramos um adensamento que aproxima os seus textos mais da "dicção" do que da "ficção", na aceção genettiana – cf. Genette 1991.

[6] Todas as indicações de numeração de parágrafo correspondem à edição que já referimos de *O Aprendiz de Feiticeiro*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2004.

[7] Itálico nosso.

[8] Cf. Nelson Goodman.

>>

[9] Sobre os vários anagramas de Ângela (de Oliveira) na obra de Carlos de Oliveira, cf. Martelo 1998: 143-145. Sobre a importância de “Gelnaa” como figura do receptor para o processo de produção da escrita de Carlos de Oliveira, cf. Gandolfi 2007: sub-capítulos 3.3 e 3.6.

[10] Cf. Martelo 1998: 144.

[11] Expandindo ainda as possibilidades de leitura/ visionamento, lembre-se que Ângela de Oliveira figura como atriz em *Recordações da Casa Amarela* (1989), de João César Monteiro. O realizador considerava Carlos de Oliveira seu “pai espiritual” e, neste filme, Ângela de Oliveira interpreta o papel de mãe de João de Deus.

[12] *In Carlos de Oliveira: Sobre o Lado Esquerdo* (2008), Coleção “Escritores Portugueses”, Midas Filmes, DVD.Video, FNAC [2007, Âmbar Filmes]: 14’33”.

---

## BIBLIOGRAFIA ∨

Eisenstein, Sergei (1957), *Film Form and the Film Sense*, New York, Meridian Books.

-- (2004), “From Film Form: Beyond the Shot [The Cinematographic Principle and the Ideogram]”, in Leo Baudry e Marshall Cohen (ed.), *Film Theory and Criticism*, 6.<sup>a</sup> ed., New York e Oxford, Oxford University Press, 13-23.

-- (2004a) “The Dramaturgy of Film Form [The dialectical approach to film form]”, in Leo Baudry e Marshall Cohen (ed.), *Film Theory and Criticism*, 6.<sup>a</sup> ed., New York e Oxford, Oxford University Press, 23-40.

Gandolfi, Leonardo (2007), *Mundo Comum e Povoamento da Paisagem – Ler com O Aprendiz de Feiticeiro de Carlos de Oliveira*, Dissertação de Mestrado, Universidade Federal Fluminense, Niterói. Exemplar policopiado.

Genette, Gérard (1991), *Fiction et Diction*, Paris, Seuil.

Grilo, João Mário (2007) *As Lições do Cinema – Manual de Filmologia*, Lisboa, Edições Colibri/ Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

Lopes, David (2002), “Finisterra: uma pintura escrita”, Catálogo da Exposição *Carlos de Oliveira e a Perfeição da Escrita*, Vila Franca de Xira, Câmara Municipal Vila Franca de Xira/ Pelouro da Cultura/ Museu do Neo-Realismo, 27-32.

Oliveira, Carlos de (2004), "Janela Acesa" [1964], in *O Aprendiz de Feiticeiro* [1971], 3ª ed. (cor.), Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (2004a), *O Aprendiz de Feiticeiro* [1971], Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (2003), *Trabalho Poético* [1976], Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (2003a), *Finisterra/ Paisagem e Povoamento* [1978], Lisboa, Assírio & Alvim.

Martelo, Rosa Maria (1998), *Carlos de Oliveira e a Referência em Poesia*, Porto, Campo das Letras.

-- (2002), "Rigor e Literatura", Catálogo da Exposição *Carlos de Oliveira e a Perfeição da Escrita*, Vila Franca de Xira, Câmara Municipal Vila Franca de Xira/ Pelouro da Cultura/ Museu do Neo-Realismo, 15-25.

Monteiro, Paulo Filipe (1996), "Fenomenologias do Cinema", in *Revista de Comunicação e Linguagens*, 23, *O que é o cinema?*, Lisboa, Edições Cosmos, 61-112 (texto editado on-line: [www.bocc.ubi.pt](http://www.bocc.ubi.pt)).

-- (2005), "A escrita e os escritores no cinema português", *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*, VII, Pisa/ Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 63-78.

>>

## **Filmografia**

Gil, Margarida (2008), *Carlos de Oliveira: Sobre o Lado Esquerdo*, Coleção "Escritores Portugueses", Midas Filmes, DVD.Video, FNAC [2007, Âmbar Filmes].

Monteiro, João César (1989), *Recordações da Casa Amarela*, DVD.Video, Gemini Films, CNC, ICAM, Cinemateca Portuguesa- Museu do Cinema.