

## De Oswald à Ruffato: o sensível e (n)o cinema

João Guilherme Dayrell<sup>1</sup>

**Resumo:** O artigo visa investigar as produções de Oswald de Andrade e Luiz Ruffato – levando em conta, principalmente, os textos *Memórias Sentimentais de João Miramar* e *eles eram muitos cavalos* – usando como ponto de toque entre as duas obras suas respectivas relações com o cinema. Para tanto, faz-se necessário estabelecer as estratégias postuladas por cada autor perante o contexto nos quais se encontram, tendo em vista que a arte cinematográfica é entendida aqui como corolário de uma nova sensibilidade que experimenta o homem moderno, se coadunando, por fim, ao que posteriormente Guy Debord chamará de Sociedade do Espetáculo.

**Palavras-chave:** Oswald de Andrade e Luiz Ruffato, cinema, espetáculo, sensível.

**Abstract:** The article intends to investigate the productions by Oswald de Andrade and Luiz Ruffato – attending for the texts *Memórias Sentimentais de João Miramar* and *eles eram muitos cavalos* – using as a point of contact between the two works their relations with the cinema. Therefore, it is necessary to establish the strategies postulated by each author to the context in which they find themselves, given that the art of cinema is understood here as a corollary of a new sensibility experienced by the modern man in line, finally, with what Guy Debord calls Society of the Spectacle.

**Keywords:** Oswald de Andrade and Luiz Ruffato, cinema, spectacle, sensitive.

---

<sup>1</sup>É doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). e-mail: chicodms@gmail.com

*“Espelho, a forma mais simples de espetáculo”*  
Paulo Leminski, *Catatau*, 1975.

I. O ano é 1924. Ainda que a concepção da obra tenha se iniciando por volta de 1917, a primeira data referida é a da única publicação de *Memórias Sentimentais de João Miramar* que Oswald de Andrade presencia em vida. A data – situada dois anos após a publicação de *Ulysses*, de James Joyce, como nos lembra Haroldo de Campos (CAMPOS, 2008) –, é a mesma em que vemos, por parte do Oswald, o elogio da cópia, do erro, e de uma língua sem arcaísmos e erudição, tal qual destaca o manifesto do Pau Brasil (ANDRADE, 2003). No mesmo manifesto, por meio da citação dos aparelhos fotográficos, é evidenciado o que parece ser o cerne da experiência de Miramar, que sublinhamos: a vivência do sujeito mediada por máquinas. Tal constatação permite a Oswald, 26 anos depois, em *A Crise da filosofia Messiânica*, a demarcação de seu corolário se dando sob forma de um movimento dialético, qual seja: 1) tese, o homem primitivo, pertencente à sociedade matriarcal, antropofágica, 2) antítese, o homem civilizado, patriarcal, que compartilha a filosofia messiânica e 3) a síntese, que seria o homem tecnizado. (ANDRADE, 1990, p. 100)

Miramar experimenta a São Paulo do início do século vinte em 163 passagens numeradas em série. Trata-se de um des-monte de sua experiência, que é remontado na subsunção dos fragmentos à imagem da personagem. Para Haroldo de Campos, o homem evocado por Oswald, no caso, se compraz mais ao cinema que à fotografia, “uma vez que a ideia de uma técnica cinematográfica envolve necessariamente a montagem de fragmentos”. Ainda, para Haroldo de Campos, o fragmentário evoca uma:

(...) sistemática ruptura do discursivo, com sua estrutura fraseológica sincopada e facetada em planos díspares, que se cortam e se confrontam, se interpenetram e se desdobram, não numa seqüência linear, mas como

partes móveis de um grande ideograma crítico-satírico do estado social e mental de São Paulo nas primeiras décadas do século, esta prosa participa intimamente da sintaxe analógica do cinema, pelo menos de um cinema entendido à maneira eisensteiniana” (CAMPOS, 2008, p. 54)

O cinema perpassa a obra de Oswald, seja pelo *Miramar* empregado da Itacolomi *Films*, ou *Serafim Ponte Grande*, que fazia filhos com “a cara enquadrada nas claridades cinematográficas da janela.” (ANDRADE, 2007) <sup>2</sup> Tal panorama deixa entrever a afinidade entre arte cinematográfica e a modernidade, tendo em vista, principalmente, a experiência nas grandes metrópoles, nas quais a pluralidade de realidades simultâneas coexistem no turbilhão do tecido urbano. Em *Memórias Sentimentais*, o caráter excessivo do espaço urbano – que foi tão convincentemente “presentificado” pela montagem cinemática – encontra seu correlato, como temos:

2. Avessos aos favores da cidade íamos perna aqui perna ali eu e Dalbert de sorte excepcional. Ruas quartos a chave bars desertos vibrações revoltas adultérios ênfases. A estacada foi num casarão azul em vol-plané sobre o Val-del-lírios inculto do Anhangabaú. A coroa do Teatro Municipal punha patetismos pretos no vermelho das auroras noturnas. (ANDRADE, 1973, p. 82)

No fragmento supracitado é reconhecível um sujeito: a cidade, que embora tome o discurso, fazendo-o ser atravessado por suas “vibrações”, ainda se situa hierarquicamente inferior à posição de João. Os fragmentos, destarte, se organizam como uma amálgama, sendo parte de um todo maior, no caso, as sensações, ainda que alquebradas, de João Miramar – que cresce, casa, viaja à Europa e assina suas cartas – e seu amigo, ao caminhar por São Paulo.

O espírito da época encontra, por sua vez, contrapartida no estilo telegráfico de *Miramar*, dando-se sob o viés da polifonia poética, que instaura, pela poética do fragmentário, uma espécie de paródia do

---

<sup>2</sup> Texto de 1933.

homem civilizado que ensaia sua tecnização. A inserção da técnica no contexto da economia de mercado, todavia, não se prontifica ao restabelecimento emancipador da condição humana, restituindo-lhe o ócio. A modernidade, para Oswald, segue sob o viés da mensuração do tempo por meio do trabalho – iniciada na Idade Média –, tendo sua imagem na invenção do relógio mecânico, no qual “alvorece o capitalismo europeu e onde começa a escrituração comercial.” (ANDRADE, 1990, p. 161)<sup>3</sup> O estado de classes, da propriedade privada e patriarcal, transforma o ócio pertencente, outrora, ao sacer-dócio – ócio sagrado – em sua negação, vá dizer, neg-ócio. (ANDRADE, 1990, p. 106) Desse modo, o homem aceita o trabalho como moeda de troca para ócio ao final de sua vida, mais conhecido como previdência, instaurando o messianismo da sociedade capitalista: a aposentadoria, o desenvolvimento econômico, a salvação porvir, o sentido final. O que parece ser caro a Oswald em um momento tão inicial quanto o de *Memórias Sentimentais*, e que encontra seus desdobramentos na obras posteriores citadas por nós, é, entretanto, uma espécie de uso das máquinas, de passagem por elas, do reconhecimento de sua presença e da necessidade de se estabelecer uma nova relação, visando, talvez, a tal emancipação do sujeito.

II. Paralelamente a Oswald de Andrade, a novidade do cinema era bem cara a outro pensador do messianismo, Walter Benjamin. Por volta de 1936, em seu ensaio sobre “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin marca um curioso dado sobre o cinema. Dizia o filósofo que:

A difusão se torna obrigatória porque a produção de um filme é tão cara que um consumidor, que poderia, por exemplo, pagar um quadro, não pode mais pagar um filme. [...] Em 1927 calculou-se que um filme de longa metragem, para ser rentável, precisaria atingir um público de nove milhões de pessoas. (BENJAMIN, p. 172, 1996)

---

<sup>3</sup> Texto de 1960.

O enunciado demarca não apenas certa subserviência do cinema em relação a sua técnica de produção, mas igualmente o diagnóstico de que tal arte deflagra a passagem do povo à população, ou seja, não se dirige doravante a um corpo individual, contudo, a um enorme grupo de indivíduos convertidos em números. Para Michel Foucault, esse seria o ponto crucial para a operação do que o autor denomina de *biopolítica*, ou seja, uma política estatal baseada na manutenção e vigilância da vida humana, computada, por sua vez, como número nos dados do estado. (FOUCAULT, 2005) O Estado nacional, a partir de tal modo de procedimento, abandona sua preocupação com a morte, fazendo com que a política se transmute do “fazer morrer e deixar viver” ao “fazer viver e deixar morrer”; que captura, por fim, a vida no âmbito de sua soberania e decide abandoná-la quando conveniente for.

A passagem de um homem-corpo a um homem-espécie condiz, por outro lado, com uma determinada alienação sensorial que experimenta o sujeito na modernidade. No conto *O homem na multidão*, de Edgar Alan Poe, ou mesmo nos trabalhos das *Passagens*, de Walter Benjamin, deflagramos o caráter fantasmagórico das cidades e das multidões, nas quais o sujeito testemunha seu desaparecimento, sua própria fantasmagoria em meio à massa. Coadunando-se ao fato referido, presencia-se, na modernidade, exagerados estímulos promovidos por um ambiente tecnologicamente alterado, como lembra Susan Buck-Morss. De tal forma, o enunciado célebre de Benjamin, dizendo que os soldados voltavam mudos das guerras porque as experiências ali vividas eram impossíveis de serem retratadas (BENJAMIN, 1985, p. 115), passa a caracterizar o cotidiano no espaço urbano, que se torna, como descreve o filósofo:

[...] o lugar onde se dão [...] as transformações mais violentas, onde guindastes e escavadeiras trabalham incessantemente, onde o solo treme com o impacto dessas máquinas, com as colunas de automóveis e com o rugido dos trens subterrâneos, onde se escancaram, mais

profundamente que em qualquer outro lugar, (suas) vísceras [...] (BENJAMIN, 1985, p. 57)

O choque, as experiências extremas, os acontecimentos desmoralizantes e os estímulos da publicidade, entre outros, se tornam não apenas numerosos como se encontram normatizados no dia a dia. O corpo e seu aparato sensorial extremamente “expostos a choque físicos, que tem correspondente em choques psíquicos”, faz com que os estímulos das “percepções que antes suscitavam reflexos conscientes” se coadunem em “fonte de impulsos de choques dos quais a consciência deve se esquivar” (BUCK-MORSS, 1996), como explica Susan Buck-Morss ao ler Benjamin. Ou seja, a excitação agressiva e contumaz deste corpo, para a autora, não cria um sujeito mais sensível, mas precisamente seu o contrário; o sujeito da anestesia, anestético.

O cinema, para Buck-Morss, seria uma espécie de paradigma da referida lógica de funcionamento da experiência moderna. É no cinema – através da câmera, ou melhor, da máquina –, que o olho chega onde jamais poderia, assiste a cabeças cortadas, pés separados dos corpos e a fantasmagoria de pessoas que não estão mais lá – o que levava as primeira multidões espectadoras ao horror –, às mais eróticas provocações e aos mais absurdos atos de violência “e não fazemos nada”, cortando-se “a continuidade entre ação e cognição”, o que produz a “neutralização da sensação, um entorpecimento do sistema nervoso que é equivalente a uma anestesia corpórea.” (BUCK-MORSS, 2010, p. 19) O mágico, como o pintor, diz Buck-Morss citando Benjamin, “preserva a distância natural entre ele e a realidade”; já o contrário aconteceria com o cirurgião e o cinegrafista, que se abstêm de abordar o paciente “homem a homem”, diminuindo radicalmente o espaço natural entre as pessoas para penetrar profundamente no corpo e mover-se entre os órgãos (BUCK-MORSS, 2010, p. 30). Buck-Morss nos resume o efeito de penetração da técnica na realidade conferido pelo cinema, assim como seu ganho cognitivo, que, obviamente, não veio sem um preço:

A guerra moderna não pode se compreendida como experiência crua. Como muitas das realidades da modernidade, a guerra precisa do órgão protético da tela do cinema para ser “vista”. Virilio declara diretamente: “A guerra é o cinema e o cinema é a guerra”. Não precisamos ir tão longe para perceber que o que conhecemos como guerra não pode ser separado de sua representação cinemática. Isto não é verdade só em relação ao público. Nenhum general moderno, nenhum piloto de bombardeio pode atuar sem a percepção simulada da imagem cinética. A questão é que certos eventos só podem ter lugar na superfície protética da tela. Certos fenômenos só podem existir dentro das dimensões da percepção cinemática. Walter Benjamin acreditava que a cidade só poderia ser experimentada verdadeiramente por este meio, e resta claro que as multidões das ruas e dos lugares públicos das cidades modernas (Paris, Berlin, Moscou) se tornaram objeto privilegiado da iniciante construção cinemática. Pudovkin escreveu que para receber “uma impressão claramente definida” de uma demonstração de rua, o observador precisava vê-la do telhado de uma casa, da janela de uma primeiro andar, e misturando-se à multidão – um simultaneidade de pontos de vista que somente a câmera móvel e a montagem podem prover. (BUCK-MORSS, 2010, p. 20)

Emanuelle Coccia, por sua vez, define o que chama de sensível como as imagens que se formam precisamente entre a matéria e a memória, o que o diferencia de Henri Bergson, para o qual a formação destas imagens dava-se sobre o sujeito. Para Coccia, a singularidade do corpo em contato com os objetos externos possui a capacidade de gerar imagens (COCCIA, 2010, p. 1-20)<sup>4</sup>, que agem, por sua vez,

<sup>4</sup> Completa o autor: “Vivemos porque podemos ver, ouvir, sentir, saborear o mundo que nos circunda. E somente graças ao sensível chegamos a pensar: sem as imagens que nossos sentidos são capazes de captar, nossos conceitos, tal qual já se escreveu, não passariam de regras vazias, operações conduzidas sobre o nada. (...) A experiência, a percepção, não se torna possível através da imediatez do real, mas sim a partir da relação de contigüidade (per continuationem suam cum videntem). Esse espaço não é um vazio. Sempre é um corpo, sem nome específico e diferente em relação aos diversos sensíveis, mas com uma capacidade comum aquela de poder gerar imagens. No cerne desse meio, os objetos corpóreos se tornam imagens e assim podem agir imediatamente sobre nossos órgão perceptivos. Há percepções apenas porque há metaxus. O sensível tem lugar apenas porque, para além das coisas e das mentes, há algo que possui natureza intermediária.”

sobre os órgãos perceptivos, criando uma *extimidade*. O cinema, para o autor, não seria, então, um objeto, mas “algo que existe sobre um objeto”, pois “um corpo que se encontra anestesiado, não seria nosso corpo, mas apenas um dos tantos objetos sensíveis que é possível perceber e é possível fazer experiência” (COCCIA, 2010, p. 65).<sup>5</sup>

O cinema, portanto, media as imagens que se formam entre a matéria e a memória, as captura. O sensível, em meio a sua hipersensibilização conferida pela absurda penetração do cinematógrafo na realidade, se polariza mais na matéria que na memória, pois é impedido de compreender e responder tudo que se passa.<sup>6</sup> Como contrapartida, as máquinas nos oferecem o conforto narcisista de que “por meio dos media”, podemos percorrer com uma “câmera olho cada momento da realidade que acontece fora” de nosso alcance (BUCK-MORSS, 2004, p. 15). Isto quer dizer que a máquina, ao apreender as imagens, nos oferece uma produção de presença sem precedentes na história, lembrando que, para Jacques Derrida, a metafísica ocidental atua justamente sob o significante da presença. Entretanto, de acordo com a assertiva do próprio Derrida, a metafísica nos faz acreditar que o suplemento adiciona alguma coisa, quando na verdade ele apenas acresce uma falta (DERRIDA, 2004). Ou seja, o que está no *écran* são imagens, e não há nada por detrás. A ciência e a tecnologia não nos livrarão da finitude, da morte. Portanto, o que resta, para nós, do assalto das imagens de nosso sensível pelas máquinas, é exatamente aquilo que Guy Debord chamava de Sociedade do Espetáculo. Cito:

É pelo princípio do fetichismo da mercadoria, a sociedade sendo dominada por ‘coisas supra-sensíveis’, que o espetáculo se realiza

---

<sup>5</sup> *Ibidem*. Para Coccia, nosso corpo é uma “série de percepções em atos [...] É nosso corpo que se define a partir de uma atualidade de percepções. ‘Outros’ são os corpos que geram essas percepções, os corpos que se fazem sentir, os sensíveis”. Ou seja, o cinema é a captura do sensível pela máquina.

<sup>6</sup> FLUSSER, 1985. Para Vilém Flusser, não se trata apenas na quantidade de dispositivos, mas o fato de que os próprios aparelhos são infinitos, sendo impossível decifrá-los.



absolutamente. O mundo sensível é substituído por uma seleção de imagens que existem acima dele, ao mesmo tempo em que se faz reconhecer como o sensível por excelência. (DEBORD, 2003, p. 21)

III. O ano é 2001. Então publicado, *eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, traz a mesma São Paulo que João Miramar experimentava um século antes, dividida, agora, em setenta fragmentos. Logo ao início da obra, temos a sugestão de que tudo ali se passa numa terça-feira, 9 de maio de 2000 (RUFFATO, 2001, p. 11). Demarcamos o caráter sugestivo tendo em vista que como os fragmentos não possuem relação hierarquizada, sendo que a não relação entre as passagens nos fornece relações possíveis, fazendo o texto subscrever: há um vestígio de ser São Paulo o espaço receptáculo das inúmeras temporalidades que ali se inscrevem, há um vestígio de que tudo se dá em um só dia, mas a certeza é o que falta, conferindo, sobretudo, a possibilidade. A amálgama, que constatávamos em *Memórias Sentimentais de João Miramar*, dá lugar, em *eles eram muitos cavalos*, a uma rede heterogênea destituída de unidade que lhe sirva de pivô, descentralizada, como o protótipo rizomático de Deleuze<sup>7</sup>. Numa das sequências de passagens, temos:

### 3. hagiologia

Santa Catarina de Bolonha, nascida em Ferrara, na Itália, em 1413, foi abadeira de um mosteiro em Bolonha. No natal de 1456 recebeu o Menino Jesus das mãos de Nossa Senhora. Dedicou sua vida à assistência aos necessitados e tinha como única preocupação cumprir a vontade de Deus. Morreu em 1463.

<sup>7</sup> DELEUZE, 2007, p. 15. “É preciso fazer o múltiplo, não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas, ao contrário, da maneira mais simples, com força de sobriedade, no nível das dimensões de que se dispõe, sempre  $n-1$  (é somente assim que o uno faz parte do múltiplo, estando sempre subtraído dele). Subtrair o único da multiplicidade a ser constituída; escrever  $n-1$ . Um tal sistema poderia ser chamado de rizoma. Um rizoma como haste subterrânea distingue-se absolutamente das raízes e radículas. Os bulbos, os tubérculos são rizomas. (...) O rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concreções em bulbos e tubérculos.”

#### 4. A caminho

O neon vaga veloz por sobre o asfalto irregular, ignorando ressaltos, lombadas, regos, buracos, saliências, costelas, seixos, negra nesga na noite negra, aprisionada, a música hipnótica, tum-tum-tum, rege o tronco que trança, tum-tum-tum-tum, o corpo, o carro, avançam, abduzem as luzes que luzem à esquerda e à direita, um anel comprado na Portobello Road, satélite no dedo médio direito, tum-tum tum-tum, o bólido zune na direção do aeroporto de Cumbica, ao contrário cruzam faróis de ônibus que convergem por toda parte (...) (RUFFATO, p. 11, 2001)

O último fragmento, em consonância com a passagem de *Memórias sentimentais* citada ao início desta apresentação, é perpassado, de modo caótico, pelos aspectos citadinos, as luzes, os sons das máquinas, das ruas. Já em contraponto ao mesmo fragmento da referida obra de Oswald, o sujeito da ação, aqui, é a própria máquina. Portanto, quem “vaga veloz por sobre o asfalto irregular” é o neon, e se há condutor do veículo citado, ele apenas é falado pelos dispositivos, tendo seu corpo situado no mesmo patamar que o carro: carro/corpo. É preciso, portanto, salientar: em *eles eram muitos cavalos*, não há mais subjetividade a ser remontada, assim como não há unidade possível: o sujeito foi solapado. Tal assertiva é deflagrada no texto de Ruffato pela radical anomia das personagens em correlação ao desamparo dos corpos.

No contemporâneo é acentuada a metamorfose das estratégias do poder – indicada outrora por Gilles Deleuze (1992) –, passando da disciplina ao controle, do molde à modulação, ou como diria Lyotard, de um projeto moderno a um programa, intensificada no mundo pós-68 (LYOTARD, 1997). A própria linguagem – ou melhor, o sensível – passa a ser alvo do poder, atuando, por sua vez, sob a égide dos Estados pós-democráticos espetaculares – para usar um termo de Giorgio Agamben (2002) –, outrossim, por meio da multiplicação infinita dos dispositivos. Para Agamben, a pletora referida se ocupa de uma dessubjetivação dos sujeitos sem visar contrapartida (AGAMBEN, 2009), contando apenas que ele seja mais

um consumidor, como um número no ibope da televisão: carro/corpo. Isto nos faz ressaltar: a miséria em “*eles eram muitos cavalos*”, não é mais a da falta, mas, sim, a do excesso.

Próxima à leitura que Deleuze realiza acerca do cinema neo-realista italiano, as personagens em Ruffato se tornam espectadoras; não se movem ou desenvolvem qualquer ação, se tornando absolutamente fantasmagóricas e permitindo com que as máquinas sejam as grandes protagonistas do romance. A metrópole, por fim, seria essa grande máquina, espécie de personagem central do texto. A interrupção dos fios de linearidade, como no vagar de um *néon* pela cidade precedido por um tratado sobre a vida de um santo – o texto é perpassado por elementos como listas de livros, anúncios de jornal, entre outros – inviabiliza a autonomia de qualquer relato acerca de uma suposta realidade social. A estratégia é simples: copiar e colar, fazer imagens de segunda mão como protagonistas. Diferentemente de um *Miramar* que assinava suas cartas, em *eles eram muitos cavalos* os enunciados apócrifos interrompem o lamurio das personagens miseráveis, jogando o texto numa zona de indeterminação: tudo ali é falso, tudo é verdadeiro. A falsificação – e lembramos que o primeiro capítulo de *Marco Zero I A revolução melancólica*, de Oswald de Andrade, se intitula “A posse contra a propriedade” – através do uso de um objeto copiado, saqueado, produz, usando o termo de deleuziano, uma potência do falso, que produz “o desenvolvimento da atitude elas próprias.” (DELEUZE, 1985, p. 231) É como se a câmera olho que percorre a cidade fosse interrompida pela transmissão de outras câmeras, criando um jogo de espelhos, de multiplicação, que no fim revela apenas o próprio ato de se filmar, a materialidade do suporte.

O estilo telegráfico de *Miramar* como procedimento de leitura cidadina se metamorfoseia, em *eles eram muitos cavalos*, em algo como o fuzil cronofotográfico, citado por Paul Virílio (2005), sendo última arma de guerra e dispositivo cinemático usado para a visualização

dos confrontos. Este bombardeio se dá por meio de uma convulsão enunciativa, exemplificada pelo fragmento “a caminho”, que corta, oblitera as consequências, os efeitos das causas, inviabilizando a linearidade: de onde, como frisava Benjamin ao ler o Teatro Épico, de Bertold Brecht, emergem os gestos (BENJAMIN, 1985, p. 80). O corte na ligação causal entre dois pontos de ação produz uma espécie de ato performático, onde o corpo movimenta por movimentar, em uma espécie de dança sem finalidade. A escrita aqui, se torna um lançar de significantes sem propósito, sendo colocada enquanto tal: se Ruffato, então, confere testemunho de um sensível capturado, o último se dá como um arquivo eternamente aberto ao futuro (DERRIDA, 2001). Um sopro, produtor de intensas repetições calcadas em um imensurável (DELEUZE, 2006), como potência de algo vir a ser, e não o retorno do idêntico.

A câmera que passeia pela cidade em *eles era muitos cavalos* nos faz desabar bruscamente da impressão “narcisista do controle total” (BUCK-MORSS, 2010), que o cinema nos fez acreditar que possuíamos, numa absurda fantasmagoria da imagem. Na descrição dos corpos sem ação política – desta vida nua (AGAMBEN, 2002) – ao lado de idioletos, recortes de revistas, papéis achados no lixo, temos o que resta deste sensível capturado: o fim de uma vida como uma TV fora dor ar.

IV. O cineasta Robert Bresson, em suas *Notas sobre o cinematógrafo*, dizia que:

O que nenhum olho humano é capaz de captar, nenhum lápis, pincel, caneta, de reter, sua câmera capta sem saber o que é e retém com a indiferença escrupulosa de uma máquina (BRESSON, 2005, p. 33)

Destarte, a montagem cinematográfica não se destaca por juntar fragmentos ou por sobrepor imagens, isto a poesia sempre fez. Muito menos por, como afirma Georges Didi-Huberman (2008) – e como vemos nos filmes de Andrei Tarkovsky através dos longos planos

sequência –, propor a coexistência de temporalidades heterogêneas em um mesmo espaço, requerendo uma montagem. A literatura já nos fornecia o mesmo. O que o corte e a repetição, ou seja, a montagem (AGAMBEN, 2008), no cinema, propicia, é o brusco desmonte do sensível, sua mediação, que quer dizer: sua captura. É com os olhos voltados para este panorama, que Oswald e Ruffato tecem suas afinidades literárias com o cinema.

Di Cavalcanti (2008), em 1943, afirmava que Oswald amava o espetáculo. A constatação é, de fato, vislumbrada em suas peças de teatro, como *O Homem e o cavalo*, planejada como espetáculos em nove quadros. Em *A morta* – ambas partes da *Trilogia da Devoração* – presenciamos o capítulo intitulado “O país da anestesia” (ANDRADE, 2005), no qual integrantes de uma comunidade em que todos haviam se suicidado instauram um diálogo entre si. O olhar do espectador da citada peça assiste, como destaca Carlos Gardin:

[...] a autópsia do poeta e da poesia e, por conseguinte, é instigado a assistir à sua própria autópsia [...] o elo processo de des-montagens das estruturas do indivíduo que, portanto, ver-se-á em desmontagem. (GARDIN, 2005, p. 163)

O discursivo passa ao dialógico (FLUSSER, 2008), conjunto de gestualidades. “É preciso visitar a morte” (GARDIN, 2005, p. 164), e retirar, como propunha Oswald, o sujeito do exílio entre as máquinas. Miramar, que celebrava a vida, o caráter indissolúvel de seu espírito, era a primeira testemunha deste exílio.

A deglutição antropófaga exila o sujeito de si mesmo, fazendo não coincidir a imagem do corpo com a que se vê no espelho: o sujeito está onde não está (AGAMBEN, 2005). *eles eram muitos cavalos*, ainda que não multiplique as anacronias, devido ao seu débito com o com o contexto no qual se vê, faz exilar a própria mão que escreve: não há escrita, apenas seleção de material de toda ordem. O autor está na borda do texto, se inscreve também como um gesto. (AGAMBEN, 2008)

Cada autor detecta, à sua maneira, que um sensível expropriado – daí a afinidade com o cinema – é também a oportunidade para que ele seja colocado em sua medialidade, fazendo in-operar a captura pelo poder. (AGAMBEN, 2006) Ao ser cortado por uma página-tela negra, na penúltima passagem, *eles eram muitos cavalos* demarca a fratura primeira: não há nada por detrás da linguagem, a imagem, mesmo a especular, é, como diz Derrida (2008), a morte. Só assim poderíamos negar, como fazia Oswald, um messianismo transcendental, para evocar, como Agamben (1995), um de uma imanência radical: que cada momento do passado, cada relato ou palavra obliterada, cindida, fraturada, possa ser uma pequena fresta pela qual entra o profeta. Que as máquinas se transformem em brinquedos. De corpos silenciados, para outros infinitamente multiplicados.

### Referências

- \_\_\_\_\_. *Bataille e o Paradoxo da Soberania*. In: CAPELA, Carlos Eduardo Schimidt e SCRAMIN, Susana. Revista Outra Travessia. A Exceção e o Excesso. Florianópolis, p. 91-94, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Diferença e repetição*. Tradução Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal. 2ª Edição, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Gramatologia*. Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Homo Sacer. Poder soberano e vida nua I*, tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Marco Zero 1 – A revolução melancólica*. 4ª edição. São Paulo: Globo, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Means without End*. Translated by Vincenzo Binetti and Cesare Casarino. Minneapolis: The University of Minnesota, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Memórias Sentimentais de João Miramar/Serafim Ponte Grande*. Obras completas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- \_\_\_\_\_. *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia V. 1*. Tradução Ana Lúcia de Oliveira. São Paulo: Editora 34 5ª reimpressão, 2007.

\_\_\_\_\_. *O cinema de Guy Debord*. Trad. do francês Antonio Carlos Santos. Conferência em Gênève, Nov 1995.

\_\_\_\_\_. *O que é comunicação?* In: *O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação*. Trad. Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

\_\_\_\_\_. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

\_\_\_\_\_. *O rei da vela*. 2ª ed, 11ª reimpressão. São Paulo: Globo, 2011.

\_\_\_\_\_. *Panorama do fascismo. O homem e o cavalo. A morta*. São Paulo: Globo, 2005.

\_\_\_\_\_. *Passagens*. Organização da edição brasileira por Willi Bolle. Belo

\_\_\_\_\_. *Pau Brasil*. 2. ed, 1. reimpressão. São Paulo: Globo, 2003.

\_\_\_\_\_. *Post-scriptum. Sobre as sociedades de controle*. In: *Conversações, 1972-1990*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992. p. 219-226.

\_\_\_\_\_. *Serafim Ponte Grande*. 9. ed. Estabelecimento de texto de Maria Augusta Fonseca. São Paulo: Globo, 2007.

\_\_\_\_\_. *Estética e anestésica: O 'Ensaio sobre a obra de arte' de Walter Benjamin reconsiderado*. In: *Travessia – revista de Literatura – n.33*. UFSC – Ilha de Santa Catarina, ago-dez. 1996; p. 11-41

AGAMBEN, Giorgio. *La comunidad que viene*. Trad. José Luis Villacañas y Claudio La Rocca. Valencia: Pre-textos, 2006.

ANDRADE, Oswald. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Editora Globo Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. (Obras escolhidas, vol. I). Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. Trad. Evaldo Mocarzel e Brigitte Riberolle. São Paulo: Iluminaras, 2005

BUCK-MORSS, Susan. *A tela do cinema como prótese de percepção*. Tradução Ana Luiza Andrade. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010

CAMPOS, Haroldo de. *Miramar na mira*. In: Oswald de Andrade. *Obras completas: memórias sentimentais de João Miramar*. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2008.

CAVALCANTI, Di. *O drama do marco zero*. In: Marco Zero 1 – A revolução melancólica. 4ª edição. São Paulo: Globo, 2008.

COCCIA, Emanuele. *A vida sensível*. Trad. Diego Cervelin. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

CORRÊA, José Celso Martinez. *Manifesto do Oficina*. In: O rei da vela. 2ª ed, 11ª reimpressão. São Paulo: Globo, 2011.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo. Um Impressão Freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Trad. Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta. Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

FOUCAULT, Michel. *Em defesa da sociedade. Curso no Collège de France (1975-1976)*. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005

GARDIN, Carlos. *A cena em chamas*. In: Panorama do fascismo. O homem e o cavalo. A morta. São Paulo: Globo, 2005.

Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: *Imprensa Oficial do Estado de São Paulo*, 2006.

LYOTARD, Jean-François. *O Inumano. Considerações Sobre o Tempo*. Trad. Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. 2ª Edição. Lisboa: Editorial Estampa, 1997. POE, Edgar Allan. *Os melhores contos de Edgar Allan Poe*. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. 3. ed. São Paulo: Globo, 1999.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2001.

VIRILIO, Paul. *Guerra e Cinema. Logística da percepção*. Trad. Paulo Roberto Pires. São Paulo: Boitempo, 2005.