

ENTRE RUÍNAS DA HISTÓRIA: A PRESENÇA FEMININA NA NARRATIVA DE CARLOS DE OLIVEIRA

AMONG THE RUINS OF HISTORY: THE FEMININE PRESENCE IN THE FICTION OF CARLOS DE OLIVEIRA

Monica Figueiredo^{1}*

RESUMO

O presente trabalho pretende recuperar a obra em prosa de Carlos de Oliveira, na tentativa de averiguar a presença feminina na obra de um escritor que se notabilizou como um dos principais representantes do neorealismo português. Partindo das reflexões de Roland Barthes sobre o real em literatura, gostaria de demonstrar como as personagens femininas de Carlos de Oliveira funcionam como uma espécie de eixo estruturador do enredo narrativo, indo assim na contramão da quase assentada ideia de que o neorealismo não foi lugar de abrigo para a presença feminina e para o erotismo.

PALAVRAS-CHAVES: Carlos de Oliveira; personagens femininas; neorealismo português; erotismo.

ABSTRACT

This paper intends to recover the work in prose by Carlos de Oliveira, in an attempt to ascertain the feminine presence in the work of a writer who became famous as one of the main representatives of Portuguese neorealism. Based on Roland Barthes' reflections on the real in literature, it would like to demonstrate how Carlos de Oliveira's female characters function as a kind of structuring axis of the narrative plot, thus going against the almost settled idea that neorealism was not a place of shelter for the female presence and for eroticism.

KEYWORDS: Carlos de Oliveira; female characters; portuguese neorealism; eroticism.

1 * É Professora Associada de Literatura Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde atua como docente no Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas (PPGLV/UFRJ). É Pesquisadora de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Com Especialização, Mestrado e Doutorado em Literatura Portuguesa, dedica-se ao estudo da narrativa de ficção produzida ao longo dos séculos XIX-XX. É Membro-Colaborador do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, da Universidade do Porto. Agraciada com prêmios que reconheceram seu trabalho de investigação, é autora de livros de ensaios e de diversos trabalhos críticos publicados no Brasil e no estrangeiro. Entre sua produção ensaística, destacam-se os seguintes livros: *Na casa, no corpo, e na cidade. As moradas da ficção; De vencedores vencidos: Machado & Eça num encontro; Eça de Queirós e a danação do olhar; Eça de Queirós em parceria com o tempo.*

Para Marlene de Castro Correia, que fumava em sala de aula, ensinava entre paixão e ironia e que me fez querer ser melhor através de toda a poesia.

O real não é diabólico em si mesmo. Longe disso. Mas podemos (oxalá não esteja a aproximar-me da confusão) contaminá-lo sem saber. (...)

- Já calculava. O sonho custa a domesticar.
(Carlos de Oliveira)

Ando aflita com este texto há dias. Num primeiro momento, fui tomada de uma fúria cega que me fez reler toda a narrativa de Carlos de Oliveira, para depois ser acometida do que chamo aqui de *surto totalitário* que, por alguns dias, me deu a ilusão de que seria capaz de absorver tudo o que encontrasse pelo caminho sobre uma obra que só deixou de ser reescrita quando a morte nos roubou o artista. Buscava uma linearidade de raciocínio que de maneira ingênua pretendia ordenar o que Carlos de Oliveira acertadamente nos legou de forma síncrona ao construir a sua *cosmogonia literária*. “Erros meus, má fortuna, amor ardente” podem explicar o meu falhanço crítico, e, assumida a minha “perdição”, humildemente suspeito que, sobre seu trabalho literário, pouco ou nada ficou por dizer. Restou-me como alento para tanta angústia, a certeza de ser uma leitora comovida da obra de Carlos de Oliveira que, por vício de investigação, não esquece do grande poeta que foi, mas que sinceramente acredita que a narrativa portuguesa contemporânea deve muito ao seu trabalho de ficção. Esta crença obviamente não ignora o que *Finisterra* representa enquanto ruptura da forma tradicional do romance, ao ser capaz de anunciar – ainda ao final dos anos 70² – que a tal pós-modernidade já tinha ganho uma refinada concretização *em livro*. Digo *em livro*, porque para além de tudo o que se já afirmou sobre este exercício de narrativa-poética, acho que concretamente (textualmente/graficamente), *Finisterra* é um *discurso realista* sobre a *dissolução do tempo*. A narrativa é marcada por relógios interiores que funcionam em desencontro; por retalhos de discursos que não se completam porque se sobrepõem; por personagens sem nome que perpassam como vultos uma paisagem embaciada e por uma *miopia descritiva* que torna o espaço uma espécie de *terra em transe*, paisagem que exige de um *fantástico-quase-maravilhoso* alguma legitimidade que lhe dê contorno. De fato, como afirma uma das vozes no livro, “o real não é diabólico em si”, já que apenas segue a sequência interminável dos dias. No entanto, todas as vãs tentativas para sua apreensão são *ações* de um “demônio” (etimologicamente desordeiro/desunido), capaz de criar imagens que só servem para trair o que se costumou chamar de realidade. Por outras palavras, uma “fotografia”, um “desenho”, uma “pirogravura”, uma “maquete”, ou mesmo a observação obsedante de uma “paisagem” não passam de traições diabólicas, produto da “contaminação” daquilo que o real nos apresenta. *Finisterra* ensina que as formas falhadas de apreensão do real (sempre parciais e *contaminadas* pela precariedade de uma ótica carregada de memória individual/coletiva) podem ganhar alguma concretude quando vistas *por dentro*,

2 O livro tem sua primeira edição em 1978, mas especialistas advertem que sua tessitura se deu ao longo da década de 60.

flagradas *em processo*, registro possível graças à *endiabrada* literatura. Lugar metaficcional por excelência, o texto literário é o espaço em que se pode *recriar a recriação do real* a partir do que *barthesianamente* entendemos como *subversão da linguagem*, que faz do discurso literário uma forma de “sonho [que] custa a domesticar”.

Leyla Perrone-Moisés lembra que a questão do realismo atravessa todo o pensamento de Barthes, que perscrutou de forma obsessiva as possibilidades que condicionavam a representação da realidade pela arte, principalmente no que se refere à literatura. Desde da década de 50, Barthes teorizava sobre “os problemas do realismo”³, defendendo que:

“[...] o realismo é uma idéia moral”, na medida em que é uma escolha do escritor quanto ao modo de representar o real. Sua preferência se encaminhava, desde então, para aqueles escritores que se recusam a espelhar a sociedade como ela deseja se ver, que “desarranjam” essa imagem, rompendo o contrato com o público burguês: Baudelaire, Flaubert, Zola. Não por acaso, dizia ele, esses três escritores sofreram processos judiciais. Na mesma década de 1950, a descoberta do teatro de Bertold Brecht (1898-1956), e de sua teoria do “distanciamento”, foi decisiva para sua rejeição de todo “naturalismo”. Finalmente, diria ele mais tarde, encontrara um marxista sensível aos signos. (2010)

Considero que Carlos de Oliveira provou através de sua ficção que o realismo é mesmo uma “ideia moral” ao conseguir “desarranjar” a sociedade portuguesa que lhe coube pertencer e criar para ela uma imagem que perpassa obsessivamente toda a sua narrativa⁴. Como sujeito histórico – inscrito numa Europa assolada pela Segunda Guerra, pelo Plano Marshall, pela Guerra Fria e pela crise dos impérios coloniais –, foi também testemunha do Portugal salazarista, do das guerras em África e do pós-revolução. Promovendo um pacto ético através de seus

3 Faço referência ao ensaio de Barthes de 1956: “Novos problemas do realismo”. Sobre o assunto, a crítica acrescenta: “Nessa ótica, Barthes rejeitava o “realismo socialista”, porque a ideia de “justeza política” contém o perigo do moralismo, e porque esse tipo de realismo é “progressista na intenção e hiperburguês na forma, ao mesmo tempo realista e acadêmica”. O contraponto do romance socialista seria o romance do “absurdo” e o *nouveau roman*. Haveria, pois, naquele momento, dois segmentos de realismo: um realismo socialista na estrutura, e burguês na forma, contraposto a um realismo de superfície, livre na forma, mas apolítico, portanto burguês na estrutura. Barthes propunha a união desses dois segmentos para chegar a um “realismo total”. O realismo seria, assim, um “mito provisório e necessário para despertar o escritor para uma literatura socialista total”. Mais tarde, em 1976, ele dirá que a linguagem nunca é realista, porque entre o signo e o referente há a significação. Essas considerações sobre o realismo literário encontrariam sua melhor formulação na Aula inaugural do Collège de France, no ano seguinte. Diz ele, aí: “O real não é representável, e é porque os homens querem constantemente representá-lo por palavras que há uma história da literatura.” (2010)

4 A crítica unanimemente aponta para a insistência da imagem da casa na obra de Carlos de Oliveira, o que permite entendê-la como metonímia de um espaço que também é nacional. Em “Nota Final” de *Finisterra*, a voz autoral afirma: “Lembra-me 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”. Para as citações dos romances utilizarei *Obras Completas de Carlos de Oliveira (OC)*, seguido do número da página: p. 1155.

romances que, a seu modo, criaram uma forma outra de naturalismo em linguagem⁵, sendo capazes de *dizer* (com humana contundência) e de *dar forma* (com indiscutível requinte) a um canto da terra esquecido, metonimicamente chamado de Gândara⁶. Abrindo mão de formas desgastadas de moralismos ideológicos; sabotando o modelo de romance herdeiro do positivismo oitocentista e inscrevendo a defesa ética de tudo que responde por humano⁷, creio que conseguiu operacionalizar aquilo que Barthes cunhou de “realismo total”⁸, – voltado à emergência estética da “forma” e atento à referencialidade histórica de onde provinha o “conteúdo” – seja na narrativa dos anos 40 (*Casa na Duna; Alcateia; Pequenos Burgueses,*), na dos anos 50 (*Uma Abelha na Chuva*), ou naquela que finalizou sua obra nos anos 70 (*Finisterra*)⁹.

5 Exemplifico com um trecho de *Casa na Duna*, em que elementos clássicos da escrita naturalista (animalização; reificação; léxico marcado pelo registro popular; descrição atenta do social como organismo vivo; apelo ao lado sombrio /grotesco da experiência humana) são *neutralizados* pelo resgate sublime da linguagem poética: “Quando aquele bagaço correu do alambique, ainda Lobisomem era o moiro da quinta. Alto e escuro como um tronco da gândara, pegava na enxada, no machado, carregava o milho das tulhas da quinta, em grandes sacos, para carroças que esperavam ao portão. O velho Paulo apontava-o à gente da vila que vinha buscar o milho a Corrocovo: – Um toiro, caramba. Olhem-me para ele. (...) – Sim senhor, uma besta de força. (...) Uma tarde, Firmino foi dar com Lobisomem na adega quase morto. Caíra-lhe uma dorna por cima, quando calcava o mosto do velho Paulo. A perna esquerda era uma massa de carne e ossos esmagados, presa por um milagre ao resto do corpo. (...) O velho Paulo apertava as mãos na cabeça: – Desgraças destas, só na minha casa. *Garotos olhavam agarrados às saias das mães, cheios de medo. Lobisomem gemia, num murmúrio infantil. Escorria mosto e sangue: metade terra, outra metade homem*”. (OC, p. 606). Grifos meus.

6 Segundo Vital Moreira: “ (...) toda a obra de Carlos de Oliveira está dominada por uma hipótese geológica, segundo a qual abaixo das camadas de areia jazem camadas fósseis de *florestas primitivas* outrora sepultadas. A ideia foi, porventura, bebida na *Monografia da Gafanha* do Pe. João Resende, que, a propósito dessa região ribeirinha da Ria de Aveiro (...), descreveu essa “outra” flora “soterrada”, constituída por “destroços de uma vegetação muito difusa”, de madeiras duras “resistentes ao machado, de fácil e lenta combustão”, “encaixadas, isoladas entre dois lençóis de areia alvíssima”. Na “ Nota Final” da edição de 1978 de *Finisterra*, afirmava o escritor: “Em tempos ainda mais recuados uma floresta gigantesca cobriu a região: encontra-se enterrada ao nível do mar e abaixo dele. Árvores de grande altura, entre dois lençóis de areia branca. Madeiras fibrosas, duras, de cor geralmente vermelha (...). A combustão destas madeiras (descobertas em escavações de acaso) é lenta e sem chama como a do carvão. Durmo sobre florestas de pedra e púrpura. ” (2003, p. 30-31)

7 Segundo Ida Alves, por exemplo: “Em seu *O aprendiz de feiticeiro*, reunindo textos vários (crônicas, comentários, reflexões, esboços, análises), publicados ao longo dos anos em jornais e revistas, o mais antigo de 1945 e os mais recentes de 1970, também Oliveira configura uma poética do testemunho, defendendo o compromisso da escrita literária com o mundo em que se dá a ver. Ao longo desse material híbrido na sua genealogia, os leitores atentos vão encontrando pontos fundamentais de sua compreensão em relação à escrita literária e ao compromisso de escritor.” (2011, p. 83)

8 Retomo as palavras de Leyla Perrone-Moisés sobre Barthes e o realismo literário: “Haveria, pois, naquele momento, dois segmentos de realismo: um realismo socialista na estrutura, e burguês na forma, contraposto a um realismo de superfície, livre na forma, mas apolítico, portanto burguês na estrutura. Barthes propunha a união desses dois segmentos para chegar a um “realismo total”. O realismo seria, assim, um ‘mito provisório e necessário para despertar o escritor para uma literatura socialista total.’” (2010)

9 Cabe aqui ressaltar que *Alcateia* (1944) não chegou a ser reeditada a partir de sua segunda edição de 1945. A primeira, a terceira e a quarta narrativas sofreram profundas revisões do autor ao longo das décadas de 60/70.

Quero dizer com isso que o seu “realismo total” se fez presente tanto na aparente linearidade e referencialidade histórica que estruturam *Casa na Duna*, quanto na fragmentação imagística de *Finisterra*, pois entre o primeiro e o último livro, cada vez mais *abstratamente* e em *forma de ruína*, é possível reconhecer aquilo que Barthes definiu como “mito provisório e necessário para despertar o escritor para uma literatura socialista total”. Obviamente, pretendo que se entenda “socialista” para além dos parâmetros de uma ideologia, porque creio que Carlos de Oliveira manteve um pacto indissolúvel com a condição humana. Ultrapassando a mera convicção política (e aqui também levo em conta a formação marxista do escritor), sua narrativa inscreve um exercício de solidariedade – realizado de forma cirúrgica e desprovido de benevolência ou favoritismos – ao reconhecer a inultrapassável angústia a que todos estamos igualmente submetidos, já que o homem será sempre o “lobo do homem”, aliás, como o pai advertira Álvaro Silvestre em *Uma Abelha na Chuva*¹⁰. Variante forma para a mesma ideia, defende o Dr. Seabra ainda em *Casa na Duna*:

O Dr. Seabra contou-lhe então a história do peixe que devorava um peixe mais pequeno e era por sua vez devorado pelo tubarão. A vida punha os homens a comerem-se uns aos outros. O mais forte vencia, e força, ali, significava dinheiro. Ninguém podia impedir a ruína da fábrica, da quinta. Mariano Paulo interrompeu-o: - Guarde as fábulas para outra altura. Vamos pensar no que se pode fazer. O Dr. Seabra abanou a cabeça: - Nada, já lhe disse. Insisto na mesma história. Supunha que o peixe procurava escapar-se ao tubarão. Muita pena, Mariano, mas não há memória dum tubarão menos prático que tenha deixado fugir o peixe, por piedade. (OC, p.713-714)

Se em *Alcateia*, desde o título, a vida não passa de uma corrida de obstáculos que não pode ser vencida por lobos fracos, a imagem permanece latente em *Pequenos Burgueses* através dos sonhos alcoólicos de Raimundo, vagabundo desempregado e manco que sonha com uma mula que o carregue, já que “o mundo, visto de cima da animália, é diferente, melhor, muito melhor” (OC, p. 820). Explorando o trabalho braçal da filha, o desejo da mula “tornou-se um calo na sua alma” (OC, p. 724). Emparedado socialmente, marginal entre miseráveis, Raimundo passa a vida a desejar o que os outros têm. Como Hilário de *Casa na Duna*¹¹, mais

10 Cito o romance: “À génese destas grandes transformações não era estranho o espectro da miséria que o pai lhe metera pelos olhos apavorados desde a infância, porque muita da fereza que o empedernia, da ganância cíclica que o empolgava, vinha daí, dessa longa lição individualista de que o homem é o lobo do homem e, portanto, entre devorar a ser devorado, o melhor é ir aguçando os dentes à cautela. Desta vez o ânimo impiedoso irrompia da sombra para saltar sobre o ruivo, que encarnava, por uma necessidade premente de fixar a angústia, o bode expiatório, o inimigo, a própria angústia.” (OC, p. 954)

11 No sonho de Hilário já é possível vislumbrar a acumulação de imagens que dá corpo a uma espécie de mural abstrato: “Sentava-se na areia, deslumbrado. Um sonho tumultuoso arfava-lhe no peito. Bosques dormentes e terríveis. Longe do colégio, de Corrocovo, do presente. Navegador e aventureiro, buscando a imagem do retrato oval, fundeando em recôncavo de águas paradas e sombrias. Animais estranhos; maravilhas; ramadas de árvores como braços de gigantes enlaçados nas veredas talhadas à beira dos abismos; aves desconhecidas, pelos céus de tempestade, derrubando os mastros, rasgando as velas nos bicos formidáveis; enseadas tranquilas, com areias alvas ao fundo e peixes cintilantes sobre as folhas das algas; mais adiante, monstros do oceano encapelando as ondas, barbatanas longas,

um fracassado diante da realidade que se lhe impõe, o vagabundo também refugiar-se-á no sonho, desestabilizando com isso a linearidade do enredo, ao dotar enunciado e enunciação de uma atmosfera abstrata, rasura formal a ser radicalizada em *Finisterra*. Em meio a um pesadelo, Raimundo pressente um mundo acuado por lobos:

Não, uma alcateia a respirar. A bica do telhado, vendo bem, é barrenta, os lobos tanto escarvam que sujam as nascentes. Mestre Horácio martela. Confundi-me a cabeça com o casco de mula. Outra vez o focinho do Troncho. Que fará esta alma penada entre as feras? A avalanche dos bichos deixa um rasto de sangue. Procura descobrir as pégadas do Troncho, afinal para quê?, quem anda às ordens do Diabo larga a mesma patada das bestas. Lá está ele, com os lobos atrás prontos ao assalto, desencanta do bolso do casaco a tenaz, a turquês?, de ferro rubro e começa a remexer-lhe as goelas, as virilhas?, até lhas transformar no braseiro dum forno. Ainda se aparecesse por milagre a égua baia do Major, a princesa das éguas, talvez se salvasse. Assim, está codilhado. De mãos no chão, arrasta-se pelo soalho sob a tenaz-turquês do Troncho. Pois é, se a égua abençoada aparecesse, enfim, mas qual o quê, o Major, o ferrador, as mulas, estão condenados como eu, acabe com esse barulho, Mestre Horácio, o remeloso vai arrasar tudo, queimar as casas e os currais, matar os vivos, devorar os mortos com a sua súcia de lobos, é o fim do mundo, fujam. (OC, p.745)

Mais do que a violência experimentada pelo homem do campo em eterna demanda com um espaço sempre inóspito, temática cara à estética neorrealista, Carlos de Oliveira não esqueceu de que outras formas de ferocidade podem ser de igual modo devastadoras. Fugindo aos maniqueísmos morais a que muitos escritores de sua geração sucumbiram, não há em sua narrativa a clássica oposição entre *bons versus maus*; em seu lugar está a dor gerada pela certeza da precariedade humana que atinge semelhantemente pobres e ricos. A sua galeria de personagens está em luta constante pela sobrevivência que, se passa pelo corpo através da fome, da doença e do abandono, também atinge à alma no que ela pode abarcar de desejo, ambição, solidão, humilhação, crueldade, desalento, raiva ou frustração, já que para cada um destes sentimentos há uma personagem que lhes serve de moradia. Carlos de Oliveira não duvidou de que o paradigma erguido pelo então embrionário capitalismo do século XIX gerou o modelo burguês que, com mais ou menos intensidade, se estabeleceu como *forma de viver* a vida, seja em Lisboa ou Paris, seja ainda nas terras esquecidas da Gândara recriada pelo autor de *Pequenos Burgueses*. Ao aproximar a narrativa de Eça de Queirós a de Carlos de Oliveira, afirmei algures (2013) que ambos não se contentaram com a “superfície social dos personagens fictícios” (GAY, 2010, p. 27), ao serem capazes de perceber a existência estreita a que todos estavam igualmente condenados, quando postos diante de valores que construíram (tanto no

aceradas; revoltas da marinhagem; escolhos, relâmpagos, medusas. Cada vez mais perto da imagem que o esperava, encantada ao fim dos perigos. No cimo das rochas, o castelo, a treva, manchas gradeadas de luz desenhando as janelas dos torreões. A escalada dos penedos, num silêncio terrível. As trovoadas iminentes, as fauces dos dragões, a língua das serpentes verdes, nada disso importava. Chegaria. E as mãos sangravam-lhe nas arestas de pedra, o corpo erguia-se todo num último esforço. Vinham as trindades chamá-lo à realidade. Anoitecia.” (OC, p.624)

passado, quanto no presente), uma fonte inesgotável de angústia. Em *Pequenos Burgueses*, D. Álvaro (fidalgos bastardo no passado e negociante inescrupuloso no presente), é aquele que ensina, através de dolorosa metáfora, que sempre há um “lado de lá”:

O verdadeiro bebedor atinge com dignidade a espécie de êxtase a que dou o nome de bebedeira leve. Consiste na desfocagem dos sentidos, que permite ir além das aparências, sem perder no entanto a noção de que se parte das próprias aparências, pois são elas que dão significado ao resto. Rasgar um véu e espreitar. A importância do véu reside exatamente no facto de ser preciso rasgá-lo para ver melhor. Como as aparências. Passar ao lado de lá é dalgum modo transgredir, fazer de conta que não existe um risco de giz, um limite a deter-nos. Compete à alma jogar, mais uma vez, o seu jogo. Mas com zurrapa, não, zurrapa quer dizer batota, e grosseira. (OC, p. 857)

A verdade é que as personagens privilegiadas de sua narrativa “à superfície, parecem felizes. E, contudo, flutuam apenas. Num sonho, numa nuvem”; todavia, tal como as personagens pobres, “lá no fundo, cada um espera o milagre. São milagres de mais, porque é muita gente”¹². Através de seus cinco romances, Carlos de Oliveira deixa claro que a terra não é mesmo lugar de prodígios e, talvez por isso, em todas as narrativas haja sempre um espaço de *respiradouro*, recurso necessário diante de realidade tão opressora. Por esta razão, faz-se necessário a presença dos sonhos; das histórias mágicas oriundas da cultura popular; das cenas de jogo, do excesso de bebida; de planos para o futuro que não se concretizam; da rememoração de um passado que alente; e da experiência erótica vivida sempre *no presente* como trégua na guerra de se manter vivo.

O erotismo de alguma forma faculta o discurso lírico do autor que, por entre a voz de um narrador na maioria das vezes pouco visível, ou através do fluxo de consciência das personagens, consegue pictoricamente reconstruir a *indizível* experiência erótica. É o corpo feminino aquele que por mais de uma vez abre espaço para a poesia em meio as narrativas: é assim com Guilhermina em *Casa na Duna*; com Glória em *Alcateia*; com Clara em *Uma Abelha na Chuva* e com a Mulher/Intrusa em *Finisterra*. No entanto, será em *Pequenos Burgueses* que a *ekphrasis do desejo* ganha a sua melhor realização, seja pelo olhar de D. Álvaro ao deparar-se com o corpo não nomeado de uma prostituta¹³; seja ainda pela admiração embevecida que o Major lança ao corpo de Rosário. Ela é recuperada numa perspectiva que considero dupla uma vez que, se o corpo feminino começa a ser percebido como uma tela (e aqui se deve atentar para os jogos de cores e de luz *versus* sombra), ele acaba por ganhar a consistência de uma

12 Citação retirada de *Pequenos Burgueses* (OC, p. 846).

13 Cito o romance: “Os cabelos ondeiam, modela-os o espírito do mar, carregado de obscuridade salgada, serve-lhes de superfície para flutuarem, desprender-lhes o perfume vivo, levemente suado, como levanta o cheiro do iodo nas algas que bóiam a caminho das praias. (...) Estão a meio do quarto, ela de costas para a cama, tocada ainda por uma ponta de luar, ele na sua frente, com a idéia agora obsessiva de que o vento, o espírito do mar, a trouxe da profundidade, e vê-a erguer os braços vagarosos, sente-os em torno do pescoço, deixa-se arrastar, enquanto ela sacode a cabeça (os cabelos ondeiam mais), recua passo a passo, até as pernas lhe baterem na cama. Caem por cima um do outro. – As algas a caminho da praia. – O quê? – Não liguês importância.” (OC, p. 760)

escultura¹⁴, em que até a pele ganha relevo minucioso, enquadrada numa *tela* perfumada pelo cheiro de fruta:

A janela encostada coa apenas uma réstia de sol. Com os olhos cheios da luz de fora, fica meio cego na obscuridade. Pouco mais distingue que manchas claras de roupa. Chama em voz baixa. A rapariga não acorda. Avança pé ante pé e senta-se na cama. Quando se habitua à penumbra, vê-a estendida de costas, os braços flectidos, assentos sobre os cotovelos, como se esperasse alguém. Durante o sono atirou a colcha e lençol para o lado, a combinação subiu, enrolou-se-lhe em torno da cintura, deixando-a nua daí para baixo, uma alça escorregou ao longo do braço e o seio saltou do decote. Oxalá não seja um sonho. Chega a estender a mão, mas suspende logo o gesto. Não, não é. E fica-se a olhá-la muito quieto. O cabelo que a noite resolveu, a tumidez entreaberta dos lábios, a curva da barriga e ao meio a concha minúscula do umbigo, púbis escuro, as pernas fortes uma para cada lado. Entre as pernas, bem, cala-te boca. Há no quarto um cheiro de lavanda e fruta, com o toque do suor juvenil (ela e a terrina de laranjas em cima da cómoda). Aspira-o longamente, olhando agora a réstia que vem da janela e lhe parece uma flecha de oiro disparada sobre a rapariga. Uma lâmina esguia de luz pelo travesseiro, o ombro, a clavícula saliente. Debruça-se então para ver melhor. Na parte iluminada nota-se o pulsar ténue das veias, o orvalho que brota dos poros humedecendo a penugem numa tremulina loira. A réstia continua a avançar. Sobe o relevo do seio, alcança uma zona castanha, mais rugosa, rompe entre grânulos quase imperceptíveis e crava-se enfim na ponta do mamilo. Embevecido, aproxima-se tanto que a sua língua chega lá ao mesmo tempo, carregada de saliva. (OC, p.751-752)

Em outro ensaio, havia advertido que talvez já fosse tempo de reavaliar a condição feminina flagrada pelo romance português dos anos 30/40. Muitos já apontaram¹⁵ o quanto o feminino foi estigmatizado pela literatura neorrealista, que parecia “querer revolucionar o mundo que começava *a despeito*, ou melhor, *a partir* da existência feminina”. Ana Paula Ferreira (1996, 1997) mostrou que “os casamentos eram retratados como uma experiência de anulação violenta, tornando-se a única possibilidade destinada à mulher que silenciosamente sofria” (FIGUEIREDO, 2013, p. 78). Creio que a prerrogativa faz sentido quando pensamos nos principais títulos da melhor produção neorrealista e, talvez, por isso seja preciso chamar atenção para a relação estabelecida entre a narrativa de Carlos de Oliveira e as personagens femininas. Para além de Maria dos Prazeres de *Uma Abelha na Chuva*, não se pode chamar qualquer outra personagem de protagonista; contudo isto não significa que a presença feminina não funcione como *elemento desestruturador* dentro de cada uma das ficções. Afinal, Conceição Pina, Maria dos Anjos e Guilhermina (*Casa na Duna*); D. Lúcia, Cilinha e Rosário (*Pequenos Burgueses*); Clara (*Uma Abelha na Chuva*) a Mãe e a Mulher/Intrusa (*Finisterra*), com mais

14 A meu ver, não se pode desprezar a convocação feita à escultura de Gian Bernini, *O Êxtase de Santa Teresa* (1647-1652).

15 Cabe fazer referência a dois trabalhos académicos realizados no Brasil: “Representação da mulher na ficção de Carlos de Oliveira e de Manuel Ferreira”, de Ana Helena Cizotto Belline (1995); e “Estranhamento, desencontro e solidão: a representação da família na ficção de Carlos de Oliveira”, de Márcio Antonino Lourenço Corrêa (2009).

ou menos visibilidade, “desarranjam” – como defendia Barthes – a realidade viril em que estão sitiadas ao serem responsáveis por porem a nu a fragilidade masculina. A morte, a sexualidade, os laços familiares, ou a pura alquimia são formas potentes de desestabilização de cotidianos vividos por entre casas em ruínas, resultado direto da incompetência masculina.

A narrativa de Carlos de Oliveira dá especial atenção a uma *micropaisagem* habitada por um *povoamento* que também é feminino. Assim, as esposas por conveniência; as criadas de cama ou de mesa; as camponesas; as moças das vilas; as meninas casadoiras; as beatas; as solteironas e, mais insistentemente, as prostitutas acabam por povoar sua obra narrativa testando a todo momento os limites que separam a casa da rua. A Mulher de *Finisterra*, um tipo de sacerdotisa que mantém com a terra uma relação telúrica¹⁶, será chamada de “intrusa”¹⁷, espécie de epíteto que deve ser estendido a todas personagens femininas que, com mais ou menos intensidade, colocam em xeque os valores falocêntricos que sustentam a realidade de uma Gândara metonímica.

Se, por um lado, a D. Lúcia de *Pequenos Burgueses*, aos olhos do marido, não passa da “pirisca a apagar-se, abandonada no cinzeiro” (*OC*, p.748); por outro lado, a condição de *páter-famílias* que ratifica o poder do Major só está garantida pela prisão em que se transformaram esposa e filhos¹⁸. Em meio ao desespero de seu envelhecimento e consciente de que a batalha

16 Cito o romance: “Esfrega a gisandra entre os seios; oxalá fosse sumo de mandrágora: alcalóides, excitantes, farmacopeia infatigável da fertilidade. Comprime o líquido contra a tatuagem, obriga os poros largos a absorvê-lo (...). No espelho do armário, o corpo nu desenha-se com nitidez: linha firme que contorna a própria cabeça há pouco desgrenhada (...). Mas à medida que fricciona a tatuagem, e também (gotas a rolar pelo corpo) os seios, o ventre, as coxas, levanta-se em volta da estátua uma poalha turva, logo duplicada no espelho. (...) O movimento das mãos aclara-se, a pele ávida sorve tudo: iodo, gisandra, suor dos dedos. Gotas vagarosas escorrem para o púbis: deixá-las procurar o interior do corpo. Poisa a taça na cómoda holandesa e estende-se ao comprimido da cama: arqueia as pernas que fumegam exalando um cheiro de musgo queimado (sufoca os restantes cheiros do quarto). Sente-o entrar nas narinas como amoníaco; mas as guinadas não a despertam; pelo contrário, obrigam-na a fechar os olhos, quase desmaiada. Acorda horas depois; a atmosfera nocturna da casa reconstitui-se: o mofo torna à superfície (doçura apodrecendo pacientemente (...))” (*OC*, p. 1083)

17 Cronologicamente, a adjetivação é usada pela primeira vez em *Casa na Duna* sobre Maria dos Anjos: “Hilário subia atrás dele. No quarto, apoiado ao peitoril da janela, fitava uma luz brilhando algures entre a folhagem das laranjeiras: uma candeia trémula. Deixava correr tempo. Lá ouvia por fim, entre os rumores da noite, os passos cuidadosos de Maria dos Anjos no corredor. A porta do quarto do pai rangia. Olhava as árvores, em que a lua poisava como o orvalho, fria e cintilante. Na cama de Mariano Paulo, a intrusa começava a gemer com a rouquidão de certos bichos: rolas, gatas. Descia confusamente a escada, abria a cancela do quintal e achava-se na rua” (*OC*, p. 637)

18 Cito o Major: “Os meus problemas, uns por cima dos outros, sobem mais alto do que o Caramulo. Os filhos, por exemplo. Não os posso esquecer, é preciso manter as aparências por eles. Algum tempo ainda, mas não muito (muito, de maneira nenhuma), porque aguentar já aguentei o que podia. Felizmente, Cilinha está quase a casar. Assim o espero, pelo menos. O Ricardo, paciência, mete-o num colégio em Coimbra. E adiante, sempre para diante, não giramos em torno de nada, caminhamos em frente, desdobamos o fio até que a tesourada de Deus nos corta da vida como nos cortam o cordão umbilical ao nascer. Um único ciclo. E adeus, D. Lúcia. As coisas são o que são, diz o Dr. Neto. Claro que me custa: a tal ternura a enospar-me por dentro; aguenta-te, Major. O resto da vida com Rosário vale bem este golpe baixo.” (*OC*, p. 755-756)

erótica estava perdida para a juventude de Rosário¹⁹, resta à D. Lúcia jogar o imemorial jogo feminino que – se apartado de qualquer glória revolucionária –, faz da serva a tirana afetiva do patrão:

Tenho rezado muito. Ronda-me a tentação, nada de irreparável por enquanto, apenas o desejo de partir um frasco de perfume e cortar uma veia, mas cortá-la se estiveres perto e puderes ajudar-me. Livrar-me do meu próprio veneno. (...) Devias levar-me a Lisboa, mas só quero ir se te lembrares. Se não lembrares, se resolveres deixar-me diante desta porta fechada, paciência. (...) Nem sequer te pergunto o que sabes da minha alma. Não sabes nada. Do corpo, já te esqueceste. (...) Sim, voltar atrás, livrar-me do meu sangue todos os meses como no passado. O rosário²⁰ contra a tentação. Se abro o pulso e não chegas a tempo é suicídio, um pecado mortal. A minha alma em jogo, embora Dr. Neto não perceba. Pobre Dr. Neto. Nesta confusão, ninguém percebe nada, a começar por mim. Mal te conheço. Mas sejas lá quem fores, ajuda-me. (OC, p. 750-751)

Recai sobre Maria dos Prazeres de *Uma Abelha na Chuva* o mais bem-acabado exemplo de resistência *em feminino*. Obrigada de perto a conviver com um marido enfraquecido pela culpa moral e assombrado pela possibilidade de não se livrar de uma espécie de julgamento final em que não teria chances de absolvição; Maria dos Prazeres – na contramão do próprio nome – vive uma existência marcada pela frustração, raiva e dor, atemorizada pelo descontrole do marido que intenta colocá-la no lugar da vergonha. Para tanto, Álvaro Silvestre planeja tornar públicos os seus pecados através da publicação de uma confissão em jornal, reservando farto espaço do “documento” para responsabilizar a esposa de sua própria culpa. Diz Silvestre:

Para alguma salvaguarda juro também que foi a instigações de D. Maria dos Prazeres Pessoa de Alva Sancho Silvestre, minha mulher, que andei de roubo em roubo, ao balcão, nas feiras, na soldada dos trabalhadores e na legítima de meu irmão Leopoldino, de quem sou procurador, vendendo-lhe os pinhais sem conhecimento do próprio, e agora aí vem ele de África para a minha vergonha, que lhe não posso dar contas fiéis. (OC, p. 884)

Claro está que nada pode ser pior do que o lugar da vergonha para um burguês e D. Maria dos Prazeres Pessoa de Alva Sancho Silvestre rápido aprendeu a lição, afinal, descende de uma aristocracia rural decadente, foi transformada em moeda de troca pelo pai que lhe garantiu um casamento de conveniência com aburguesados donos de terra, numa transação desgraçada, baseada em: “sangue por dinheiro; as casas dos fidalgos na penúria amparavam-se a lavradores

19 Cito o Major: “D. Lúcia, D. Lúcia, que te hei-de eu fazer? Não compreendes que no relento da cama uma mulher de certa idade, com as miudezas muito gastas, o fluxo menstrual a estiar, exala um odor enjoativo capaz de retrain o maior garanhão? Bem sei que te lavas, escarolas, perfumas, escovas os cabelos, mas isso é por fora e a velhice está dentro, onde não chegam os teus cremes nem os teus sabonetes. Queres que te diga tudo cara a cara, te explique tintim por tintim a náusea insidiosa, o pântano da nossa cama, sobretudo desde que dormi com Rosário a primeira vez? E a minha ternura, D. Lúcia, que farei eu dela para te falar assim, que farei do nó na garganta quando te vejo às voltas com os frisadores, as loções, as cintas, os papelotes?” (OC, p.748)

20 Não se pode desprezar que o nome da amante do marido seja Rosário.

boçais e ricos, a sólidos comerciantes, retemperavam o brasão no suor da boa burguesia; e os Alvas não fugiram à regra” (OC, p. 895). Se a fidalguia pretérita condiciona Maria dos Prazeres a um privilégio visto como natural e garantido pelo sangue; a realidade da Gândara lhe exigirá um complexo processo de adaptação até aprender que o “homem é o lobo do homem”.

Por isso, o grito guardado na garganta no dia de seu casamento tornou-se o combustível que a fez enfrentar um mundo regido por homens, “todavia qualquer coisa naquela mulher esplendida gelava” tudo a sua volta, dando a todos a certeza de que se tratava de “uma mulher de mão cheia, sim senhor, mas dura de roer” (OC, p.891). A verdade é que “não era possível resistir a um casamento como o seu senão enquistando numa casca de hábito o gosto de viver, as emoções, os desejos, o amor, ou então...” (OC, p. 895). Na ficção de Carlos de Oliveira, esta “mulher esplêndida” inverte a ordem de submissão das personagens anteriores e de dentro da claustrofóbica e decadente realidade rural, garante o ensinamento das abelhas²¹, abrindo caminho para o surgimento da abstrata Mulher/Intrusa de *Finisterra*, existência mágica e imagem propositadamente opaca, que mantém com a terra uma *relação alquímica*.

Contudo, o “realismo total” de Carlos de Oliveira não criou uma heroína, antes quis que sua narrativa abrigasse uma bem-acabada protagonista. Marcada pela raiva e frustração, Maria dos Prazeres descaradamente assume o ódio e a traição como formas de sobrevivência dentro de um espaço inóspito que nunca lhe serviu de abrigo²². Casada com alguém que não lhe parece mais do que um “homem viscoso agarrado às saias, até quando? A lapa no rochedo, a lapa dúbia, o homem covarde que nem coragem tem de ser ganancioso.” (OC, p.897), incapaz de lhe gerar um filho, resta à Maria dos Prazeres uma sexualidade adiada que só se realiza em espaço onírico, seja através do desejo por Jacinto (o criado ruivo); seja pela fantasia com que reveste a lembrança do cunhado prestes a regressar. Ainda que limitada pelas paredes de uma casa que lhe serviu de prisão, a voz de Maria dos Prazeres parece dizer o que foi silenciado pelas demais personagens criadas por Carlos de Oliveira e suas antecessoras:

Não te matam, descansa, posso lá ter tamanha sorte; hei-de aturar-te até ao fim da vida, até que deus me leve deste inferno que é a tua casa. Tenho nojo de ti, nojo, entendeste bem? Que te admires tu que eu sonhe? Sonhos sobre sonhos, sempre, para esquecer a tua cama, o pão da tua mesa. O que nunca supus foi tê-lo dado a perceber e agora, mesmo depois de morto, odeio esse maldito ruivo, talvez te sirva de consolo, odeio-o, por ter dado conta do que era só comigo, tão íntimo, que o esconderia a mim própria se pudesse” (OC, p.986)

21 Numa conversa com Dr. Neto, Álvaro Silvestre reflete: “- Vida e morte o que são? A conversa continuava: - Para nós, católicos, vida e morte são o que são. Um dia, a vontade criadora de Deus resolveu-se e criou.... – Pois sim, mas tomemos para exemplo as abelhas. Partir do simples para o complexo. Sabe-se que após a fecundação o destino dos machos é a morte. Ora, como fecundar é criar, pergunto eu...” (OC, p. 918)

22 Apesar do esforço de remodelação da casa, Maria dos Prazeres vive em desconforto: “O quarto era espaçoso. Carregara-o de móveis para lhe dar algum conforto, mas a mobília de castanho, o lustre maciço de madeira, a mesa de pau-santo em frente da janela, as ramagens densas do papel que forrava as paredes de alto a baixo, não tinha alcançado a intimidade que sonhara. (...) A casa, toda ela, gelava. Porém, no escritório do marido, na sala de jantar, fora possível conseguir um mínimo de aconchego, à custa de tapetes e móveis. No quarto não.” (OC, p. 933)

Rasgado o tal “véus das aparências” o que surge é a dor feminina que, aos gritos, verbaliza que a vida de “sonhos sobre sonhos” já não basta. Por isso, diante da ruína que envolveu o marido, só resta a Maria dos Prazeres a posse completa de uma casa que assiste à presença de camponeses, cujos passos ensaiam um *movimento*, posteriormente transformado na simbólica *deslocação* recriada pelo desenho do Menino em *Finisterra*. A casa é atingida pela ira de um povo inquieto (mas ainda não revolucionário) e será Maria dos Prazeres aquela que restabelecerá as fronteiras entre a casa e a rua, garantindo assim o seu lugar de privilégio, não escondendo a repulsa pelo espetáculo da pobreza:

A chuva tornara-se mais forte, a manhã suja pesava no arvoredo. Enquanto o regedor se encaminhava ao sótão das cocheiras, D. Maria dos Prazeres correu os olhos pelo povo. Encharcados até aos ossos, mortos de curiosidade, porque não estavam ali senão a farejar o escândalo, imagens negras e grosseiras, feições que lembravam a dureza das madeiras escuras, ranho de crianças, alforjes, imundície; uma sensação de náusea, de repulsa física. Os camponeses aguardavam. Ouvia-se bater a chuva nas ramagens, no zinco da alpendrada. O silêncio, a água, a aparição imóvel ao cimo da escadaria, tinham transfigurado tudo. De repente, ela estendeu o braço: - Rua (...) Continuava de braço estendido e a sua voz vibrava a espaços regulares: - Rua, rua, rua... Se não fosse um tique dela a repetição mecânica da mesma palavra nos acessos de cólera, dir-se-ia sugestionada pelo ritmo da multidão, que saía do pátio, às golfadas. (OC, p. 989)

A concretude física e emocional de Maria dos Prazeres cederá lugar as quase abstratas Mãe e Mulher/Intrusa de *Finisterra*. Em um dos textos que compõe o inclassificável *Aprendiz de Feiticeiro*²³, pode-se flagrar a construção de Luciana, espécie de exercício metaficcional em que Carlos de Oliveira expõe a relação afetiva que manteve com a sua galeria de personagens femininas:

Seja como for, hoje rompeu uma ponta de sol e desço à beira-rio. Levo Luciana comigo. Conheço-a ainda mal. Cabelo azulado, um pouco mais claro do que a asa de um corvo, voz com o toque da tal rouquidão que excita não há dúvida os homens. Fala de montanhas cobertas de neve, uma fonte para encher a bilha, searas de fruta, o corpo nu na espuma duma corrente. Coisas naturais e ingênuas, o que é, a voz velada dá-lhes lentidão, o erotismo dos sonhos mais fundos. Eis o que sei a respeito dela”. (OC, p. 487-488)

Luciana talvez seja o mais bem-acabado resumo de seu trabalho de ficção: o que nasce marcado pela concretude do real acaba por ser recriado através de uma de abstração/desfiguração, verdadeira *ruína imagética*²⁴ que é a vitória libertadora da linguagem poética sobre a referencialidade dos dias:

23 Refiro-me à “Chuva”, (OC, p. 487-489).

24 Não se pode negligenciar que, desde sua primeira narrativa, a fisicalidade das personagens e das tão emblemáticas casas são carentes de precisão e de nitidez descritiva.

Não confessei ainda que a chuva me fascina, mas é verdade. Desde a infância, quando dobrava as costas contra o peitoril da janela e deixava a água alargar-me a cara ou a bebia com todo o vagar, de olhos fechados. Foi essa mania inocente que perdeu Luciana. Abri a janela, estendi-me para fora e a chuva passou por mim à pressa escorregando-me no rosto, entrou no quarto, caiu como quis nas poucas folhas do rascunho poisadas sobre a mesa diante da vidraça aberta, dissolveu o perfil de Luciana ainda mal esboçado, apagou-lhe a voz rouca, desfez-lhe o cabelo azul, sumiu-a, sem eu dar por nada. Com que facilidade desaparecem as mulheres, as palavras, numa simples mancha de água e tinta. Frágeis, como a cor dos telhados ou a chama dum grão de areia que a chuva apaga. (OC, p.487)

Neste trecho, estão recuperados o nome de uma personagem apenas referenciada em *Pequenos Burgueses* (OC, p. 860-861); a cena de Álvaro Silvestre debruçado na janela, matando a sede com a chuva, em *Uma Abelha na Chuva* (capítulo XII); e o trabalho do Menino de *Finisterra*, concretizado através do desenho de uma paisagem marcada por tempestades e grãos de areia. No entanto, entre os fiapos de ficção, o que aqui prevalece é mesmo o ofício de um Poeta que um dia resolveu contar histórias por intuir que a vida é mesmo irrefutável elegia:

Deixou de chover (inexplicavelmente aliás) e o luar surgiu, as estrelas também. Para quê, tão tarde? Apesar deste tom de elegia a vida continua, não é verdade? Tenho de esquecer Luciana e o romance. Pensar noutra mulher, noutro romance. (OC, p. 489)

Referências

ABDALA JR., Benjamin. **A escrita neo-realista: análise sócio-estilística dos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos**, 1ª edição. São Paulo: Ática, 1981.

ALVES, Ida. “Carlos de Oliveira e Jorge de Sena: paisagens de rigor e testemunho”. **Metamorfoses – Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros**. Rio de Janeiro, vol. 11, número 1, p. 79-90, 2011.

ALVES, Ida. “Carlos de Oliveira. Escrever pela noite adentro”. **Metamorfoses – Revista de Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros**. Rio de Janeiro, vol. 16, número 1, p. 137-147, 2019.

ALVES, Ida. “O aprendiz de feiticeiro: a máquina nos meus olhos”, Ida Alves (org.), **Coisas Desencadeadas: estudos sobre a obra de Carlos de Oliveira**, 1ª edição. Rio de Janeiro: Oficinal Raquel, 2013. p. 44-65.

BARTHES, Roland. “Novos problemas do realismo”, **Inéditos I – Teoria**, trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 29-35.

BELLINE, Ana Helena Cizotto. **Representação da mulher na ficção de Carlos de Oliveira e de Manuel Ferreira**, Tese de Doutorado. São Paulo, FFLCH/Universidade de São Paulo, 1995.

CORRÊA, Márcio Antonino Lourenço, **Estranhamento, desencontro e solidão: a representação da família na ficção de Carlos de Oliveira**, Tese de Doutorado. São Paulo, Universidade de São Paulo, Biblioteca Depositária: Florestan Fernandes, 2009.

FAGUNDES, Francisco Cota, “Tese e simbolismo em *Uma Abelha na Chuva*”. **Revista Colóquio/Letras**, n.º 58, Nov., p. 20-28, 1980.

FERREIRA, Ana Paula. “Para a leitura do ‘romance da mulher’ no Portugal do Estado Novo”. **Revista Atlântida**. Angra do Heroísmo, Instituto Açoriano de Cultura, v. 42, p. 75-96, 1997.

FERREIRA, Ana Paula. “Um casamento infeliz, ou os neo-realistas e feminismo”. **Revista Colóquio/Letras**, n.ºs. 140/141, p. 147-155, 1996.

FIGUEIREDO, Monica, “A experiência burguesa, ou a sexualidade segundo Carlos de Oliveira”. Ida Alves (org.) **Coisas Desencadeadas: estudos sobre a obra de Carlos de Oliveira**, 1ª edição. Rio de Janeiro, Oficinal Raquel, p. 68-81, 2013.

GAY, Peter. **Represálias Selvagens. Realidade e ficção na literatura de Charles Dickens, Gustave Faulbert e Thomas Mann**, trad. Rosaura Eichenberg, 1ª edição. São Paulo, Companhia das Letras, 2010.

LOPES, Silvina Rodrigues, **Aprendizagem do Incerto**, 1ª edição. Lisboa, Litoral Edições, 1990.

MARTELO, Rosa Maria, **Carlos de Oliveira e a Referência em Poesia**, 1ª edição. Porto, Campo das Letras, 1998.

MOREIRA, Vital, **Paisagem Povoada: a Gândara na Obra de Carlos de Oliveira**, 1ª edição. Câmara Municipal de Cantanhede/Comissão de Coordenação e Desenvolvimento Regional do Centro, 2003.

OLIVEIRA, Carlos de. **Obras de Carlos de Oliveira**, 1ª edição. Lisboa, Editorial Caminho, 1992.

PERRONE-MOISÉS, Leyla, “Roland Barthes e o prazer da palavra”. **Revista Cult**, 14 de março de 2010, disponível em [<https://revistacult.uol.com.br/home/roland-barthes-e-o-prazer-da-palavra/>], consultado em 09.08.2021.

SEIXO, Maria Alzira, **A Palavra do Romance, Ensaios de Genologia e Análise**, 1ª edição. Lisboa, Livros Horizonte, 1986.

SILVESTRE, Osvaldo M., **Slow Motion. Carlos de Oliveira e a Pós-Modernidade**, 1ª edição. Braga/Coimbra, Angelus Novus, 1995.

TORRES, Alexandre Pinheiro, “Tetralogia da Gândara”, **Romance: o mundo em equação**, 1ª edição. Lisboa, Portugal, 1967. p. 252-267.