

METAMORFOSES

18.2



METAMORFOSES

18.2

Cátedra Jorge de Sena para Estudos Luso-Afro-Brasileiros

Publicação *on line*

Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas

Faculdade de Letras - UFRJ

A Revista *Metamorfoses* é editada pela Cátedra Jorge de Sena para Estudos Literários Luso-Afro-Brasileiros, criada em 1999, no Departamento de Letras Vernáculas da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro e dirigida por um Conselho de Administração assim constituído:

Regente: Luci Ruas Pereira

Substituto eventual: Carmen Lúcia Tindó Secco

Representantes de Literatura Portuguesa: Luci Ruas Pereira, Teresa Cristina Cerdeira, Sofia de Sousa Silva e Mônica Genelhu Fagundes

Representantes de Literatura Brasileira: Anélia Pietrani, Maria Lucia Guimarães de Faria e Gilberto Araújo

Representantes de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa: Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco e Teresa Salgado

Eméritas: Cleonice Berardinelli, Marlene de Castro Correia e Gilda Santos

Endereço para correspondência: Revista Metamorfoses/Cátedra Jorge de Sena Faculdade de Letras/UFRJ Cidade Universitária – Ilha do Fundão CEP: 21941-590 – Rio de Janeiro – RJ – Brasil E-mail: catedrajorgedesena@gmail.com

METAMORFOSES

18.2

Comissão Editorial

Anélia Pietrani, Carmen Lúcia Tindó Ribeiro Secco,
Cleonice Berardinelli, Gilberto Araújo, Gilda Santos,
Luci Ruas Pereira, Maria Lúcia Guimarães de Faria,
Marlene de Castro Correia, Mônica Genelhu Fagundes,
Sofia de Sousa Silva, Teresa Cristina Cerdeira,
Teresa Salgado.

Conselho Editorial

Alfredo Bosi, Ana Mafalda Leite, Benjamin Abdala Júnior, Davi Arrigucci Jr., Eduardo Lourenço, Ettore Finazzi-Agrò, Flávio Loureiro Chaves, Francisco Cota Fagundes, Godofredo de Oliveira Neto, Helder Macedo, Helena Buescu, Inocência Mata, Isabel Pires de Lima, Laura Cavalcante Padilha, Leyla Perrone-Moisés, Maria Alzira Seixo, Maria Irene Ramalho, Monica do Nascimento Figueiredo, Rafael Santana, Rodrigo Alexandre de Carvalho Xavier, Vilma Arêas

Edição deste número

Luci Ruas

Organização

Mônica Genelhu Fagundes

Ida Alves

Capa: M. C. Escher's Metamorfosis

© 2003 Cordon Art B. V. – Holland. All rights reserved.

Layout da capa: Mauricio Matos

ISSN 0875-019

Sumário

- 6 **Nota Editorial**
Luci Ruas

Dossiê - Centenário de Carlos de Oliveira

- 9 **Apresentação**
Carlos de Oliveira, centenário: encontros e diálogos
Ida Alves e Mônica Genelhu Fagundes
- 13 **À procura da cal e da luz na escrita de Carlos de Oliveira**
Renato Roque
- 35 ***Finisterra*: o autorretrato derridiano de Carlos de Oliveira**
Thalles Candal
- 49 **Para ler o espaço-paisagem de *Finisterra***
Gisele Seeger
- 66 **Rosto/Rasto: Fiama Hasse Pais Brandão e Carlos de Oliveira**
Gabriel Guimarães Barbosa e Drisana de Moraes Oliveira Santos
- 83 **“E o que são as palavras?”: considerações de Carlos de Oliveira sobre a escrita poética**
Patrícia Resende Pereira
- 92 **A dança das abelhas: Carlos de Oliveira em diálogo com seu tempo**
Lívia Penedo Jacob
- 101 **Aquela casa triste: o Portugal de Carlos de Oliveira e de Camilo Castelo Branco**
Andreia Alves Monteiro de Castro
- 111 **Carlos de Oliveira e Herberto Helder, com imagens de entremeio**
Mônica Genelhu Fagundes

- 124 **A (in)subordinação do feminino em *Casa na Duna***
Alana Francisca da Silva Hoffmann
- 136 **Entre ruínas da história: a presença feminina na narrativa de Carlos de Oliveira**
Monica Figueiredo
- 150 **Carlos de Oliveira e(m) Gastão Cruz (com Fiana de permeio) ou A duração da morte**
Luís Maffei
- 166 **Carlos de Oliveira e a Química**
Sérgio P. J. Rodrigues

Ler Depois

- 175 **Eduardo da Cruz e Andreia Alves Monteiro de Castro (org.) Ao Raiar da Aurora. Antologia de Narrativas breves de Escritoras Portuguesas Oitocentistas**
Vanda Anastácio
- 179 **Ana Luísa Vilela; Fábio Mário da Silva; Inês Pedrosa; Rosa Fina (orgs.). A crítica e a poetisa. Estudos sobre Maria Lúcia Dal Farra.**
Jorge Vicente Valentim

NOTA EDITORIAL

Chega ao público mais um número da Revista Metamorfoses, desde sempre dedicada aos estudos das literaturas de Língua Portuguesa. Pesquisadores do Brasil e do exterior concorrem para a qualidade desta edição, cujo Dossiê privilegia a obra de Carlos de Oliveira, no ano de seu centenário.

A apresentação desse Dossiê dispensa de mim qualquer palavra, porque as Professoras Doutoradas Mônica Genelhu Fagundes (UFRJ/ RGPL) e Ida Ferreira Alves (UFF/ RGPL) dela se encarregaram com maestria, intitulado-a muito apropriadamente de CARLOS DE OLIVEIRA, CENTENÁRIO: ENCONTROS E DIÁLOGOS.

De fato, como afirmam as organizadoras, Carlos de Oliveira é “uma das vozes mais singulares da poesia portuguesa do século XX e um prosador ímpar do Neo-Realismo. É escritor de fundamental importância, que não dispensa a leitura, seja em nível acadêmico, seja pelo interesse de amantes da literatura. Em seu *O aprendiz de feiticeiro* (primeira edição de 1971), também insiste no compromisso entre a sua escrita e o mundo. “Preciso quase sempre de imagens e, embora me digam que é um hábito grosseiro em escritos destes, não desisto de ligar tudo o que penso ao mundo comum, quotidiano: os objectos, a paisagem, os homens”; “o meu ponto de partida, como romancista e poeta, é a realidade que me cerca; tenho de equacioná-la em função do passado, do presente, do futuro; e, noutra plano, em função das suas características nacionais ou locais”. Não é de um escritor como outro qualquer que se fala aqui, mas de alguém que sempre pelo rigor da escrita, por seu “labor oficial”. Dessa tarefa se encarregaram os diversos artigos que compõem o dossiê, cuja importância é fundamental para a atualização das leituras sobre o grande escritor.

Desta feita, dada a extensão da revista, ocupamo-nos, e com muita felicidade, da organização do dossiê. Todavia, não pudemos nos furtar à seção “Ler e Depois”, que dá destaque a duas resenhas: a do livro *A crítica e a poetisa. Estudos sobre Maria Lúcia Dal Farra* (Organização de Ana Luísa Vilela, Fábio Mário da Silva, Inês Pedrosa e Rosa Fina), de autoria do professor Jorge Vicente Valentim, professor titular da Universidade Federal de São Carlos,

e a do livro *Ao Raiar da Aurora. Antologia de Narrativas breves de Escritoras Portuguesas Oitocentistas* (Organização de Eduardo da Cruz e Andreia Alves Monteiro de Castro), de autoria da Professora Vanda Anastácio, Professora Associada da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

O professor Jorge Valentim nos apresenta um livro que é também uma homenagem justíssima e oportuna à professora, poeta e ensaísta Maria Lúcia Dal Farra. Diz-nos muito acertadamente que “É comum, dentro dos mais diferentes cenários acadêmicos, as instituições prestarem homenagens mais diversas àqueles que devotaram a sua trajetória ao ensino e à pesquisa.” Ocorre que nem sempre o reconhecimento vem a tempo de o homenageado tomar conhecimento dessa homenagem, por já não se encontrar entre nós. E acrescenta que “Ainda assim, o tributo rendido não perde o seu valor e nem tem a sua importância diminuída. O grande problema reside, quase sempre, no timing atrasado de uma reverência que deveria ter sido concretizada em vida”. Não é o caso dessa homenagem feliz à professora titular da universidade Federal de Sergipe. Assim é que, “além de publicitar e divulgar o conjunto de um trabalho reconhecido entre os seus pares, as homenagens também possibilitam que outros leitores, pesquisadores e interessados nos vieses abordados pela figura venerada possam com ela estabelecer diálogos e usufruir também das contribuições que ainda tem para oferecer a toda uma comunidade.” Além de destacar as principais tendências da obra ensaística de Maria Lúcia Dal Farra, que nos oferece vasta matéria crítica sobre escritores de grande importância para a narrativa do século XX em Portugal (Vergílio Ferreira e Herberto Helder, sobretudo) põe em evidência o já longo tempo dedicado à obra de Florbela Espanca, de que é leitora crítica incontornavelmente importante. E Jorge Valentim acrescenta que “a obra em foco obedece uma organização que, também, longe está de ser gratuita ou inocente.”, sublinhando “a forma inteligente com que a estrutura foi desenhada, porque, no lugar de terminar com a palavra da ensaísta e da escritora, o(a)s organizadore(a)s decidiram muito sabiamente deslocar para o início (Capítulo I) uma longa e densa entrevista com Maria Lúcia Dal Farra, dando visibilidade, assim, para a voz da mulher, da escritora, da professora e da pessoa iluminada que ela é”.

A Professora Vanda Anastácio, com acurada percepção crítica, apresenta-nos o livro organizado por Eduardo da Cruz e Andreia Alves Monteiro de Castro. O que se revela nesse livro são escritoras portuguesas do passado, que a professora assegura não ser uma tarefa fácil. E, efetivamente, não é, já que “seus nomes não figuram na generalidade dos manuais de História literária, as edições modernas das suas obras são raras, foram sistematicamente esquecidas pelos programas escolares e mal-amadas por uma crítica que desvalorizou a sua atuação com base em estereótipos de género e em grelhas de análise hoje ultrapassadas.” Neste sentido, sublinha a importância da publicação em dois volumes, que busca resgatar não só essas figuras esquecidas, mas também devolver-lhe a importância que devem ter na história literária do século XIX e das primeiras décadas do século XX, em Portugal. Ressalta a importância do

trabalho de pesquisa de natureza coletiva, “realizado de modo sistemático no âmbito do Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras do Real Gabinete Português de Leitura, do Rio de Janeiro,” a “face mais visível de uma iniciativa ancorada na investigação de arquivo, tendo em vista dois objetivos fundamentais: resgatar as escritoras – identificando-as e localizando a sua produção escrita, e dar ler as suas obras”, além de oferecer aos leitores “uma biografia, uma seleção de textos e, nos casos em que foi possível localizá-lo, um retrato”. “Globalmente, pode dizer-se que estes volumes sugerem um cânone feminino para o período que vai de meados de oitocentos até à década de 1930 e, neste sentido, constituem uma contribuição importante para criar pontos de referência com vista a uma narrativa mais inclusiva da história literária deste período e para uma reconfiguração do que se conhece acerca do funcionamento do campo literário luso-brasileiro da época contemporânea.” Destaca ainda outros aspectos importantes da publicação, que, ao obedecer a um critério cronológico, põe em evidência um tempo em que se observa uma verdadeira explosão” da imprensa periódica, e por consequência, a inevitável mudança nas formas de produção e da difusão de textos, que visavam a captar a atenção de novos possíveis leitores. Por tudo isso, o trabalho dos organizadores merece o destaque que a pesquisadora lhe deu, além de, sem dúvida, enriquecer os estudos da literatura portuguesa.

Esta é a revista que lhes oferecemos. Caracterizam-na a seriedade do trabalho de pesquisa, a sensibilidade demonstrada pelos autores na consideração do texto literário e a leitura competente desses textos, que certamente em muito contribuem para o conhecimento e para novos estudos da literatura portuguesa. A todos, uma excelente leitura.

Luci Ruas

CARLOS DE OLIVEIRA, CENTENÁRIO: ENCONTROS E DIÁLOGOS

Se vivo fosse, neste ano de 2021, o escritor português Carlos de Oliveira (nascido em Belém do Pará, Brasil) teria completado em 10 de agosto cem anos de vida. Infelizmente, faleceu muito antes, em 1981, próximo de completar seus 60 anos. Sua obra reunida foi publicada pela Editora Caminho, em 1992, respeitando a vontade autoral que excluía de sua produção publicada o livro *Alcatéia*, originalmente editado em 1944 e com a segunda e última edição no ano seguinte. Seus outros títulos editados ao longo dos anos 40 e 50 sofreram um processo longo de reescrita, num trabalho de decantação da linguagem literária que o autor perseguia obsessivamente e parcialmente revelou nas reedições publicadas na década de 60 e 70. Seus dois últimos livros, *Pastoral* (poesia, 1977) e *Finisterra* (prosa, 1978) formaram a cúpula de sua criação.

Reconhecido como uma das vozes mais singulares da poesia portuguesa do século XX e um prosador ímpar do Neo-Realismo, Carlos de Oliveira continua sendo um escritor fundamental a ser conhecido, lido e relido, tal o impacto de sua escrita exigente com a presença questionadora de opções estéticas, sociais, políticas e culturais que continuam a ressoar em suas páginas e dialogam com nossa contemporaneidade. Com esse horizonte de trabalho, o escritor supera seu tempo de existência e pode ainda nos interpelar fortemente. As novas edições de suas obras, agora pela editora Assírio & Alvim, possibilitam o acesso ao leitor interessado e mesmo *Alcatéia* foi republicado neste ano de seu Centenário, como gesto editorial de recuperação de um romance que há mais de setenta anos estava silenciado, só acessível em alguns bibliotecas. Na celebração do Centenário, houve ainda a realização de diversos colóquios, seminários e encontros, no Brasil, na Argentina, em Portugal, na Suíça (Universidade de Zurique, Cátedra Carlos de Oliveira), na França, e outros espaços acadêmicos, para discussão de suas obras e, sobretudo, do seu pensamento radicalmente compromissado com o homem e com a literatura.

Um outro fato que não podemos deixar de referir por ser muito significativo para possibilitar novos estudos da produção de Carlos de Oliveira foi a doação de seu espólio literário, ocorrida em 2012, a partir da vontade de sua viúva, companheira da vida e da escrita, Maria Ângela de Oliveira. A existência desse espólio surpreendeu a muitos, já que era corrente que o autor rasgava muito do que produzia e era avesso a entrevistas ou outras ações de divulgação da obra. No entanto, esse espólio reunindo correspondência ativa e passiva, edições anotadas, esboços, anotações diversas, provas tipográficas suas e de outros companheiros de letras, fotografias, desenhos do autor, passou a representar desde sua divulgação pública a partir da *Exposição Carlos de Oliveira: a parte submersa do iceberg*, curadoria do Professor Osvaldo Silvestre (Universidade de Coimbra), no Museu do Neo-Realismo, Vila Franca de Xira, de 18 de março a 29 de outubro de 2017, um outro território de criação e de compreensão dos problemas que se punham ao escritor ao longo dos seus anos de vida literária. Com essa oficina agora aberta à nossa visita, a obra completa fixada pelo autor em vida passa a ser movimentada de forma diversa, permitindo outras trilhas de estudo ou mostrando ao pesquisador um mosaico de questões, respostas parciais e buscas permanentes do escritor.

Ao participarmos da celebração do centenário de nascimento desse escritor que cada vez mais nos interpela, a Revista *Metamorfoses* da Cátedra Jorge de Sena, UFRJ, ofereceu este número para que organizássemos um dossiê de estudos a seu respeito. Chamada pública feita aos pesquisadores, avaliações realizadas, chegamos a um conjunto de textos que consideramos uma contribuição bem significativa para a revisitação de suas obras, aliando-se a outras publicações (livros) que virão a luz até 2023 com os muitos estudos apresentados nas atividades realizadas ao longo de 2021.

O dossiê se abre com a procura de um retrato de Carlos de Oliveira – encoberto, desvelado ou erodido segundo a sua poética. Renato Roque, que fotografou a Gândara tendo como filtro a literatura oliveiriana e produziu o ensaio fotográfico *Escrito com Cal e com Luz*, reflete sobre a composição do livro, explorando as afinidades entre a escritura de Carlos de Oliveira e a fotografia, apontando relações de tema e procedimento que especialmente *Micropaisagem* e *Finisterra* estabelecem com o trabalho fotográfico, para afinal revelar um “escritor quase-fotógrafo” que, no entanto, assim como o passado, não se deixa completamente capturar. No estudo a seguir, guiado pelo pensamento de Jacques Derrida, Thalles Candal sonda na paisagem em ruínas de *Finisterra* um autorretrato do seu autor, lendo na escritura do último romance de Carlos de Oliveira um processo de desfiguração do sujeito, da história, do real e do enredo que proporciona uma radical identificação do autor com o mundo árido dos camponeses que já não apenas representa, mas ao qual se incorpora, como traço legível. É também pela paisagem, ou antes: pelas paisagens – a casa e a terra vista pela janela –, que Gisele Seeger conduzirá sua própria leitura de *Finisterra*, mostrando como o espaço, sempre perspectivado no romance, funciona como eixo de elaboração da narrativa, bem como lugar de especulação acerca de suas possibilidades e de seus limites, atuando, portanto, como categoria ficcional e metaficcional.

Já Monica Figueiredo vê como eixo estruturador de toda a obra narrativa de Carlos de Oliveira, o feminino, tantas vezes relegado a segundo plano pela crítica que trata do Neo-realismo. Acompanhando as mulheres que povoam os romances desde *Casa na duna* até *Finisterra*, e com bastante atenção a *Pequenos burgueses*, seu artigo mostra como as personagens femininas oliveirianas atuam como figuras-chave tanto na organização do enredo como na articulação entre a construção literária e o seu projeto de representação do real, segundo a reflexão de Barthes. São elas que operam certa ruína da referencialidade e abrem espaço para a recriação poética do real. Por isso mesmo, será uma delas, a Luciana que surge em *O aprendiz de feiticeiro*, a encarnação do trabalho literário de Carlos de Oliveira: mais um retrato do escritor. Repercutindo o tema, também Alana Hoffmann detém-se sobre as figuras femininas da ficção oliveiriana, estudando mais detidamente as mulheres que se destacam em *Casa na Duna*: sua caracterização, as relações que estabelecem entre si, com as personagens masculinas e com o espaço social em que se inserem, bem como seu papel na ordem romanesca.

O estudo desenvolvido em parceria por Gabriel Guimarães Barbosa e Drisana de Moraes articula esse primeiro movimento, de busca por um retrato transfigurado do autor e de seu pensamento ético e estético na sua paisagem textual, a um segundo motivo muito marcante nos textos que compõem o dossiê: os diálogos com outros escritores e o intenso trabalho citacional que parece, mais do que caracterizar, conformar, como exercício necessário, a criação de Carlos de Oliveira. E faz essa passagem contemplando justamente um encontro intertextual com a poesia de uma mulher. Pondo lado a lado os poemas “Rasto”, de Oliveira, e “(Este) rosto”, de Fiama Hasse Pais Brandão, o texto crítico, também a duas vozes, pensa o trabalho da imagem e a reflexão metapoética que ligam esses dois universos poéticos e, como em espelho, fazem ver rostos insinuados em rastros, e rastros insinuando-se em rostos. A autoconsciência desse intenso pendor intertextual, tornado, portanto, princípio poético, surge com prodigalidade de exemplos no artigo de Patrícia Resende Pereira, que, em visita ao espólio do escritor, mostra como, para Carlos de Oliveira, a leitura era constitutiva da escritura. “O escritor é, antes de tudo, um leitor” e escreve com as “palavras dos outros”. Em sentido inverso, mas complementar, Livia Penedo Jacob investiga repercussões da escritura de Carlos de Oliveira em outros autores, detendo-se especialmente na relação entre o romance de Oliveira, *Uma abelha na chuva*, e *O Delfim*, de José Cardoso Pires, cujas afinidades foram bem percebidas e aproveitadas pelo realizador Fernando Lopes, que dirigiu versões das duas obras para o cinema.

Andreia Castro retorna à já bem estabelecida relação entre Carlos de Oliveira e Camilo Castelo Branco para propor, porém, o exercício menos praticado de um atrito de texto com texto, aproximando *Uma abelha na chuva* e “Maria Moisés”, descobrindo entre o romance e o conto elos estruturais e temáticos. A estudiosa se concentra na imagem da casa, fundamental nas duas obras, como representação de Portugal, e daí desdobra semelhanças e divergências na

perspectiva de cada autor, bem como de sua época, acerca da pátria e de sua imagem. Também no artigo de Mônica Genelhu Fagundes o diálogo se revela pela relação direta entre textos, nesse caso poéticos, de Carlos de Oliveira e de Herberto Helder. Tomando o entremeio como metáfora operativa, a pesquisadora busca ocorrências das mesmas imagens nas obras dos dois poetas, num enredamento de textos que vai dando a ver motivos comuns, nós, sobreposições que, sem imiscuir indistintamente as duas tessituras poéticas, destacam fios e figuras que as unem numa espécie de renda feita de elos e de intervalos.

O texto de Luís Maffei revisita as decisivas interações textuais e afetivas que aproximam Carlos de Oliveira e Gastão Cruz, concedendo a Fiana Hasse Pais Brandão o lugar fundamental do permeio poético nessa relação. O ensaio é pensado e ordenado – e, espera-se, percorrido – como um labirinto entre a vida e a morte. O tempo, materializado no intervalo entre a sua composição e a sua publicação neste dossiê, impôs-lhe mais uma dobra: se então Gastão Cruz ainda vivia a duração da sua morte (nas palavras do ensaísta e amigo do poeta), agora já essa morte sobreveio. Essa (tão labiríntica) reviravolta não faz, porém, o texto estar em atraso, ou assumir o estatuto de um memorial – antes, ele parece ter assim se aproximado um pouco mais de algo que almeja para a própria poesia de que trata: uma abertura, certa indecidibilidade entre sucesso e fracasso, existência e desistência, memória e esquecimento: ou a liberdade de “um belíssimo salto no abismo”. Não será outra coisa o que celebramos num dossiê como este: o tempo outro povoado pelos escritores que, lidos e relidos, vão sobrevivendo, centenários. E a nos ensinar muita coisa que ainda vamos descobrindo que sabiam. O último artigo, assinado por Sérgio Rodrigues, desvenda aspectos da Química presentes na literatura oliveiriana, mostrando como o conhecimento dessa ciência, entre muitas outras, se fez importante na sua recriação poética do mundo. Esse texto é uma espécie de aceno do futuro a Carlos de Oliveira, confirmando indícios que a sua poesia e a sua ficção insinuavam como anseio: como a fórmula da porcelana tão fina que seria capaz de voar, sonhada em *Finisterra*, e tornada viável neste nosso tempo que – como negar? – é ainda tempo *de e para* Carlos de Oliveira.

A oficina do escritor segue movimentada, num “voo de papeis” promovido por seus leitores. Suas vozes afinam melhor do que aquela, turbilhonante, do tio de *Finisterra*, mas fazem valer o dizer da personagem, perfeitamente deslocado para a potência da invenção literária do seu criador: “O sonho custa a domesticar” (OLIVEIRA, Carlos de. *Obras de Carlos de Oliveira*. Lisboa: Caminho, 1992, p. 1060-1061).

Ida Alves
Mônica Genelhu Fagundes
Organizadoras

À Procura da Cal e da Luz na Escrita de Carlos de Oliveira Looking for Lime and Light in Carlos de Oliveira' Writing

Renato Roque¹

RESUMO

Este ensaio acompanha e complementa de alguma forma o livro de fotografia *Escrito com Cal e com Luz – Ensaio Fotográfico sobre a Poética de Carlos de Oliveira*. Pretende descobrir e explorar as relações entre a poética visual de Carlos de Oliveira e a fotografia, tomando como foco os livros *Micropaisagem*, de 1968 e *Finisterra* de 1978 e, naturalmente, recorrendo muitas vezes à voz do poeta em *O Aprendiz de Feiticeiro*, a única obra onde o autor escreve sobre a sua escrita. As relações de proximidade entre a poética do autor e a fotografia foram o ponto de partida para a nossa viagem no território, que é o cenário real e imaginado de toda a obra do poeta: a Gândara.

PALAVRAS-CHAVE: Brevidade, Fotografia, Memória, Poética, Tempo.

ABSTRACT

This essay comes in a way together with and complements the photobook *Written with Lime and Light – Photographic Essay about Carlos de Oliveira's Poetic*. It aims to discover and explore the relationships between the visual poetic of Carlos de Oliveira and photography, taking as main focus the books *Micropaisagem (Microlandscape)* published in 1968 and *Finisterra* published in 1978, and using many times the voice of the poet himself in *O Aprendiz de Feiticeiro (The Wizard's Apprentice)*, the only work where the author writes about his writing. The proximity relationships of the poet's poetic with photography were the starting point for our personal trip in the territory, which is the real and fictional scenario of whole of his work: the Gândara.

KEYWORDS: Brevity, Photography, Memory, Poetic Time.

1 É fotógrafo e escritor. Mestre em Multimédia pela Universidade do Porto (2009) com o projeto fotográfico “Espelhos Matriciais, sobre retrato fotográfico e identidade”. Realizou exposições individuais e participou de exposições coletivas. Publicou diversos livros em que se combinam a fotografia e a escrita, sozinho ou em colaboração com escritores como Ana Luísa Amaral, Eduarda Dionísio e Carlos Reis. Inspirado pela obra de Carlos de Oliveira, criou o livro e a exposição *Escrito com Cal e com Luz – Ensaio Fotográfico sobre a Poética de Carlos de Oliveira*.

Diz a fábula de Anteu, como sabem, que é preciso tocar de vez em quando a terra para não sucumbir. Pois para criar também.
(OLIVEIRA, 2001 a, p.124)

Eu penso que a memória entra pelos olhos
(HELDER, 2006, p. 138)

1. Introdução

Este pequeno ensaio começou a ser escrito para preparar/ acompanhar/ justificar no plano da reflexão escrita um “ensaio fotográfico” sobre a poética de Carlos de Oliveira, intitulado *ESCRITO COM CAL E COM LUZ - ENSAIO FOTOGRÁFICO SOBRE A POÉTICA DE CARLOS DE OLIVEIRA*. O livro de fotografia, publicado em 2017, foi realmente suportado em dois pilares igualmente importantes: 1. a leitura da obra de Carlos de Oliveira e do pensamento publicado acerca dela . 2. o território da Gândara, que visitámos várias vezes, quando planeávamos e realizávamos o livro.

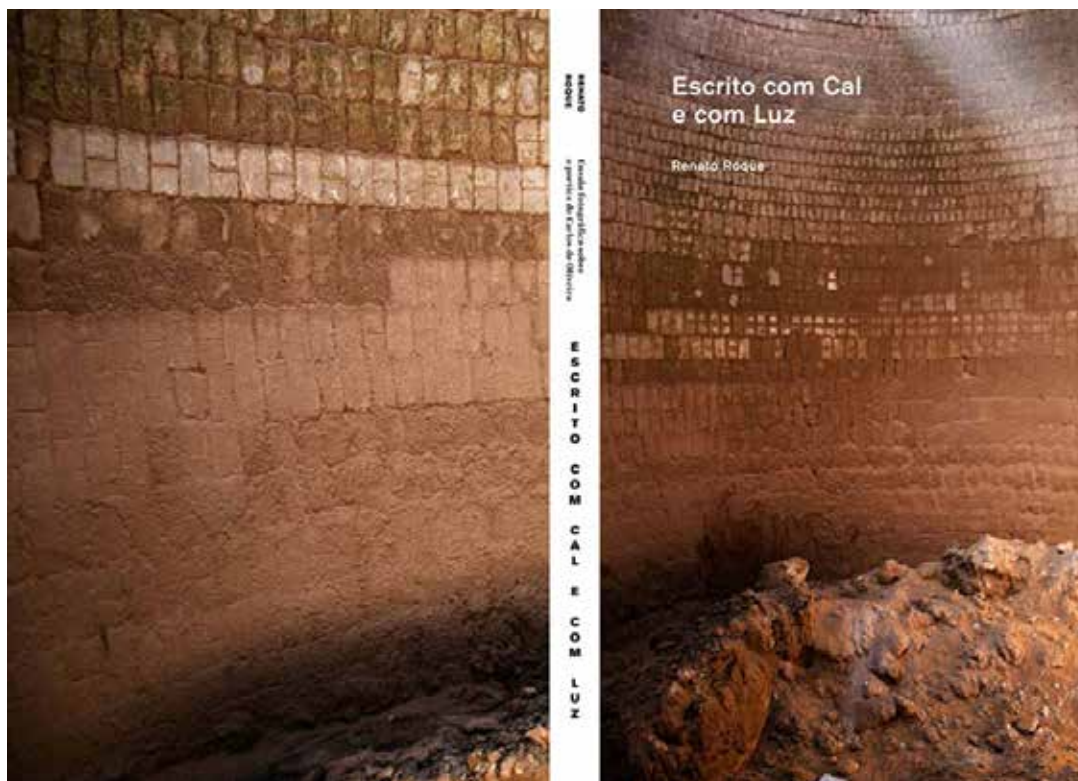


Figura 1 – Capa do livro Escrito com Cal e com Luz – Imagem do interior de um forno de cal artesanal

O que é a Gândara? Como topónimo, Gândara² é frequente no Centro e no Norte de Portugal e também na Galiza e nas Astúrias. Parece corresponder a uma designação pré-latina. É usada quase sempre para territórios ermos, agrestes: estéreis, portanto.

2 Por vezes aparece a variação dialectal Gandra ou Gandarela (pequena Gândara)

A Gândara de Carlos Oliveira é uma pequena região, a sul de Aveiro e a norte de Coimbra, localizada à volta de Cantanhede, sede de concelho, de onde se espraia até ao mar, até às praias da Tocha e de Quiaios. A Vila de Febres, antes Nossa Senhora das Febres, onde Carlos de Oliveira viveu, fica na Gândara, a cerca de 7 km a noroeste de Cantanhede.

E, como observa Vital Moreira, a presença permanente da Gândara na obra de Carlos de Oliveira não se pode explicar por uma simples razão de natureza geográfica, é muito mais do que isso: a Gândara é uma pátria mental, afectiva, social, e mesmo ideológica para o autor. É o cenário que lhe permite intervir politicamente, de acordo com algumas das traves-mestras do movimento neorrealista, de que o escritor é elemento relevante, que usa para fazer emergir toda a problemática social, mediante a denúncia da relação de poder entre camponeses paupérrimos e os senhores da Gândara.

O livro *ESCRITO COM CAL E COM LUZ – ENSAIO FOTOGRÁFICO SOBRE A POÉTICA DE CARLOS DE OLIVEIRA* nasce portanto da obra literária de Carlos de Oliveira e da sua visualidade. Mas, na sua geração, o livro de poesia de 1968, *Micropaisagem*, teve um papel crucial. Porque, se toda a obra do autor é visual e se nela a memória e o tempo são sempre elementos fundamentais, é em *Micropaisagem* que, em nossa opinião, esses dois elementos parecem desempenhar um papel ainda mais relevante. E a memória e o tempo são os dois materiais de que se faz a fotografia. Essa proximidade material permitiu-nos estabelecer quase de imediato um elo ainda mais forte entre o trabalho do escritor e a fotografia.

A nossa escrita serviu-nos no princípio, como quase sempre acontece, para organizar e sedimentar a nossa reflexão. Avançávamos na escrita à medida que líamos o autor e aqueles que sobre ele escreveram e à medida que fotografávamos a Gândara. Essa escrita evoluiu quando planeávamos, seleccionávamos e editávamos o ensaio fotográfico com as fotografias realizadas. Numa primeira fase construímos uma espécie de *patchwork* de diversos testemunhos e de palavras do próprio poeta, que, depois, teve de ser cosido com uma linha pessoal. E essa linha foi sendo fiada a partir da leitura da obra e da realização das fotografias. O tempo permitiu polir essa escrita e finalizar este ensaio.

2. Carlos de Oliveira e a poética da memória e do tempo

Procuraremos aqui estabelecer uma ligação de afinidades entre a poesia de Carlos de Oliveira e a fotografia. Tentaremos justificar a escolha de *Micropaisagem* como primeira inspiração para o nosso ensaio fotográfico. O livro *O Aprendiz de Feiticeiro* servir-nos-á muitas vezes de guia, pois é a única colectânea de metatextos do autor, em que ele escreve sobre a sua escrita e sobre o que escreve. *Finisterra* interessar-nos-á por ser o único livro em que a fotografia aparece como personagem. Serão estes três livros os três pilares fundacionais do nosso ensaio fotográfico.

Em Carlos de Oliveira toda a poesia é simultaneamente documental –profundamente ligada às suas memórias – e introspectiva; mas, ao mesmo tempo, ela transforma-se muitas vezes em metapoesia, ao reflectir permanentemente sobre o acto de escrever poesia. É uma poesia que se liga ao mundo através da memória e do tempo e uma poesia que se liga ao modo de fazer poesia através da linguagem. É uma escrita quase sempre bordada pela linha da memória, sobretudo pela memória do tempo de infância e de juventude, que se materializa muitas vezes em casas, frequentemente casas abandonadas, vazias, arruinadas: a casa de *Casa na Duna*, a casa de *Finisterra*, a casa de família, a casa do avô.

Trago a janela de muito longe, da casa de meu avô, abro-a nesta parede cega virada ao poente. Junto-lhe a lembrança das janelas a faiscar no outro lado da rua. (OLIVEIRA, 2001 a, p. 171)

Manuel Gusmão, um dos críticos que mais tem estudado a obra de Carlos de Oliveira, considera que logo a primeira obra de Carlos de Oliveira *Turismo* foi reveladora do valor matricial da memória, anunciando-a como a principal fonte de imagem que o poeta explorará na sua obra poética.

[...] pela reunião dos temas da terra e de seus lugares (o mar, a lagoa, a areia, o céu, o sol, o vento, as aves), com o tema da memória e um dos seus lugares privilegiados, a infância (GUSMÃO, 1981, p. 27)

Bastaria observarmos que *Turismo*, o primeiro livro do poeta, está dividido em três partes intituladas, não por acaso, *Infância*, *Amazónia*, *Gândara*, remetendo cada uma para memórias infantis ou juvenis.

Gândara sem uma ruga de vento / Sol e marasmo / Silêncio feito de troncos / e de pasmo. /Campos, pinheiros e campos / quietos. Tanto, / o sol parado / encheu-me os olhos de espanto. (OLIVEIRA, 2001c, p. 18)

Realmente, Carlos Oliveira é um poeta visual, mesmo quando lhe observamos um “adensamento da linguagem”.

Carlos de Oliveira é um poeta essencialmente visual, e a imagem perceptiva detém uma função determinante na sua poesia; mas o progressivo adensamento da linguagem em que as imagens se actualizam conduz à exploração de processos referenciais cada vez mais complexos. (MARTELO, 1996, p. 26)

Visual desde o seu primeiro livro. Por vezes, quase nos atreveríamos a dizer que ele é um poeta quase-fotográfico. Por isso, a ideia de um ensaio fotográfico, a partir da sua poética, foi quase instintiva. E a ideia consolidou-se com o passar do tempo e com o passar da leitura. Mas, se toda a sua poesia é visual, *Micropaisagem* será talvez o mais visual de todos os seus livros. Para evidenciarmos como esse livro aparece tão ligado a memórias visuais bastará lermos os

dois primeiros versos do livro, “O céu calcário/duma colina oca”, que iniciam o primeiro e longo poema *Estalactite*, e lermos a seguir o que o poeta escreveu sobre eles:

A memória, uma estalactite. Certo dia, rebentando como de costume (a tiros de pólvora) uma das breves colinas gandaresas donde extraem a sua cal, os camponeses viram com espanto que a colina era oca. Estalactites suspensas do céu calcário. Gotas de água? De pedra? Por esta referência da memória longínqua e autêntica começa o primeiro poema do livro.

...

Neste livro [*Micropaisagem*] o tema da memória surge várias vezes ... E ainda a memória. Além do que já se disse e falta dizer...
(OLIVEIRA, 2001 a, p. 200-201)

A memória “longínqua e autêntica”, que “surge várias vezes” e por fim “e ainda a memória”. É o poeta quem o confessa.

A memória e a paisagem – as lagoas pantanosas, a água, a pedra, o calcário, a cal, a areia, o saibro, a sílica, a argila, a terra, as casas, a floresta, a árvore, os líquenes, o musgo – e as gentes.

A segura, a aridez desta linguagem, fabrico-a e fabrica-se em parte de materiais vindos de longe: saibro, cal, árvores, musgo. E gente, numa grande solidão de areia. A paisagem da infância que não é nenhum paraíso perdido, mas a pobreza, a nudez, a carência de quase tudo. (OLIVEIRA, 2001 a, p. 203)

A memória, mas sempre também o tempo. “Localizar na frágil espessura do tempo...o foco do silêncio”, escreve o poeta, mais uma vez no poema de abertura do livro *Micropaisagem*, *Estalactite*.

Micropaisagem é um livro de um rigor extremo. E parece ser um livro essencial para penetrar na obra poética do escritor. Se não, como compreender ter sido esse o único livro a quem o escritor dedicou um metatexto em *O Aprendiz de Feiticeiro*.

Estava encontrado o cais de embarque para a nossa travessia. Teríamos de ser nós a desvendar um mapa, a desbravar o caminho e a descobrir por fim o cais de chegada, sem sabermos, quando partimos, aonde iríamos exactamente arribar. Mas são assim as melhores viagens?

Se pretendêssemos agrupar os livros mais fotográficos da obra de Carlos de Oliveira poderíamos juntar a *Micropaisagem*, os livros *Cantata*, *Sobre o Lado Esquerdo* e o *Finisterra*. Este último, apesar de ser considerado um romance, liga-se com muita clareza à poética daqueles livros de poesia, onde a memória de infância é nuclear.

A memória da Gândara e o trabalho oficial do poeta, a partir dessa memória, estão presentes em toda a obra, em particular em *Micropaisagem*:

Obra lenta, elaborada com todo o vagar na “alquimia” dos papéis velhos. [...] Coisas reescritas até à saciedade, e por fim a pequenina explosão já entrevista, apenas sonhada. [...] Raras vezes a poesia me deu qualquer coisa de graça. [...] O resto é trabalho vagaroso. Feito, desfeito, refeito, rarefeito [...] O trabalho oficinal é o fulcro sobre que tudo gira...horas e horas de paciência. (OLIVEIRA, 2001 a, p. 199-200)

E essa explosão, de que fala o poeta, como veremos, vai ser materializada no poema, que já evocámos e que abre o livro, chamado *Estalactite*.

Vamos manter-nos focados em *Micropaisagem*, sem nos inibirmos de dar aqui e ali algumas pinceladas no texto a partir dos outros livros. *Finisterra* vai-nos ser muito útil na secção 2.2, para tentar descobrir relações do poeta com a fotografia.

2.1. *Micropaisagem e a fotografia*

O livro *Micropaisagem* inclui 12 poemas. Os 12 poemas desdobram-se em 82 textos. Realmente, cada poema agrega vários sub-poemas, numerados com numeração romana, cada um com 14 versos, como os sonetos. Por isso, Manuel Gusmão lhes chamou quase-sonetos, pois é possível ver nesses textos sonetos em que os versos se fragmentaram, processo poético criativo original, iniciado por Carlos de Oliveira em *Cantata* e aprofundado em *Micropaisagem*.

[Cantata] São vinte e dois pequenos textos que têm entre dez versos (dois deles) e catorze (sete outros), e, ao mesmo tempo, se aproximam e se afastam da forma soneto. Alguns deles são mesmo rigorosamente sonetos, os outros são como que pré-sonetos, ou melhor, pós-sonetos: sonetos filtrados de que fica o rasto, o voo preso, o esqueleto, o depósito (GUSMÃO, 1981, p. 44)

Os versos nunca têm mais de quatro palavras, quase sempre ainda mais curtos, frequentemente monolexemáticos. E podemos reconhecer, associando alguns versos, algumas frases decassilábicas ($10= 6+4$ ou $10= 6+2+2$ ou $10= 4+4+2$), mais uma identificação com o modelo do soneto.

Se a forma é rigorosa, a linguagem utilizada pelo autor, também ela, é de um rigor avassalador, recorrendo a um léxico reduzido e usando muitas vezes termos técnicos de áreas de conhecimento diversificadas, nomeadamente do campo das ciências chamadas exactas: química, matemática, geometria, física, mineralogia, geologia, astronomia, botânica, medicina, anatomia....

Tentaremos nesta secção evidenciar as múltiplas relações do livro *Micropaisagem* com a fotografia. Por vezes com a chamada macrofotografia ou até com a microscopia, quando a visualidade do poeta parece querer penetrar em coisas minúsculas, como grãos de areia ou gotas de água. Essa descoberta de um micromundo aprofundar-se-á no livro *Sobre o Lado Esquerdo*, onde, perante a aparente semelhança dos grãos de areia, que desgasta os olhos do poeta, o Inventor de Jogos aconselha:

“O que lhe falta é um microscópio. Arranje-o depressa, transforme os grãos imperceptíveis em grandes massas orográficas, em astros, e instale-se num deles. Analise os vales, as montanhas, aproveite a energia desse fulgor de vidro esmigalhado para enviar à Terra dados científicos seguros. Escolha depois uma sombra confortável e espere que os astronautas o acordem.” (OLIVEIRA, 2001, c, p. 200)

Carlos Oliveira é, como vimos, um poeta da memória: das casas, das paisagens, da floresta e das lagoas, das coisas, da cal e da pedra, da areia e da água, dos líquenes e dos musgos. Mas também das gentes da Gândara e do seu viver, porque “o lado social” está sempre lá. Nada que nos surpreenda num neorrealista. Acerca do livro *Micropaisagem*, o próprio Carlos de Oliveira escreveu:

Meu pai era médico de aldeia, uma aldeia pobríssima: Nossa Senhora das Febres. Lagoas pantanosas, desolação, calcário, areia. Cresci cercado pela grande pobreza dos camponeses, por uma mortalidade infantil enorme, uma emigração espantosa. Natural portanto que tudo isso me tenha tocado (melhor tatuado). O lado social e o outro, porque há outro também, das minhas narrativas ou poemas publicados (quatro romances juvenis e alguns livros de poesia), nasceu desse ambiente quase lunar habitado por homens e visto, aqui para nós, com pouca distância. A matéria de alguns poemas da “*Micropaisagem*”, talvez mais decantada, mais indirecta, é a mesma. (OLIVEIRA, 2001 a, p. 200)

Carlos Oliveira é quase sempre um poeta da memória, e a fotografia faz-se obrigatoriamente de memória. De memória e de tempo. Memória “tatuada” pelo tempo. Porque a fotografia é uma marca, uma tatuagem, no tempo da memória.

O livro é, nas palavras do próprio autor, escrito com as suas memórias de infância. Como sempre! “A matéria é a mesma”. “Perguntam-me ainda porque falo tanto da infância. Porque havia de ser?” (OLIVEIRA, 2001 a, p. 202-203). A memória, sempre a memória.

A memória, mas também o esquecimento, descrito em *Líquenes*, não por acaso o último poema de *Micropaisagem*: “a luz e a neve / se ocultam / pouco a pouco, assim / se esquece (OLIVEIRA, 2001 c p.290), de que nos fala o poeta:

[...] Além do que já disse e que falta dizer (homens e mulheres que perdem nas suas camas a memória uns dos outros, o amor que deixa de reconhecer o rosto que lhe serviu de espelho, etc.), o poema que fecha o livro tenta criar e analisar um processo visual de esquecimento. Os elementos físicos, reais, desse processo são também trazidos das lagoas purulentas, da microflora de árvores doentes. (OLIVEIRA, 2001 a, p. 201)

O esquecimento, quase como uma fotografia que desvanece e desaparece pela acção da luz do sol, imagem que irá ser tão importante na fotografia em *Finisterra*.

Não há memória nem esquecimento sem tempo. O tempo, esse material misterioso de que são sempre compostas as fotografias, porque as melhores fotografias são mais feitas de tempo do que de espaço.

Não só a memória mas também o tempo. A elaboração do poema através dos estratos sobrepostos do tempo, com um rigor que simula a reacção química ou um pequeno sistema planetário [...] (OLIVEIRA, 2001a, p. 200-201)

“Reacção química”, escreve o poeta. E a fotografia é química e óptica. E tal como a fotografia, numa fracção de segundo, o poeta consegue revelar e fixar o essencial: a brevidade dos textos de Carlos de Oliveira. A brevidade do essencial.

Desses elementos se sustenta bastante toda a escrita de que sou capaz, umas vezes explícitos, muitas outras apenas sugeridos na brevidade dos textos. E disse sem querer uma palavra essencial para mim. Brevidade. Casas construídas adobos que duram sensivelmente o que dura uma vida humana. Pinhais que os camponeses plantam na infância para derrubar pouco antes de morrer. A própria terra é passageira: dunas modeladas, desfeitas pelo vento. Que literatura poderia nascer daqui que não fosse marcada por esta opressiva brevidade, por este tom precário, demais a mais tão coincidentes com os sentimentos do autor? (OLIVEIRA, 2001 a, p.203)

“Brevidade” é “uma palavra essencial” porque resume a condição fundamental de existência da matéria, de um ponto de vista materialista, e, simultaneamente, fá-la corresponder a uma versão-de-mundo: “brevidade” implica consciência da transformação, do movimento em que se produzem sucessivos pontos de equilíbrio, sempre precário, consciência de que a estabilidade é instável porque geradora de novos pontos de equilíbrio. Sob esta perspectiva, a terra, a gente, os materiais a partir dos quais se fabrica a linguagem do autor, os textos, tudo são “exemplos do real” e, por isso, exemplos de brevidade. (MARTELO, 1996, p. 196)

E o texto em *Micropaisagem* é um espelho. Tal como a fotografia, um espelho mágico com memória: memória do tempo, memória das memórias e memória do próprio texto.

Para mim esse trabalho consiste quase sempre em alcançar um texto muito despojado e deduzido de si mesmo, o que me obriga por vezes a transformá-lo numa meditação sobre o seu próprio desenvolvimento e destino. É o caso de *Micropaisagem*: um texto vendo-se diante do espelho: vendo-se pensando-se (OLIVEIRA, 2001 a, p. 201-202)

No poema *Estalactite* Carlos de Oliveira compara a formação da estalactite com o fazer poético, mostrando como os processos parecem ser semelhantes: a formação vagarosa da estalactite, a cristalização, a geração lenta de “flores calcárias”. Mas também a explosão que pulveriza e espalha as palavras do poema na folha de papel branca.

Gotas-letras, flores-poemas. Uma escrita de letras com cal e água, que faz nascer flores de pedra no poema. Mas também uma escrita feita com tempo. Um tempo longo na estalactite, uma brevidade construída na oficina do poeta, tal como o fotógrafo cria um corte no tempo com a fotografia.

Ao longo dos 24 textos que integram o poema *Estalactite* assistimos ao “aproveitamento (o cálculo) da explosão. Dominá-la, encaminhá-la”, feito com mestria. Esta análise minuciosa e imagética do fazer poético acontece noutros poemas do livro. Um fazer poético feito com a memória e com o domínio do tempo. Para Manuel Gusmão é neste poema que “mais extensa e combinatoriamente, é realizado o movimento conjunto de auto-reflexão do poema e da refração do mundo” (GUSMÃO, 1981, p. 51).

Dois argumentos finais para justificar a nossa opção. Como primeiro argumento, observamos que muitos poemas do livro *Micropaisagem* poderiam ter sido escritos por um fotógrafo em vez de um poeta. Mesmo os poemas de reflexão sobre a poesia e a forma de a escrever. Façamos a experiência com dois dos poemas do livro:

O poeta [o cartógrafo?] observa as suas ilhas caligráficas cercadas por um mar sem marés, arquipélago a que falta vento, fauna, flora, e o hálito húmido da espuma	O fotógrafo [o cartógrafo?] observa as suas ilhas fotográficas cercadas por um mar sem marés, arquipélago a que falta vento, fauna, flora, e o hálito húmido da espuma	O poema filtra cada imagem já destilada pela distância, deixa-a mais límpida embora inadequada às coisas que tenta captar no passado indiferente.	A fotografia filtra cada imagem já destilada pela distância, deixa-a mais límpida embora inadequada às coisas que tenta captar no passado indiferente.
Primeira estrofe do poema <i>Mapa</i>		Primeira estrofe do poema <i>Filtro</i>	

A segunda e a quarta colunas na tabela apresentam uma reescrita do poema original de Carlos de Oliveira, pela mão e pelo olhar de um fotógrafo. Trocam-se uma ou duas palavras e tudo parece continuar a fazer sentido. Esta experiência pode ser facilmente repetida com outros poemas. Deixamos o desafio ao leitor.

Como segundo argumento final, observa-se facilmente que quase todos os poemas do livro *Micropaisagem* têm como temas evidentes: 1. a memória, 2. o tempo e 3. a criação poética. Ora a Memória e o Tempo são centrais em Fotografia. Façamos uma experiência, listando todos os poemas do livro e tentando identificar se os três temas que referimos são explicitamente abordados em cada um.

Poemas	Temas		
	Memória	Tempo	Criação Poética
Estalactite	X	X	X
Árvore	X	X	X
Debaixo do vulcão			
Fogo		X	X
Aresta		X	X
Vidro	X		
Puzzle			
Filtro	X		X
Rasto	X		X
Mapa			X
Espaço	X		X
Líquenes	X	X	

Figura 2 – Tabela dos poemas de Micropaisagem

A tabela parece comprovar o que escrevemos. Memória e tempo, os dois ou um deles, são objecto de quase todos os poemas³. Se tivéssemos em conta temas submersos, não explicitados pelas palavras, na brevidade do texto, talvez pudéssemos concluir que os três temas identificados aparecem mesmo, de alguma forma, em cada um dos poemas. Aliás, tal não surpreende, pois, de acordo com conversas e com correspondência entre Carlos de Oliveira e Manuel Gusmão, por ele relatadas, o livro *Micropaisagem* foi construído a partir e à volta do poema *Estalactite*, que abre o livro e em que os três temas são centrais.

Assim, com o livro *Micropaisagem* debaixo do braço, partimos à descoberta, a caminho da Gândara.

E fotografámos. E (ou)vi a “pequenina explosão já entrevista, apenas sonhada”. Ilusão auditiva-óptica?

2.2. *Finisterra* e a fotografia

Finisterra é um livro misterioso, um “anti-romance, apesar de ser romance”, como o define M. Lurdes Ferraz em artigo do Jornal de Letras⁴.

O enigmático romance *Finisterra - Paisagem e Povoamento*, de Carlos de Oliveira, é das obras da literatura portuguesa contemporânea mais difíceis de analisar e, por este motivo, de compreender. (GOMES, 1998, p.1)

Mas *Finisterra* pode constituir mais um bom argumento para justificar a nossa opção pela ligação da obra de Carlos de Oliveira à fotografia. Bastará fazer notar a importância de que

3 Apenas o poema *Debaixo do Vulcão* parece afastar-se dessa proximidade quase absoluta.

4 JL13, de 18 a 31 Agosto de 1981

a fotografia goza no texto, como uma das formas de representação do mundo em confronto, e assim, como uma das personagens do romance, poderíamos mesmo dizer. E como não conhecemos testemunhos do escritor sobre fotografia, *Finisterra* poderá também servir-nos para tentarmos perceber, na secção seguinte, a possível atitude de Carlos Oliveira perante a fotografia.

...este romance é também uma reflexão sobre o olhar, sobre a forma como o olhar vigilante, intencional e persistente estabelecido pelo sujeito conduz à organização da natureza observada e à obtenção de um conhecimento mais aprofundado da verdade.[...] é de referir a profusão de objectos auxiliares e intermediários do olhar (janela, lupa, óculos, espelho, vidro de garrafa, objectiva fotográfica) ou a nomeação do acto característico de abrir e fechar de olhos das personagens, a par de uma utilização reiterada dos verbos prismáticos “ver”, “olhar”, “reparar” ou “examinar”. (GOMES, 1998, p.1)

Finisterra é um romance escrito sobre uma casa, motivo permanente na obra do autor, onde uma janela desempenha o papel de símbolo da passagem entre o mundo interior (da casa) e o mundo exterior (do jardim e da paisagem). A janela como diafragma, a casa como câmara, poderíamos escrever. Escrevemos.

No romance confrontam-se diversas técnicas de representação do real: o desenho da criança, a fotografia do pai, a pirogravura da mãe, a maquete; e a escrita, naturalmente. Nelas se materializam diferentes interpretações, materializadas por cada uma das formas de expressão e pelo olhar singular de cada membro da família, numa busca da verdade, que afinal nunca se atinge. Todas elas ambicionam a ser janelas, como é a janela real da casa com vista para o jardim e para a paisagem, mas são sempre, afinal, interpretações subjectivas e precárias. Mais do que uma representação da natureza, este romance parece pretender ter como um dos seus temas, a natureza da representação.

Poderemos estabelecer, como escrevemos, uma analogia entre a casa, onde vivem as personagens humanas, e a janela, por onde entra a claridade, e a câmara escura da máquina fotográfica, onde se formam as imagens, e o diafragma, por onde penetra a luz que sensibiliza o filme. Analogia que aliás o livro denuncia logo no capítulo II:

[O pai] Levanta-se e examina também a ampliação fotográfica, suspensa na parede (perto da janela), que reproduz esta mesma paisagem: a moldura dá-lhe um enquadramento semelhante”. (OLIVEIRA, 2001 b, p.12)

Tentemos, a partir deste início, acompanhar a personagem fotografia ao longo do livro. No capítulo II do livro, o narrador (quem?) continua a descrição anterior: o pai levanta-se, observa a fotografia na parede da casa, e descreve a sua dissolução.

... falta-lhe porém a cor real, e o tempo distinguiu a imagem: os contrastes são pouco visíveis, desaparecem as três zonas distintas, dissolvem-se numa única mancha castanha (quase sépia) à medida que os anos (e a réstia de sol batendo na parede pelo fim da tarde) devoram linha a linha a nitidez dos contornos. (OLIVEIRA, 2001 b, p.12)

A fotografia está sujeita ao mesmo processo de degradação que a casa, a paisagem, a família. Também a fotografia é precária. Também a fotografia é breve. A degradação provocada pelo tempo é visível, “os contrastes são pouco visíveis... dissolvem-se numa única mancha castanha”. A paisagem que se vê através da janela está ainda lá, mas destingida pelo tempo.

Reconhece-se ainda a paisagem, mas há sobre as coisas um resíduo de luar lento que se esconde (como nas sanguíneas oitocentistas para lá das últimas dunas. (OLIVEIRA, 2001 b, p.12)

E à fotografia falta a cor do mundo real. “A fotografia não tem cores, é certo: mas há-de ter (garante o pai) já faltou muito mais⁵... Paciência.” (OLIVEIRA, 2001 b, p.144). Seria, com certeza, uma fotografia a preto e branco.

A fotografia é em *Finisterra* certamente mais outra forma da representação do real, tema central da obra de Carlos de Oliveira. A imagem fotográfica mencionada no livro, que a personagem [a criança quando adulta?], compara com o seu referente, a paisagem vista através da janela, parece constituir mais uma tentativa das personagens para interpretar o real e para o confrontar com a possibilidade de representação objectiva. A fotografia, que normalmente constituiria um objecto de recordação, de memória, parece ser aqui mais um instrumento de confrontação/experimentação do real e da sua transformação /degradação pelo tempo.

A fotografia aparece nomeada de novo pela personagem “pai” no capítulo VI, como uma forma de representação do real sem “grande margem de erro “. A fotografia capta “os elementos essenciais”. O pai parece assim encontrar na fotografia a resposta que procura, e para isso consultou os “compêndios de fotografia”, onde lê que “mesmo ordenada ao contrário, a imagem repete (com grande semelhança) areia, gramíneas, céu, lagoa, nuvens”; e se “a imagem não era perfeita”, foi “só até a invenção das lentes”. “Cálculos, sonhos, tentativas” e as “lentes servem para fixar o grão de areia” e “trazê-lo tal e qual para dentro de casa”. A fotografia como magia que “colhe o rigor submerso da realidade”, que descobre “os números, a geometria em que o mundo repousa”. (OLIVEIRA, 2001 b, p.30-31)

Mas a mãe discorda. Só lhe interessa um “pormenor”, pois ela acha que “nas relações sujeito-objecto, o sujeito faz parte da realidade e sem ele (que sente as coisas) nada teria sentido.”. E conclui que o “pormenor” é ela. “O pormenor são todas as criaturas de Deus” (OLIVEIRA, 2001 b, p.31-32). E defende a superioridade da pirogravura:

5 Como a fotografia a cores foi inventada no início do século XX e o primeiro filme colorido comercial, o *Kodachrome*, foi introduzido no mercado em 1935, esta reflexão do pai pode criar dúvidas sobre a possível datação da cena. Há que considerar, no entanto, que sendo bastante mais cara, a fotografia a cores ficou inacessível à maioria das pessoas, durante décadas. Assim, por exemplo, o álbum de memórias fotográficas, construído pelos meus pais, para mim e para as minhas irmãs, é de fotografias a preto e branco.

Tem a realidade o fascínio de um tesouro escondido? Creio bem que sim. E a entrega mecânica à tentação acaba por destruir-nos.

[...].

Uma gravura abstracta. Perto da geometria, da arquitectura submersa das coisas. Mas foi a minha imaginação (partindo do real, eu sei) a construí-la. Magia para filtrar o mundo, dar-lhe algum sentido.

(OLIVEIRA, 2001 b, p.32)

Parecemos estar próximos das palavras de Mário Dionísio comparando a fotografia à pintura: “Entre a cena natural e o quadro há o homem: um mundo. [...] Um homem que [...] não é um elemento passivo que regista, mas que essencialmente transforma”. (DIONÍSIO, 1973, p.132)

E no fim deste capítulo, a criança vê uma balança onde um prato sobe e outro desce, “cada vez mais equilibrados”, parecendo representar a disputa entre as duas formas de representação. Mas a criança decide “evitar o dilema e não decidir por nenhum deles”.

A fotografia regressa ao romance no capítulo XXVII. O homem reconhece de novo [desta vez será o pai?] a degradação da reprodução fotográfica. “O homem pára diante da fotografia; aproxima a lupa, analisa o trabalho da réstia de sol (ao longo dos anos).” (OLIVEIRA, 2001 b, p.127). A fotografia corresponde a um momento congelado no tempo e passa a ter um ciclo de vida próprio a partir desse momento. A fotografia revela-se, também ela, efémera, como o desenho ou a como pirogravura, e permite reconhecer apenas vagamente a paisagem.

A fotografia será afinal um novo objecto construído e não uma cópia do objecto fotografado. Lembra-nos Mário Dionísio um dos poucos neorrealistas que ousou escrever sobre fotografia.

A fotografia veio precisamente revelar-nos que o registo mecânico da realidade não corresponde ao que consideramos realidade. Um recanto da paisagem só existe para nós de acordo com a experiência que dele temos [...] Cada vez se vê melhor que a realidade objectiva não é o que a vista humana distingue. Que há diferenças profundas entre a realidade objectiva e aquilo que normalmente consideramos como tal. (DIONÍSIO, 1973, p. 128)

A fotografia parece ser um objecto com vida própria, o que significa com a sua própria precariedade: Precariedade descrita no texto, “transformar o negro em castanho, o castanho em sépia, o sépia em rosa, o rosa em amarelo”? A fotografia precária como as casas em adobo dos camponeses “que duram sensivelmente o que dura uma vida humana. Precária como os pinhais “que os camponeses plantam na infância para derrubar pouco antes de morrer”. Precária com as dunas “modeladas, desfeitas pelo vento” (OLIVEIRA, 2001, a, p. 203)

Ficamos depois a saber que há uma única fotografia dentro da casa familiar,” A única é aquela mancha a decompor-se”. E segue-se neste capítulo uma cena de destruição de todas

as outras fotografias, cujo significado em grande parte nos escapa por entre os dedos. “A criança assiste, em silêncio, à execução de um plano elaborado sem pressa”. De nada valem “as súplicas, pragas, ameaças” da mãe e do tio. O pai destrói de uma forma metódica chapas de vidro, reduzidas a pó por um martelo cadenciado, e provas em papel, lançadas às chamas. “Nenhuma excitação, nenhum vestígio de cólera”. Há apenas “uma tristeza concentrada nos olhos do pai” que “tropeça nas pernas da mesa” (OLIVEIRA, 2001b, p.128). Porquê? O texto mantém o enigma.

A criança examina várias razões possíveis (mas põe-nas de parte), examina outras (que também exclui). Se fosse capaz de interromper o pai na tarefa destruidora, perguntava apenas: porquê? Só uma palavra, tanto depurou (destilou) os motivos que lhe ocorreram.

(OLIVEIRA, 2001 b, p.129)

A criança não compreende e o leitor permanece sem decifrar o mistério. Porquê? O pai destrói as fotografias decepcionado com a degradação que presencia da fotografia na parede? Se sim, porque não a destrói também? Para manter o vestígio desse processo rejeitado? Se for assim, por que razão o texto não nos dá pistas das motivações do pai? Será a situação descrita a partir de uma cena real, presenciada por Carlos de Oliveira, o que a descrição pormenorizada da câmara escura e do processo de revelação-fixação no capítulo XXX poderá suportar? Não conseguimos responder. Há entretanto no capítulo XXIX uma outra passagem muito interessante, que nos poderá induzir a pensar naquilo que poderiam ser as limitações da fotografia na opinião de Carlos de Oliveira, quando perante uma cena onírica(?), onde a mãe desenha com o estilete ao rubro na pele de um cordeiro e perturbada pelo discurso do tio “mergulha o estilete em brasa no olho esquerdo do cordeiro”, o pai aparece, “traz a máquina fotográfica, o tripé, o pano preto pela cabeça e dispara o obturador num movimento acelerado. Saltam da máquina chapas sobre chapas veladas” e o narrador afirma “Isto não é real... Não se pode fotografar”, (OLIVEIRA, 2001, b, p.142), talvez pretendendo dizer o que Mário Dionísio escrevera em “Não se pode copiar!”, ou talvez sugerir que a fotografia não consegue revelar e fixar o sonho e a ficção.

Curiosamente é só no capítulo XXX, já quase no fim do livro, que mais se nos revela a fotografia, como se constituísse uma memória forte de infância em Carlos de Oliveira. O narrador descreve-nos com pormenor a despensa da casa transformada em câmara escura, convertida em “fábrica de imagens”:

Imóvel, a meio do corredor, a criança olha a porta da câmara escura que o pai acaba de fechar. Calafetamento cuidadoso (difícil qualquer intromissão de luz): contornando as ombreiras e o limiar, um caixilho (com a ranhura estreita) onde se insere uma tira de feltro, quando a porta é fechada. Além disso, a chave (deixada no lugar, pelo lado de dentro) neutraliza o buraco da fechadura. Nem o fulgor dum relâmpago ultrapassa estas medidas de defesa, quanto mais o raio de sol incidindo agora sobre a porta: refracta-se palidamente, esboroa-se contra a madeira. (OLIVEIRA, 2001 b, p.143)

A criança nunca visitou a fábrica em laboração, mas visitou-a às escondidas, aquele lugar onde acontece a magia do processo fotográfico: a revelação, a fixação, as luzes vermelhas, os banhos químicos.

Nunca teve acesso à câmara escura em plena laboração. Supõe apenas a penumbra vermelha, os reflexos de sangue nas chapas, nos banhos de cuvettes. Visitou-a às escondidas [a fábrica de imagens], claro. Parada, sem fabricar imagens. Uma antiga despensa: e a mesa de pinho, as tinas, os solutos, as chapas que secam (presas por molas de roupa a um cordel). Nenhuma surpresa, nenhuma revelação de enigmas. Afinal, surgem como, as imagens? Reações químicas? Pois sim. E que processos, substâncias, poderes, orientam o mistério? Comparar (outra vez) com a madrugada; [...] também ela rompe da noite e torna o mundo diferenciado; envolve-o numa película de luz, deixa-o depois reter (fixar) as formas, as tonalidades, pouco a pouco. (OLIVEIRA, 2001 b, p.143-144)

2.3. Carlos de Oliveira e a fotografia

Sabemos que a relação dos neorrealistas com a fotografia foi sempre no mínimo de alguma desconfiança, o que pode justificar, pelo menos em parte, a ausência de fotografia e de fotógrafos no movimento.

A participação da fotografia nas EGAPs⁶ de 1946, 1950 e 1955 poderia tentar-nos a pensar que poderia ter havido, sobretudo depois de 1950, uma evolução na relação do neorrealismo com a fotografia. Em 1950 participaram quatro fotógrafos, e podemos realçar os nomes de Adelino Lyon de Castro e de Francisco Keil do Amaral. Em 1955 são expostas obras de nove fotógrafos, em que destacaríamos Augusto Cabrita, Victor Palla e novamente Francisco Keil do Amaral. Os destaques que fizemos são pela sua relevância como fotógrafos, mas também pela proximidade ideológica com o chamado, porventura impropriamente, neorrealismo. Maria Lamas seria com toda a certeza outro nome-chave, mas nunca participou numa EGAP.

Primeira perplexidade: três EGAPs com fotografia, apesar de entre 1946 e 1956 ter havido todos os anos uma EGAP. Só em 1954 a exposição não se realizou, pois a SNBA fora fechada pela polícia política, a PIDE. Persiste portanto a interrogação sobre a ausência de fotografia nas restantes sete EGAPs. Sobretudo porquê o interregno entre 1950 e 1955. A partir de 1957 não se realiza a EGAP.

Segunda perplexidade: se três EGAPs abrem as portas à fotografia, as fotografias que foram expostas reflectem uma grande heterogeneidade, indo de um pictorialismo caduco até uma fotografia documental ou uma fotografia com um cunho humanista muito vincado. Não podem portanto, de todo, globalmente, ser identificadas como de expressão neorrealista. Permitir-nos-ão quando muito ajudar a ter uma visão abrangente sobre a fotografia que então se fazia em Portugal. A fotografia presente nas EGAPs reflectia conjuntamente uma fotografia amadora

6 As EGAPs – Exposições Gerais de Artes Plásticas na SNBA – Sociedade Nacional de Belas Artes –entre 1946 e 1956 foram criadas e eram organizadas por pessoas ligadas ao movimento neorrealista

ligada aos foto-clubes, a influência de reputados salões fotográficos e ainda uma fotografia documental esteticamente mais elaborada praticada de uma forma sistemática por grupos de arquitectos. Mas, tal como nota Alexandre Pomar, é muito significativo que a fotografia nas EGAPs pareça nunca ter despertado qualquer atenção crítica e portanto pareça não ter servido para uma clarificação estética e ideológica no seio do movimento fotográfico português, nem para uma discussão crítica sobre ela no seio dos neorrealistas. Ao contrário de outras formas de expressão artística, que encontraram no seio do neorrealismo uma definição formal, tal não aconteceu com a fotografia.

Podemos concluir que a fotografia, se participou nas EGAPs, nunca foi admitida como membro de pleno direito no seio do movimento neorrealista, isto apesar de alguns desses fotógrafos terem pertencido às mesmas organizações políticas a que pertenciam os neorrealistas, em especial ao Partido Comunista Português.

Não conhecemos nenhum texto em que Carlos de Oliveira fale sobre fotografia. Dispondo apenas da fotografia-personagem-simbólica, tal como ela nos aparece em *Finisterra*, com uma vertente poética evidente e muitas vezes até enigmática, não poderemos saber exactamente qual poderia ser a posição de Carlos de Oliveira sobre a fotografia. Se ele realmente se distinguia da maioria dos neorrealistas, que a desvalorizavam, como forma de expressão artística, pela falta de criatividade do processo, ou pelo pretensão naturalismo que a fotografia implicava. Não acreditamos que partilhasse o desprezo profundo de alguns, como Campos Lima, que escreveu numa revista *Vértice* de 1956 que a fotografia é “uma pobreza de arte que esvazia a vida do seu conteúdo dinâmico para a retransmitir parada”. É uma arte para quem bastou “dar ao botão da Kodack, um decalque mecânico, um golpe de olho, a agilidade da mão”. E acrescenta que a arte fotográfica que “pretende uma identificação total com a realidade, afasta-se tanto dela, como a arte que, num polo oposto, se proponha voltar as costas à vida”. A fotografia é “tão pobre, tão estéril, como a arte abstracta, como a arte mais extremamente formalista”. Não há na fotografia “um trabalho mais complexo, não de pura análise, mas de análise e síntese” como há na pintura e nomeadamente no retrato. Parece-nos mais credível que Carlos de Oliveira estivesse mais próximo do ponto de vista do seu grande amigo e companheiro Mário Dionísio, divulgado na mesma revista *Vértice* no ano anterior, 1955, num artigo intitulado “Não se pode copiar”.

É evidente que a própria fotografia pode ser considerada arte. E a prova está feita. Mas só quando a passividade mecânica da chapa é de certo modo corrigida pelo homem que a utiliza. Só quando uma visão pessoal consegue impor-se mesmo através da evidentemente desumana impassibilidade da objectiva. Só quando o homem se serve da máquina e a domina. Quando há escolha, alteração de dados naturais, interferência. Quando o homem transforma. (DIONÍSIO, 1973, p.131)⁷

7 O artigo de Campos Lima poderá ter sido uma tentativa de resposta ao artigo anterior de Mário Dionísio.

O ensaio “Não se pode copiar” de 1955 integraria, com pequenas modificações, a grande obra de Mário Dionísio, *A Paleta e o Mundo*, publicada entre 1956 e 1962

Metamorfoses, Rio de Janeiro, vol. 18, número 2, p. 13-34, 2021

Não temos forma de saber se aquilo que o pai em Finisterra expressa sobre a objectividade que procurava através da mecanicidade da imagem fotográfica reflecte realmente o pensamento do escritor, ou se esse pensamento é mais fielmente traduzido quando a mãe compara a sua pirogravura com a fotografia e diz: “Mas foi a minha imaginação (partindo do real, eu sei) a construí-la. Magia para filtrar o mundo, dar-lhe algum sentido”, parecendo traduzir de outra forma o que escreveu Mário Dionísio: só há arte “Quando há escolha, alteração de dados naturais, interferência. Quando o homem transforma.”

Mas avaliando o conjunto das situações relativas à fotografia no romance, e os questionamentos que coloca, repetimos que atrever-nos-íamos a suspeitar que a posição de Carlos de Oliveira não deveria ser muito diferente da que é expressa por Mário Dionísio na *Paleta e o Mundo*, reconhecendo por um lado o papel da fotografia e até a possibilidade de se transformar em forma de expressão artística, mas estando por outro lado porventura ainda condicionado por um conjunto de “preconceitos” que perpassam o movimento neorrealista, derivados da ideia de que intervenção do fotógrafo é profundamente limitada pela intermediação mecânica da câmara.

3. O Ensaio fotográfico

Independentemente do que Carlos de Oliveira pudesse pensar sobre fotografia, parece ser inegável que toda a sua obra é fortemente visual e como tal susceptível de uma objectivação/subjectivação fotográfica. Memória e tempo como materiais de construção, a paisagem e a casa como personagens, a areia, a cal, a pedra, o musgo, os líquenes, como objectos da escrita.

Escrito com Cal e com Luz, foi escrito com a cal e com a luz da Gândara, com a cal e com a luz da escrita de Carlos de Oliveira: uma cal que floresce em “corolas de ténues flores”, uma luz que “abrirá o escuro da noite que nos cerca como um muro”. Foi essa luz que nos guiou em torno da casa de família do escritor, em Febres, onde ele habitou durante a infância e a juventude: lagoas, terra arenosa, pedreiras, fornos de cal, casas caídas, em adobe, abandonadas, pinhais e areia e, finalmente, o mar e a praia da Tocha. Fomos coleccionando imagens desse real que inspirou toda a escrita de Carlos de Oliveira, desde o seu primeiro livro de poesia, *Turismo*, até ao último romance, *Finisterra*, obra enigmática, onde a fotografia parece desempenhar, como vimos, um papel de quase de personagem, dentro daquela casa gandaresa fantasmática vazia: a fotografia como uma das formas de representação do mundo.

Uma luz, feita de palavras, iluminou imagens que capturámos, ou que nos capturaram a nós. Imagens que a poesia de Carlos de Oliveira revela, porque é, em absoluto, poesia visual, como escrevemos, e que muitas vezes parece ser quase fotográfica na sua brevidade. Revela-se-nos como memórias, fixadas como estalactites no tempo breve de um poema, quase fotogramas num filme de saís de prata.

Burilar e polir o olhar, revelar as imagens e fixá-las na sua forma exacta. *Escrito com Cal e com Luz* pretende naturalmente ser uma homenagem a Carlos de Oliveira. O resultado é uma espécie de sonata, escrita em quatro movimentos:

1) O ciclo da cal: as pedreiras, o calcário, os fornos, a cal. A pedra calcária é o minério da Gândara. Toda a economia assentava na extracção do calcário e no fabrico da cal: as pedreiras escavadas a céu aberto, os fornos artesanais, que entretanto fecharam. Da pedra se fazia cal, da cal se fazia casa de pobre, casa de adobe.



Caem
do céu calcário
acordam flores
milénios depois,
rolam
de verso
em verso

fechadas
como gotas,
e ouve-se
ao fim
da página
um murmúrio
orvalhado.⁸

Figura 3 – O ciclo da cal

2) A casa de família em Febres, no coração da Gândara, onde o pai abriu o seu consultório médico, e que Carlos de Oliveira habitou tantos anos, o seu quarto assotado, onde apenas o papel de parede florido sobreviveu, o espólio mobiliário e literário, ainda coberto por plásticos protectores ou guardado em caixotes de cartão numerados, à espera de poder ocupar o espaço que lhe pertence por direito na casa.

⁸ *In Micropaisagem*



Soneto fiel

Vocábulos de sílica, aspereza,
Chuva nas dunas, tojos, animais
Caçados entre névoas matinais,
A beleza que têm se é beleza.

O trabalho da plaina portuguesa,
As ondas de madeira artesanais
Deixando o seu fulgor nos areais,
A solidão coalhada sobre a mesa.

As sílabas de cedro, de papel,
A espuma vegetal, o selo de água,
Caindo-me nas mãos desde o início.

O abat-jour, o seu luar fiel,
Insinuando sem amor nem mágoa
A noite que cercou o meu ofício.⁹

Figura 4 – A cadeira de Carlos de Oliveira esperava o tempo de poder voltar a casa de Família em Febres

3) A casa gandaresa. Casas pobres, frágeis, construídas com adobos precários de areia e de cal. Casas vazias, em ruínas, (des)povoam o território.



Os camponeses, esses, destinados às sepulturas rasas, aos estratos de mortos sobre mortos, servem-se do pinho, dos adobes (materiais perecíveis), erguem casas na lama, manuseiam utensílios tão rudimentares como a charrua de madeira. Passam sobre a areia e as pegadas somem-se depressa, «mas carregam aos ombros a pedra do meu lar (pensa a criança obscuramente) e a minha lápide futura».¹⁰

Figura 5 – Casa gandaresa

⁹ *In Sobre o lado esquerdo*

¹⁰ *In Sobre o Lado Esquerdo*

4) Uma paisagem assente em terra infértil, trespassada de areia, cruzada por lagoas salobras e por pinhal. Uma filigrana de vento e de caruma, um trilho infinito de passos em volta. Areia até ao mar.



Contar os grãos de areia destas dunas é o meu ofício actual. Nunca julguei que fossem tão parecidos, na pequenez imponderável, na cintilação de sal e oiro que me desgasta os olhos.¹¹

Figura 6 – Na Praia da Tocha

Terminada a sonata, regressa o silêncio. Resta-nos um retrato do poeta, encoberto, difícil de identificar.

Porque nunca se regressa exactamente ao passado para o fotografar.



Figura 7 – Retrato do retrato do poeta Carlos de oliveira – actualmente na Casa-museu em Febres

[O passado] É possível fotografá-lo? O título deste livro, a escolha dos temas, a deserção que as fotografias patenteiam, tudo responde que se fotografa sempre outra coisa, algures entre o que se procura e o que se deixa encontrar. (MARTELO, 2017, p.79)¹²

11 *In Sobre o Lado Esquerdo*

12 Texto inserido em *ESCRITO COM CAL E COM LUZ*

E sempre permanecerá assim: “na pedra mais breve do poema”, uma estrela por descobrir, o poeta, como nos lembrou no poema *Fóssil*:

A pedra
abriu
no flanco sombrio
o túmulo
e o céu
duma estrela do mar
para poder sonhar
a espuma
o vento
e me lembrar agora
que na pedra mais breve
do poema
a estrela
serei eu.¹³

4. Referências

- CRUZ, Gastão, **Uma Poética da Brevidade no Contexto do neorrealismo**, Phala, 1988
- DIONÍSIO, Eduarda, **Finisterra: Cálculos, Sonhos, Tentativas**, JL, 1981
- DIONÍSIO, Mário, **A Paleta e o Mundo**, 2ª ed, V1, Publicações Europa-América, 1973
- _____, **Entre Palavras e Cores**, Casa da Achada-Centro Mário Dionísio & Cotovia, 2009
- _____, **Entrevistas**, Casa da Achada-Centro Mário Dionísio, 2010
- GOMES, António Martins, **A foto de Finisterra**, Studia Lusitânica, UNL, 1998
- GUSMÃO, Manuel, **A poesia de Carlos de Oliveira**, Seara Nova; Comunicação, 1981.
- _____, **Finisterra, O Trabalho do Fim: reCitar a Origem**, Angelus Novus, 2009
- LIMA, Manuel Campos, **O Retrato e a Fotografia**, Vértice 148-149, 1956
- HELDER, Herberto, **Photomaton & Vox**. Lisboa: Assírio & Alvim., 2006
- MARTELO, Rosa Maria, **A Construção do Mundo na Poesia de Carlos de Oliveira**, FLUP, 1996
- _____, **Casa Destruídas**, FLUP, 2000
- _____, **Em parte incerta**, Campo das Letras, 2004

13 *In Cantata*

MOREIRA, Vital, **Paisagem Povoada: A Gândara na Obra de Carlos de Oliveira**, 1982

OLIVEIRA, Carlos, **O Aprendiz de Feiticeiro**, Círculo de Leitores, 2001

_____, **Finisterra**, Círculo de Leitores, 2001

_____, **Trabalho Poético**, Círculo de Leitores, 2001

OLIVEIRA, Mário Paulino, **A representação do espaço gandarês na obra narrativa de Carlos de Oliveira**, UA, 2010

PITA, António Pedro, **Conflito e Unidade no neorrealismo Português**, Campo das Letras, 2002

POMAR, Alexandre, **O neorrealismo na fotografia portuguesa, 1945 – 1963**, UAL, 2010

ROQUE, Renato, **Escrito com Cal e com Luz – Ensaio Fotográfico sobre a Poética de Carlos de Oliveira**, 2017

_____, «Não se pode copiar» mesmo com um simples «dar ao botão da Kodack» - **A propósito da (não)relação dos neorrealistas com a fotografia**, Revista Nova Síntese nº 11, 2018

TAVARES, Emília, **Batalha de Sombras**, 2009

FINISTERRA: O AUTORRETRATO DERRIDIANO DE CARLOS DE OLIVEIRA

FINISTERRA: THE DERRIDIAN SELF-PORTRAIT OF CARLOS DE OLIVEIRA

Thalles Candal^{1}*

RESUMO

Partindo das concepções de Jacques Derrida sobre a ruína como autorretrato, este artigo pretende ensaiar uma análise da obra de Carlos de Oliveira, escritor português que completaria seu centenário no ano de 2021, com ênfase na obra *O Aprendiz de Feiticeiro* (1971) e em seu último livro *Finisterra: paisagem e povoamento* (1978). Em um primeiro momento, pretende-se discutir brevemente as definições de autorretrato e autobiografia em Jacques Derrida e Paul de Man, além de pontuar a estética das ruínas de Sophie Lacroix. Posteriormente, recorrendo aos conceitos de reflexão e fragmento de Walter Benjamin, procurar-se-á aplicar essas ideias às obras de Oliveira, associando o trabalho incessante de representação da gândara, sob a perseguição política do regime salazarista, a uma tentativa de autorrepresentação e resistência através da ruína da paisagem de sua infância.

PALAVRAS-CHAVE: Carlos de Oliveira; Jacques Derrida; autorretrato; ruína; *Finisterra*.

ABSTRACT

Based on Jacques Derrida's ideas about ruin as a self-portrait, this article intends to analyze the work of Carlos de Oliveira, a Portuguese writer who would complete his centenary in the present year of 2021, with a particular focus on the book *O Aprendiz de Feiticeiro* (1971) and on his last work *Finisterra: paisagem e povoamento* (1978). At first, we intend to briefly discuss the concepts of self-portrait and autobiography by Jacques Derrida and Paul de Man, in addition to point the aesthetics of the ruins by Sophie Lacroix. Then, we use the concepts of reflection and fragment by Walter Benjamin in Oliveira's selected work. Our goal is to describe the continuous work of representation of the Gândara made by Oliveira during Salazar's oppressive regime as an attempt of self-representation and resistance through the ruined landscape of his childhood memories.

KEYWORDS: Carlos de Oliveira; Jacques Derrida; self-portrait; ruin; *Finisterra*.

1 * Bolsista Capes de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ. Pela mesma instituição possui Graduação em Letras: Português e Literaturas de Língua Portuguesa (2019) e Mestrado em Letras Vernáculas, com ênfase em Literaturas Portuguesa e Africanas (2022), com a Dissertação: O jogo de cena da escrita: os espelhos do lúdico e do literário em *Finisterra* de Carlos de Oliveira.

Dessa forma, aquilo que Narciso descobre junto a sua fonte não põe em jogo simples aparências: o lugar de sua imagem lhe dá a chave de seu Ser. Da fórmula: vejo-me numa água que se esvai, passa insensivelmente a: sou uma água que se esvai.

Gérard Genette

Introdução e breve fundamentação teórica

Em suas *Memórias de cego* (1990), Jacques Derrida questiona o fato de que, para ser considerada formalmente um autorretrato, uma obra precisa sinalizá-lo em seu título. Em se tratando de um retrato, seja impressionista, cubista ou realista, as obras assim intituladas incorporam as assinaturas de seus autores à interpretação do quadro, suplantando a técnica, o traço, o movimento artístico. Van Gogh, Picasso ou Courbet transferem à leitura de suas telas o seu próprio rosto, seus próprios olhos, a partir de uma informação pertencente, não à obra, mas a sua “borda parergonal” (DERRIDA, 2010, p. 70). Chamar-se autorretrato garante, portanto, a coerção da visão do espectador para a realidade externa e autobiográfica dos pintores. O protesto de Derrida, nesse sentido, consiste na possibilidade de chamar “autorretrato” a qualquer quadro que o afeta:

Se aquilo a que se chama auto-retrato depende do facto de se lhe chamar «auto-retrato», um acto de nomeação deveria, a justo título, permitir-me chamar auto-retrato não importa o quê, não somente não importa que desenho («retrato» ou não), mas tudo quanto me chega e de que eu posso afectar-me ou deixar-me afectar. (DERRIDA, 2010, p. 70)

Assim o fez Hélène Cixous, ao definir como autorretratos seus as obras *El perro*, de Francisco Goya, e *Le Boeuf écorché*, de Rembrandt. A lógica por trás dessa declaração aproxima o autorretrato da identificação, mais que da identidade. Paul de Man se acerca dessa ideia ao teorizar sua *Autobiografia como des-figuração* (1979), afirmando que a autobiografia “não é um gênero ou modo, mas uma figura de leitura ou de entendimento que ocorre, em algum grau, em todos os textos” (DE MAN, 2012, p. 4), e ao mesmo tempo, e por isso mesmo, afirma o seu oposto: nenhum texto é ou pode ser autobiográfico. Por se dar no nível da linguagem e da estrutura linguística, o momento especular característico desse tipo de texto revela antes a impossibilidade, não de um conhecimento confiável de si mesmo, mas de uma ideia totalizadora do real e de si mesmo. A morte, para De Man, guarda esse mesmo caráter por ser “um nome deslocado para um dilema linguístico”, uma vez que, tratada no epitáfio como na autobiografia, “despoja e desfigura na exata medida em que restaura”: “A autobiografia vela uma des-figuração da mente da qual é ela mesma a causa” (DE MAN, 2012, p. 11).

Esse movimento de desfigurar e restaurar que a autobiografia encerra por estar presente e ausente em todos os textos, leva-nos novamente a Jacques Derrida e seu jogo semântico com a palavra “*retrait*” (cf. DERRIDA, 2010, p. 10-11). Entre retraimento e retraçamento — um traço

que se retrai ao traçar-se ou traça-se ao retrair-se, reiterando-se — o retrato de si mesmo se forma no limiar das impossibilidades da autorrepresentação e da não-autorrepresentação. Todo traço carrega em si o retraçamento da própria imagem do autor, como o retraimento da imagem constante do outro. Como o reflexo de Narciso, é um duplo: “ao mesmo tempo um outro e um mesmo” (GENETTE, 1972, p. 24).

A desfiguração causada pela tentativa de figurar o próprio rosto em tela ou em palavras transporta a discussão da forma artística ou literária para o campo do fragmento. Estes tópicos assemelham-se, aqui, portanto, às ideias de “estética do fragmento” de Sophie Lacroix em sua análise do surgimento das pinturas de ruínas no século XVIII:

Ce qui dès à présent peut résulter de cette esthétique du fragment envisagée comme perte du tout initial, c’est le traitement de l’art comme expression de sentiments: le fragment peut être traité comme un langage puisque ce dont il nous entretient n’est pas là, et c’est ce fort pouvoir sigifiant qui le met en résonance, voire en adéquation avec nos passions. Contre une théorie imitative de l’art, la peinture de ruines au XVIII siècle valorise la fonction fictive d’une imagination rêveuse capable d’être expression de nos sentiments.² (LACROIX, 2020, p. 64)

Neste ponto, Derrida estabelece a construção do autorretrato como um ato que se fia à memória diante da queda no abismo da representação da própria imagem evanescente, do rosto desfigurado. E sobressalta a seus olhos, entre imagens de decomposição, a imagem da ruína como, mais que fim, origem: “A ruína não sobrevém como um acidente a um monumento ontem intacto. No começo há a ruína.” (DERRIDA, 2010, p. 71). A ruína estabelece-se, então, como a ideia central dos escombros da memória de um lugar que, se retraindo em sua estrutura, se retraça como espectro do que já foi, projetando o que há de ser ou pode ser, mas sem promessas: “Ruína é o auto-retrato, este rosto fitado ou desfigurado como memória de si (...)” (Idem). Retomando o próprio Derrida, se é só chamar-se autorretrato para sê-lo, e se as ruínas são a imagem do autorretrato por excelência, um retrato de ruína pode também traduzir um rosto:

A figura vê então a sua visibilidade encetada, perde a sua integridade sem se desintegrar. Porque a incompletude do monumento visível se deve à estrutura eclíptica do traço [*trait*], somente remarcada, impotente para se reflectir na sombra do auto-retrato. Outras tantas proposições reversíveis. Podem muito bem também ler-se os quadros de ruínas como as figuras de um retrato, ou mesmo de um auto-retrato. (DERRIDA, 2010, p. 74)

É nesse nível da discussão que este artigo buscará estabelecer uma leitura da obra de Carlos de Oliveira, escritor neorrealista português, que completaria seu centenário no ano de 2021, pelo

2 “O que agora pode resultar dessa estética do fragmento, vista como perda do todo inicial, é o tratamento da arte como expressão de sentimentos: o fragmento pode ser tratado como uma linguagem, pois o que ele nos fala não está lá, e é esse forte poder significante que o coloca em ressonância, mesmo em adequação com nossas paixões. Contra uma teoria imitativa da arte, a pintura de ruínas do século XVIII valorizava a função fictícia de uma imaginação sonhadora capaz de ser uma expressão de nossos sentimentos” (Tradução nossa)

viés da ruína como edificação formal da literatura. Partindo das ideias de Jacques Derrida e Paul de Man sobre o autorretrato e a autobiografia, da estética das ruínas de Sophie Lacroix, além de recorrer aos conceitos de reflexão e fragmento em Walter Benjamin, pretendemos ensaiar uma análise da obra do poeta da gândara, com ênfase nas obras *O Aprendiz de Feiticeiro* (1971) e *Finisterra: paisagem e povoamento* (1978). Vamos, pois, ao autor.

A gândara: biografia, espelho, paisagem

A biografia conhecida de Carlos de Oliveira sofre do que ele mesmo denominou — respondendo a uma estudante de literatura que lhe requisitava dados biográficos — complexo do iceberg: um terço visível e dois terços submersos. Esse complexo se estende a todos os autores marginalizados que viveram e combateram o regime fascista de António Salazar e Marcello Caetano em Portugal por mais de quarenta anos, o “liberticídio que obscureceu as letras portuguesas num tempo em que a ditadura as queria de joelhos no altar da repressão” (CORREIA, 1981, p. 3764). A censura, as perseguições, a tortura, tudo isso que compõe as “circunstâncias que nos impediram de exprimir o que pensamos, de participar na vida pública” (OLIVEIRA, 1992, p. 567), sequestram os componentes biográficos de uma pessoa: os fatos, os acontecimentos, as datas. O salazarismo proibiu velada e explicitamente os escritores combativos de escreverem suas próprias vidas, privando-os de vivê-la ou contá-la:

Longe de mim a ideia de simular que noutras circunstâncias me caberia uma riqueza biográfica excepcional. Não senhor. Digo apenas que tinha direito à experiência da minha própria liberdade. Oportunidades limpas. Viver, falar, agir, segundo uma consciência que não julgo tenebrosa nem pervertida. Veríamos depois o que sairia dessa experiência. Talvez nada. Mas então, que alegria triste assumir como última consequência de ser livre a responsabilidade do falhanço. (OLIVEIRA, 1992, p. 568)

E essa privação da própria vida, da liberdade e da responsabilidade do falhanço, só lhe fez a luta mais aguerrida, a linguagem mais trabalhada — o trabalho da linguagem para Oliveira é primordial, deslocando a escrita de um local aurático e extremamente subjetivo para um local de trabalho manual, árduo, “o autor como mais um trabalhador, operário da linguagem” (GANDOLFI, 2011, p. 28). Diante da força da “mão da intolerância” que empurra para baixo a biografia dos revolucionários, fazendo subir a linha de flutuação do iceberg, a resistência se dá em não abandonar os ideais nem o vigor da literatura com compromisso político-social.

O que vive em nós mesmo irrealizado precisa nestes tempos dúbios da rizeja da pedra. Orgulho autêntico. Recusa da convivência, do arranjo disfarçado. Dignidade. Elementos de que se faz a vagarosa teimosia dos sonhos. E então a partida está ganha. Pode perdê-la o escritor (por outras razões, aliás) mas o homem vence-a de certeza.” (OLIVEIRA, 1992, p. 569)

Apesar da vitória do homem poder significar o falhanço do escritor, o autor de *Pequenos Burgueses* não se entrega em sua literatura. Seguindo o conselho do poeta Afonso Duarte, quando

escreveu: “A palavra que digas, / A carta que escrevas, / Que sejam obras de arte.”; Carlos de Oliveira buscou subterfúgios para, apesar da censura, marcar sua história e, principalmente, a história de seu povo e de seu lugar de eleição: os camponeses e a gândara. Esse processo de inscrição *apesar de* pode ser visto na escrita oficial de *O Aprendiz de Feiticeiro* (1971), onde “O Iceberg” acima referido foi publicado.

Seu universo é a gândara portuguesa. A paisagem que incessantemente descreve — do grão de areia às dunas, da cal às grandes grutas — é essa região de clima e vegetação áridos, dunas, pinhais e lagoas lamacentas, e de camponeses que povoam e sobrevivem a ela. A paisagem de sua infância o marcou tão profundamente que há referências a ela por toda a sua obra, como explica em seu texto “Micropaisagem”, também de *O Aprendiz de feiticeiro*:

Meu pai era médico de aldeia, uma aldeia pobríssima: Nossa Senhora das Febres. Lagoas pantanosas, desolação, calcário, areia. Cresci cercado pela grande pobreza dos camponeses, por uma mortalidade infantil enorme, uma emigração espantosa. Natural portanto que tudo isso me tenha tocado (melhor, tatuado). O lado social e o outro, porque há outro também, das minhas narrativas ou poemas publicados [...] nasceu desse ambiente quase lunar habitado por homens e visto, aqui para nós, com pouca distanciação. (OLIVEIRA, 1992, p. 586).

Fica clara a tatuagem marcada na literatura oliveiriana, fartamente documentada e avalizada pelo próprio autor e pela crítica. Apenas à guisa de exemplificação desta obsessão pessoal e social, porém essencial — como o próprio autor confirma no último parágrafo da “Nota Final” de *Finisterra*, sua última obra — entre tantos exemplos em prosa e verso que poderiam ser dados, eis o primeiro parágrafo do primeiro romance do autor, *Casa na duna*, de 1943:

Na gândara há aldeolas ermas, esquecidas entre pinhais, no fim do mundo. Nelas vivem homens semeando e colhendo, quando o estio poupa as espigas e o inverno não desaba em chuvas e solidão. Porque então são ramagens torcidas, barrancos, solidão, naquelas terras pobres. (OLIVEIRA, 1992, p. 603).

Ao final de “Micropaisagem”, há a pergunta que ecoa também neste artigo: “Que literatura poderia nascer daqui que não fosse marcada por esta opressiva brevidade, por este tom precário, demais a mais tão coincidentes com os sentimentos do autor?” (OLIVEIRA, 1992, p. 588). A gândara forjou a literatura oliveiriana e já suscitou analogias críticas com o autorretrato, como fez Rosa Maria Martelo, partindo desta mesma pergunta de que partimos, mas aplicando-a aos livros *Sobre o Lado Esquerdo* (1968), *Micropaisagem* (1968) e *Entre Duas Memórias* (1971), considerando-os como um “corpo unitário” poético que constrói um “autorretrato na paisagem precária” — uma “resistência da subjectividade individual que há-de afirmar-se sob a forma textual, mais caligráfica que biográfica, do auto-retrato” (MARTELO, 1996, p. 373-374). Essa ideia se estende a *O Aprendiz de Feiticeiro*, como lemos no texto de Ida Alves — e já traçamos as primeiras pontes para *Finisterra*:

Obra arquitetada a partir de dois movimentos, recolha e disseminação, constata-se com rapidez que “desdobrar o fio da memória” (p. 531) é o exercício nuclear de um autor à procura de sua(s) grafia(s) literária(s). Trata-se mesmo, como indicou Eduardo Prado Coelho, em estudo exemplar sobre esse livro, de “um texto auto-gráfico”. Essa grafia se faz de imagens longínquas, vestígios de um passado pessoal e de experiências de leituras, ruínas de casas e de corpos ficcionais. [...] Entretanto, não se trata apenas da exploração da subjetividade como íntima revisitação, mas do deslocamento contínuo entre o sujeito e os objetos por meio do olhar que vê, revê e constrói imagens, matéria de que são feitos os livros. (ALVES, 2013, p. 46)

Seu trabalho poético e ficcional nos mostra que, mesmo quando escrevia sobre sua infância, sobre as micropaisagens das dunas, dos líquenes, das estrelas, seu trabalho formal era o seu trunfo para uma revolução pela linguagem. Muito já foi debatido pela crítica sobre a forma em Carlos de Oliveira ser considerada matéria, pedra, madeira, grão de areia. Seu compromisso com a gândara ultrapassa a temática de suas obras. Não se trata, portanto, de um simples cenário, mas da paisagem de sua vida, sua constituição material: “Dessa relação estreita entre o trabalho da escrita, o sujeito e a memória, a paisagem se forma como um denominador comum, pois é a um só tempo espelhamento da escrita, projeção do sujeito e matéria da memória.” (GANDOLFI, 2011, p. 30). Começamos, portanto, a construir nosso argumento. Defendemos aqui que as sucessivas representações da gândara em suas obras — poemas, romances, crônicas e narrativas —, especialmente tematizado em *Finisterra*, dão conta da construção de sua biografia censurada pela ditadura fascista portuguesa. Com Derrida e Benjamin, lemos as constantes representações das ruínas da gândara em sua obra como a revelação de um autorretrato submerso (ou enterrado nas dunas) de Carlos de Oliveira.

Finisterra e a ruína da representação

Perguntam-me ainda porque falo tanto da infância. Porque havia de ser? A secura, a aridez desta linguagem, fabrico-a e fabrica-se em parte de materiais vindos de longe: saibro, cal, árvores, musgo. E gente, numa grande solidão de areia. A paisagem da infância que não é nenhum paraíso perdido mas a pobreza, a nudez, a carência de quase tudo. (OLIVEIRA, 1992, p. 588)

A representação da paisagem arruinada de sua infância, em contraponto ao paraíso perdido de Marcel Proust, é o tema de *Finisterra: paisagem e povoamento*. Uma narrativa fragmentária, de forma completamente diferente dos romances anteriores do autor, com traços ensaísticos e surrealistas, e que se estabelece prontamente como sua obra-prima e um dos marcos da literatura portuguesa do século XX. Pensemos, pois, com Walter Benjamin, nesses dois tópicos que compõem, de certa maneira, conteúdo e forma da obra em análise.

Em seu famoso capítulo introdutório de *Origem do Drama Barroco Alemão*, Benjamin estabelece o conceito de *tratado* como a forma essencial da filosofia que quer “permanecer fiel à lei da sua forma, como representação da verdade e não como guia para o conhecimento”

(BENJAMIN, 1984, p. 50). O tratado tem como método a representação natural e contínua, portanto avessa às intenções e, principalmente, fragmentária. A metáfora do mosaico utilizada por Benjamin reforça que sua natureza fragmentária não só não lhe faz perder força, como é ela que lhe garante o *status* de moto-contínuo: “A relação entre o trabalho microscópico e a grandeza do todo plástico e intelectual demonstra que o conteúdo de verdade só pode ser captado pela mais exata das imersões nos pormenores do conteúdo material.” (1984, p. 51).

Aplicando esse pensamento à escrita fragmentária da micropaisagem gandraesa de Carlos de Oliveira, pode-se atingir um novo nível de compreensão dessa literatura, que encontra ratificação na própria brevidade fragmentadora do material de que é feita. Ainda com Benjamin, agora em *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, trazemos à baila o conceito de reflexão que está na base da teoria do conhecimento romântico, por garantir “não apenas a imediatez do conhecimento, mas também, e na mesma medida, uma particular infinitude do seu processo” (BENJAMIN, 2011, p. 32). Esse processo ininterrupto da reflexão e do fragmento no Romantismo e no Barroco alemães teorizado pelo filósofo das *Passagens* vem bem a calhar para o nosso debate. A efemeridade da paisagem arenosa da gândara instiga em Carlos de Oliveira um constante processo de reflexão, inclusive sobre a impossibilidade de sua representação. A isto, adiciona-se a noção de que “a célula germinal de todo conhecimento é, então, um processo de reflexão numa essência pensante, através do qual ela se conhece a si mesma. Todo ser-conhecido de uma essência pensante pressupõe seu autoconhecimento” (BENJAMIN, 2011, p. 62).

Pensando no *dialeto dos fragmentos*, Friedrich Schlegel comenta sobre a busca constante de universos microscópicos e macroscópicos, interiores e exteriores: “Se ao refletir não nos podemos negar que tudo está em nós, então não podemos explicar o sentimento de limitação que nos acompanha constantemente na vida senão quando admitimos que somos somente um pedaço de nós mesmos.” (SCHLEGEL, 1997, p. 16). Carlos de Oliveira parece recorrer à noção schlegeliana do ser humano como fragmento, mas, por entender a linguagem como engenho e procura constante de (auto)conhecimento, ressalta o caráter formativo e incessante da reflexão — enquanto “pensamento que engendra a sua forma” (BENJAMIN, 2011, p. 39) — em sua multiplicidade, ao mesmo tempo em que reafirma a limitação de sua incompletude.

Fixando os pés, finalmente, em *Finisterra*, podemos analisar este fator que nos salta aos olhos por ser um fio de Ariadne no qual podemos nos agarrar para atravessar esta obra tão fragmentária e labiríntica. As constantes representações da paisagem do jardim que a janela da casa recorta são uma “obsessão da família”, como nos diz um dos narradores logo nas primeiras páginas. Fotografias, pirogravuras, maquetes, os meios de representação do real se proliferam entre os membros da família por gerações. Entre eles, a criança esboça um desenho da paisagem da janela:

A primeira zona de areia (mancha a ferver num hálito prateado, como o sal dos velhos itinerários: ruivo por dentro, alvo por fora) ocupa o terço inferior da aridez que a janela enquadra.

Segue-se a faixa estreita de gramíneas: a evaporação da lagoa (juncos densamente roxos) submerge-as num tom mais carregado que o da própria água. Esta área, no entanto, é bastante instável: sob a declinação do sol, as cores mudam com frequência de intensidade; basta um sopro de vento, a ondulação pouco perceptível que provoca, para clarear ou escurecer as gramíneas.

Na outra margem, a linha das dunas reflecte o movimento dessa ondulação (sinusóide ténue demarcando a altura da segunda grande zona de areia) e serve de limite ao terço intermédio da paisagem.

O último terço acaba na linha superior do caixilho: formam-no as dunas distantes (recorte acentuado, revérberos de cal, como a auréola, a inquietação, que as estrelas irradiam fixamente). Ao fundo, uma nesga azul pode parecer ao mesmo tempo céu e mar; placa de zinco a incendiar-se; ou apenas um reflexo turvo da luz. (OLIVEIRA, 1992, p. 1013-1014)

O jardim abandonado, com “montões informes de silvedo, buxo descabelado, urtigas, flores selvagens”, “palmeiras de pouco porte” que “incharam tanto que fazem pensar em anões velhos, doentes, com as suas cabeleiras, as suas folhoas emaranhadas, caindo em arco até o chão”, “murgos biliosos, caules de gisandra, líquenes, doenças vagarosas”: um retrato da ruína da paisagem familiar (OLIVEIRA, 1992, p. 1009). E sobre ele, um osso de baleia onde se senta a criança para desenhar a paisagem do jardim em que está, mas que sabe de cor apenas pela perspectiva da janela.

Alguns tópicos podem ser abordados sobre esse trecho inicial da narrativa. A começar pelo estranhamento da presença naturalizada de um elemento surrealista, um osso de baleia no jardim, na obra de um autor inicialmente identificado com o neorealismo, mas que se revela, de fato, um elemento lógico dentro da narrativa — a gândara, formada “por milénios de paciência geológica” (OLIVEIRA, 1992, p. 1111), apresenta as diversas paisagens que já a formaram: fósseis marítimos, florestas submersas e dunas. A representação central da obra, o desenho da criança, além de povoar a paisagem com camponeses e seus animais em peregrinação — todos com as cabeças em chamas — traz voz aos elementos animados e inanimados quando a lupa incide sobre eles, ou quando da sua projeção nas paredes, povoando ainda mais de vozes e magicamente a paisagem silenciosa do abandono:

Em compensação, os grãos de areia são enormes.

No inverno, os que batem contra a janela são ainda maiores.

Maiores?

Expliquem-lhe, grãos de areia.

O quê?

O que acontece com o vento.

Estamos a dormir na duna, muito sossegados, a sonhar com a nossa fonte prometida, e nisto erguemo-nos cheios de medo. É o vento a gritar: acordem, grãos de areia, acordem, vão bater-lhe à janela. E vamos, arrastados pelo turbilhão.

Ouviste? Recebem a ordem e enlouquecem. Voam, incham, atiram-se à janela. Grandes como fragas.

E as vidraças resistem?

Os grãos são ocos. Incham mas ficam vazios. (OLIVEIRA, 1992, p. 1018)

O desenho da criança não só apresenta elementos fantásticos como povoa a paisagem deserta das representações da família. A figura do camponês como elemento humano desse povoamento não é um acaso, sendo ele o elemento central de sua memória de infância, os trabalhadores da terra arenosa da gândara. Sobre essa paisagem, é interessante reparar que essa é a única obra de ficção de Carlos de Oliveira que não declara explicitamente se passar na gândara, apesar de ser óbvio — ou mesmo por isso. Como a paisagem, nenhuma personagem tem nome, são todas referidas com o grau de parentesco relativo à criança: o pai, a mãe, o tio, o avô, além de outros poucos personagens alheios à família, alguns se revezando como narradores da obra a cada capítulo, sem sinalização formal alguma disso.

No entanto, chama a atenção, dentre tantas vozes identificadas na obra, a presença de uma voz externa, uma “terceira voz” que parece ecoar junto de todas as outras vozes — “De súbito, julga ouvir nas palavras do pai o eco duma voz e não a própria voz (soando onde?)” (OLIVEIRA, 1992, p. 1030) — e que conversa de vez em quando com a criança, como no exemplo supracitado. As conversas entre esse personagem não inicialmente caracterizado e a criança não são marcadas com travessões, como os diálogos entre os demais personagens o são. Como se as vozes não fossem proferidas no espaço comum, mas num diálogo interno. No trecho selecionado, a fala dos grãos de areia, da criança e dessa voz são postas num mesmo nível, numa interface fantástica onde tempo, espaço, vida e morte estão suspensos, e vozes passadas e futuras, vivas e inanimadas, conversam entre si.

Conclui-se que se trata de uma voz de um futuro distante, que revisita memórias e papéis da família guardados na casa abandonada: as lembranças, os documentos, as notas sobre o povoamento, as dívidas — as causas da ruína —, os seus desenhos e as fotografias do pai. O futuro da criança: o homem que cresceu e hoje povoa outras paisagens, “o homem a vaguear toda a noite [...]: vai a caminho da infância; duplica a própria imagem, regressivamente [...]” (OLIVEIRA, 1992, p. 1091). Essa tese confirma-se no decorrer do livro, como no último capítulo:

Desfazer os laços de nastro e abrir a pasta que reúne os papéis da família. Encontrados por toda a parte (poucos mas dispersos): estantes da sala, cofre-miniatura do avô, gavetas da cómoda holandesa, baús do tio, livros de escrituração. Revê-los vagarosamente. (OLIVEIRA, 1992, p. 1151)

O paralelo dessa voz com a própria voz do poeta se revela na Nota Final do livro, que aproxima os trabalhos de escrevê-lo com o de visitar a casa da infância — todos exercícios fragmentários, lacunares, de encarar a ruína:

Imitando um dos narradores deste livro (coincidência e necessidade), também o autor coligiu numa única pasta velhos papéis dispersos: alguns, dactilografados; outros, manuscritos e às vezes (quase) ilegíveis. Decifrou a letra emaranhada, reconstituiu lacunas, ordenou tudo pelas diferenças caligráficas, a cor da tinta, os caracteres (mais ou menos nítidos) da máquina: sinais dum trabalho intermitente. Em seguida (clarificado o material), nova ordenação, cortes, e acabamentos necessários (aliás, muito breves).

Aqui está o romance (um dos romances) escrito e anunciado há anos, sem garantia de terem aparecido todos os papéis. (OLIVEIRA, 1992, p. 1155)

De volta ao desenho da criança, entre as fotografias do pai e sua busca pela expressão mais exata da realidade; e as pirogravuras da mãe que procura aceitar as imperfeições dos meios e do sujeito como parte da realidade; a criança tenta equilibrar-se, menos preocupada com a *mimesis* do que com a simbolização. Sua sede se refletiu na diminuição da lagoa da paisagem e na sede dos camponeses; sua febre ateou fogo à cabeça dos homens e dos bichos; e seu medo dos grãos de areia que batem contra a janela no inverno promoveu-os a penedias também com medo do vento: como Proust e Derrida, “pretendeu desenhar não tanto o que via quanto o que sabia” (MARTELO, 1996, p. 228).

Todas as representações da paisagem passam por uma imprecisão que é justamente a causa de sua repetição incessante. A fotografia modifica-se pela química de sua revelação ou amarela-se com o tempo; o pirógrafo de fole furado produz uma paisagem disforme; a maquete de escalas minuciosas, medidas a passos e fita métrica, e feita dos próprios materiais do jardim, exagera em alguns pontos e ignora outros importantes. E, principalmente, a janela, objeto-modelo das reproduções, deforma as formas da paisagem devido às suas “vidraças cheias de imperfeições (nódulos, bolhas, distorcem a visão)” (OLIVEIRA, 1992, p. 1010).

Para todas as representações “basta o pormenor (...), o engano no algarismo, e as contas saem erradas” (OLIVEIRA, 1992, p. 1031), principalmente o pormenor da visão falha, aliado ao pormenor da própria realidade, que, de refletir-se em nossos olhos, codificar-se e interpretar-se, já é passado. Carlos de Oliveira cria um enredo fragmentário em que os personagens são obcecados por representar o real e representam-no da única maneira possível: o falhanço — “E, por isso, será mais exacto falar de re-produção ou redescrição da paisagem do que de reprodução; reproduzir a paisagem é o desejo das personagens, a re-produção é a sua efectiva concretização.” (MARTELO, 1996, p. 224).

As representações ou redescrções da paisagem do jardim que tentam aprisionar o real em seus pormenores — seja objetivamente como o pai e o homem (o futuro da criança), ou subjetivamente como a mãe e a criança — têm como modelo uma paisagem inconstante e

breve, que não cessa de ser a ruína do momento anterior. Esse cenário inviabiliza qualquer ideia de totalização de uma representação definitiva, justamente por ser composta por fragmentos de ângulos de visão de um real inconstante por si só, e por isso é um movimento infinito. O enredo reflete as leis que regem sua própria escrita.

La ruine introduite dans le paysage expose à l'informe, c'est-à-dire à la disparition de la forme achevée. Cette disparition possible fait pressentir combien l'achèvement est problématique, et tout spécialement dans une œuvre d'art. A partir de quel moment l'artiste considère-t-il que la forme achevée est atteinte? Toute forme n'est-elle pas instable, transitoire? La ruine serait à cet égard emblématique de cette instabilité qui condamne tout état à n'être qu'un point de vue relatif.³ (LACROIX, 2020, p. 65)

De um lado, a gândara parece ser composta de ruínas, pela ausência de contornos definidos de suas dunas em constante metamorfose, suas casas “que duram sensivelmente o que dura uma vida humana” (OLIVEIRA, 1992, p. 588) e mesmo a brevidade de seus homens, marcada pela “grande pobreza dos camponeses, por uma mortalidade infantil enorme, uma emigração espantosa” (Ibidem, p. 586). De outro, a escrita de Oliveira, feita da mesma brevidade e dos mesmos materiais da paisagem de sua infância: “a segura, a aridez desta linguagem, fabrico-a e fabrica-se em parte de materiais vindos de longe: saibro, cal, árvores, musgo. E gente, numa grande solidão de areia.” (Ibidem, p. 588). Entre Jacques Derrida, Walter Benjamin e Roland Barthes, entendem-se as representações incessantes da paisagem em *Finisterra* como tentativas falhas de fixá-la numa linguagem específica. Ou seja, uma tentativa de representar a ordem pluridimensional do real através da ordem unidimensional da linguagem (BARTHES, 2013, p. 23), num exercício de reflexão próximo do Barroco e do Romantismo de busca infinita pelo conhecimento e, conseqüentemente, pelo autoconhecimento (BENJAMIN, 2011, p. 32). *Finisterra* coloca-se, em grande parte das análises, como uma alegoria crítica da busca pela representação do real, característica das literaturas realistas e objetivas. No entanto, a realidade não se fixa, e mesmo um instrumento de ordem pluridimensional não seria capaz de representá-la, pois ela é sempre a ruína do momento anterior, com o atraso que a visão nos condena: a cegueira de enxergar o real como ele é. Retoma-se, pois, a mesma natureza do interdito da escrita autobiográfica em Paul de Man.

Um fragmento de Schlegel vem a calhar novamente para reforçar o caráter já apontado por Benjamin a respeito da escolha da reflexão como base da teoria romântica do conhecimento: “O pensar tem a particularidade de, próximo a si mesmo, pensar de preferência naquilo sobre o que ele pode pensar sem fim.” (SCHLEGEL apud BENJAMIN, 2011, p. 29). Carlos de Oliveira cria um enredo fragmentário em que os personagens são obcecados por representar o real e

3 “A ruína introduzida na paisagem expõe-se ao informe, isto é, ao desaparecimento da forma completa. Esse possível desaparecimento sugere quão problemática é a conclusão, especialmente em uma obra de arte. A partir de que momento o artista considera que a forma completa foi alcançada? Toda forma não é instável, transitória? A ruína seria neste aspecto emblemática dessa instabilidade que condena qualquer estado a ser apenas um ponto de vista relativo.” (Tradução nossa)

representam-no da única maneira possível: o falhanço. Não há, portanto, ação que mais se repita do que a tentativa falhada de interpretar a realidade sempre da mesma maneira — vide a história da literatura.

Em sua perseguição do real, ao compreender que não pode captá-lo, então deve criá-lo, Oliveira assume que “quanto maior é a deformação (...), mais profunda é a fidelidade ao real, quanto mais radical é a abstracção, maior a fidelidade ao concreto” (CRUZ, 2008, p. 88). A ruína se instaura como construtora de um novo real, um real que assume a falta como “doce melancolia” (LACROIX, 2020, p. 63) e se reflete em narrativas lacunares em seu sentido e forma para que as estruturas possam se mover e impulsionar revoluções pela linguagem.

O que se passa com os personagens de *Finisterra*, acontece também na escrita autobiográfica, ou melhor, no autorretrato de Carlos de Oliveira, como vimos na supracitada “Nota Final” do livro. Oportunamente, aponta Flavia Trocoli ao analisar a autobiografia em algumas obras de Marguerite Duras, Nuno Ramos e Vera Lins: “isso que se passa fora do eu perturba a representação, a literatura é assombrada pelo seu fora, e o autobiográfico é forçado pela dor a buscar a forma literária”. A forma fragmentada de *Finisterra* parece refletir também essas ruínas, o *retrait*, o *autoritratto*. “Afinal, lá onde a destruição impera — no próprio rosto, nos corpos doentes da mulher amada ou da mãe que morre, a forma deverá advir.” (TROCOLI, 2017, p. 82).

Considerações Finais

Nossa leitura posiciona *Finisterra* como uma narrativa de memória das ruínas da casa da infância — vítima dos grandes abalos, mas também das “metamorfozes invisíveis (talvez as mais importantes)” (OLIVEIRA, 1992, p. 1153) — marcada pela brevidade de tudo que vive na gândara, como as dunas, as casas e as vidas. Carlos de Oliveira, cujo pseudônimo das obras de juventude era Carlos Ganda, pretendia, desde sempre, ter seu nome indiferenciado ao nome da gândara. Ressoando a epígrafe deste artigo, os versos de “Noite Inquieta”, do livro *Colheita Perdida* (1948): “Sobre o pálido estuque da parede, / como um espelho de minha própria imagem, / uma seara de Van Gogh morre à sede / no óleo espesso e fulvo da estiagem.” (OLIVEIRA, 1992, p. 85) — o lugar da imagem de Narciso lhe dá a chave de seu Ser. Da fórmula: *vejo-me numa paisagem arruinada*, passa insensivelmente a: *sou uma paisagem arruinada*. O que se escreve e reescreve, assim, é o já invisível, o que ficou em sua “memória de cego”, ou emudecido pela censura: as ruínas de seu rosto, as da memória, as da casa da infância, a gândara.

Os fragmentos de *Finisterra*, de forma derridiana, se dão pela linguagem da cegueira e da ruína, e, por isso, falam sempre da cegueira e da ruína que os constituem (DERRIDA, 2010, p. 12); assim como, de forma benjaminiana, estabelecem sob o conceito de reflexão, uma particular infinitude desse processo (BENJAMIN, 2011, p. 32). E, assim, através da estética

do fragmento e da ruína, edifica-se mais do que se corrói, uma vez que “l’amenuisement de la forme, et même sa disparition, n’est pas seulement destruction mais rupture avec ce qui délimite; et cet amenuisement est aussi croissance, libération. C’est ce paradoxe qui constitue le noyau essencial do sentimento do sublime qui défie l’émotion esthétique.”⁴ (LACROIX, 2020, p. 68).

Essa leitura insere Carlos de Oliveira em uma literatura de compromisso social muito profunda, levando os ideais engajados do movimento neorrealista a um novo grau — talvez até abandonando seus ideais formadores. Suas estratégias de linguagem, que muitas vezes lhe renderam críticas implacáveis, inserem-no num nível de integração indissociável com os camponeses, a terra árida, as colheitas pobres, a brevidade de tudo. Ao alcançar o que Osvaldo Manuel Silvestre chamou de “uma radical anonimização da escrita” em *Pastoral e Finisterra* (SILVESTRE, 1996, p. 23), suas duas últimas obras, Carlos de Oliveira, ao mesmo tempo, se caracteriza e se identifica com a paisagem da janela de sua infância, forjando o mais justo e fiel autorretrato de seu espírito literário: a gândara é pelo que ele quer ser conhecido fazendo-se conhecer.

Povoar de fantasmas a ruína do mundo, como a ruína da gândara, é o ofício da autobiografia, restaurando a mortalidade, desfigurando na mesma medida em que restaura o rosto no autorretrato — a gândara, então, parece a paisagem-ruína ideal para esta empresa. Não à toa, Paul de Man associa o epitáfio à autobiografia, assim como Narciso só consegue captar sua própria imagem no momento de sua morte. É de uma ironia trágica, pois, que *Finisterra* tenha sido o último livro publicado por Carlos de Oliveira, em 1978, três anos antes de sua morte aos 59 anos. No fim, como no começo, há a ruína. Como tudo na gândara, Carlos de Oliveira também foi breve, mas deixou-nos, enterrado nas dunas, seu autorretrato, como um tesouro.

Referências

ALVES, Ida. O aprendiz de feiticeiro: a máquina nos meus olhos. In: _____ (org). **Coisas desencadeadas**: estudos sobre a obra de Carlos de Oliveira. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013, p. 44-66.

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão**. 3.ed. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

4 “A redução da forma, e mesmo seu desaparecimento, não é apenas destruição, mas ruptura com o que delimita; e esta redução é também crescimento, libertação. É este paradoxo que constitui o núcleo essencial do sentimento do sublime que desafia a emoção estética.” (Tradução nossa)

CORREIA, Natália. Intervenção na Assembleia da República, a propósito de um voto de pesar pela morte de Carlos de Oliveira. **Diário da Assembleia da República**, I série, II legislatura, 1ª sessão legislativa (1980/1), n. 91, 8 jul. 1981. p. 3762-3765.

DE MAN, Paul. Autobiografia como des-figuração. Trad. Joca Wolff. **Sopro**, n. 71, p. 2-11, mai. 2012.

DERRIDA, Jacques. **Memórias de Cego: O auto-retrato e outras ruínas**. Trad. Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

GANDOLFI, Leonardo. Carlos de Oliveira e o ofício de contar nas dunas grãos de areia. In: ALVES, Ida; MAFFEI, Luis (orgs.). **Poetas que interessam mais: leituras da poesia portuguesa pós-Pessoa**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011, p. 27-44.

GENETTE, Gérard. Complexo de Narciso. In: _____. **Figuras**. Trad. Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 23-30.

LACROIX, Sophie. Esthétique des ruines. In: _____. **Ce que nous disent les ruines**. La fonction critique des ruines. Paris: Harmattan, p. 53-142, 2020.

MARTELO, Rosa Maria. **A construção do mundo na poesia de Carlos de Oliveira**. 1996. 556f. Tese (Doutorado em Letras) — Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Porto, 1996.

OLIVEIRA, Carlos de. **Obras de Carlos de Oliveira**. Lisboa: Caminho, 1992.

SCHLEGEL, Friedrich. **O dialeto dos fragmentos**. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel. Introdução. In: OLIVEIRA, Carlos de. **Trabalho Poético** (Antologia). Braga: Angelus Novus, 1996, p. 21-103.

TROCOLI, Flavia. A autobiografia e o diário como feridas na lógica da representação literária. **Criação & Crítica**, São Paulo, n. 19, p. 72-83, dez. 2017.

PARA LER O ESPAÇO-PAISAGEM DE *FINISTERRA*

TO READ *FINISTERRA'S* SPACE-LANDSCAPE

Gisele Seeger^{1*}

RESUMO

A produção narrativa de Carlos de Oliveira, poeta e ficcionista cujo centenário de nascimento é no presente ano celebrado, erige-se sobre alguns motivos recorrentes, que persistem desde *Casa na duna* (1943), romance de estreia do autor. É o caso da tematização da paisagem enquanto correlato existencial de personagens à beira da ruína afetiva, moral e material. Entretanto, no seu último romance, *Finisterra. Paisagem e Povoamento* (1978), esse motivo converte-se também em dominante epistemológica. Nessa aproximação, proponho-me a elucidar a especificidade desse espaço romanesco segundo a sistematização dos níveis espaciais proposta por Marie-Laure Ryan, Kenneth Foote e Maoz Azaryahu (2016). Meu intuito é demonstrar que, em *Finisterra*, espaço e perspectiva são indissociáveis e que a paisagem, como *espaço perspectivado*, é categoria donde emana menos a postulação duma realidade sócio-histórica do que o questionamento das (im)possibilidades da percepção e da ficção.

PALAVRAS-CHAVE: *Finisterra*. Carlos de Oliveira. Espaço. Paisagem. Perspectiva.

ABSTRACT

The narrative work of Carlos de Oliveira, poet and fiction writer whose birth centenary is celebrated this year, is based on some recurrent motifs, which persist from *Casa na duna* (1943), the author's debut novel. This is the case of the thematization of landscape as an existential correlate of characters on the edge of affective, moral and material ruin. However, in his latest novel, *Finisterra. Paisagem e Povoamento* (1978), this motif becomes an epistemological dominant. In this approach, an excerpt from my master's thesis, I propose to elucidate the specificity of this novel space according to the systematization of spatial levels proposed by Marie-Laure Ryan, Kenneth Foote and Maoz Azaryahu (2016). My aim is to demonstrate that space and perspective are inseparable in this novel, and that landscape, as a perspective space, is a category from which the postulation of a socio-historical reality emanates less than the questioning of fiction and perception's (im)possibilities.

KEYWORDS: *Finisterra*. Carlos de Oliveira. Space. Landscape. Perspective.

1 * Doutoranda em Letras (Teoria da Literatura) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Bolsista CNPq. Seus trabalhos incidem sobre os estudos narrativos e o romance português do século XX. Recentemente, publicou *A personagem na narrativa literária*, em coautoria com Raquel Trentin.

Naturalmente, não é originalidade de Carlos de Oliveira a tematização da casa. Se atentarmos somente ao romance português, é fácil perceber que são muitas as casas de ficção, nelas inscrevendo-se os grandes conflitos motores das intrigas e, mais do que isso, nelas projetando-se diferentes imagens duma casa maior, com a qual essas intrigas dialogam. “Entrar na casa”, afirma Helena Carvalhão Buescu (1999), é “entrar numa outra dimensão de mundo, numa outra escala” – “miniaturalmente, [...] a casa reencena [...] o mundo que julgamos deixar lá fora. Como num palco, reencena dentro” (p. 27). Isso não só porque ficcionalizar a casa é desde já reencená-la como também porque tal espaço projeta todo um feixe de sentidos que não se limita ao campo da interioridade. Para além de seus quartos, seus cantos e seus esconsos, a casa tem “janelas, frestas, mesmo brechas” (p. 28) que dão passagem para o exterior. Por isso é que pode a casa ser lida como “manifestação interior de todos os debates, problemas e dúvidas que o exterior, é sabido, coloca” (p. 29).

São diferentes entre si as casas de Almeida Garrett, de Camilo Castelo Branco, de Júlio Dinis, de Eça de Queirós; diferentes delas são ainda mais as de Aquilino Ribeiro, de Vergílio Ferreira, de Agustina Bessa-Luís, de Maria Velho da Costa e de António Lobo Antunes – diversas tanto pelo exterior que interiorizam, pelos mundos que reencenam, quanto pelo seu modo de construção, pela sua arquitetura formal. Congregam-se, no entanto, por abrigarem direções comuns de sentido, como a relação do homem com o poder e com as temporalidades psicológica e histórica.

E a produção de Carlos de Oliveira, poeta e ficcionista cujo centenário de nascimento é neste ano celebrado, não desconfirma a adoção dessas direções. Operando com pressupostos do materialismo e da dialética marxistas, o escritor fez de suas casas de ficção palcos onde se encenam profundos conflitos de classe e onde se desdobram a ascensão e a ruína de sistemas econômicos de produção baseados na exploração agrária. Os habitantes de suas casas lutam contra condições naturais adversas, com um contexto histórico e social que acelera o processo de decadência, assim como procuram, em vão, resistir aos tormentos duma psicologia (duma casa interior) igualmente em crise. Segundo Maria Alzira Seixo (1999),

assim como Herberto Helder é o nome que acode em termos emblemáticos na convocação do trabalho poético da casa no território da lírica, para a ficção, a referência fundamental no século XX será a de Carlos de Oliveira, com o díptico *Casa na Duna e Finisterra*, assim como a constelação de poemas que, na sua poesia, a estes dois romances está ligada. (p. 111)

Com efeito, esses dois romances, o que abre e o que sela a carreira do romancista, apesar de terem diferentes inserções histórico-literárias, têm muitos pontos de contato a nível diegético, ambos tematizando a decadência material, afetiva e moral duma “burguesia rural cujo poder económico se fundava na posse da terra e na exploração dos camponeses expoliados” (MARTELO, 2000, p. 254) e ambos projetando a imagem duma casa portuguesa que, de modo algum, correspondia ao ideal criado pelo discurso nacionalista do Estado Novo. Nem

a casa de *Casa na duna* nem a de *Finisterra* guardam analogias com as “casitas sorridentes, sempre alegres na sua variada caiação” (LINO, 1923, p. 22) que esse discurso se empenhou em transformar na imagem oficial da casa portuguesa.

Casa na duna, romance publicado “nos alvares do Neo-realismo” (MARTELO, 2000, p. 254), joga, muito às claras, com os motivos da posse da terra, da exploração dos oprimidos e da implacável alteração das relações econômicas. Suas personagens exibem ainda sua carnadura humana: têm nome, sobrenome, feições relativamente bem delineadas; o espaço é, desde o princípio, claramente situado: trata-se da Gândara, terra de areia que povoa todo o imaginário do autor, onde se situam a quinta familiar e uma fábrica de telhas. Já a casa de *Finisterra*, por sua alusão a um espaço geográfico dotado de conotações místicas e por seu trabalho com as categorias da narrativa, expande sua capacidade sugestiva, jogando com a problemática da classe em termos pouco objetivos e colocando-a a serviço da reflexão em torno da ficcionalização do mundo. Sua singularidade reside na relação com a paisagem externa, estabelecendo-se por via dessa relação a problemática nuclear da *perspectiva*, sobre a qual me debrucei na minha dissertação de mestrado, *Finisterra e os modos de povoar uma paisagem: estratégias de configuração da perspectiva narrativa* (2020). Sem esgotar a complexidade do traçado ficcional desse espaço romanescos, aproximo-me de sua especificidade por meio duma leitura atenta, guiada pela sistematização dos níveis espaciais proposta por Marie-Laure Ryan, Kenneth Foote e Maoz Azaryahu (2016), nomes de destaque no cenário dos atuais estudos narrativos.

Em “Narrative Theory and Space” (2016), os três autores defendem que o espaço narrativo é composto por cinco níveis básicos: *spatial frames*, o entorno imediato das personagens, cambiante ao longo da ação – “um quadro de ‘salão’ pode se transformar num quadro de ‘quarto’ à medida que as personagens se movem no interior de uma casa”² (p. 23); *setting*, o espaço abrangente da ação, “uma categoria sócio-histórico-geográfica relativamente estável que abrange todo o texto”³ (p. 24); *story-space*, todo o espaço relevante para o enredo – “consiste em todos os quadros espaciais, além de todos os locais mencionados pelo texto que não são cenário de eventos que realmente ocorrem”⁴ (p. 24); *storyworld*, o espaço da história completado pela imaginação do leitor, ou ainda, “o espaço da história preenchido pela imaginação do leitor com base no princípio da partida mínima”⁵ (p. 24); e *narrative universe*, a soma do mundo real textual e todos os mundos contrafactuais construídos pelas personagens – “crenças, desejos, medos, especulações, pensamento hipotético, sonhos, fantasias e criações imaginativas”⁶ (p. 25).

2 Tradução minha. No original, “spatial frames are shifting scenes of action, and they may flow into each other: a ‘salon’ frame can turn into a ‘bedroom’ frame as the characters move within a house.”

3 Tradução minha. No original, “a relatively stable socio-historico-geographic category that embraces the entire text.”

4 Tradução minha. No original, “It consists of all the spatial frames plus all the locations mentioned by the text that are not the scene of actually occurring events.”

5 Tradução minha. No original, “the story space completed by the reader’s imagination on the basis of the principle of minimal departure.”

6 Tradução minha. No original, “beliefs, wishes, fears, speculations, hypothetical thinking, dreams, fantasies, and imaginative creations (Ryan 1991).”

O *setting* de *Finisterra* “é uma terra específica: a Gândara, com suas características próprias descritas em registos narrativos diversificados desde a sua flora até à composição geológica”, “base instável” em que assenta “a casa de família”, onde se processa “a evolução familiar (infância, relações de parentesco, decadência) e por que passam tanto “a evolução social” como “a própria evolução do terreno e do clima” (SEIXO, 1986, p. 73). Mas, se o sabemos, não é porque o romance o diga: não é outra, senão a Gândara, o cenário dos enredos de *Casa na duna*, *Pequenos burgueses* e *Uma abelha na chuva*, e não tão escassos são os indícios que nos permitem inferir a repetição, no romance derradeiro, desse mesmo universo sócio-histórico-geográfico – o terreno arenoso, a presença da cal, do mineral, as mudanças nas relações econômicas.

O título *Finisterra* remete à cidade homônima situada no noroeste de Espanha, na Galiza. O Cabo Finisterra, ou Fisterra, chamado também Costa da Morte, dada a grande quantidade de naufrágios nela sucedidos, foi por muito tempo considerado a parte mais ocidental do globo, o *fim do mundo*. Conforme Francisco de Ramón e Ballesteros (1981), “Fisterre já foi definido como: ‘Fisterra, onde a terra termina e o mar começa’, pois antes da descoberta da América e, levando em consideração seu caráter de ponto final da Europa, era considerado o autêntico remate da Terra”⁷ (p. 96). À cidade associam-se diversas lendas,

[e] tanto é assim, que quase chegamos a crer, como nossos antepassados, que, após a linha do horizonte onde o céu e a terra parecem fundir-se num abraço estreito, não pode haver nada além de meros abismos habitados por monstros marinhos, como vertentes terríveis de uma estrada estreita que não leva a nada.

Encontramo-nos, então, no contexto de uma cidade próspera e pitoresca de bravos marinheiros e pescadores, que vivem em terras que levam ao Oceano Atlântico. Aqui estão todas as sugestões históricas que variam desde fabulosas lendas e sagas celtas a grandes batalhas navais, a ataques de piratas por vikings, nórdicos e moranganos, sem mencionar as centenas de vidas humanas e naus que fizeram sua última estadia diante de suas temíveis penedias.⁸ (RAMÓN Y BALLESTEROS, 1981, p. 96)

Finisterra é conhecida principalmente por seu vínculo com o culto de Santiago. Conta-se que, executado o Apóstolo em terras palestinas, seus discípulos, cumprindo desejo expresso pelo próprio mestre, transportam os restos mortais para a Galiza numa barca de pedra. Tendo supostamente existido uma cidade pagã de nome Duium, diz-se que fora a essa cidade que

7 Tradução minha. No original, “Fisterre era definido antano como: ‘Fisterra, onde a terra acaba e o mar comenza’, posto que antes da descoberta de América e tido em conta o seu rexo carácter de punto terminal da Europa, estaba considerado como o autêntico remate da Terra.”

8 Tradução minha. No original, “[e] tanto é así a cousa, que case chegamos a creer, como os nosos devanceiros, en que despóis da liña do horizonte onde ceo e terra parecen fundínrense nunha estreita aberta, non pode haber outra cousa que simas abisais poboadas de monstros mariños, como pavorosos xalóns dun estarrecedor camiño que conduce a nada. Atopámonos, pois, no ámbito dun próspero e pintoresco pobo de bravos mariñeiros e pescadores, que viven nunhas terras que lle dan cara ao Océano Atlántico. Aquí todo son suxerencias históricas que abranguen desde fabulosas lendas e sagas célticas ate grandes combates navalhes, pasando por ataques piráticos de wikingos, nórdicos e moranganos, sin nos esquecer tampouco dos centos de vidas humanas e naos que fixeron a sua derradeira estadia diante das suas temibles penedías”.

“seus discípulos foram pedir permissão à autoridade romana para enterrar o corpo do apóstolo”⁹ (NIEVES HERRERO, 2009, p. 167). Deve-se à lenda do traslado do corpo do santo a integração de Finisterra nos Caminhos de Santiago pelo menos desde o século XII, como atesta sua menção no *Codex Calixtinus*. Porém, como observa Ana Catarina Mendes (2009), o rumo da peregrinação não tem que ver apenas com o desejo de prestar homenagens ou solicitar benesses ao santo. Explica a autora que

muitos são os peregrinos que afirmam que a rota era percorrida pelos antigos druidas celtas e que é esse o motivo pelo qual a percorrem. Afirmam que a rota do extremo este ao oeste de Espanha, que vai até o Finis Terrae (romana e anteriormente celta), era percorrida por peregrinos que iam ver ‘o sol a apagar-se nas águas do oceano’. Alguns asseguram que fazer a rota ao Finis Terrae fazia parte dos ritos de uma ‘Antiga Religião’. A referência a este passado longínquo pré-cristão assume um papel importante no imaginário de bom número dos novos peregrinos. (p. 14)

Nessas peregrinações de leste a oeste, os antigos peregrinos encontravam um símbolo do renascimento – como o sol que nasce no leste e morre no oeste todos os dias, assim também os peregrinos, seguindo sua rota, renascem para a vida.

No romance de Carlos de Oliveira, *Finisterra* é aproveitada sobretudo na semântica da morte e do renascimento que fundamenta a mensagem ideológica da obra – como a morte dum estado das coisas, isto é, dum sistema econômico de produção, é necessária ao nascimento doutro. Contudo o espaço propriamente dito, isto é, o *setting* da narrativa, relativiza a função de referência; *Finisterra*, a Gândara e Portugal nela sobrevivem como alusão implícita. Tão logo a narrativa abre, somos admitidos ao jardim familiar, jardim situado não se sabe onde, a experimentar a “primeira fase do abandono” (OLIVEIRA, 2003, p. 9). A personagem que ali se encontra está sentada sobre “um osso de baleia” e flutua, dado o decréscimo da “densidade calcária” (p. 9). A casa familiar é cercada por um halo luminoso, que protege-a das ameaças externas, mas vacila; o espaço externo é repleto de plantas carnívoras, “espécie de gelatina ávida” (p. 29) que a tudo dissolve e indiferencia; perto da casa, há uma floresta de áleas onde a temporalidade do mundo empírico é rasurada e onde se fazem imolações e rituais de fertilidade; no interior da casa, personagens desenhadas por um menino são capazes de superar as limitações ontológicas do seu espaço (o caderno escolar) e dialogar com seu autor.

Quer dizer, como o tempo, o espaço narrativo assume uma dimensão mágica que a todo momento lembra o leitor de que não está senão diante dum mundo *criado* por seus próprios habitantes. Ao tentar preencher os pontos de indeterminação deixados pelo texto e assim construir o mundo da história, o *storyworld*, o leitor confronta-se tanto com as lacunas e indeterminações da própria tessitura da intriga quanto com a incoerência lógica e ontológica da composição do tempo e do espaço.

9 Tradução minha. No original, “se dirigieron sus discípulos para pedir permiso a la autoridad romana para enterrar el cuerpo del Apóstol.”

Nesse universo narrativo (*narrative universe*), é impossível distinguir entre um “mundo real” e um “mundo contrafactual” (SILVESTRE, 1994, p. 71), pois o espaço só pode ser compreendido na sua relação com os seres ficcionais (seus sonhos, suas fantasias, suas lembranças, suas criações imaginativas). Tendo afinidades com as realizações do *nouveau-roman* francês, por sua insistência em apresentar as coisas em sua face exterior, a narrativa de Carlos de Oliveira faz lembrar o “projeto fenomenológico de capturar o mundo em sua radical alteridade” (RYAN; FOOT; AZARYAHU, 2016, p. 28)¹⁰, sempre a confrontar-se com o fato de que “mesmo essa alteridade não pode ser apreendida sem a mediação de uma consciência refletora” (Ibid, p. 28-29)¹¹. No nível da história, em suas tentativas de representar o mundo visto da janela, as personagens demonstram, por meio da sua experiência, que “o real não é diabólico em si mesmo. [...] Mas podemos [...] *contaminá-lo* sem saber” (OLIVEIRA, 2003, p. 28; grifos meus).

Com efeito, como indicam desde logo título e subtítulo, *Finisterra* gira em torno da obsessão por uma terra (uma paisagem) que só ganha existência na medida em que é investida da humanidade daqueles que a perspectivam (povoam). O espaço da história (*storyspace*) é composto por dois microespaços fundamentais: a casa e a terra avistada da janela, que só podem ser entendidos em sua íntima conexão. Entendo que, conquanto as personagens de *Finisterra* designem por paisagem especificamente o espaço avistado da janela, todo o espaço da história pode ser pensado como tal – aqui adoto a noção de *paisagem* proposta por Helena Carvalhão Buescu (2012), que supõe a necessária relação entre espaço e perspectiva.

Explica a autora que “quer o termo quer o conceito surgem pela primeira vez no século XVI”, sendo “respectivamente de 1549 (Robert Estienne) e de 1552 (Tiziano) as primeiras definições de paisagem como uma conformação de um objecto cultural”, isto é, “[r]epresentação pictórica de uma vista, normalmente como fundo de um quadro”. É, assim, “fundador” do conceito “o seu carácter estético, na medida em que a paisagem parece surgir, em primeiro lugar, como uma relação com um objecto pictórico, apenas mais tarde transposta para a apreensão de natureza como experiência directa” (p. 193).

Mas paisagem, para Buescu, envolve também necessariamente “a organização do espaço perceptivo, implicando, explícita ou implicitamente, a existência de um sujeito capaz de ‘ver’ de modo estruturado, e de perceber o que vê como uma forma com sentido”. Tal apreensão do espaço opera-se “através de uma posição (pontualmente) fixa, colocando o sujeito dentro da representação que é feita do espaço, *mesmo quando o sujeito dele parece estar ausente*” (p. 194; grifos da autora). O conceito de paisagem implica ainda “o exercício do olhar sobre um *todo heterogéneo*, constituído não por objectos avulsos justapostos, mas, pelo contrário, pelas relações *irregulares* de um conjunto de elementos”. A paisagem, seja ela “literal ou metafórica

10 Tradução minha. No original, “phenomenological project of capturing the world in its radical otherness.”

11 Tradução minha. No original, “even this otherness cannot be apprehended without the mediation of a reflecting consciousness.”

é “*tudo* aquilo que *se vê*”, é, em síntese, “um espaço humanizado, pelo olhar, pela habitação vivencial e pela habitação estética” (p. 194; grifos da autora).

Início minha aproximação pelo espaço da casa. É nele que se processa a narração e que a deambulação da personagem principal, o homem, vai “a caminho da infância” (OLIVEIRA, 2003, p. 79), isto é, procura reconstituir, pela memória e pela escrita, a história familiar. Desse dado extrai-se uma informação importante acerca do funcionamento do universo diegético: a conexão essencial entre espaço e tempo, estabelecida pela própria dinâmica da narração – o movimento da personagem pelo espaço da casa, correspondente à atualização do passado.

Na constituição da casa de *Finisterra*, a sala atua como um dos *spatial frames* mais relevantes. Nela, há uma janela dotada de expressivo potencial semântico – potencial muito próximo do que lhe atribui Marion Segaud (2016) ao tratar a janela como signo “não de uma passagem material de cruzamento físico, mas caminho do olhar” e “espaço de transição que relaciona o exterior com o interior” (p. 174). No momento da narração, afirma o homem, explicitando os dois principais sentidos potenciados por esse motivo espacial, que “caixilhos de castanho, misagras de ferro antigo, sustentam *as vidraças cheias de imperfeições (nódulos, bolhas, distorcem a visão)*, mas *duma espessura sólida capaz de resistir*” (OLIVEIRA, 2003, p. 10; grifos meus). Isto é, a janela é um dos signos da perspectiva nesse romance. Por ela enquadra-se a paisagem insistentemente reproduzida pelos membros da família.

As imperfeições da vidraça, a sublinharem a dimensão transformativa da percepção, não são senão indícios, no nível da história, da concepção de perspectiva em que assenta a narrativa, que indiretamente diz ao leitor que, diante da janela de *Finisterra*, jamais se poderia pretender uma percepção objetiva do mundo. Essa concepção materializa-se nas tentativas de reprodução da paisagem empreendidas pelas personagens; é a paisagem externa como vista da janela que se procura duplicar por diferentes estratégias e, no entanto, cada tentativa de duplicação só faz transfigurar a imagem obtida desse enquadramento.

Já a *espessura sólida capaz de resistir* das vidraças demarca a tensão entre a casa e o mundo externo. Tanto no tempo a que chamamos atual, o tempo do homem, quanto no tempo memorado, o tempo da criança, a casa é uma espécie de reduto contra a ameaça externa. Névoa, gisandra, peregrinos, executor fiscal, técnico de hipotecas, todos elementos vindos do exterior, são corporificações dum fim sentido pela família como iminente – vale observar que, apesar de originalmente externos, esses elementos são capazes de romper essa barreira e adentrar a casa. Com efeito, o homem afirma que a “névoa ameaçadora” absorve os sons “para esvaziar a casa”, sem “saber ainda se é capaz de *esmagá-la*” (OLIVEIRA, 2003, p. 30; grifos meus), o técnico de hipotecas chama a casa “fortaleza resistindo aos impulsos da névoa” (p. 103); “a lama da gisandra percut[e] os alicerces todo o inverno” (p. 30) e, ao final da narrativa, invade a casa feito “golfada gelatinosa” (p. 139) que a tudo vai dissolvendo; no interior da casa, no tempo do menino, “[m]ãe e pai “sentam-se na cadeira de balouço, em frente da janela, e sondam

a paisagem, as últimas dunas, todo o dia” (p. 41), temendo que a marcha dos peregrinos rompa de surpresa; o executor fiscal adentra a casa para afirmar que lamenta a hipoteca, o regresso da instabilidade para a família, mas insiste em que “a lei configura o arquétipo regulador” (p. 82); o técnico de hipotecas, que alerta a família da “tempestade próxima”, afirma que entrar na casa (como quem diz, fazer valer a força da lei diante das ilegalidades da família) é “[p]ior que romper uma linha de fogo. Mas hei-de conseguir, com um pouco de sorte” (p. 106). Diante dum exterior que é simultaneamente tentação e perigo, a janela deve, pois, resistir-lhe sem negar às personagens a possibilidade da perspectiva.

Na mesma sala onde se situa a janela, há objetos e móveis dotados de expressivo potencial semântico, índices espaciais através dos quais a narrativa vai tecendo em torno das ações uma rede de indícios que confirmam e alargam importantes sentidos da narrativa: há, por exemplo, uma “mesa de vinhático” (OLIVEIRA, 2003, p. 11). Sentado a esta mesa é que, no tempo do menino, o pai analisa o compêndio de fotografia. É nela também que, anos mais tarde, o homem examina o caderno escolar onde está ainda o desenho da criança e os papéis que documentam a história da propriedade. Na sala, no tempo da deambulação, há também uma cadeira de balouço “mogno velho, junto da janela, o alto espaldar contra a portada que se dobra em duas partes, justapostas e articuladas pelas misagras de ferro” (p. 11). Nela, sentavam-se a mãe e o pai ao alternarem a tarefa de vigiar a paisagem; sentava-se a mãe ao pirogravar; a criança, ao fitar o exterior. Mantém-se ainda, na mesma sala, no tempo do homem, uma cômoda holandesa. Nela, o homem encontra a fita métrica de que se utiliza para medir a casa. Nessa cômoda, a mãe guardava o estojo de pirogravura e, com a mesma aplicação do homem, na sua gravura abstrata, procurara “repet[ir] com rigor o traço das dunas, as margens da lagoa, a rede confusa das gramíneas” (p. 12). Também na sala, no tempo do homem, resiste uma segunda mesa, mesa de pinho, “fulcro donde tudo jorrou, perto da lareira, quando pioneiros cansados vinham comer taciturnamente a ceia, ao cair do dia” (p. 56). Em seu tampo, está como que inscrita a história da casa:

estriado por sulcos e cicatrizes (metro e meio de comprimento, setenta centímetros de largo), golpes de navalha cortando o milho fermentado; malgas, canecas, almotolias: arestas de barro e estanho riscando as tábuas ainda frescas; depois, uma tarefa vagarosa de banhos salinos, tinas e ácidos, mordeu também as fibras exteriores da madeira. (p. 56)

Significativamente, é sobre essa mesa dotada de memória histórica que o homem vai construir a maquete, “cenário enorme” que projeta a indiferenciação entre os tempos primordial e presente. Durante anos, o lugar da mesa foi a câmara escura onde o pai revelava as fotografias. Quando decide construir a maquete, é justamente esta a mesa que o homem escolhe para servir-lhe de base: “[q]ue se lembre, existem ainda na casa três ou quatro: podia, portanto, ter escolhido outra. Mas um mecanismo complexo (fútil destrinçar memória, instinto, sentimentos) decide por ele. E isso porque “[p]or similitude, o caráter transforma-se num acto, numa engrenagem” (OLIVEIRA, 2003, p. 126). Assim como a mesa de vinhático, a cômoda holandesa e a cadeira

de balanço, a mesa de pinho é dotada dum sentido de continuidade temporal, nela fazendo-se explícita a dinâmica de transmissão de caracteres e obsessões entre os membros da família.

Na sala, há ainda uma lareira, a mesma diante da qual se reuniram os pioneiros que deram início à história da propriedade. A lareira, como explicam Chevalier e Gheerbrant (1998), é símbolo “da vida em comum, da casa, da união do homem com a mulher, do amor, da conjunção do fogo com o seu receptáculo”. Espécie de “centro solar, que aproxima os seres, por seu calor e sua luz”, simboliza um “centro de vida, de vida dada, conservada e propagada” (p. 536). A lareira “[t]ornou-se, mesmo, um santuário no qual se pede a proteção de Deus, celebra-se o seu culto e guardam-se as imagens sagradas” (p. 536). Ora, é bastante diversa da conotação convencional a assumida pela lareira em *Finisterra*. Em torno dela, decorrem os serões da família com o amigo e o tio e a conversa com o executor fiscal. Nesses serões, em que, efetivamente, há pouco diálogo, com as falas esparsas a comunicarem a irreversibilidade da decadência da casa, a vida se afigura muito mais ameaçada do que conservada; acusa a mãe ao pai; o pai bebe sucessivas doses de brandy; insinua-se uma suposta traição da parte da mãe e do amigo. Nenhum resquício de união resta entre essas personagens.

Outro *spatial frame* que desempenha a função de signo da perspectiva é a câmara escura. O cômodo, antes uma despensa, é o local onde o pai emprega a maior parte de seu tempo, a revelar fotografias. Em diferentes momentos, o homem estabelece analogias entre a câmara escura e a noite, assim como entre a câmara escura e a casa. Como a noite, a câmara faz nascer as imagens, o que

se processa a partir da sombra. Com certas diferenças, já se vê. O artifício copia a natureza valendo-se de estratégias (química, luz vermelha, etc.), mas os fenômenos são gêmeos, por assim dizer, no essencial (imagens a libertar-se da noite ou da câmara escura com o vagar, paciente e húmido, da madrugada. E daí... Falta saber se o artifício não copia a química real e alguma radiação misteriosa, se os estratégias não se repetem. Numa análise de imagens, um espelho oculto a desdobrá-las seria tão impensável como isso? Revelam-se, amanhecem, de maneira idêntica, e portanto... (OLIVEIRA, 2003, p. 44)

A analogia da câmara escura com a casa, por seu turno, é proposta ao sugerir o homem que, fechada a janela, “identifica-se a casa com a câmara escura” (OLIVEIRA, 2003, p. 31). Ora, é principalmente pela casa que se conhece o mundo exterior. Concebida em sua totalidade, tanto como estrutura material quanto como conjunto de personagens que a habitam, a casa de *Finisterra* é o local onde se produzem, como na câmara escura, as imagens do exterior. Não é senão por um trabalho de perspectivação que seus habitantes (re)criam o mundo externo, como o fazem as fotografias do pai. Ao afirmar o homem que “falta saber se o artifício não copia a química real e alguma radiação misteriosa, se os estratégias não se repetem”, sugere um questionamento em torno da própria criação ficcional: em que medida e de que modo capta ela, se capta, elementos do mundo?

Outros *spatial frames* valorizados pela narrativa são os quartos. Entre eles, está o quarto do menino, onde, à noite, aparecem os pais: “[d]e dia, não: ou um ou outro (paisagem sempre vigiada)”. É no quarto que “a mãe aconchega-lhe a roupa, poisa-lhe a mão na testa” (o menino passava grande parte do tempo com febre), que “o pai acaba o cálice de brandy e estende-se aos pés da cama” (OLIVEIRA, 2003, p. 42). O quarto do menino é lugar de aconchego, de segurança, é onde decorreram os primeiros anos da infância. Esse espaço de “repouso” e de “tranquilidade”, que faz lembrar um pequeno ninho, em sentido análogo ao que lhe atribui Gaston Bachelard ao referir-se à “segurança da primeira morada” (BACHELARD, 1993, p. 115), não o é, entretanto, em absoluto, uma vez que, não obstante a presença do pai e os cuidados da mãe, a ameaça da paisagem externa é sempre um espectro a pairar na consciência dos três: os pais “[s]uspiram, fazem alusões ao desenho, trocam sinais discretamente: se a marcha [dos peregrinos] rompe de surpresa... E a ideia deixa-os ansiosos; sobretudo a mãe” (OLIVEIRA, 2003, p. 42); é também nesse quarto que, ainda pequena, a criança acreditou que uma aranha imensa desejava comer-lhe os olhos e que os grãos de areia, grandes como penedias, atiravam-se contra as vidraças.

Há também o quarto onde se passam as conversas com o tio. Nele há uma estante contendo “velhos alfarrábios”; perto da estante, há uma “mesa”, “cadeiras”, papéis e pedras utilizadas como “pesa-papéis”; aos cantos, “baús antigos, cama, lavatório de esmalte, pedras, conchas” (OLIVEIRA, 2003, p. 49). Quando o sopro da voz do tio se intensifica até culminar numa tempestade de vento, um redemoinho confunde e destrói esses objetos:

o voo dos papéis (um ruído de moscardos batendo nas paredes); o ranger da estante despenhando os livros; porcelanas a estilhaçar-se; malas que gemem, tinidos de conchas, sons incompreensíveis; e as pedras (pesa-papéis) que se entrechocam [...] (p. 50).

Espécie de “depósito” ou “armazém”, esse cômodo lembra ao homem “[u]m sótão a transbordar; ou um antro de feiticeiro?” (OLIVEIRA, 2003, p. 49). Nesse espaço atravancado de objetos, encontramos um “refúgio de lembranças” (BACHELARD, 1993, p. 28), um local físico da vida familiar, assim como as “estantes da sala”, o “cofre-miniatura do avô”, as “gavetas da cómoda holandesa” e os “baús do tio”, todos espaços recônditos, pequenas casas das coisas que guardam a história da família. Nesse caso, a tempestade que atinge os objetos corrobora, como a destruição da casa, o sentido da deterioração da própria memória.

Há também o quarto da mulher. É nesse quarto que se passa a espécie de ritual por que a personagem procura apagar a cicatriz deixada pela cruz de vidro entre os seios. Nele, há um armário com espelho onde a personagem tem sua imagem diluída pela poalha turva que se levanta em torno de si à medida que fricciona a cicatriz. O espelho, “símbolo da sabedoria e do conhecimento” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 394), que deveria *fazer conhecer* o reflexo da mulher, só faz refletir uma imagem esbatida, o que decerto reforça o sentido de mistério que atravessa a figuração da personagem.

Há ainda na casa um bocal de vidro, contendo um feto. “[E]ncostado à parede, em cima do armário” (OLIVEIRA, 2003, p. 73), funciona como uma espécie de “aviso”. Seria este armário o da mulher, o armário repleto de gavetas? Mesmo que a narrativa não o confirme, a contiguidade com o capítulo parcialmente narrado por ela o sugere. E se, de fato, encontra-se o bocal no quarto da mulher, corrobora-se o sentido da culpa que a move em sua busca da cruz de vidro, espécie de busca do Graal, ou ritual de fertilização (“talvez a cruz de vidro esteja ainda à superfície e o revérbero duma concha lhe toque por acaso. [...] ela tem esperanças, pelo menos em parte. Mas tu duvidas. Não confundo esperança e ilusão. Estéreis, uma e outra, como distingui-las?”, p. 58). O feto, pertencente à “primeira intrusa frustrada”, ou antes, a primeira a ter frustrado “os desígnios alheios” (p. 74), lembraria à mulher a própria infertilidade, isto é, a suposta culpa por ser incapaz de prover a continuação da descendência.

Quanto à estrutura total da casa, o homem, ao tratar das suas “várias metamorfoses” (OLIVEIRA, 2003, p. 137) ao longo dos anos, afirma que, em fins do século anterior, ela experimentou

modificações e aumentos, a partir do corpo principal (que dá sobre a paisagem deserta). Nasceram a ala norte, a adega nova, as tulhas, a estrebaria (hoje, arruinadas). E do outro lado, frente à lagoa e às dunas, o jardim (agora, na fase final do abandono: as gisandras continuam a emaranhá-lo, a dissolvê-lo). (p. 137)

Ou seja, apesar de num passado remoto a estrutura física da casa ter sido expandida, sugerindo abundância e desenvolvimento econômico, no tempo do homem, grande parte dela já ruiu, e assim também o jardim, que completa o curso de indiferenciação iniciado no tempo do menino. Nesse tempo, nos cômodos em geral, havia já “louças partidas, paredes sem cal, roupas no fio” (OLIVEIRA, 2003, p. 27); as paredes eram antes “películas de cal inchadas pela humidade”, repletas de “manchas de bolor” (p. 32). Num tempo que supomos mais próximo ao tempo da narração, persiste a imagem de ruína: quando a mulher atravessa a casa, em direção às dunas, “o bolor dos quartos é intenso, a cal estala nas paredes, deixa à mostra um reboco cheio de humidade” (p. 52).

Então, na casa já quase vazia, restam apenas ecos, ou os murmúrios do caruncho a trabalhar também ele pela morte da casa: a “névoa ameaçadora” tenta absorver os sons “para esvaziar a casa (intimidade tecida com pequenos rumores, sem saber ainda se é capaz de esmagá-la?” (OLIVEIRA, 2003, p. 30); “[e]cos murmuram pelas salas quase sem móveis, misturam-se a outro murmúrio: as galerias de caruncho, que os passos despertam” (p. 52); noutros momentos, é o silêncio que oprime: “[o]s rumores da casa gelam nas galerias farelentas (o frio petrifica a própria serradura interior da madeira). Uma superfície densa e delgada (o silêncio), onde as gotas batem e deslizam até a última vibração” (p. 66). Também corroboram o sentido de deterioração os odores que saturam a casa “(tábuas, estuques, restos de comida, apodrecem; para não falar nas estrumeiras curtidas no pátio, que o calor aviva todo o dia)” e impregnam “as salas mal arejadas” (p. 70).

Entretanto o golpe fatal sofrido pela casa é a invasão final da névoa e da gisandra, tão logo o halo protetor que circunda as paredes externas perde intensidade:

as intermitências tornam-se irregulares outra vez: períodos de penumbra muito prolongados. A névoa recompõe-se (o tom quase roxo, quando a radiação foi intensa, desaparece) e infiltra-se na sala: lufadas maiores e mais escuras, que diluem o rigor das arestas já hesitantes (paredes, tecto, rodapé). Afinal nem tudo pode ser consistente como as misagras de ferro. Alguma fresta nos caixilhos de castanho, algum nódulo poroso na vidraça. [...] Exagerei com certeza a importância da deambulação nocturna pela casa e o poder do halo contra as ameaças lá de fora. Não é só a névoa: a lama das gisandras começa também a entrar. Alicerces velhos (os mesmos do início) que ninguém reforçou: pelo menos, a palavra não está no projecto. Mudaram imperceptivelmente: décadas e décadas de escuridão. Metamorfoses invisíveis (talvez as mais importantes). (OLIVEIRA, 2003, p. 138)

Na referência aos velhos alicerces “que ninguém reforçou” e às “metamorfoses invisíveis (talvez as mais importantes)”, podemos localizar a sugestão da deterioração afetiva e moral do núcleo familiar, na qual assentaria a dissolução material. Quando diz o adulto que “as razões condutoras da família esfumam-se com a casa” (OLIVEIRA, 2003, p. 138), lembramos de que, apesar de sugeridos, os motivos que levaram à decadência afetiva e moral não são inteiramente explicitados.

Não menos significativos *spatial frames*, embora enquadrem menor número de ações do que a casa, são as dunas, a floresta e o jardim familiar. Instáveis como o próprio destino da família, as dunas situam-se na origem da casa, vida que emerge já condenada à morte: “[n] as últimas linhas [das notas sobre o povoamento], decifro ainda estas frases: o litoral instável sobre nossos pés; as dunas prontas a mover-se; basta um golpe de vento” (OLIVEIRA, 2003, p. 20). Como *spatial frame*, as dunas enquadram ainda a busca vã da cruz de vidro, que a areia absorve como se absorvesse a possibilidade da manutenção da família. Como parte do *setting*, isto é, como categoria geológica, o terreno arenoso sugere a aridez do solo e do clima, ambientação que por óbvio corrobora motivos como a luta pela sobrevivência, a dinâmica imperiosa e imprevisível da natureza e a aspereza das relações interpessoais.

De sua parte, a floresta é revestida duma aura mágica. Evidenciando a ancoragem dessa aura no labor de sua própria percepção, o homem alude a “cores miraculosas”, ao “branco cintilando sem exagero, coagulado como a cal dos muros” e ao “azul que parece indirecto”; a ângulos (“levemente arqueadas [como] (dunas que sossegaram)”), a efeitos de luz (“brilho do orvalho a secar”, “orla cinza-pálido, de intensidade variável”, “aura do sal ou ouro e prata misturados?”) e a uma atmosfera de proteção (“espécie de redoma, que a luz superior (tijolo e laivos de encarnado) não consegue trespassar nem partir”) (OLIVEIRA, 2003, p. 117-118).

O jardim familiar, como a casa, passa por um processo de indiferenciação, repleto de “buxo”, “murgos e palmeiras podres” (OLIVEIRA, 2003, p. 52) Nele, há uma álea e um osso de baleia, “o banco onde a criança se sentou para desenhar a peregrinação” (p. 52). Ao fundo do jardim, há uma cancela que “[r]ange, oscila”, pois “sal e ferrugem corroeram-lhe os gonzos; só a vegetação enleada nas hastes de ferro a mantém e ampara contra o muro” (p. 52-53). Esse espaço é o berço da gisandra, que, com seu poder de dissolução, ameaça a estrutura da casa e as demais formas de vida.

A vida das gisandras, como a da casa, obedece a um ciclo: “[c]rescem nos meses de estio” (OLIVEIRA, 2003, p. 29-30). A primeira aragem do crepúsculo

[a]rrepias as plantas túmidas de leite; comprime os caules penugentos; espreme a seiva para as campânulas (carne de cogumelo). O tecido esponjoso incha e os poros, dilatados sob a pressão, ressumam um líquido pouco espesso (gotas de suor a despontar na pele): tensa e húmida, a cabeça da gisandra brilha. Por instantes, decai a aragem, sem deixar rasgões ou ferimentos no invólucro de seda. Mas renasce logo (vento poderoso, agora) e as rugas aglutinam-se numa só em torno do caule sem folhas a protege-lo. [...] Durante a noite, mesmo sem vento, o metabolismo da gisandra (desencadeou-o o instinto de ejaculação) decide o resto: a planta goteja até de madrugada; depois, sob o toque da luz, explode num jacto que a esvazia e a faz pender para o chão, exausta. (p. 29-30)

O líquido expelido pela gisandra durante o verão é a substância que a mulher utiliza em sua tentativa de apagar a tatuagem; ao “esfrega[r] a tatuagem entre os seios”, a personagem deseja que o líquido fosse “sumo de mandrágora: alcalóides, excitantes, farmacopeia infatigável da fertilidade” (OLIVEIRA, 2003, p. 70). Quer dizer, não obstante seu “instinto de ejaculação”, a gisandra é desprovida de poder de fertilidade.

Durante o outono, já “[e]xpelido o seu licor”, as gisandras tornam-se “carcaças ocas” cheias de “bolhas” que “rebentam compassadamente” (OLIVEIRA, 2003, p. 30). No inverno, morta, a planta ainda atua, porém sob outra forma: a chuva transforma-a em “estrupe”, “gelatina ávida”, “goma borbulhante” que se espraia “contra os muros, as paredes da casa”, digerindo animais, minerais e vegetais – “insectos, areia, folhas”; “insinua-se na gestação geral e assimila, por sua vez, gérmes alheios”, de modo que “[d]e ano para ano, as espécies rareiam ou desaparecem”, como se presentissem a “gisandra futura” a “acopular” os três reinos” (p. 30).

Luís Mourão (1996) propõe que a gisandra seja lida como a concretização da luta entre a natureza e o ser humano:

A gisandra assimila à sua própria informidade tudo o que alcança. E o que alcança – primeiro a paisagem, depois o jardim, finalmente a casa – reenvia-nos do palco da natureza para o palco da história, petrificando ambas no mesmo processo de indiferenciação. (p. 284)

Em seu entender, a planta não simboliza nenhum “vitalismo pulsional”, como o faz, por exemplo, o húmus na obra de Raul Brandão. A gisandra “é a forma de pensar o impensável marxista: a indiferença teleológica, ou até a negatividade teleológica da materialidade histórica e da materialidade natural” (MOURÃO, 1996, p. 285). Quanto a mim, entendo que a gisandra materializa a morte, a reversão numa certa ordem – de exploração, de espoliação, encarnada pelo núcleo familiar –, mas não, necessariamente, de *toda e qualquer* ordem. É isso o que sugere a alusão à “gisandra futura”, sinal da morte necessária, do ritmo cíclico (morte \leftrightarrow renascimento) que, como sugerem as diferentes ocorrências aqui elencadas, fundamenta a mensagem ideológica da obra.

Como quer que seja, em termos de economia narrativa, a fantástica planta carnívora, como o halo de luz e a névoa, embora possa ser compreendida como criação da imaginação do homem/menino, contribui, em menor escala, com o movimento da diegese – assim como o halo de luz, ao deixar de cumprir sua função protetora, permite que a névoa corra a casa por cima, a invasão das gisandras consolida a ruína material da casa e do espaço circundante. A gisandra evidencia a indissociabilidade entre percepção ordinária e percepção imaginária na construção da perspectiva, isto é, o espaço representado deriva tanto dos dados que a visão, a audição, o toque, as sensações da personagem podem acessar quanto daqueles que a imaginação, o sonho, a alucinação podem criar ou transformar.

Exemplar dessa indissociabilidade é também a relação entre a paisagem interna (a casa) e a paisagem externa (a terra avistada da janela). Entendo que as paisagens de *Finisterra* não o são *per se*: uma vez que todas as percepções que a recriam só podem fazê-lo a partir dum ponto de origem, que é a própria situação dos observadores no mundo, reescrevem-se nas diferentes paisagens representadas pelos membros da família (seja nas descrições, seja nas diferentes versões da paisagem) elementos da ideia fundamental dum mundo ameaçado pela finitude.

Na paisagem desenhada pela criança, o fogo provoca o sofrimento dos peregrinos, camponeses por longos anos sujeitos à exploração dos proprietários. Ao fundo das zonas de areia, insinua-se “uma nesga de azul” que “pode parecer ao mesmo tempo céu e mar; placa de zinco a incendiar-se”, como num sinal de ameaça. São áridas, como a paisagem que a janela enquadra, as relações da família com sua história e com aqueles que ajudaram a escrevê-la – áridas de afetos, de moralidade e de esperança. Nem as cores nem os contornos da paisagem poderiam ser estáveis se o próprio mundo das personagens se lhes afigura vacilante. Pouco estável é o futuro numa propriedade regulada por códigos e fundada por apropriação ilegítima da terra; nada estável é o próprio fluxo hereditário, assombrado pela esterilidade. E se na fotografia do pai indiferenciam-se os contornos e os contrastes; se na pirogravura as gramíneas formam uma “rede confusa”, é porque os próprios artífices-observadores veem o mundo a indiferenciar-se com a casa da família. De modo que nenhuma característica atribuída à paisagem é gratuita

– a paisagem exterior “interioriza-se”, só constituindo “realidade no plano único e exclusivo do psiquismo das personagens” que a perspectivam.

Em suma, pode-se afirmar que, sendo tão forte a marca da parcialidade nesse espaço, o universo narrativo não favorece uma ilusão de verdade. O mundo nele sobrevive como alusão implícita: a referencialidade é relativizada, quase rasurada, e a história parece decorrer num plano mágico, onde, entre outras ocorrências, figuras desenhadas falam, personagens flutuam e plantas carnívoras devoram alicerces. Para sermos admitidos a esse universo, temos antes de admitir a dimensão imaginária e simbólica assumida pelos seus componentes, dimensões estas facultadas pela ancoragem da diegese na percepção de seus agentes.

A configuração dos dois espaços principais (*storyspaces*) da história – a casa e a paisagem externa – evidencia o fato de que nesse romance “[e]stamos não só nos limites de um território textual, como nos limites da ideia de literatura que genericamente identificava esse mesmo território textual” (MOURÃO, 1996, p. 288). No entanto a assunção implícita de que “as significações do mundo, à nossa volta, são apenas parciais, provisórias, contraditórias mesmo, e sempre contestáveis” (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 94), porque relativas a perspectivas particulares, não elimina a problemática ideológica da obra. Apesar de tudo, é como se o romancista ainda tivesse “alguma coisa a dizer” (p. 95), isto é, o estabelecimento duma geografia impossível trabalha em benefício da potenciação de sentidos. Nesse caso, a relação do mundo da história (*storyworld*) com o mundo, que não é dada nunca explicitamente, fica sob responsabilidade do leitor, habilitado, a partir dos indícios fornecidos pelo texto, a localizar, nesta Finisterra fictícia, uma paisagem real e a encenação de modos de vida que nela se passam. Maria Alzira Seixo, por exemplo, afirma que essa “terra”, ou, antes, todo o espaço romanesco de *Finisterra* (1986) “tem uma função física e ética: a inalterabilidade dos processos de desenvolvimento conduz à perda e à destruição; a tentativa de deter o curso da história conduz à revolta dos oprimidos e ao esmagamento dos opressores” (p. 74).

Entretanto é o modo pelo qual a narrativa nos conduz à inferência desse sentido, a elaboração estético-literária a incidir acentuadamente sobre o espaço, o principal motivo de interesse nesse romance. Como admite a própria voz enunciativa da “Nota final” que se segue à narrativa, o essencial de *Finisterra* – que podemos localizar nas tensões de classe, na opressão, na decadência dos grupos dominantes e num ideal subjacente de renascimento e emancipação – figura em vários enredos do romancista. Porém, por meio da constituição discursiva – do seu rigor descritivo, a debater-se com as limitações impostas por perspectivas sempre parciais e deformadoras –, aprofundam-se as antigas obsessões, que passam a operar menos em benefício da postulação duma realidade sócio-histórica do que do questionamento das possibilidades e impossibilidades da ficção.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BUESCU, Helena Carvalhão. A casa e a encenação do mundo. Os Fidalgos da Casa Mourisca, de Júlio Dinis. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da (Org.). **Escrever a casa portuguesa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999, p. 27-39.

BUESCU, Helena Carvalhão. Paisagem literária: imanência e transcendência. In: REIS, Carlos; BERNARDES, José Augusto Cardoso; SANTANA, Maria Helena (coord.). **Uma coisa na ordem das coisas**. Estudos para Ofélia Paiva Monteiro. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012, p. 193-203.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

LINO, Raul. **A nossa casa**: apontamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples. Lisboa: Ottosgráfica, 1923.

MENDES, Ana Catarina. **Peregrinos a Santiago de Compostela**: uma etnografia do caminho português. 2009. 80 p. Dissertação de mestrado (Mestrado em Antropologia Social e Cultural) – Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2009.

MARTELO, Rosa Maria. Casas destruídas: A revisitação de Casa na duna em Finisterra de Carlos de Oliveira. Línguas e Literaturas - **Revista da Faculdade de Letras**. Porto: Universidade do Porto, 2000. p. 251-260. Disponível em <<https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2999.pdf>> . Acesso em 10 out. 2018.

MOURÃO, Luís. O Agrimensor da sombra. In: _____. **Um romance de impoder**. A paragem da história na ficção portuguesa contemporânea. Braga-Coimbra: Angelus Novus, 1996, p. 267-302.

NIEVES HERRERO, M. La atracción turística de un espacio mítico: peregrinación al cabo de Finisterre. **PASOS**. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural, v. 7, n. 2, 2009, p. 163-178.

OLIVEIRA, Carlos de. **Finisterra**. Paisagem e Povoamento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

RAMÓN Y BALLESTEROS, Francisco de. Fisterria: ‘onde a terra acaba e o mar comença’. **Grial**: Editorial Galáxia, v. 19, n. 71, 1981, p. 96-98.

ROBBE-GRILLET, Alain. **Por um novo romance**. São Paulo: Documentos, 1969.

RYAN, Marie-Laure; FOOTE, Kenneth.; AZARYAHU, Maoz. Narrative Theory and Space. In: _____. **Narrating space/spatializing narrative**: where narrative theory and geography meet. Ohio: The Ohio State University Press, 2016, p. 16-44.

SEGAUD, Marion. **Antropologia do espaço**: habitar, fundar, distribuir, transformar. São Paulo: Edições Sesc, 2016.

SEIXO, Maria Alzira. Maria Alzira. **Escrever a terra** – Sobre a inscrição do espaço no romance português contemporâneo. In: _____. *A palavra do romance: Ensaios de genologia e análise*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986. p. 69-81.

SEIXO, Maria Alzira. Uma especiosa réstia de alhos. Casa, tempo e espaço em A casa grande de Romarigães. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da (Org.). **Escrever a casa portuguesa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. p. 109-123.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel. **Slow motion**: Carlos de Oliveira e a pós-modernidade. Coimbra: Angelus Novus, 1994.

**ROSTO/RASTO:
FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO E CARLOS DE OLIVEIRA**

**FACE/TRAIL:
FIAMA HASSE PAIS BRANDÃO AND CARLOS DE OLIVEIRA**

Gabriel Guimarães Barbosa^{1}*
Drisana de Moraes Oliveira Santos^{2}*

RESUMO

O presente artigo busca estabelecer uma leitura comparativa dos poemas “Rasto”, de Carlos de Oliveira, e “(Este) rosto”, de Fiama Hasse Pais Brandão, publicados respectivamente em *Micropaisagem* (1969) e *(Este) rosto* (1970). A obra de Carlos de Oliveira reverbera em muitos poetas que o seguiram, trazendo questões fundamentais que não cessaram de se desenvolver no tecido poético português da segunda metade do século XX. A partir de uma releitura do poema, Fiama refaz a cena e os versos compostos por Carlos de Oliveira, transformando o “rasto” em “rosto”, estruturando em seu poema um modo de percepção da realidade que avança para o futuro a partir de um atento olhar para os rastros deixados pelo passado. Em termos metodológicos, partiremos de uma investigação interpretativa e crítica dos dois poemas, observando em que grau se aproximam e se distanciam, buscando nos dois textos poéticos os meios de os comparar.

PALAVRAS-CHAVE: Carlos de Oliveira, Fiama Hasse Pais Brandão, Relações Intertextuais.

1 * Doutorando em Literaturas Portuguesa e Africanas pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, realizando pesquisa sobre a natureza na obra poética de Fiama Hasse Pais Brandão com financiamento do CNPq.

2 ** Licenciada em Letras: Português-Alemão pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, mestra e doutoranda em Literaturas Portuguesa e Africanas pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas na mesma instituição. Atua como professora de língua alemã e sua pesquisa, atualmente, tem como eixos a obra de Afonso Cruz, a teoria estética marxista e o primeiro romantismo alemão, com financiamento do CNPq.

ABSTRACT

This article seeks to establish a comparative reading of the poems “Rasto”, by Carlos de Oliveira, and “(Este) rosto”, by Fiama Hasse Pais Brandão, published respectively in *Micropaisagem* (1969) and *(Este) rosto* (1970). Carlos de Oliveira’s work reverberates in many poets who followed him, bringing fundamental questions that never ceased to develop in the Portuguese poetic fabric of the second half of the 20th century. From a rereading of the poem, Fiama remakes the scene and the verses composed by Carlos de Oliveira, transforming the “trail” into “face”, structuring in his poem a mode of perception of reality that advances to the future from an attentive look at the traces left by the past. In methodological terms, we will start from an interpretative and critical investigation of the two poems, observing in what degree they approach and distance themselves, searching in the two poetic texts the means of comparing them.

KEYWORDS: Carlos de Oliveira, Fiama Hasse Pais Brandão, Intertextual Relations.

As relações intertextuais estabelecidas entre poetas e escritores se apresentam como um recurso de escrita que faz emergir formas novas que guardam, perpetuam, valorizam ou renegam uma certa memória daquilo que passou. Nessa espécie de genealogia poética, Portugal desponta enquanto caso exemplar não só no século XX, mas ao longo de toda a sua historiografia literária. No *Ano da morte de Ricardo Reis*, lemos que “todos os caminhos portugueses vão dar a Camões, de cada vez mudado consoante os olhos que o veem” (SARAMAGO, 2016, p. 179), já que Camões e, principalmente, sua obra incessantemente retornam à cena poética, ora em presença, ora como espectro, tema, questão ou dilema, sempre mudado consoante os olhos que o veem.

No entanto, não é apenas o texto camoniano que serve de matéria intertextual revisitada pelos poetas portugueses da “era dos extremos”. Pensando nos poetas da geração de *Orpheu*, por exemplo, poderíamos dizer que Guerra Junqueiro, Camilo Pessanha e Cesário Verde ofereceram muitos dos penhascos ontológicos a que saltariam Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro e Almada Negreiros. Após a sua morte, o próprio Fernando Pessoa se tornou a figura a ser relida e repensada pela poesia, após sua inserção como cânone do início do século, tendo seu texto relido e repensado por Jorge de Sena, Sophia de Mello Breyner Andresen, Eugénio de Andrade e tantos outros. Enfim, é quase obsessiva a tendência portuguesa de rever as líras lusitanas, desde o mais temporalmente longínquo até poetas de uma mesma “geração”. Cada escritor vai construindo uma constelação canônica própria, ora elegendo, ora ignorando nomes e obras.

Tendo isto como premissa, poderíamos dizer que há uma obra que se dissemina de diversos modos em quase toda a produção que a sucedeu. O trabalho poético de Carlos de Oliveira, obra das maiores e mais relevantes, é relido por muitos poetas que se garantem enquanto grandes exemplos de qualidade poética do século XX. Sua obra ecoa na alquímica poesia de Herberto Helder, nos questionamentos entre ética e estética de Ruy Belo, nas experimentações formais de Gastão Cruz, nas paisagens internas de Luis Miguel Nava entre outros. Há uma obra, porém, que se destaca das demais na revisitação da lírica de Carlos de Oliveira: a de Fiama Hasse Pais Brandão.

Não é novidade aos leitores mais especializados a profunda e profícua revisitação poética estabelecida pelo texto lírico de Fiama. É quase consensual em sua ainda breve fortuna crítica que há uma preocupação de seu texto em dialogar, perverter ou questionar as imagens, as formas e os ritmos da tradição. Nesse processo de revisitação, contudo, há uma originalidade que apenas uma escrita atenta às suas leituras pode oferecer. No caso de Carlos de Oliveira, muitos são os modos de leitura exercidos por Fiama: seja poético, em que encontramos o uso de citação, de paródia, de recriação de cenas; ou ensaístico, com texto sobre a poesia de Oliveira publicado na revista *Colóquio/Letras*.

O objetivo deste texto, portanto, por mais inegável que seja a presença de Carlos de Oliveira na obra brandoniana, é identificar essa presença a partir da leitura comparativa entre o poema “(Este) rosto”, de Fiama, e “Rasto”, de Carlos de Oliveira – publicados respectivamente nos livros *(Este) rosto* (1970) e *Micropaisagem* (1969). Defende-se a hipótese de que, para além de uma citação, o poema de Fiama traça uma leitura interpretativa do poema de Carlos Oliveira, avançando, apresentando algo que emerge “numa fissura do verso”³. Como uma “aresta dupla”⁴, leitura e escrita se mostram como dimensões tensionadas, capazes de fazer emergir um texto que convoca, na sua estruturação, um olhar sensível, atento e, principalmente, profícuo, aos textos passados.

Para que a defesa dessa hipótese se qualifique, é necessária uma metodologia que privilegie, ela própria, uma análise que não desfaça essa tensão inextricável. Nesse sentido, pretende-se investigar os índices que ponham lado a lado os dois poemas. Inicialmente, buscar-se-á a identificação de alguns dos recursos intertextuais utilizados por Fiama em sua leitura de Carlos de Oliveira. A partir daí, será preciso verificar na fortuna crítica dos dois poetas conceitos que os aproximem, convocando importantes leitores críticos das duas obras. Preparado esse terreno, o passo dirigir-se-á à análise do poema de Fiama, identificando que relações a poeta estabelece com o poema de Carlos de Oliveira, que também será interpretado. Assim, espera-se contribuir para os estudos comparativos em poesia portuguesa do século XX, depositando mais um tijolo na fortuna crítica em incessante construção de dois interessantes casos poéticos da “portuguesa língua” (BRANDÃO, 2017, p. 621).

Fiama Hasse Pais Brandão: leitora de poesia, leitora de Carlos de Oliveira

A obra lírica de Fiama Hasse Pais Brandão apresenta ao seu leitor um texto que estampa, em seus mecanismos de escrita, uma profunda relação com a leitura. Legente da tradição, a

3 No poema “Hora obscura”, de *Era* (1974), Fiama diz: “Por muito que minha escrita decalque as páginas de fernando pessoa/ eu digo numa fissura do verso uma outra coisa” (BRANDÃO, 2017, p. 162). Nesse trecho, percebe-se, em imagem poética, a condição aflitiva da escrita epigráfica ou de decalque de Fiama: embora esteja revista e relida as produções anteriores, há uma outra coisa que emerge da fissura do verso.

4 Trata-se de um verso do poema “Atendo”, de Fiama Hasse Pais Brandão, publicado no livro *Novas visões do passado*, que será retomado ainda neste texto.

autora afirma no célebre “O texto de Joan Zorro”: “levando ao limite, homenagem, o gesto da escrita, posso atribuir os meus textos/ a joan zorro. Existimos sobre o anterior [...] O progresso dos textos/ é epigráfico. Lápide e versão indistintamente.” (BRANDÃO, 2017, p. 173). Esse “progresso epigráfico” mencionado por Fiama pode ser entendido, segundo Jorge Fernandes da Silveira, como “o texto que avança para o futuro com um muito rigoroso e atento olhar voltado para o passado” (SILVEIRA, 2006, p. 31). Esse atento olhar voltado para o passado faz reaparecer muitos nomes, formas e imagens da tradição literária em sua produção poética – às vezes como espectros, às vezes como presenças que buscam conformar-se quase fisicamente no poema. Já que sua “existência (entre os iberos) urge” (BRANDÃO, 2017, p. 144), os cantares lusitanos são alçados a importantes e privilegiados lugares em sua homenagem à literatura. De Joan Zorro a D. Dinis, de Luís de Camões a Fernando Pessoa, de Bocage a Antero de Quental; o povoamento realizado pela poética de Fiama Hasse Pais Brandão dá lugar de destaque aos tantos poetas que morreram e viveram em sua vida e em seu texto, cada vez mais confundidos pelo ato poético que tensiona leitura e escrita. A autora cria, como já apontou o pesquisador Marlon Augusto Barbosa (2018), uma comunidade entre diversos autores, ligados pela ação da leitura e da escrita.

Um nome, porém, incontornável é o de Carlos de Oliveira, poeta ao qual o presente número faz homenagem, no ano do centenário de seu nascimento. Um pouco mais velho, o poeta aparece, biograficamente, como um mestre e amigo, mas também como um texto a ser revisitado. Daremos enfoque, aqui, às formas pelas quais o texto de Fiama estabelece relação com o de Carlos de Oliveira. Neste texto, destacaremos as seguintes características: proximidade lexical, reencenações e recriações parodísticas, o ensaio crítico sobre a obra de Carlos de Oliveira e a citação, seja como dedicatória ou citação propriamente dita. Levando ao limite, à homenagem, com o gesto de escrita, Fiama talvez pudesse atribuir seus textos a Carlos de Oliveira.

Dentre as muitas palavras trabalhadas pela poesia de Carlos de Oliveira, algumas oferecem-se ao artifício do autor com mais recorrência ou mesmo repetição obstinada. Esse artifício, encarado enquanto postura ética perante a realidade física do universo e histórica da humanidade, constrói um “mundo verbal e de possíveis verbais com o qual reconfigura, faz, desfaz, refaz e acrescenta o mundo que é o nosso” (GUSMÃO, 2010, p. 315), que permite a si próprio oferecer-se enquanto “nomes e alguns frutos” (BRANDÃO, 2017, p. 617)⁵ gentilmente colhidos pelo texto brandoniano. Dentre esses nomes, vocábulos-chave trabalhados por

5 Trata-se de associação a partir do poema, presente na seção “Elegíacos”, de *Cenas vivas*, a seguir transcrito “Os povos antigos traziam nas carroças/ os nomes e os objectos; colhiam nas árvores/ nomes e alguns frutos, e dos mares/ e das montanhas arrastavam/ múltiplos nomes do ar e dos ares;/ magnânimos, trocavam ou vendiam objectos,/ porém davam as palavras” (BRANDÃO, 2017, p. 617). Embora não seja nosso intento traçar uma investigação mais detida, podemos entender como “povos antigos” também os poetas. Identificamos Carlos de Oliveira enquanto um representante atual desse magnânimo povo antigo, arrastando múltiplos nomes que designam o real.

Carlos de Oliveira também habitam e povoam o léxico poético de Fiama. Nesse vocabulário, podemos pensar nas diferentes árvores, minerais (vitrificados ou em forma bruta); em verbos como “reconhecer”, “vaguear”, “pressentir”, “mover” e “comover”; em substantivos como “paisagem”, “luz”, “sombra”, “restos”, “rastros” e “rostos”⁶. Além, é claro, de vocábulos que operam, nas duas poéticas em questão, autofigurações de seu próprio fazer: sílaba, palavra, página.

Há, também, reencenações textuais feitas pelo texto epigráfico de Fiama, como aquela relação entre *Área branca* (1978) e *Casa na duna* (1943) – para nos atermos a apenas um exemplo já destacado pela crítica – identificada por Jorge Fernandes da Silveira em entrevista para o *Olamblogue*. Dentre as afinidades temáticas irremediáveis, percebemos que, enquanto “a obra de C.O. descobre e inventa antiquíssimas e novas questões: a das relações entre *phýsis* e *lógos*; entre o micro e o macro, o microscópico e o cósmico, entre a longa duração da evolução do Universo e a escala completamente outra da história humana” (GUSMÃO, 2010, p. 317); a obra de Fiama

dá a ler nas representações contrastivas do múltiplo e do uno, do tudo e do nada, os sentidos de uma poesia *Melómana* (1978), cuja sabedoria está na percepção de que entre os sons da cultura e os da natureza, há-de estar sempre o trabalho dos poetas, impulsionado pela vontade de encontrar correspondências entre as formas que fazem as coisas conhecíveis e reconhecíveis (SILVEIRA, 2006, p. 15).

O exercício de expressar, na sua poesia, uma relação tensionada entre as instâncias da escrita e das suas leituras de Carlos de Oliveira, aparece, também, quando Fiama Hasse Pais Brandão publica um ensaio intitulado “Nexos sobre a obra de Carlos de Oliveira” I e II, na revista *Colóquio/Letras*, o primeiro publicado em 1975 e o segundo em 1976. No texto, Fiama constrói 13 nexos, elos ou chaves de compreensão a respeito de toda a obra de Oliveira. Típico ensaio, o texto apresenta um pensamento em processo, recorrendo a recursos como a dramatização. Além de demonstrar conhecimento analítico a respeito de toda a obra de Oliveira – há considerações sobre diferentes títulos de diferentes fases da produção do poeta, como *Turismo*, *Sobre o lado esquerdo*, *Micropaisagem*, *Casa na Duna* –, formulando a respeito de sua poesia e de sua prosa questões fundamentais, Fiama também parece perceber uma sintonia entre a sua poética e a de Carlos de Oliveira. Traçando análises formais e considerações mais abrangentes, nos deparamos com debates conceituais a respeito de questões como a palavra, a imagem, o realismo e o “eu” no processo de indiferenciação entre o vocábulo e o real. Fiama escreve no texto publicado em 1976: “A coisa estará conferente com a imagem latente; dela se distancia a imagem nítida ou palavra. É o tema da distância que é proposta como um segmento do decurso da realização, progressiva, pois propõe como termo final a lucidez” (BRANDÃO, 1976, p. 37). Ainda sobre essa questão, Fiama considera:

6 Trabalhamos aqui com breves exemplos extraídos, quase todos, dos dois poemas mobilizados para este texto.

Deveríamos então reparar como na junção palavra/imagem é à palavra quando disjunta que é atribuível a natureza ideal, e à imagem a natureza real, porque será precisamente decalque e não linguagem (imaginário) plástica. Assim, nominalistas e questionadores de Universais sempre terão fundido o nome à coisa em si, sem poder ver que o fenômeno coisa-em-si é exercício foto-plástico das imagens, individuado (BRANDÃO, 1976, p. 42).

Podemos perceber, a partir dessas duas citações, como a questão da materialidade física do real é aproveitada pelo poeta quando esse se põe a descrever essa presença na poesia. A questão da visualidade das imagens e a sua suposta permanência no texto será mais bem abordada quando expusermos nossa leitura de “Rasto”.

Um outro elemento de contato entre essas duas obras, realizado por Fiamma Hasse Pais Brandão como recurso intertextual, é a citação. Em toda a *Obra breve*, o nome de Carlos de Oliveira aparece nominalmente no título de apenas um poema (“Memorando sobre o poeta Carlos de Oliveira”, de *Epístolas e memorandos*, publicado em 1996). Há, contudo, mais quatro menções ao poeta na poesia reunida de Fiamma. Duas em poemas de *Cenas vivas* (2001), em que o poeta é citado nas dedicatórias, seja como Carlos de Oliveira – na seção “Os amigos que morreram: Luiza, Carlos de Oliveira”, do poema (ou conjunto de pequenos poemas) intitulado “Algumas coisas no espaço” – ou como C. de O. – em “Tantos poetas morreram, em minha vida”. Há ainda um poema de *Homenagem à literatura* que traz o nome de Carlos de Oliveira em uma nota de rodapé. Trata-se de “Releituras”, em que, no quarto verso, há uma nota que diz: “Homenagem a Guerra Junqueiro e Carlos de Oliveira” (BRANDÃO, 2017, p. 217). A última referência ao nome de Carlos de Oliveira aparece, também em nota, no poema “(Este) rosto”, a ser trabalhado na próxima seção deste texto.

Rasto, rosto, resto: permanência textual das imagens

Em suas aulas mais recentes, Jorge Fernandes da Silveira tem destacado, com particular atenção, um excerto de um poema de Fiamma chamado “Atendo”, de *Novas visões do passado*. Nos apropriamos, aqui, desse modo de observação do texto literário sugerido por Fiamma, admitindo na questão levantada pela poeta uma possível metodologia a ser empregada na leitura conjunta dos dois poemas objetos deste texto. Diz Fiamma que

A comparação não é o movimento essencial
mas a posição de uma coisa face a face. Eu e o alheio
alteramo-nos, circunstanciamo-nos, e nesta diferença
a verdadeira situação é a de uma aresta dupla.
(BRANDÃO, 2017, p. 182).

É um pouco nesse sentido que pretendemos caminhar na leitura dupla que propomos. Este texto é ele próprio produzido a partir de um encontro de duas leituras face a face, já que escrito a quatro mãos. O que aqui se pretende é talvez menos uma comparação, movimento não essencial, mas a tentativa de pôr os dois poemas, os dois textos e os dois universos poéticos face

a face, rasto a rosto. O que se pretende apresentar ao leitor são os dois textos circunstanciando-se um ao outro.

Não se trata, portanto, de uma comparação que apenas identifique ou aproxime dois objetos distintos buscando similaridades ou diferenças; mas de enfatizar a possibilidade de uma significação conjunta ao pô-los um diante do outro. Emmanuel Levinas, em entrevista presente no livro *Violência do rosto*, diz que a percepção do “outro” se efetiva quando há, entre os sujeitos que se diferenciam, um confronto entre o rosto de um “eu” e de um “outro”, o que impõe uma justiça e uma violência. É no rosto do “outro” que o “eu” se entende também enquanto um “outro” semelhante a si próprio. Contudo, esse rosto precisa ter uma forma no sentido fenomenológico, já que o “eu” se percebe enquanto “eu” ao entrar em contato pela primeira vez com um rosto do “outro”, colhendo uma relação que se reconhece nos traços que configuram esses rostos enquanto expressão de uma identidade, de uma dor (comum aos dois sujeitos), enfim, de uma semelhança entre as dores (LEVINAS, 2014, p. 28). Nesse sentido, empreendemos aqui uma leitura rosto a rosto que não deixa de ser violenta, já que desenraiza os dois poemas de seus locais de significação isolados, implantando-os em uma terra conjunta. O resultado desse movimento acaba, ele próprio, por romper com o esquema usual de representação. Se a ideia não chega a tomar uma forma corporal de um rosto, ver estes rostos em relação impõe, a cada um, um modo de significar próprio. Nesse jogo de arestas duplas, a verdadeira situação é a de dois rostos que significam diferenças, mas que, face a face, dão-nos uma terceira margem na qual atracar.

Optamos, nesse sentido, pela transcrição seguida de um poema após o outro, sem interrupções para comentários e interpretações. A escolha se justifica por alguns motivos: pretendemos simular o próprio caminho sinalizado pela nota de Fiama, anexada ao título do poema, que diz “Poema sobre três versos de Carlos de Oliveira e uma frase, epistolar, de Egito Gonçalves”. Imediatamente após nos depararmos com o paratexto, buscamos o poema de Carlos de Oliveira para lê-lo.

(ESTE) ROSTO

Sombra com a luz ainda nos últimos ramos
do próprio desejo: a invocação do mês de abril, o mês
onde o lugar pressente ser o verão
entre a proposta de flores e a face do fruto (a de
um sólido). Perdida, pois, a doce luz do inverno, a necessária
ao rosto (depois de longas noites entre seus dobres,
neve dolorosa), a matinal. Rosto
com o vidro, linhas (de veias) reflectindo
o mundo (vário) (alheio). Enquanto a luz transpõe
copas, os cumes, e o segundo
crepúsculo (a tarde) é incessante.

(BRANDÃO, 2017, p. 115).

RASTO

I
Sombra
com luz
ainda
nos últimos ramos,
árvore
crescendo
entre vertentes
e vértices
vertiginosos
de quartzo,
feldspato
e mica,
paisagem
quase desolada

II
onde surges
de súbito
e procuras fitar-me
com os olhos
ofuscados
pelas cem velas
da lâmpada,
espantada
porque vinhas
do anoitecer
e estás aqui
tentando abrir
os olhos
que se não

III
habituum
ao céu coalhado
do abat-jour:
então,
desistes
de me
reconhecer
e segues
nesse passo
que mal pisa
o silêncio,
contornando
o desenho
das letras

IV
como se vagueasses
entre arestas
rochosas
numa grande
altitude, caminhas
de palavra
em palavra,
mica,
feldspato, quartzo,
fulgindo
em cada movimento
que a luz
prolonga,

V
alcanças
os vértices
vertiginosos
e desapareces
nos últimos
ramos
da árvore
com o sol
e as sílabas
que se desprendem
destas páginas
onde fica
apenas
o teu rasto.

(OLIVEIRA, 1992, pp. 294-298).

Embora haja muitas portas de entrada nos dois poemas, cabe dizer que são dois poemas de caráter metapoético, que discutem, entre outras questões, a problemática da fixidez das imagens perante o tempo, ação implementada pelo poema ao trabalhar, na sua estrutura, o processo mesmo de transformação da coisa em imagem e, por conseguinte, da sua permanência no tempo. Através do processo de leitura, contudo, esse rasto do rosto concebido enquanto imagem no poema passa ainda por um outro processo de metamorfose, dobradura imagética que se faz até que o último leitor releia.

Nos dois poemas, a questão da incidência da luz, um fenômeno captado principalmente pela visão, reforça a importância da esfera visual e perceptiva, além de se manifestar enquanto um índice diretamente ligado a um nível de escrita que privilegia a reflexão que ambos os poemas trazem sobre a sua própria feitura, composição e imaginação. A hipótese que aqui defendemos, portanto, é a de que Fiama Hasse Pais Brandão, em “(Este) rosto” não se aproxima de Carlos de Oliveira apenas pelo procedimento da citação, mas pelo desenvolvimento, no

seu poema, da problemática levantada em “Rasto”, qual seja: a reflexão a respeito do caráter imagético da palavra poética composta através de um processo de depuração da realidade visível e apreendida enquanto imagem revelada pela incidência da luz e, portanto, das sombras. Desencadeados pelo jogo entre “rasto” e “rosto”, nos perguntamos, ecoando os dois poemas: o que resta das imagens conforme os crepúsculos e os poemas se acumulam?

Tentando responder a essa questão e defender nossa hipótese, iniciamos pela transformação operada pelo título de Fiama, em jogo com o de Carlos de Oliveira. Ora, embora seja uma composição que altera apenas uma das letras, ela já guarda, em si, um processo identificável de leitura do poema de *Micropaisagem*, já que a voz poética de “Rasto” deixa ver, por entre seus versos recortados de *enjambements*, um rosto vultuoso que se anuncia – em “fitar-me/ com os olhos/ ofuscados/ pelas cem velas” – tanto na referência dupla aos olhos e no uso dos verbos “fitar” e “reconhecer”, como também na impossibilidade de reconhecimento do rosto da voz poética pelas luzes artificiais.

Ainda, ao adicionar o dêitico “este” ao título, a composição deixa essa adição como um rasto legível ou não, já que ocultado e revelado, simultaneamente, pelo parêntesis. Nesse intervalo imperceptível entre o revelar e o ocultar simultâneos operados pelo recurso gráfico, o demonstrativo aparece como um rasto da sua própria adição. Ainda sobre os títulos, considerando apenas “Rasto”, é importante observar como o seu uso, em Carlos de Oliveira, também é repleto de significações tanto em relação aos outros títulos e textos de *Micropaisagem*, como no trabalho de desenhar, no poema, uma circularidade que faz ecoar o título no último verso. O título e o verso, então, com suas significações redobradas e desencadeadas pelas suas posições no poema, alçam indício de revelação do próprio sentido do poema, funcionando como pórtico e chave de ouro ao mesmo tempo, circularidade esta da qual ainda falaremos neste texto.

A nota adicionada por Fiama revela que todo o seu poema é sobre três versos de Carlos de Oliveira e uma frase epistolar de Egito Gonçalves. Já pode se depreender, a partir da menção a essa frase epistolar, mais uma movimentação de ocultação e revelação, já que, embora esteja revelado um determinado conteúdo protegido pelo sigilo da carta, a frase em si permanece oculta. Já a referência a Carlos de Oliveira mantém a lógica, já que não diz exatamente onde estão presentes os três versos referidos. Observando atentamente, contudo, os três primeiros versos de “Rasto” – e a bem dizer os quatro primeiros – são colados por Fiama Hasse Pais Brandão em um único verso, com a adição de um determinante antes do vocábulo “luz”, ação que, além de trabalhar também a paródia e a colagem enquanto recursos de aproximação entre os dois textos, ainda adiciona uma especificidade significativa ao elemento luz no poema. Essa adição pode vir no sentido de afirmar uma novidade sobre o texto que cita, processo que poderia caracterizar o “desenraizamento” provocado pela citação o qual está, segundo Compagnon⁷, diretamente ligado ao ato de citar.

7 “Quando cito, extraio, mutilo, desenraizo. Há um objeto primeiro, colocado diante de mim, um texto que li, que leio [e por isso eu destaco autor / leitor]; e o curso de minha leitura se interrompe numa frase. Volto atrás: re-leio [curto-circuito: o crítico]. A frase relida torna-se fórmula autônoma dentro do texto. (...) Porque minha leitura não é monótona nem unificadora; ela faz explodir o texto, desmonta-o, dispersa-o” (COMPAGNON, 1996, p. 13).

Assim, o primeiro verso de Fiama Hasse Pais Brandão define, ao mesmo tempo, de que texto o poema parte e qual a temática a ser trabalhada. O corte do verso pelo *enjambement*, contudo, nos deixa ver, em uma leitura detida a cada verso, uma outra adição, inversão ou dobradura que faz em relação ao texto de Carlos de Oliveira. Enquanto em “Rasto” a palavra “árvore”, sem nenhuma outra palavra a ela atrelada no verso, parece revelar uma transposição metonímica do olhar da voz poética dos ramos para a árvore, ou da parte para a coisa, em Fiama os ramos da árvore se tornam figurações do desejo, que ganha uma especificidade conceitual, embora se trate de uma aproximação metafórica, já que vem acompanhado do adjetivo “próprio”.⁸

Aqui, no sentido de defender que o desejo também já estava como rasto não inteiramente revelado por Carlos de Oliveira em seu poema, precisamos nos deter um pouco mais em “Rasto”. No poema composto por cinco partes de 14 versos – índice formal já apontado por Manuel Gusmão e pela crítica como forma de diluição do soneto – há uma cena de encontro impossível entre uma primeira e uma segunda pessoa, encobertas, contudo, pelo uso desinencial dos sujeitos, deixadas elas próprias enquanto rastros ao longo do poema, já que nunca referidas pelos seus pronomes. Embora haja na crítica defesas de que a segunda pessoa do poema possa fazer referência a uma pessoa amada, hipótese construída a partir de índices de animação desse sujeito como a composição fugidia de um rosto, de olhos e de vontades e ações expressos nos verbos, há uma outra possibilidade de leitura que acreditamos ser mais bem-vinda a este texto. Todos os verbos em segunda pessoa, em diferentes tempos verbais que garantem uma continuidade temporal à cena, parecem também relacionar esse tempo espacialmente, demarcando o ciclo feito por essa segunda pessoa, o que virá a se assemelhar a um possível ciclo das imagens no processo de construção do poema.

Na ordem de aparecimento no poema, temos: “surgir”, “fitar”, “vir”, “estar”, “tentar abrir os olhos”, “desistir” de “reconhecer”, “seguir”, “pisar”, “contornar”, “vaguear”, “caminhar”, “fulgir”, “alcançar” para enfim “desaparecer”. É descrito pelos verbos o ciclo de duração dessa imagem que inspirou a escrita do poema, a sua feitura, a sua estrutura espaço-temporal: após o surgimento abrupto, há uma tentativa de fixação e reconhecimento. Há, então, uma desistência que faz a imagem seguir, contornar seu próprio rasto deixado no poema, vaguear e caminhar por outros espaços até fulgir e desaparecer, deixando apenas o que restou de si na imagem do poema.

8 Cabe destacar que, na poética brandoniana, o adjetivo “próprio” parece revelar um processo de especificação e autonomia do vocábulo, rumo a uma dimensão do absoluto. Um exemplo disso é o poema de *Cenas vivas* em que lemos: “Amor é o olhar **total**, que nunca pode/ ser cantado nos poemas ou na música,/ porque é tão-só **próprio e bastante**,/ em si mesmo **absoluto** tátil,/ que me cega, como a chuva cai/ na minha cara, de face nuas,/ oferecidas sempre apenas à água” (BRANDÃO, 2017, p. 610, grifos nosso). Sem oferecermos uma análise do poema, destacamos adjetivos que reforçam o caráter absoluto e total dos vocábulos brandonianos.

Existe, contudo, em “Rasto”, uma problemática que se soma à questão do ciclo das imagens, já tão bem posta em questão por Camilo Pessanha no célebre “Imagens que passais pela retina/ Dos meus olhos, porque não vos fixais?” (PESSANHA, 2009, p. 80). Devido ao caráter visual da imagem como mediadora entre a realidade e o sujeito, a incidência da luz, no poema de Carlos de Oliveira, oferece, ao mesmo tempo, o surgimento da figura de inspiração, a impossibilidade de reconhecimento entre as duas dimensões contrapostas no poema (da realidade e do sujeito) e o desaparecimento dessa mesma figura.

Avançando na investigação conceitual da segunda pessoa do poema, acreditamos ser possível afirmar que se trata da sombra evocada pelo primeiro verso. Projetada pela luz solar, “ainda/ nos últimos ramos”, no chão de granito, aqui depurados em seus elementos estruturantes (“de quartzo, / feldspato / e mica”). O que parece ir de encontro ao poeta é a sombra dessa árvore que rompe a mineralidade do chão pavimentado de “vertentes/ e vértices/ vertiginosos”.

Por se tratar de um crepúsculo, sugerido ao fim do poema nos versos “desapareces/ nos últimos/ ramos/ com o sol/ e as sílabas”, a posição vertical do sol faz com que a sombra da árvore se prolongue em direção ao enunciador, à voz poética do poema – como um “movimento/ que a luz/ prolonga”. Seguindo em direção ao poeta, há um processo de imaginação que confere índices humanos à sombra: olhos e desejo de encontro, impossibilitado pela presença das luzes artificiais das lâmpadas, velas e abat-jour. A luz artificial impede o encontro, no espaço, entre a sombra e a voz poética, mas dá uma nova camada de leitura sobre a temporalidade do poema. Se a voz poética, nesse momento, já estava abafada pelo céu coalhado do abat-jour, trata-se já do vestígio da sombra que fica de rasto e inspiração para a feitura do poema. Já tornada imagem, já que se trata de uma imagem ela própria, a sombra contorna e desenha as sílabas e palavras que a vão descrevendo no poema, provocando um rearranjo na sua própria composição, o que se evidencia na inversão de “mica, / feldspato, quartzo”.

Esse suposto ciclo da imagem, como já defendido, é desenhado por uma circularidade aparente no poema. A imagem surge a partir da projeção da luz do sol em uma árvore e percorre um caminho de encontro com a voz poética, mas a luz artificial a impede. Contudo, é a luz artificial que desencadeia, no poema, os índices de metapoesia enquanto a imagem percorre as próprias palavras do poema. Após percorrer a sua própria escritura na página iluminada pelo abat-jour, o seu desaparecimento evidencia um processo de autonomização da imagem em relação às palavras que a construíram no poema. Nessa diluição, em que as sílabas se desprendem das páginas, há algo que sempre resta. O rasto do título finaliza o poema e indica o que resta das imagens após a ação do tempo, figurada no poema pelo crepúsculo, pelo anoitecer e pela própria observação do movimento da sombra. Esse poema, portanto, parece estar em profunda consonância com a afirmação que faz Carlos de Oliveira sobre seu processo de composição, presente no item 6 de seu *Almanaque Literário*. Nele podemos ler: “O meu ponto de partida, como romancista e poeta, é a realidade que me cerca; tenho de equacioná-la em função do passado, do presente do futuro; e, noutra plano, em função de suas características nacionais

e locais” (OLIVEIRA, 1971, p. 93). Em “Rasto”, a percepção da movimentação das sombras revela o ciclo de existência da própria sombra diluída pela escuridão do anoitecer, que se torna uma representação possível, se processada esteticamente, do próprio ciclo das imagens: sua percepção no campo da imanência, sua concepção no âmbito da escrita e sua dispersão após passar pela ação interpretativa do leitor.

Como já se pode perceber, o poema de Fiana colhe os rastros deixados pela metapoesia de Carlos de Oliveira e desenvolve interpretativamente algumas de suas questões, por vezes se aproximando e por vezes se distanciando, revelando e ocultando, como os parêntesis de seu título. No poema de Fiana Hasse Pais Brandão, a questão da incidência da luz se torna chave para compreensão da passagem do tempo – índice que permite ao rosto que vê incidir sobre ele a luz das estações, reveladoras do passar do tempo: um reconhecimento de uma totalidade, de um mundo “(vário) (alheio)”.

Podemos separar o poema em três momentos. Um momento, marcado pelos sete primeiros versos, de percepção da luz natural como índice da passagem do tempo natural das estações; um segundo momento, com os versos “Rosto/ com o vidro, linhas (de veias) reflectindo/ o mundo (vário) (alheio)”, que marca a revelação desse processo – conhecimento a se estampar no rosto que sofre a descontinuidade do tempo da cultura em relação ao tempo da natureza; e um terceiro momento, com os versos finais, em que se opera uma simultaneidade entre dois planos (ou dois “crepúsculos”), o da imagem e o da realidade. Na primeira parte do poema, a reflexão sobre o desejo, ao mesmo tempo em que apresenta um índice não inteiramente referido em Carlos de Oliveira, parece tratar a respeito de um processo amoroso de transformação da realidade em forma poética já anunciado por Luís de Camões na transformação da coisa amada pelo amador (CAMÕES, s/d, p. 25). Também define duas instâncias de tensão, presente em toda a sua obra, entre natureza e cultura⁹. Enquanto a luz incide ciclicamente de modos distintos através do ciclo das estações, o tempo desejante da cultura estabelece fins, ou crepúsculos, e descontinuidades pela percepção e aprofundamento do acontecimento fatal. Esse choque entre natureza e cultura aparece no poema de Carlos de Oliveira apenas enquanto sugestão. Nele, o choque entre a luz natural do sol e a luz artificial das lâmpadas e do abat-jour geram uma impossibilidade de reconhecimento entre a imagem e o sujeito poético. No poema de Fiana, a luz natural percorre o tempo, em seus ciclos, estampando no rosto a descontinuidade da cultura.

Na tentativa de dar corpo a essa temporalidade, há índices espaciais no poema de Fiana Hasse Pais Brandão. A invocação de abril, índice temporal, se assenta na espacialidade de um “lugar que pressente ser o verão”. Além de se revelar na luz, o tempo se revela também no

9 Para ler mais sobre esse assunto, conferir BARBOSA (2018).

ciclo da árvore (e aqui sempre uma árvore dupla: a de ramos materiais e a de ramos do próprio desejo), “entre a proposta de flores e a face do fruto”. Na ausência da luz invernal, “perdida” nas “longas noites entre seus dobres”, a neve dolorosa dá lugar a uma luz matinal e necessária que vai revelando, como imagem visual, a passagem do tempo perante o rosto.

Após essa percepção pelo rosto (da voz poética? de uma imagem do tempo?) das suas imagens de composição da passagem do tempo, a mobilização da palavra “vidro” quase encostada ao rosto parece dizer de um ponto de mediação entre uma dimensão de interioridade vivida pelo sujeito e da exterioridade da natureza vista por uma janela possível. A transparência do vidro põe em contato essas duas dimensões, permitindo, também, que a luz penetre e incida sobre o rosto. Esse processo de imaginação do tempo se evidencia nas “linhas” que desenham e compõem o reflexo do mundo, sempre vário e alheio, já que imagem de uma natureza cíclica e de emergência imparável. Nesse momento do poema, o reflexo e a imagem se confundem. As linhas das veias do rosto se refletem no vidro e fazem ver a passagem de tempo no rosto, já que reveladoras de uma organicidade que caminha inescapavelmente para a morte; ou são as linhas identificadas pela voz poética na natureza exterior que se refletem no vidro? Ou trata-se de uma imagem sobreposta do rosto que vê e do que o rosto vê?

A simultaneidade já identificada no título do poema, pelo uso dos parêntesis, se intensifica conforme as imagens refletem-se umas às outras e umas nas outras. Nesse vidro, ou granito polido, existe mesmo uma projeção simultânea de duas luzes ou dois crepúsculos, postos em um tempo sobreposto pelo uso de “enquanto”. Simultaneamente enquanto a luz incide sobre a natureza no crepúsculo da tarde, há uma segunda tarde, ou um crepúsculo da imagem que, por passar pelo ciclo das imagens identificado no poema de Carlos de Oliveira, agora será transmitida pelo poema, incessantemente revista, refletida e transposta por diferentes iluminações interpretativas.

No poema de Fiama Hasse Pais Brandão é impossível saber se o rosto, no qual a luz natural incide através das copas das árvores e do vidro, é um rosto da voz poética ou de um outro, mas as linhas das veias que o contornam refletem o mundo, fazem reconhecer o mundo, tão vário quanto o composto nas imagens, mas invariavelmente alheio ao desejo do poeta. A questão, embora rompendo com o esquema tradicional de representação, se efetiva justamente nesse lugar. No poema de Carlos de Oliveira, a luz artificial não deixa reconhecer o rosto; no poema de Fiama, a luz natural e necessária ao rosto deixa reconhecer o mundo. Apesar disso, a luz natural diz, também, de um tempo outro que pode desvelar o tempo da cultura, do envelhecimento e da ação do tempo na humanidade, entre manhãs e entardeceres — nascimento e morte.

O olhar atento ao entorno, o rigor microscópico com a composição das coisas, desde sua gênese, ao seu passado, portanto, é o que permite muitas vezes, a Carlos de Oliveira, compreender e erguer seu canto, composto por palavras-pedra, “palavras de ferro”, “rudes e breves” às quais ainda sonha, como nos confessa em seu último verso de “Soneto”, dar “a leve têmpera do vento”.

Rudes e breves as palavras pesam
mais do que as lajes ou a vida, tanto,
que levantar a torre do meu canto
é recriar o mundo pedra a pedra;
mina obscura e insondável, quis
acender-te o granito das estrelas
e nestes versos repetir com elas
o milagre das velhas pederneiras;
mas as pedras do fogo transformei-as
nas lousas cegas, áridas, da morte,
o dicionário que me coube em sorte
folhee-o ao rumor do sofrimento:
ó palavras de ferro, ainda sonho
dar-vos a leve têmpera do vento
(OLIVEIRA, 1992, p. 181).

Não são, assim, poucas as referências à rigidez, à dureza na poesia de Carlos de Oliveira. Também em “Casa”, por exemplo, temos “a pedregosa luz da poesia / que reconstrói a casa chama a chama”, nos remetendo ao célebre poema cabralino, “A educação pela pedra” (MELO NETO, 2010, p.271), que assim como este, é dividido em duas partes – poderíamos dizer, “de fora pra dentro” e “de dentro pra fora”. Trata-se, então, de movimentações constantemente duplas, que (re)constroem rigorosamente as cenas através da coexistência de contrários e de uma rigidez luminosa que, em Fiama, pode ser observada através do vidro, justaposto ao rosto, com suas “linhas (de veia) reflectindo / o mundo (vário) (alheio)”. O vidro, como nos relembra Walter Benjamin em “Experiência e Pobreza”, é um material duro e liso, “em que nada se fixa. É também frio e sóbrio. (...) é sobretudo inimigo do segredo.” (BENJAMIN, 2021, p. 9), e seria, portanto, o substituto do veludo na modernidade, não impedindo o rasto, mas fazendo-o menos imediatamente visível.

Nessa breve análise, buscamos entender como as problemáticas da imagem e da composição metapoética apresentadas pelo universo poético de Carlos de Oliveira são aproveitadas por Fiama Hasse Pais Brandão em seu texto. Mais que responder a qualquer questão de forma definitiva, buscamos problematizar a nossa própria metodologia de investigação no sentido de aprimorarmos, nos rastros dos vários e alheios rostos da crítica, não só a nossa abordagem como

a própria comparação entre diferentes textos, universos e fazeres literários. Mais que estabelecer linhas de influência, buscamos convidar as significações textuais que advêm da posição lado a lado que só a crítica pode operar, acreditando que a aproximação entre essas duas peculiares constelações poéticas só tem a contribuir com um processo de geração de conhecimento a respeito do texto poético que seja dialógico, construtivo e, sobretudo, incessante.

Referências

BARBOSA, Gabriel Guimarães. “Porcelana de osso e calcário revelando a tarde de Fiamma”. **Diadorim**, v. 20, n. 1, 2018, pp. 119-133.

BARBOSA, Marlon Augusto. “Notas sobre a construção de uma comunidade: a poesia de ‘Três rostos’, de Fiamma Hasse Pais Brandão”. **Diadorim**, v. 20, n. 1, 2018, pp. 70-80.

BENJAMIN, Walter. **Experiência e pobreza**. Tradução de Drisana de Moraes. 1. ed. Rio de Janeiro: Compouco Edições, 2021.

BRANDÃO, Fiamma Hasse Pais. **Obra breve – poesia reunida**. Porto: Assírio & Alvim, 2017.

_____. “Nexos sobre a obra de Carlos de Oliveira I”. **Colóquio/Letras**, n. 26, 1975, pp. 54-66.

_____. “Nexos sobre a obra de Carlos de Oliveira II [cont. do artigo do n. 26, p. 54-66]”. **Colóquio/Letras**, n. 29, 1976, pp. 35-43.

CAMÕES, Luís de. **Obras de Camões: sonetos, canções, sextinas, odes, oitavas, elegias, élogos, redondilhas, autos, cartas**. Porto: Lello & Irmão, [s.d.].

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

GUSMÃO, Manuel. “A arte da poesia em Carlos de Oliveira”. In: **Tatuagem & palimpsesto – da poesia em alguns poetas e poemas**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, pp. 315-337.

HOBSBAWM, Eric. **A era dos extremos: o breve século XX. 1941-1991**. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

LEVINAS, Emmanuel. **Violência do rosto**. Tradução de Fernando Soares Moreira. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

MELO NETO, João Cabral de. **Melhores poemas João Cabral de Melo Neto** – Antonio Carlos Secchin seleção. São Paulo: Global, 2010.

OLIVEIRA, Carlos de. **O aprendiz de feiticeiro**. Lisboa: Dom Quixote, 1971.

_____. “Cantata”. In: _____. **Obras de Carlos de Oliveira**. Lisboa: Caminho, 1992, pp. 173-198.

_____. “Micropaisagem”. In: **Obras de Carlos de Oliveira**. Lisboa: Caminho, 1992, pp. 294-298.

PESSANHA, Camilo. **Clepsidra**. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

SARAMAGO, José. **O ano da morte de Ricardo Reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. **Lápide & Versão: o texto epigráfico de Fiana Hasse Pais Brandão**. Rio de Janeiro: Bruxedo, 2006.

“E O QUE SÃO AS PALAVRAS?”: CONSIDERAÇÕES DE CARLOS DE OLIVEIRA SOBRE A ESCRITA POÉTICA

“AND WHAT ARE THE WORDS?”: CONSIDERATIONS BY CARLOS DE OLIVEIRA ON POETIC WRITING

Patrícia Resende Pereira^{1}*

RESUMO

O intuito do artigo é debater a maneira como Carlos de Oliveira compreende a escrita poética. Para tanto, tem-se como ponto de partida a ideia proferida pelo crítico e também poeta, Manuel Gusmão, de que a poesia é feita a partir das palavras dos outros. Com essa questão em mente, nota-se que também Carlos de Oliveira partilha da mesma concepção. Comprova-se tal constatação com excertos de diversos textos publicados em *O aprendiz de feiticeiro*, lançado em 1971, além de um documento encontrado no espólio do poeta, atualmente sob a guarda do Museu do Neo-Realismo, em Vila Franca de Xira. Com isso, o artigo propõe-se a discutir, a partir do mencionado material, a maneira como o poeta da Gândara entende a configuração da poesia, sem deixar de mencionar, para tanto, excertos de poemas publicados em *Trabalho poético*, reunião de todos os livros de poesia.

PALAVRAS-CHAVE: Carlos de Oliveira; *O aprendiz de feiticeiro*; intertextualidade.

ABSTRACT

The purpose of this text is to investigate how Carlos de Oliveira understands the poetic writing. Therefore, we have on mind the idea given by the critic and poet, Manuel Gusmão, that poetry is made from the words of others poets. It is noted that Carlos de Oliveira also shares the same conception of poetry writing. This thought is confirmed by excerpts from several texts published in *O aprendiz de feiticeiro* (1971), as well as a document found in the poet's private notebook, currently under the custody of the Museum of Neo-Realismo, in Vila Franca de Xira. With this, the article proposes to discuss, with the mentioned material on mind, the way Carlos de Oliveira understands the configuration of poetry.

KEYWORDS: Carlos de Oliveira; *O aprendiz de feiticeiro*; intertextuality.

¹ * Patrícia Resende Pereira é doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). No doutorado, atuou como investigadora na Universidade do Porto, em 2017, com financiamento da Bolsa de Investigação para Estrangeiros da Fundação Calouste Gulbenkian. Atualmente, é professora substituta de Redação e Literatura no CEFET-MG.

Introdução

Dito de outro lado, a literatura faz-se com «as palavras dos outros»

Manuel Gusmão, em “Desde que somos um diálogo”

Nas páginas iniciais de *Tatuagem & Palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas*, Manuel Gusmão (2010, p. 13, itálico do autor) advoga: “o poeta não tem para a poesia mais do que *as palavras dos outros* ou *as palavras de outrem*. Até porque não há outras. Há quem viva mal com isso, mas de facto nenhum de nós inventa a língua em que se fala/escreve”. É por isso que, ao pensar numa linguagem que se herda, o ensaísta adverte acerca de uma literatura que se faz a partir do conhecimento proporcionado pela leitura de outros autores, uma vez que a escrita poética de que fala o crítico se baseia no envolvimento entre tradições díspares, provocado por “diálogos, apropriações e reconfigurações” (GUSMÃO, 2001, p. 203).

Acerca disso, interessa ter em mente os comentários tecidos por Carlos de Oliveira acerca da escrita, de modo que, adianta-se, em muito correspondem à leitura proposta por Manuel Gusmão acerca do dialogismo presente na literatura – para usar o termo empregado pelo linguista russo Mikhail Bakhtin, cujo trabalho concentrado no diálogo entre obras marcou suas contribuições nos estudos literários. Assim, ao levar-se em consideração que, usando os versos do poema de Manuel Gusmão (2013, p. 45), “As posições do leitor”, “o leitor põe-se a escrever”, este artigo tem o intuito de discutir as considerações de Carlos de Oliveira acerca da escrita poética. Por conta disso, a discussão se concentrará em *O aprendiz de feiticeiro* (1971), constituído pela reunião de uma série de textos de gêneros variados, publicada em revistas ao longo dos anos, e outros inéditos.

Para tornar a investigação proposta possível, o texto será dividido em duas partes. Na primeira delas, o intuito é o de refletir acerca dos dizeres de Carlos de Oliveira, publicados em *O aprendiz de feiticeiro*. Para tanto, foram selecionados excertos que contribuem para se pensar nas considerações do autor acerca de uma literatura que não é feita sozinha, mas a partir da possível influência de outros escritores. Com essa questão em mente, propõe-se a segunda parte deste texto. Nela, a discussão terá como ponto central um documento oriundo do espólio do poeta, atualmente sob a guarda do Museu do Neo-Realismo, localizado em Vila Franca de Xira, em Portugal. É a partir dos dizeres contidos na anotação, feita à mão por Carlos de Oliveira, que a reflexão será continuada, tendo também como suporte fragmentos publicados em *O aprendiz de feiticeiro*.

1. A importância das linhagens que vieram antes do poeta

Em *O aprendiz de feiticeiro*, é possível encontrar uma série de considerações de Carlos de Oliveira acerca do processo de criação poética, capazes de revelar o olhar atento do poeta em relação ao mundo contemporâneo e à escrita em Portugal. Acerca disso, no ensaio “Micropaisagem”, de 1969, poeta da Gândara diz, com a exatidão costumeira: “Entramos sempre com maior ou menor conhecimento do facto numa linhagem que nos convém e é dentro dela que trabalhamos pelas nossas pequenas descobertas, mesmo os que se pretendem duma total originalidade” (OLIVEIRA, 1995, p. 206). Há, então, a consciência de que a criação literária não rompe com o passado, mas trata de encontrar nele, na ausência de termo mais apropriado, certa referência para a sua escrita e para se descobrir, como autor e artista, ao longo desse processo.

Assim sendo, diante da questão aqui proposta, defende Carlos de Oliveira que:

Não há revoluções literárias que rompam cerce com o passado. Olhem para elas, procurem bem, e lá encontrarão as fontes, as referências, próximas ou distantes. Claro, os escritores que contam são aqueles que acrescentam ou opõem alguma coisa ao que já existe, ou o exprimem de maneira diferente, mas cortes totais, rupturas, não se dão (OLIVEIRA, 1995, p. 206).

A passagem em destaque poderia facilmente ser completada por “Almanaque literário”, mais um ensaio que compõe *O aprendiz de feiticeiro*. Quando pergunta “e o que são as palavras?”, o poeta, aqui um crítico, responde: “língua, linguagem, povo, oralidade, escrita, herança literária. A reestruturação da técnica narrativa ou poética tem de conhecer até ao pormenor a matéria de que se serve” (OLIVEIRA, 1995, p. 66). Como são as palavras a matéria-prima para a escrita, há a defesa conduzida por Carlos de Oliveira de que só conhecendo-as completamente é possível a reestruturação de suas técnicas ou reinventar a roda, para usar uma expressão um tanto comum no Brasil. Caso contrário, condena o poeta, “a literatura é uma batata” (OLIVEIRA, 1995, p. 66).

Corroborando o argumento aqui inserido, não se pode esquecer o que é arrazoado pelo autor no ensaio “Coisas desencadeadas”, escrito na década de 1960, e também presente em *O aprendiz de feiticeiro*, em que, a partir da discussão acerca das inovações tecnológicas, expressa a sua apreensão com os rumos da poesia em Portugal. Cita-se o fragmento: “[...] qualquer identificação entre o conhecimento científico e o experimentalismo literário (o letrismo, a poesia concreta, atomização dos versos, das palavras, a produção poética através de máquinas, etc.) não deve ser tomada a sério, se é que alguém a propõe claramente” (OLIVEIRA, 1995, p. 199). Esse cenário, acredita, proporciona uma ameaça de ruptura com a tradição da poesia portuguesa.

Com isso, advoga o poeta: “Mutações bruscas, cortes radicais com o passado literário, parecem-me inviáveis. Começar outra vez a poesia portuguesa como se ela acabasse de nascer?” (OLIVEIRA, 1995, p. 199). O autor não rechaça, como faz questão de esclarecer, de forma

alguma a possibilidade do que chama de evolução da poesia, mas apenas se conduzida por meio do que acredita ser os caminhos “que não admitem, ao que penso, qualquer ruptura na profunda integridade em que fluem” (OLIVEIRA, 1995, p. 201). Pode-se perceber aqui o pensamento de uma ordem fluida silenciosa que rege o sistema onde se insere a poesia.

Essa ideia se faz notar no argumento do qual lança mão Carlos de Oliveira para não “começar outra poesia portuguesa como se ela acabasse de nascer”: “Desculpem-me (os espíritos ‘cultos’) a imagem camponesa, mas a enxertia faz-se na árvore que já existe. Para revitalizar ou para conseguir frutos diferentes que trazem no entanto um pouco do sabor, da textura anteriores” (OLIVEIRA, 1995, p. 199). Nesse sentido, é na floresta que o poeta encontra a analogia para a poesia portuguesa, a árvore a receber o enxerto. Aqui **não** se deve esquecer o que afirma Ida Alves (1998) sobre a árvore dentro do contexto da poética de Carlos de Oliveira. Para a estudiosa, uma investigação sobre a imagem arbórea no trabalho poético do autor indica que “as raízes sustentam árvores que se elevam em direção ao céu, como afirmação vitoriosa da vida e superação de todo mal” (ALVES, 1998, p. 04). Com base nisso, vê-se que há a constatação, na passagem de Carlos de Oliveira, da poesia portuguesa como um enorme tronco de sustentação para os novos galhos acrescentados, pouco a pouco, na enxertia. Esses novos galhos que ajudarão a dar frutos de sabor e textura diferentes, mas resguardando um pouco das características dos anteriores, podem ser considerados as vozes dos poetas das recentes linhagens que surgem.

No cenário proposto pelo autor de *Finisterra*: paisagem e povoamento, a tradição da poesia portuguesa exerce o papel da raiz, responsável pela sustentação desta árvore. Em vista disso, impossível não mencionar o poema “Árvore”, integrante de *Micropaisagem*, em que se tem a ligação entre os elementos exteriores e a própria escrita, como se a árvore estivesse sendo criada ali, no momento em que se escreve, diante dos olhos do leitor: “As raízes da árvore / rebentam / nesta página / inesperadamente” (OLIVEIRA, 2003, p. 233). A árvore invade as páginas e avança ao longo do poema, com uma força enorme, de maneira que a escrita se envolve com o papel da página do livro onde está publicado o texto.

Mediante o exposto, a imagem da árvore da poesia, cuja sustentação encontra-se nos textos de seu tempo passado, remete à segunda estrofe de “Leitura”, de *Pastoral* (1977), último livro de Carlos de Oliveira, em que expõe o poeta: “Assim se movem / as nuvens comovidas / no anoitecer / dos grandes textos clássicos” (OLIVEIRA, 2003, p. 366). Em referência à concepção de Manuel Gusmão (2010), o termo comover indica que as nuvens são “co-movidas” pela leitura, de forma a se pensar no sentimento proporcionado pelo contato com os textos clássicos: “Ou dito de outro modo, a emoção que lhes é atribuída assinala o ponto em que a leitura lê, se encontra com, ou dá conta do modo como tais textos as movem, ou fazem significar” (GUSMÃO, 2010, p. 313).

O encontro com essa árvore da poesia portuguesa, cujas raízes “grassam, / engrossam, embaraçam / a escrita / e o escritor” (OLIVEIRA, 2003, p. 235), só pode ser proporcionado por meio do “legado doméstico”, como o cânone da literatura portuguesa é chamado em “Almanaque literário”, do poeta da Gândara. Em razão disso, advoga Gustavo Rubim (2003, p. 120), há, nos escritos críticos de Carlos de Oliveira, a defesa de que “a questão da escrita coincide no texto com a questão da leitura”. O argumento do estudioso é corroborado por Ida Alves (2013, p. 49) ao considerar que, afinal, em *O aprendiz de feiticeiro*, o poeta ensina: “A atividade de leitura recolhe e dissemina, é uma partilha, um compromisso necessário à existência do escritor”. A partilha de que trata a ensaísta, ao pensar nas considerações do poeta em *O aprendiz de feiticeiro* – mas não só –, pode ser comprovada por duas anotações existentes em um dos cadernos pessoais de Carlos de Oliveira, obtida após pesquisa feita em seu espólio. É este o ponto central do próximo tópico do presente artigo.

2. Como as “palavras dos outros” são colocadas em prática na poesia

Ao longo da pesquisa no espólio de Carlos de Oliveira, sob a guarda do Museu do Neo-Realismo, em Vila Franca de Xira, torna-se evidente que o poeta tinha como hábito fazer uma pequena lista de atividades literárias, que inclui os títulos já publicados e os que ainda estavam para ser. No caso da anotação em pauta, transcreve-se o plano a seguir:

Encontro por acaso, entre as páginas dum velho caderno de endereços e telefones, este inventário: Fevereiro de 1967. Destruição de dois ou três volumes dum diário (demasiado anedótico). Destruição doutros papéis. Livros apurados: ‘Sobre o lado esquerdo’, ‘Micropaisagem’, ‘Finisterra’ (oito capítulos); a nova versão de ‘Pequenos burgueses’ [completada em 1969-1970 e publicada neste último ano]; fragmentos dum pequeno romance de há dez anos, sem título, continuação de ‘Uma abelha na chuva’ [proveito agora a oportunidade para me desfazer dele]; a redação inicial de ‘*Sub specie mortis*’ e ‘Tempo variável’ [...]’. (Carlos de Oliveira, Espólio Carlos de Oliveira, Museu do Neo-realismo)

Esclarece-se que “*Sub specie mortis*” e “Tempo variável” são duas seções presentes em *Entre duas memórias*. Ao lado da informação acerca dos planos do poeta quanto à sua produção, tem-se, no caderno, copiada à mão, sem data, sob uma inscrição com os dizeres “Temas para ‘O inventor de jogos’”, a seguinte citação: “‘Alguns escritores nasceram unicamente para ajudar outro escritor a escrever uma única frase’ (Ernest Hemingway, *As verdes colinas de África*)”. A passagem é considerada pelo estudioso Jonathan Quick (1999) o fragmento da obra de Hemingway que melhor resume o seu entendimento do conceito de influência literária, capaz de justificar o ato de “ter como ponto de partida trabalhos inferiores ou negligentes para o uso positivo ao invés de sujeitá-los aos impulsos paródicos destrutivos de seus primeiros livros”²

2 No original: “put inferior or neglect work to positive use rather than subjecting it to the destructive parodic impulses of his early novels” (QUICK, 1999, p. 145)

(QUICK, 1999, p. 145, tradução nossa). Para Hemingway, ao menos no que defende Quick (1999), o diálogo com outra obra pode ocorrer não importa a sua qualidade.

Aqui, contudo, não interessa discutir o trabalho do autor de *Por quem os sinos dobram* e sua técnica de composição literária, mas verificar a maneira como a sentença, copiada à mão no caderno por Carlos de Oliveira, contribui para a discussão proposta acerca de uma compreensão de literatura que passa pela de leitura. Conforme assevera Manuel Gusmão (2011, p. 207), “certos textos permanecem na medida em que vão sendo reapropriados, em diferentes tempos [...]”. Nesse ponto, lembra-se da citação de Hemingway, que fala de um processo de reapropriação que parece definir o destino de alguns escritores: ajudar um futuro desconhecido a escrever uma simples frase.

Ciente disso, vem à mente o que o poeta da Gândara arrazoa ainda no ensaio “Micropaisagem”, em uma passagem que remete à citação do autor de *O velho e o mar* encontrada em seu caderno de anotações: “Em todo o caso temos consciência, mais ou menos, que a poesia de cada um se faz também com a poesia dos outros no permanente confronto da criação. Para descobrir o que há de pessoal em nós, para nos distanciarmos, já se vê” (OLIVEIRA, 1995, p. 206). Trata-se da sedução pelos textos alheios de que fala Ida Alves (2013), pensando em *O aprendiz de feiticeiro*. Segundo a ensaísta, tal característica “reflete também o interesse que Carlos de Oliveira tem de buscar extratos, raízes, vestígios, traços na própria linguagem, pesquisando os processos de composição e decomposição da matéria verbal” (ALVES, 2013, p. 49-50).

Por isso, ao ser questionado pelo motivo por que escreve “com frequência interpretações doutros poetas” (OLIVEIRA, 1995, p. 206), o autor diz no mencionado texto de *O aprendiz de feiticeiro*: “Respondo precisamente citando um poeta: ‘J’imite. Tout le monde imite, tout le monde ne le dit pas³’ (Aragon). Porém os poetas nestas coisas não devem ser tomados muito à letra. Quem não sabe ainda que o poeta é um fingidor?” (OLIVEIRA, 1995, p. 206). A resposta do escritor tem certo tom de provocação, já que, para pensar o porquê de escrever “interpretações” de outros poetas, é colocada em prática a razão da pergunta. Para compor sua resposta, lança mão de dois autores que, cada um à sua maneira, têm importância dentro da linhagem em que se inserem: Louis Aragon, surrealista francês, de onde vem a citação em destaque, e Fernando Pessoa, cujo verso “o poeta é um fingidor”, do célebre “Autopsicografia”, transforma-se em uma pergunta devolvida para o leitor, como em um desafio. Nesse cenário, a citação de Aragon representa uma confissão, mas é destituída do seu lugar de admissão logo em seguida, quando o autor de *Uma abelha na chuva* lembra que o poeta, antes de tudo, é um fingidor.

3 Embora Carlos de Oliveira não especifique de qual livro é a referida citação, sabe-se que se trata do prefácio da edição de *Les yeux d’Elsa*, publicado por Louis Aragon, em 1942. Em nossa tradução do francês, o fragmento pode ser entendido como: “Eu imito. Todos o fazem, todos não o declaram” (ARAGON *apud* OLIVEIRA, 1995, p. 206).

Ao lado disso, acrescenta-se aqui a análise proposta por Gusmão (2011), em seu “Anonimato ou alterização?”, acerca do poema de Pessoa. O ensaísta atenta para o fato de que, embora o título, “Autopsicografia”, remeta a uma 1ª pessoa gramatical, tem-se no poema apenas a 3ª. Esse recurso “torna o ‘poeta’ numa personagem do poema, de uma ficção que não deixa por isso de ser uma ‘arte poética’ de autor” (GUSMÃO, 2011, p. 106). Tem-se, então, duas possibilidades de leitura para o emprego do termo “poeta” no conhecido verso de Pessoa. Na primeira, “o poeta” pode significar o próprio autor, o responsável por escrever o poema em questão, enquanto, na segunda possibilidade de leitura proposta por Gusmão (2011), o termo “o poeta” pode ser empregado para designar toda a classe dos poetas – ou, no caso da poética de Fernando Pessoa, há ainda a opção se pensar na “dilatação do ‘eu’ que ao mesmo tempo se esconde” (GUSMÃO, 2011, p. 106).

Com os argumentos de Gusmão (2011) como referência, pode-se pensar que Carlos de Oliveira, no fragmento, ao empregar a 3ª pessoa para se referir “ao poeta”, oferece, como “o aprendiz de feiticeiro” que é, duas possibilidades de leitura. Na primeira delas, o autor refere-se apenas à citação de Aragon; nesse caso, todo o restante do excerto se resume a supor que as palavras do francês não podem ser levadas a sério, uma vez que o poeta é um fingidor. Já na segunda alternativa, mais interessante, pode-se considerar o uso da 3ª pessoa como um indicador da classe dos poetas e, então, também Carlos de Oliveira se vê incluso nesse grupo. Com isso, a suspeita se lança ao que o próprio autor diz em seu texto, tendo em vista que, se o poeta é um fingidor, a resposta publicada em “Micropaisagem” não seria também produto desse fingimento?

Sabe-se que a citação de Aragon acerca da imitação é a epígrafe usada por Carlos de Oliveira para o conjunto de três poemas “Que me quereis, perpétuas saudades!”, presente em *Terra de Harmonia* (1950). A série é composta pela “tradução” de textos de outros autores, em que o resultado em nada se aproxima ao original – e nem sequer havia o propósito para isso. Trata-se da “interpretação” mencionada por Carlos de Oliveira na citação lida em “Micropaisagem”, apresentada para o leitor nos poemas “Soneto de Camões”, “Imité de Camoëns (Aragon)”, escrito em francês, como indica o próprio título – no qual nem o nome do português Camões escapou da “tradução”; e, finalmente, “Imitado de Aragon”.

Ressalta-se, nesse caso, o que é aventado por Rosa Maria Martelo (1998, p. 348), “já em 1950, era notória a importância da transtextualidade no processo criativo de muitos poemas, esta faceta de *Terra de harmonia* fortalece-se em *Trabalho poético* [antologia de poesia]”. Como exemplo, Martelo (1998) cita a “tradução” de sonetos escritos por Shakespeare, na qual o poeta cria uma nova obra a partir do original, em “Sonetos de Shakespeare reescritos para português”, e “Retrato do autor por Camilo Pessanha (colagem)”, elaborado a partir de versos publicados em diversos poemas de autoria do poeta simbolista português. Todos os poemas estão publicados em *Terra de harmonia* (1950), título curioso para um livro com tantas vozes.

O ato de encontrar nos textos de outros poetas o ponto de partida para a “tradução”, bem como a “resposta” publicada em “Micropaisagem”, é um indício da maneira como há um diálogo com outras obras no trabalho de Carlos de Oliveira. Sob esse viés, importa lembrar que não há, em sua composição, qualquer intuito em se manter fiel ao original, como bem indica, por exemplo, o título “Sonetos de Shakespeare reescritos para português”, de maneira que, percebe-se, o original serve apenas como ponto de partida para a obtenção de uma nova obra.

Além disso, pode-se constatar que, ao evocar as “palavras dos outros”, o poeta da Gândara coloca em prática um dos princípios comentados por Rubim (2003). Nele, o ensaísta chama a atenção para o fato de que, ao se pensar especificamente no momento em que cita Aragon e Pessoa na resposta contida em “Micropaisagem”, mas não apenas:

Carlos de Oliveira inscreve-a [a citação] no centro da operação e da invenção poética, povoando assim a paisagem elementar da oficina («mesa, papel, caneta, luz eléctrica⁴») e abrindo o que parecia um espaço fechado, isolado, à dimensão de um lugar estranhamente comunitário, visto que nessa «comunidade» (Michel Deguy) todos se encontram para se distanciarem. (RUBIM, 2003, p. 121).

A citação de Rubim (2003) induz a pensar que o poeta não mais se encontra sozinho, tendo em vista que fala da abertura “do que parecia um espaço fechado”, em uma passagem que remete quase ao isolamento criativo do artista em sua distante torre de marfim. Com isso, nota-se o desenvolvimento da noção de um espaço comunitário, proporcionado por um encontro seguido de desencontro, para que cada um seja capaz de se descobrir como escritor – e não se pode jamais esquecer que a citação de Hemingway, evocada por Carlos de Oliveira, é um exemplo desse processo. É uma maneira de entender a poesia como uma força plena de transformação, proporcionada pelo diálogo com o outro.

Considerações finais

Ao término do artigo, nota-se a maneira como Carlos de Oliveira compreende a poesia, a partir do encontro com outras tradições, isto é, por meio da relação a ser estabelecida com as “palavras dos outros” – para empregar um termo de interesse de outro poeta e importante crítico, Manuel Gusmão. Assim sendo, vê-se que, em *O aprendiz de feiticeiro*, as considerações de Carlos de Oliveira apenas confirmam o que é defendido em sua anotação pessoal, encontrada

4 Referência à conhecida passagem de “Micropaisagem”, em que se define o processo obsessivo de escrita do poeta: “O trabalho oficial é o fulcro sobre que tudo gira. Mesa, papel, caneta, luz eléctrica. E horas sobre horas de paciência, consciência profissional. Para mim este trabalho consiste quase sempre em alcançar um texto muito despojado e deduzido de si mesmo, o que me obriga por vezes a transformá-lo numa meditação sobre o seu próprio desenvolvimento e destino”. (OLIVEIRA, 1995, p. 205-206).

no espólio: o escritor é, antes de tudo, um leitor. Talvez por isso mesmo a citação de Hemingway tenha chamado a atenção do autor de *Finisterra*: paisagem e povoamento. Isso porque, se alguns poetas nasceram simplesmente para ajudar outro a escrever um único verso, tem-se uma literatura produzida a partir daqueles que vieram antes, sem desprezar a tradição.

Referências

ALVES, Ida Ferreira. As imagens da Terra na poesia de Carlos de Oliveira. **Revista do Centro de Estudos Portugueses**, Belo Horizonte, v.18, n.23, 1998.

ALVES, Ida Ferreira. O aprendiz de feiticeiro: a máquina dos meus olhos. In: ALVES, Ida Ferreira (Org.). **Coisas desencadeadas**: estudos sobre a obra de Carlos de Oliveira. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

GUSMÃO, Manuel. **Contra todas as evidências**: poemas reunidos I. Lisboa: Editorial «Avante!», 2013.

GUSMÃO, Manuel. Da literatura enquanto construção histórica. In: GUSMÃO, Manuel; BUESCU, Helena; DUARTE, João Ferreira (Orgs.). **Floresta encantada**: novos caminhos da literatura comparada. Lisboa: Dom Quixote, 2001.

GUSMÃO, Manuel. **Tatuagem & Palimpsesto**: da poesia em alguns poetas e poemas. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

GUSMÃO, Manuel. **Uma razão dialógica**: ensaios sobre literatura, a sua experiência do humano e a sua teoria. Lisboa: Editorial «Avante!», 2011.

MARTELO, Rosa Maria. **Carlos de Oliveira e a referência em poesia**. Porto: Campo das Letras, 1998.

OLIVEIRA, Carlos de. **O aprendiz de feiticeiro**. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1995.

OLIVEIRA, Carlos de. **Trabalho poético**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

QUICK, Jonathan. **Modern fiction and the art of subversion**. Nova York: Peter Lang Publishing, 1999.

RUBIM, Gustavo. **Arte de sublinhar**. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

A DANÇA DAS ABELHAS: CARLOS DE OLIVEIRA EM DIÁLOGO COM SEU TEMPO

THE BEE DANCE: CARLOS DE OLIVEIRA, A WRITER IN DIALOGUE WITH HIS TIME

Livia Penedo Jacob^{1}*

RESUMO

O presente artigo pretende examinar a obra de Carlos de Oliveira em diálogo com algumas produções que lhe são contemporâneas. Não objetivamos determinar os possíveis influxos das publicações do autor sobre as realizações de outros artistas ou vice-versa; propomos, pelo contrário, um exercício reflexivo que visa a ponderar sobre o legado deixado por Oliveira. Nesse sentido, examinaremos as repercussões de *Trabalho Poético* junto à produção lírica de então e analisaremos as confluências entre *Uma abelha na chuva*, de Oliveira, e *O Delfim*, de José Cardoso Pires, paralelismos apontados pelo diretor Fernando Lopes como inspirações para as adaptações cinematográficas que realizou das duas obras. Como aporte teórico, baseamo-nos nas análises de Rosa Maria Martelo, Manuel Gusmão e Seabra Pereira.

PALAVRAS-CHAVE: literatura portuguesa, neorrealismo, cinema português

ABSTRACT

This article aims at examining Carlos de Oliveira's literature in dialogue with some contemporary productions. Instead of determining the possible influences of the author's publications on other artists or vice versa, this paper intends to reflect on Oliveira's legacy. In this sense, I examine the repercussions of *Trabalho Poético* on other poetics of the time and analyze the confluences between *Uma abelha na chuva*, by Oliveira, and *O Delfim*, by José Cardoso Pires, as pointed out by the movie maker Fernando Lopes, who directed both movie adaptations. The theoretical views used is based on the analysis of Rosa Maria Martelo, Manuel Gusmão and Seabra Pereira.

KEYWORDS: Portuguese Literature, Neorealism, Portuguese cinema

1 * Doutora em Teoria da Literatura e Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), onde atualmente cursa pós-doutorado na mesma área com apoio da FAPERJ (Bolsa PDR 10).

Metamorfoses, Rio de Janeiro, vol. 18, número 2, p. 92-100, 2021.



1. Antes da dança

É sabido que a cultura brasileira exerceu enorme impacto sobre a produção literária e artística lusitana do século XX, em especial no que tange às produções neorrealistas, dadas a público principalmente entre os anos 1940 e o fim da ditadura salazarista. A estética de inclinação social, então em vigor, ainda reverbera nas obras de alguns autores portugueses contemporâneos, a exemplo de Miguel Esteves Cardoso, José Rodrigues dos Santos, Isabel Stilweel, Maria João Lopo de Carvalho, dentre outros, conforme nos assegura Seabra Pereira, nas análises que empreende em obra recente, *As literaturas em língua portuguesa*. Também o teórico é contundente quanto ao apreço dos escritores de outrora pelas publicações brasileiras: “Toda essa literatura do Brasil, em particular o romance nordestino, exercerá fecunda influência nos neo-realistas² portugueses [...]” (PEREIRA, 2020, p. 369).

Não é à toa, portanto, que a famosa carta dirigida pelo presencista José Régio ao então jovem poeta neorrealista Álvaro Cunhal se intitula “A um moço camarada, sobre qualquer possível influência do romance brasileiro na literatura portuguesa”. Na missiva, originalmente publicada em 1939, Régio alerta para o modismo então representado pelas publicações brasileiras de cunho social ou teor “panfletário”, a exemplo dos romances de Jorge Amado, Graciliano Ramos e outros autores vinculados à estética moderna regionalista. Longe de condenar a literatura brasileira, o autor da carta apenas defende o desenvolvimento da escrita local, pois, afinal, “O Brasil tem, ou propende a ter, actualmente, uma literatura própria, que não é a que pode ter Portugal” (RÉGIO, 1939, p.203).

Ora, uma vez que o Neorrealismo era, ainda, uma corrente artística recém-inaugurada, justifica-se a preocupação de Régio com os “influxos externos”, bem como com o “panfletarismo”, para o qual, de fato, descambou parte das obras literárias produzidas durante o período. No entanto, tendo em vista a larga abrangência dessa literatura, que cobre mais de três décadas da ditadura salazarista, é de se imaginar a existência de um diálogo amplo entre as obras neorrealistas produzidas no próprio Portugal. A fim de cumprir esse exercício reflexivo, buscaremos, nas próximas seções deste artigo, pensar as confluências observadas na produção de Carlos de Oliveira em diálogo com produções que o antecedem ou sucedem.

2. A abelha operária

Começaremos nossa análise sobre os diálogos entre as publicações de Carlos de Oliveira e obras legadas por terceiros a partir da leitura de sua produção poética. Em tese dedicada à lírica de Oliveira, Rosa Maria Martelo vincula o lançamento do autor nos meios literários portugueses à própria inauguração do Neorrealismo em âmbito poético, ao integrar a antologia *Novo Cancioneiro* (1942): “deixando de parte alguns textos anteriormente publicados de modo

2 Adotamos, em nosso artigo, as regras do atual acordo ortográfico em vigência. As citações, porém, reproduzem as escolhas dos textos-fonte.

disperso, [seu nascimento como poeta] ficaria por este facto ligado àquela manifestação que, para alguns, veio a significar o nascimento da poesia neo-realista” (MARTELO, 1996, p.91). Contudo, ao invés de opor a estética da poesia neorrealista da obra supracitada à literatura presencialista, a autora ressalta que essas diferenças se mantiveram mais no campo ideológico; isto é, a escrita adotada pelas duas correntes apresenta semelhanças fundamentais, o que denota grande dificuldade quanto à superação do grupo anterior.

É na escolha da temática, portanto, que se diferenciam os poetas neorrealistas, notadamente no que se refere ao interesse pelo regionalismo e por “temas como o do paraíso da infância, o da frustração individual, em especial feminina [...]” (LOPES; SARAIVA, 2005, p. 1036). Nesse sentido, ao buscar uma identidade neorrealista, a poética de Carlos de Oliveira liga-se à terra, que pode ser tanto a Amazônia, quase esquecida na sobrevivência de seus primeiros anos – “Fruto./ Minha selva/ de nervos” (OLIVEIRA, 1982, p. 04) –, como a perpassa a cidade de Gândara, onde cresceu – “Sol e marasmo. / Silêncio feito de troncos/ e de pasmo” (OLIVEIRA, 1982, p. 06) –, desembocando, enfim, nas cidades interiores – “Na meia noite/ das cidades interiores/ em ruínas [...]” (OLIVEIRA, 1982, p. 49).

Mas, se a poesia de Oliveira espelha o nascimento do Neorrealismo, ela revela, também, a evolução estética que esse movimento sofreu ao longo das décadas, conforme atesta Manuel Gusmão (1981), para quem a produção do poeta se deixa influenciar por diversas tendências poéticas locais entre as décadas de 50 e 60. Também Rosa Maria Martelo enxerga uma secção na obra poética do autor a partir do contato que estabelece com os escritores da Poesia Experimental e com as propostas concernentes à linguagem estruturalista, conforme estabelecido pelo grupo *Poesia 61*. Para a autora, “Não é importante discutir a influência de Carlos de Oliveira nesta ruptura ou a influência da ruptura em Carlos de Oliveira: são hipóteses igualmente plausíveis e não contraditórias” (MARTELO, 1996, 401).

Preferimos concluir, sobre esse aspecto, pela hipótese do diálogo e da mútua interferência exercida entre os autores daquele período; e, no que se refere à obra poética de Oliveira, é certo que, a partir da década de 60, passa a demonstrar uma percepção da escrita enquanto construção, daí o título de sua obra lírica máxima, *Trabalho Poético* (1976). Fruto de um longo trabalho de reescrita, o livro supracitado serviria de inspiração para Herberto Helder em *Eloi Lelia Doura* (1985), conforme nos lembra Manuel Gusmão no artigo “Carlos de Oliveira e Herberto Helder: ao encontro do encontro”. Nos dois autores, a escrita passa a ser vista como ofício das correções e metamorfoses, conforme bem expresso no poema “Lavoisier”, de Carlos de Oliveira: “Na poesia/[...] nada se perde/ou se cria/ tudo se transforma” (OLIVEIRA, 1982, p.99).

No caso dos escritores em questão, sabemos que, além de contemporâneos, eram próximos e opinavam mutuamente quanto a suas respectivas publicações, ocorrendo, portanto, um diálogo factual, que não se limitava à intertextualidade. Mas algumas “conversas” literárias estabelecidas com a obra de Carlos de Oliveira por outros poetas, em data posterior à sua morte,

revelam-se igualmente proficuas. É o caso da poesia do próprio Manuel Gusmão, que, além de estudioso da poética de Oliveira, assume-se continuador de sua lírica, notadamente em *A terceira mão* (2008), conforme bem analisa Patrícia Pereira (2018). A autora lembra que a ideia de uma poética nascida a partir do trabalho de escrita e reescrita já se apresenta em *Mapas/ o assombro a sombra* (1990), de Gusmão, desenvolvendo-se ao longo de suas publicações. *A terceira mão* se destaca porque nela “o ensaísta assumidamente procura se colocar como uma espécie de continuador da obra do poeta [...]; embora, de forma intencional, pretenda falhar em seu projeto” (PEREIRA, 2018, p.25).

Gusmão tenta, de fato, extravasar a proposta de Oliveira, ao expandir a ideia das metamorfoses para além da própria autoria, conforme revela: “Os poemas onde imito a mão de Carlos de Oliveira estão, segundo espero, errados, e esse erro, essa sua ilusão fabricada, deve mostrar a diferença das mãos, a mudança de mão” (GUSMÃO, 2013, p. 164, apud PEREIRA, 2018, p.25). Ou seja, enquanto “continuador” do trabalho poético de seu predecessor, Gusmão chama a atenção do leitor para o fato de que a literatura é, inevitavelmente, um produto de muitas mãos, muitas obras e muitas autorias, individuais ou coletivas, resultando de uma trama de infinitas temporalidades. Um conceito que, sem dúvida, corresponde à percepção de contemporaneidade defendida por Nestor Garcia Canclini, para quem nas produções artísticas atuais “as distintas indefinições entre ficção e realidade confundem-se devido ao ocaso de visões totalizadoras que situam as identidades em posições estáveis” (GARCIA CANCLINI, 2017, p.22).

Desse modo, vimos que, na poesia, Carlos de Oliveira é a abelha operária, sempre disposto ao minucioso trabalho de reescrita, uma concepção artística que espraia para outros autores, conforme demonstrado, inclusive, na produção recente de Gusmão. Na prosa, por sua vez, Oliveira consagra-se mestre graças a uma escrita que “escapou desde as primeiras horas às simplificações enganadoras, que induziriam aos paradigmas ortodoxos [...]” (MOISÉS, 2020, p. 402). Também Eduardo Lourenço enxerga em Oliveira o romancista que “afasta toda a acusação de esquematismo ideológico que é costume dirigir ao neo-realismo” (LOURENÇO, 1945, p. 53). Na próxima seção, faremos uma breve análise desse legado, a partir de um dos romances mais aclamados do autor.

3. A abelha-rainha

Assim como Carlos de Oliveira mantinha um diálogo constante com Herberto Helder no que se refere à sua produção poética, também era próximo de José Cardoso Pires, conforme nos revela Fernando Lopes, em entrevista concedida ao *Jornal Público*, em 2002. Lopes dirigiu, em 1972, a adaptação da obra *Uma abelha na chuva* (1953), de Oliveira, e trinta anos depois trouxe a público a adaptação cinematográfica de outro romance português, *O Delfim* (1968), de Cardoso Pires. Na matéria, intitulada “O fantasma lusitano”, Lopes revela que Oliveira foi o

primeiro a ler o manuscrito de Cardoso Pires, tendo, inclusive, opinado sobre ele. Esse processo teria sido acompanhado de perto pelo diretor: “fui tomando conhecimento com o livro à medida que ele ia sendo escrito e reescrito”³.

Na entrevista, Fernando Lopes prossegue traçando, *en passant*, alguns paralelismos entre os dois romances. Ora, para quem conhece as duas obras não é difícil notar, quase que intuitivamente, o diálogo existente entre o enredo de José Cardoso e Carlos de Oliveira, o que nos leva a crer que *O Delfim* é, também, uma referência direta à obra de Oliveira. As duas histórias se passam no interior do país: enquanto Oliveira situa sua narrativa no Montouro, uma aldeia na Gândara de sua infância, Cardoso opta por construir uma Gafeira ficcional. É preciso, no entanto, ressaltar que o Montouro de Oliveira é, do mesmo modo, uma criação, visto que as situações descritas no romance não possuem nenhuma factualidade. Nas duas obras, as aldeias abandonadas são representações metonímicas de um Portugal decadente, relegado a antigas estruturas de poder então em ruínas.

Assim, desfeita a monarquia no início do século, em meados do século XX os latifundiários portugueses, herdeiros dos antigos oligarcas, ainda tentavam manter seu poderio sobre a população local, situação denunciada pelos dois romances. Seguindo essa lógica, protagonizam *Uma abelha na chuva* o casal Álvaro Silvestre e Maria dos Prazeres: ele, rico comerciante; ela, de origem fidalga, porém financeiramente empobrecida. *N’O Delfim*, é Tomás da Palma Bravo, um engenheiro reconhecido por ser o último fidalgo e herdeiro das terras por direito, quem controla a pequena aldeia. Seu casamento também revela a manutenção das relações de poder, visto que Maria das Mercês possui o “pedigree dos bem-nascidos” (PIRES, 2008, p. 172).

Nos dois casos, o matrimônio é retratado como um artifício de conveniência, acertado em prol da manutenção do domínio das partes sobre a terra, não havendo, pois, sentimento entre os cônjuges. O casamento enquanto instituição malogra na medida em que não produz herdeiros, destino que une os dois casais protagonistas, o que sinaliza a esterilidade do salazarismo, prenunciando a democracia como solução possível para a crise então vivenciada pelo país. Também nos dois romances existem crimes que ocorrem, ou de maneira obscura – *O Delfim* – ou por meio da manipulação dos agentes criminosos – *Uma abelha na chuva*. Aqui nos deparamos novamente com uma referência à ditadura, visto que, durante o período, não era incomum pessoas “sumirem” ou aparecerem mortas, não ficando clara, por muitas vezes, a participação ou não da Polícia Internacional e de Defesa do Estado (PIDE) nesses crimes.

A aridez das paisagens é comum às duas obras: enquanto *Uma abelha na chuva* se passa durante o outono chuvoso, conforme anuncia o título (que, aliás, revela também ao leitor os desfechos trágicos da história), n’*O Delfim* a fictícia Gafeira resvala na monotonia de uma grande lagoa, único atrativo turístico da região. O acesso ao local é controlado pelo dono das

3 Conforme: <<https://www.publico.pt/2002/04/19/jornal/o-fantasma-lusitano-169580>>. Acesso em: 05 de agosto de 2021.

terras, Palma Bravo, mas a dada altura do romance é tomada pelo povo, numa espécie de levante popular. Essa passagem vem sendo interpretada pela crítica como uma espécie de antecipação visionária da Revolução dos Cravos, conforme ratifica Teresa Cristina Cerdeira (apud PIRES, 2008, p.24): “Esse processo de desmontagem do mito é, possivelmente, um dos exercícios políticos mais bem conseguidos da escrita desse romance que, afinal, acaba por tornar ineficazes os mandamentos da opressão”.

Sem dúvida, a obra de Cardoso Pires responde, assim, a *Uma abelha na chuva*, na medida em que espelha um momento da história de Portugal em que, enfim, começavam a se reunir as condições para a tão esperada democratização. A obra de Carlos de Oliveira, por sua vez, retrata o extermínio de Jacinto pelo patrão Álvaro Silvestre, a partir de um jogo de manipulação junto a outros empregados. Comprometida secretamente com Jacinto, Clara acaba por se suicidar, revelando-nos que na obra de Oliveira – e na de Cardoso Pires, conseqüentemente – não existe possibilidade de o amor se concretizar, visto que as próprias convenções sociais obstaculizam os sentimentos.

Por fim, observamos nos dois romances uma abordagem crítica quanto ao conservadorismo lusitano frente ao gênero feminino. É que tanto em *Uma abelha na chuva* como n’*O Delfim* a esposa é uma extensão da terra; isto é, continua sendo encarada como posse ou “dote”. Segundo esse olhar, o casamento cristão continua reverberando antigas relações jurídicas há muito abolidas naquela sociedade sob o ponto de vista legal, não sendo incomum, nesse tipo de relação, que a mulher permaneça solitária, coisificada e até mesmo inutilizada pelo marido, tornando-se, por conseguinte, vulnerável às perturbações de ordem emocional.

É o que vemos acontecer com Maria dos Prazeres, cujo nome irônico esconde uma mulher que, não sendo sexualmente correspondida pelo marido, projeta desejos secretos pelo empregado Jacinto. A narrativa revela seu deleite ao vê-lo açoitar os cavalos, exigindo-lhe empregar ainda mais força neste exercício, um pormenor que sugere ao leitor algum tipo de perversão sexual obscura, relacionada, talvez, à sua própria subserviência aos abusos morais do marido. Já n’ *O Delfim* encontramos Maria das Mercês, cujo nome é composto pela religiosa “Mãe de Deus” anunciada pela literalidade de uma esposa posta à mercê do marido e das circunstâncias. No romance, a personagem substitui o prazer carnal pelo prazer da montaria, já que para seu marido “nenhum homem deve fornicar a mulher legítima” (PIRES, 2008, p.110).

Nos dois romances, a passionalidade dos homens aparece como elemento desestabilizador da ordem do mundo, visto que o controle sobre o território é também o controle sobre os corpos e até mesmo sobre os desejos ocultos das mulheres. Retornando à entrevista de Fernando Lopes sobre as adaptações cinematográficas das duas obras, o diretor confirma acreditar que Maria das Mercês “herdou a força” da Maria dos Prazeres, revelando que se valeu da inspiração trazida pela personagem criada por Oliveira para recompor, no cinema, a personagem de José Cardoso Pires. Mas, além de ter sido inspirada no romance homônimo, essa obra cinematográfica teria também impactado a literatura posterior de Carlos de Oliveira, conforme veremos adiante.

4. Colmeia

Embora Fernando Lopes tenha alcançado maior notoriedade junto à crítica internacional pela adaptação de *O Delfim* (2002), filme que rendeu, inclusive, um Globo de Ouro Português⁴ para a atriz Alexandra Lencastre (intérprete de Maria das Mercês), *Uma abelha na chuva* (1972) é igualmente considerado uma das melhores realizações cinematográficas portuguesas da contemporaneidade, conforme atesta Jiayi Yuan (2016), em dissertação que analisa, comparativamente, o romance e a película. Yuan observa que, com o intuito de evitar a censura, Fernando Lopes lança mão de uma linguagem visual ainda mais metafórica do que a obra literária, deslocando as críticas que Carlos de Oliveira fez ao poder despótico para o desejo reprimido de Maria dos Prazeres.

O supracitado diretor inscreve-se no movimento cinematográfico conhecido como Novo Cinema, que, tal como o Cinema Novo brasileiro, buscou parte de suas referências estéticas na Nouvelle Vague francesa. Tratou-se, pois, de uma produção cinematográfica de base existencialista e que, em correspondência com certos ideais marxistas norteadores do Neorealismo, buscou transpor para a sétima arte parte das críticas sociais então em pauta. Sobre a obra de Fernando Lopes, Jiayi Yuan conclui: “a maneira de pensar a fazer o filme *Uma Abelha na Chuva* refere-se estritamente ao caminho de desenvolvimento deste movimento cinematográfico vanguardista” (YUAN, 2016, p. 35). Assim, se *Uma abelha na chuva*, o romance, “é considerado tanto herdeiro como inovador do neorealismo” (FERREIRA, 2014, p.120), também sua adaptação cinematográfica, embora continuadora de uma estética já em movimento, consegue ampliá-la, ao aplicar uma série de recursos ainda pouco explorados pelo cinema português.

Dentre esses mecanismos estéticos adotados pelo diretor, destacamos as repetições reiteradas das mesmas imagens, solução que reinterpreta a monotonia da paisagem árida do romance de Carlos de Oliveira, enquanto desloca o protagonismo da narrativa para a personagem feminina Maria dos Prazeres, dando maior ênfase ao seu drama íntimo. Essa recriação cinematográfica da obra de Oliveira, que se coaduna com a própria perspectiva do autor sobre a literatura como um *continuum*, teria influenciado suas obras posteriores, conforme nos revela José Cardoso Pires, no jornal *Diário Popular*, em 1986. No artigo, intitulado “Entre duas memórias”, Cardoso Pires associa a obra *Finnisterra* (1978) à ideia de “construção pela destruição de cadeia [...], onde a realidade é uma estratificação quase metafórica da realidade” (PIRES, 1984, p. 31). A esse respeito, conclui: “Um segredo que já Fernando Lopes tinha descoberto nele e posto em evidência muito antes, ao realizar esta *Abelha na Chuva*” (PIRES, 1984, p. 31).

4 Troféus atribuídos anualmente em Portugal desde 1996, em colaboração da estação de televisão SIC e da Revista Caras.

O impacto que sentimos quando diante dessa adaptação cuidadosa de Fernando Lopes se coaduna com o maravilhamento expresso pelo poema “Cinema” do próprio Carlos de Oliveira, que nos fala d’ “O écran petrificado, / muros, ossos,/ o movimento áspero da câmara/ mergulhando nos poços/ das leis universais [...]” (OLIVEIRA, 1982, p. 97). A estética da destruição da criação, tão bem apontada por Cardoso Pires, se faz notável nos versos finais desse poema, quando conclui: “transforma-se o espetáculo/ 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, 1982, p. 98).

Eis, aí, a constatação de que a obra de Cardoso Pires, aberta às mutações, deixa como principal herança a importância do ir e vir. É na fluência do devir que seu legado poliniza outras artes, mantendo-se, por isso, vivo, conforme confirma a obra *Escrito com cal e com luz* (2017), de Renato Roque, livro que reúne um ensaio fotográfico inspirado no universo poético de Carlos de Oliveira. Sob a chuva, a abelha de Carlos de Oliveira dança diante da colmeia que criou e para a qual retorna, sempre outra.

Referências

CERDEIRA, Teresa Cristina. “O Delfim: Bispo em xeque, golfinho devorado, herdeiro sem poder”. In: PIRES, José Cardoso. **O Delfim**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

FERREIRA, Carolin Overhoff. Uma Abelha na Chuva, Fernando Lopes, Portugal (1968-1971). **O Cinema Português através dos seus Filmes**. Lisboa: Edições 70, pp. 118-1, 2014.

GARCIA CANCLINI, Nestor. **A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência**. São Paulo: EDUSP, 2016.

GUSMÃO, Manuel. **A Poesia de Carlos de Oliveira**. Lisboa: Ed. Comunicação, 1981.

GUSMÃO, Manuel. **Tatuagem e palimpsesto: da poesia em alguns poetas e poemas**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

LOPES. O; SARAIVA. LOPES; SARAIVA. **História da literatura portuguesa**. Porto: Porto Editora, 2005.

LOURENÇO, Eduardo. Alcateia por Carlos de Oliveira. **Vértice**. Coimbra, n. 12-16, mai. 1945. p. 52-54.

MARTELO, Rosa Maria. **A construção do mundo na poesia de Carlos de Oliveira**. 1996. Dissertação (Doutorado em Letras). Universidade do Porto, Porto. Disponível em: <<https://hdl.handle.net/10216/10916>> Acesso: 05 de agosto de 2021.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 2020.

OLIVEIRA, Carlos de. **Uma abelha na chuva**. Lisboa: Sá da Costa, 1984.

OLIVEIRA, Carlos de. **Trabalho Poético**. Lisboa: Sá da Costa, 1982.

PEREIRA, José Carlos Seabra. **As literaturas em língua portuguesa**. Macau: Editora Gradiva, 2020.

PEREIRA, Patrícia Resende. **Cada poema já sonha outra forma: Poesia e poética cinematográfica em Carlos de Oliveira e Manuel Gusmão**. 2018. 225 f. Tese (Doutorado em Letras). Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/LETR-B7DLDT/1/patr_cia_resende_pereira_tese.pdf> Acesso: 05 de agosto de 2021.

PIRES, José Cardoso. Entre duas memórias. **Diário Popular**. Lisboa, 12 de Julho de 1986, p. 31. Disponível em: <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/EFEMERIDES/josecardosopires/Textos/PDF/DiarioPopular_12Jul1986_0031.pdf> Acesso: 05 de agosto de 2021.

PIRES, José Cardoso. **O Delfim**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

RÉGIO, José. Cartas intemporais do nosso tempo: A um moço camarada, sôbre qualquer possível influência do romance brasileiro na literatura portuguesa. **Seara Nova**, n.º 609, 15 de Abril de 1939.

YUAN, Jiayi. **Culpa e desejo em Uma abelha na chuva: o livro e o filme**. 2016. 109f. Dissertação (Mestrado em Línguas e Culturas). Faculdade de Línguas e Culturas. Universidade de Aveiro, Aveiro. Disponível em: <<https://ria.ua.pt/bitstream/10773/17079/1/Jiayi%20Yuan.pdf>> Acesso: 05 de agosto de 2021.

AQUELA CASA TRISTE: O PORTUGAL DE CARLOS DE OLIVEIRA E DE CAMILO CASTELO BRANCO

AQUELA CASA TRISTE: THE PORTUGAL OF CARLOS DE OLIVEIRA AND CAMILO CASTELO BRANCO

Andreia Alves Monteiro de Castro^{1*}

RESUMO

Considerando a estrutura, a carga simbólica, a temática e, sobretudo, a imagem da casa como representação da nação, o presente artigo visa uma aproximação entre as narrativas “Maria Moisés”, de Camilo Castelo Branco e *Uma Abelha na Chuva*, de Carlos de Oliveira. Acreditamos que esse exercício seja bastante produtivo pois, embora a comparação entre a obra desses dois autores pareça já exaustiva em relação à argumentação teórico-crítica, há poucos estudos comparativos publicados que consideram um atrito mais evidente entre os seus textos.

PALAVRAS-CHAVE: Carlos de Oliveira, Camilo Castelo Branco, narrativa, estudos comparados.

ABSTRACT

Considering the structure, the symbolic load, the theme and, above all, the image of the house as a representation of the nation, this article aims to bring together the narratives “Maria Moisés”, by Camilo Castelo Branco and *Uma Abelha na Chuva*, by Carlos de Oliveira. We believe that this exercise is quite productive because, although the comparison between the work of these two authors seems exhaustive in relation to the theoretical-critical argument, there are few comparative studies published that consider a more evident friction between their texts.

KEYWORDS: Carlos de Oliveira, Camilo Castelo Branco, narrative, comparative studies.

1 * Professora Adjunta de Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa do Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro - UERJ. Pesquisadora do grupo Pesquisas Literárias Luso-Brasileiras, do Real Gabinete Português de Leitura; é investigadora colaboradora do CEC - Centro de Estudos Clássicos, da Universidade de Lisboa.

Acompanhando o levantamento e a análise da crítica mais imediata à primeira edição de *Uma Abelha na Chuva* feitos por Oswaldo Manuel Silvestre, em seu ensaio “Equívoco e reticência”, parece ser bastante produtivo o diálogo entre a obra de Camilo Castelo Branco e aquela que seria a mais camiliana das narrativas produzidas por Carlos de Oliveira. Sobre essa polêmica, bem ao gosto oitocentista e com ares de *Questão Coimbrã*, o autor de *O Aprendiz de Feiticeiro* responde de forma arguta e irônica, lembrando, de fato, o autor de *Amor de Perdição*, ao refutar a acusação de ter sido fantasioso, melodramático e historicamente ultrapassado:

A verdade é que para lá de todas as aparências o melhor Camilo compreendeu, talvez como nenhum outro romancista da nossa literatura, o profundo entrecocar das estruturas sociais; levou a cabo um amplo e seguro inventário da vida portuguesa da sua época, e a realidade política, económica, moral, sentimental, que é o leito dessa espantosa torrente romanesca, cuido eu que seja um exemplo precioso de como se pode desfibrar literariamente um corpo social e de como se podem aproveitar em tal tarefa as melhores possibilidades de um idioma. Isto deveria bastar para que fosse lido e amado como um grande mestre realista.

Destas opiniões concluíram os críticos que as leram mal ou não as leram (e concluíram, portanto, com sólidas razões) que eu andava a tramar, em literatura, o regresso a Camilo. [...] Os meus livros passaram a ser ressurreições camilianas [...] [e] eu agora não como, não durmo, não penso em outra coisa senão em regressar a Camilo. (OLIVEIRA, 1971, p. 75)

O ensaio de Silvestre também evidencia que essa polêmica teria determinado muitos dos lugares comuns da posterior crítica do romance, fosse confirmando, fosse negando a premissa. Contudo, se tal discussão parece ter sido exaustiva quanto à argumentação teórico-crítica, ainda há espaço para estudos comparativos que considerem um atrito mais evidente entre os textos de Carlos de Oliveira e de Camilo Castelo Branco, sobretudo se entendermos a casa portuguesa como uma forma de escrever Portugal, conforme aponta Jorge Fernandes da Silveira (1999).

Tendo em conta o “entrecocar das estruturas sociais” que permitiriam “desfibrar” o “corpo social”, as novelas em que o próprio Camilo prometeu fazer “ver e apalpar [...] o miolo, a medula, as entranhas [...] do Minho” (CASTELO BRANCO, 2017, p. 47) favorecem a interlocução com o escritor que descarna, vai ao osso da sua Gândara, para em seguida, invariavelmente, decompô-lo em areia e cal. E, dentre as *Novelas do Minho*, devido à estrutura, à temática, à carga simbólica e a uma certa incidência lexical, acreditamos que a novela “Maria Moisés” apresente muitos pontos de contato com o romance *Uma Abelha na Chuva*. Nas duas narrativas, sem dúvidas, a casa é “um microcosmos onde se encena a construção da nação” (BUESCU, 1999, p. 29).

A começar pelo título da narrativa camiliana Maria Moisés. A alusão à figura de Maria, aquela que aceitou ser mãe do cordeiro sacrificado para redenção dos pecados de mundo, e de Moisés, a criança vinda das águas com poder e potência suficientes para enfrentar a ira da autoridade estabelecida, seu irmão faraó, atravessar o Mar Vermelho e conduzir o povo

oprimido à terra prometida na qual emanam leite e mel, podem servir como ponto de partida ou contraponto para as discussões sobre a realidade política, econômica e social do meio em que cada um estava inserido.

Assim como no romance *Uma Abelha na Chuva*, a novela “Maria Moisés” se inicia com um mistério que prende a atenção e instiga o leitor a virar a próxima página. O pequeno pegureiro perde uma das cabras e, por medo do patrão, se vê impelido a procurar o animal, mesmo em noite fechada. Ele pede ajuda aos conhecidos que cruzam o seu caminho, mas todos fazem menções a fantasmas, bruxedos e manifestações diabólicas, sugerindo que o ocorrido não acabaria bem: “– É má noite. O peixe meteu-se aos poços. Anda coisa má por aqui. Vou-me chegando à casa.” (CASTELO BRANCO, 2017, p. 221).

A insinuação da necessidade de um ritual de purificação prepara personagem e leitores para o sacrifício iminente não somente de um “bode”, mas também de uma “cabra expiatória”. A começar por Josefa, uma moça que rompe com o contrato social e engravida antes do casamento, fazendo com que o valor de toda a sua família fosse reduzido no mercado do capital simbólico da honra, pagaria com sangue a transgressão.

Como esse “tipo de pecado” não se comete sozinho, seguindo o diálogo com os textos religiosos e parecendo apontar para o fato de que quase ninguém desfrutava da liberdade de gerir o próprio destino, a outra personagem transgressora da trama, um jovem fidalgo, também é desterrada do paraíso por enfrentar a autoridade do pai. António de Queirós queria remediar a situação casando-se com Josefa, mas o pai do rapaz não aceitava a enxertia de um galho podre em sua árvore genealógica.

Significativamente, de todo modo, a paixão consumada pelo casal faz com que Josefa e António Queirós deixem de servir para e como gado criado e negociado pelos seus criadores, comprovando que a sexualidade em Camilo era mesmo revolucionária.

Para chegar à terra prometida e desfrutar de todo maná anunciado pelo pai de sua filha, era preciso apenas que a recém parida conseguisse atravessar o rio Tâmega. No entanto, o medo de ser vista com um bebê nos braços, ironicamente, pelo pastor, que, naquela altura, procuravam a tal cabra, torna a moça impotente. Josefa, que ainda não tinha conseguido romper de vez com a opressão que imobilizava as mulheres, não resiste a todo aquele esforço e sucumbe na margem, enquanto a sua filha, promessa de continuidade, seguia seu caminho no curso do rio. Para além da violência patriarcal e do peso da reprovação da comunidade, a reação de Josefa parece ter sido influenciada pela religião. Antes de morrer, Josefa pede ao moleiro que não a leve para casa e que chame o vigário para lhe absolver:

– Quem me acode, que eu morro sem confissão!

– Ó senhora Zefinha! – disse o rapaz – é vossemecê? – e deitou-lhe os braços ao peito erguendo-a para si – Ó tio Luís: ajude-me que eu não posso!

– Eu cá estou – disse o moleiro: levantando-a a custo: porque ela tinha as mãos recurvas e os braços rijamente hirtos no tronco do salgueiro como se em ânsias de asfixia se houvesse agarrado nele.

– Isto que foi, Josefa? – perguntou Luís: tomando-a nos braços: e galgando a custo o valado que se esbarrondava cedendo aos pés vacilantes de Luís, molhados pela água que escorria dos vestidos.

A filha de João da Laje, estorcendo-se nos braços do moleiro, dizia com palavras soluçantes:

– Não me leve para casa: pelas almas benditas. Deixe-me deitar na terra: e vá chamar o sr. vigário para me absolver, que eu estou a expedir. (CASTELO BRANCO, 2017, p. 221-222).

A responsabilidade da Igreja Católica no esmagador sentimento de culpa, no atraso, na hipocrisia e no fanatismo religioso vividos naqueles idos são evidentes na fala do escrivão que é chamado para registrar o óbito:

– Já sei quem foi a causa de se suicidar a Josefa – acudiu o escrivão.

– Sabe?... então quem foi?

– Foi você, padre!

– Não me diga isso nem a rir! – acudiu o teólogo com semblante mortificado. (CASTELO BRANCO, 2017, p. 225)

Muito presente na obra de Carlos de Oliveira, a imagem da decomposição também é bastante recorrente nessa novela camiliana. O apodrecimento sinaliza a dissolução da família que, acompanhando a metáfora da enxertia da árvore, se finda em semente mesmo tendo dado fruto: impossibilitado de se casar com Josefa e sem tomar conhecimento da filha, após a notícia da morte da amada, António Queirós rompe definitivamente com o pai e segue para o Brasil.

A rapidez espantosa da putrefação do corpo de Josefa também parece sinalizar o sacrifício da mãe para a salvação da filha, “a criança saía da pia batismal, ao mesmo tempo que o esquife da mãe, posto no lajedo da igreja, entre quatro círios, era responsado por alguns clérigos que franziam os narizes ofendidos dos miasmas da carne podre” (CASTELO BRANCO, 2020, p. 251). E, se considerarmos as equivalências entre mãe/corpo/casa/nação, também é possível entender que velhos preconceitos, antiquadas convenções e muita ambição eram, como o narrador camiliano afirma, “a peste que infeccion[ava] os costumes das aldeias” (CASTELO BRANCO, 2017, p. 48). O narrador ainda diz que não consegue decidir se a tal peste veio das cidades para o interior, ou se foi o contrário. Cruzando as barreiras do espaço-tempo, em *O Aprendiz de Feiticeiro*, Carlos de Oliveira parece responder:

A moral sexual da província portuguesa (onde se passam esses livros) é um caldo rançoso com alguns feijões de pedra, os mitos que todos conhecemos: noiva de hímen intacto, fidelidade conjugal só da mulher, prática convencionalíssima do amor, etc. A mulher, aqui, nem sequer pode considerar-se o objecto erótico do marido. (1971, p. 95)

A menção à decomposição, “as folhas quase podres dos plátanos”, também está no capítulo que dá início a *Uma Abelha na Chuva*, denotando que havia muita podridão no Portugal do século XX. Descobrir quais corpos apodreciam era justamente o mistério que enceta a narrativa: o grave assunto ou a confissão que fizera “um homem baixo, gordo e de passo molengão” (2015, p. 7) a atravessar, não o Mar Vermelho ou o rio Tâmega, mas “as duas léguas de barrancos, lama e invernia” da Gândara (2015, p. 7). Álvaro Rodrigues Silvestre tenta convencer Medeiros, o diretor do periódico *Comarca de Corgos*, a ajudá-lo a cumprir com um ato público de contrição. Porém a tal carta de confissão, pelo conteúdo e pela intenção, se aproximava muito mais de uma denúncia sobre a aquisição de um produto com defeito ou de uma reclamação a respeito de serviço mal feito ou não concluído.

Eu, Álvaro Rodrigues Silvestre, comerciante e lavrador no Montouro, freguesia de S. Caetano, concelho de Corgos, juro por minha honra que tenho passado a vida a roubar os homens na terra e a Deus no céu, porque até quando fui mordomo da Senhora do Montouro sobrou um milho das esmolos dos festeiros que despejei nas minhas tulhas.

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 minha vergonha, que não lhe posso dar contas fiéis. (OLIVEIRA, 2015, p. 6)

A verdadeira confissão/denúncia/reclamação que Silvestre queria fazer não estava escrita no texto que ele insiste fazer publicar. A reivindicação silenciada era ao fato de que a mulher lhe negava justamente aquilo que seu nome/marca do produto anunciava, Maria dos Prazeres. Deste modo, como se fosse o avesso da Josefa camiliana, a fidalga agenciada pelo pai falido também transgride com as normas da sociedade portuguesa, que, na denúncia de Carlos de Oliveira, continuava patriarcal. Maria dos Prazeres não cumpre com os seus deveres conjugais e, por consequência, não gera uma prole numerosa, gorducha e sadia:

quando ela fez dezoito anos, o pai fidalgo, que era Pessoa, Alva e Sancho, descendente de um coudel-mor, de um guerreiro das Linhas de Elvas e primo do Bispo missionário de Cochim, negociou o casamento da filha com os Silvestres do Montouro, lavradores e comerciantes: sangue por dinheiro (a franqueza dum homem sem outra alternativa); assim seja, concordou o pai de Álvaro Silvestre, compra-se tanta coisa, compre-se também a fidalguia. (OLIVEIRA, 2015, p. 20).

A promessa feita pelo fidalgo não se cumpre totalmente, o sangue dos Pessoas e dos Sanchos nunca correram nas mesmas veias. Situação que traz recorrentemente à boca do pequeno-burguês Silvestre o amargor do ciúme, da inveja e do ódio da superioridade aristocrática da mulher:

Uma cabaça de vinagre despejada, os resíduos ácidos que escorrem com dificuldade pelo interior do bojo até pingarem do gargalo, espessos, vagarosos; a mão na espuma que lhe azedava os lábios; boiar numa onda incerta de enjoo e ter sede de repente como se tivesse de repente uma dor. (OLIVEIRA, 2015, p. 51)

Se ao menos as suas culpas fossem divulgadas no jornal, ele poderia “ligá-la mais a si, ficarem os dois mais juntos na desonra, já que o não estavam noutras coisas” (OLIVEIRA, 2015, p.78). Totalmente impotente, Silvestre, que traz as botas enlameadas, mas que nunca suja as mãos, não consegue convencer o diretor da *Comarca* a realizar, em seu lugar, aquele covarde plano. Medeiros tenta a todo custo dissuadi-lo afirmando que procurar um padre e desabafar era o melhor alívio e, que sobretudo, evitaria um escândalo. Obviamente, Silvestre recusa, mostrando que seu ato era desprovido de qualquer significação ou sentimento religioso, mesmo que ainda tente imputar a Deus o seu desejo:

– Estou confessado, mas não chega. Pensei bastante no assunto e o padre Abel não chega.

– Em todo o caso, a confissão é um grande alívio, sem escândalos, sem nada.

Aninhou as mãos de cera na copa do chapéu:

– Deus escreve direito por linhas tortas. Talvez seja o escândalo que Ele quer. (OLIVEIRA, 2015, p. 11-12)

Como afirma o narrador de Camilo, “os covardes têm dessas fantasias” (CASTELO BRANCO, 2017, p. 16). Todavia Silvestre não é o único a fantasiar. Como afirma Manuel Gusmão (1986), a manutenção do poder custa à Maria dos Prazeres a repressão do desejo. Para quebrar o gelo de seu quarto/corpo, a fidalga sonha acordada com o dorso rijo e trigueiro do cocheiro ou com as aventuras sexuais relatadas na missiva enviada pelo cunhado, um colono português em território angolano.

Situação que Carlos de Oliveira comenta em *O Aprendiz de Feiticeiro*:

A mulher casada, ou aceita o código em vigor, transformando-se no útero indiferente, transferindo os prazeres da cama para os filhos, os doces, a má língua, o croché, a caridade, um pouco de luxo se possível (vestidos, anéis, pulseiras), a mansa escravatura do lar (é assim que se diz, suponho), ou cai no erotismo imaginado, sem parceiro, a pior solidão (1971, p. 95).

Interessante notar que, como Foucault aponta, a carta torna o remetente “‘presente’ para quem ele a envia. E presente não simplesmente pelas informações que ele lhe dá sobre sua vida, suas atividades, seus sucessos e fracassos, suas venturas e desventuras; presente com uma espécie de presença imediata e quase física” (FOUCAULT, 2004, p. 155). Em *Uma Abelha na Chuva*, a leitura da carta ressalta, presentifica e corporifica aquilo que não é dito, o silêncio, o grito preso na garganta de Maria:

Quantas vezes o vira meter o ombro à muralha que ela erguia entre os dois, como quem bate às cegas numa porta recôndita que não sabe onde é nem para onde dá e ali fica toda a noite, aos umbrais, gelado e miserável; lá pela madrugada açulam os cães da casa a quem bater, o que ela tinha feito sempre, depois de o abandonar ao silêncio onde não há ninguém ou se há não acorda e se acorda não responde nem abre (OLIVEIRA, 2015, p. 36).

Também cabe ressaltar que, em estrutura especular, o conteúdo picante da carta e a sua reelaboração no fluxo de consciência de Maria dos Prazeres convertem em voyeurs não apenas as personagens que têm acesso a tal missiva, mas também os leitores da narrativa. Contudo essa cumplicidade na gratificação voyeurística se dá muito mais pela insinuação do que pela descrição crua da relação sexual: “De quando em quando, uma negra puxava-o docemente e descansavam, estendidos lado a lado, na folhagem caída. A negra estava nua em pelo e abria os olhos espantosos como o luar, cingida na concha que o braço dele lhe fazia em torno dos ombros” (OLIVEIRA, 2015, p. 60).

Esse ponto também pode ser considerado como uma coincidência estilística entre Carlos de Oliveira e Camilo nas obras escolhidas para o diálogo. Em “Maria Moisés”, o escritor que se recusava a devassar alcovas nega ao leitor por três vezes a descrição do ato sexual. O escrívão, ao indagar o padre sobre a natureza do relacionamento de Josefa e António Queirós, comenta: “Conheço esse bosque. O meu padre-mestre de latim chamava-lhe a *Ilha dos amores*” (CASTELO BRANCO, 2017, p. 226), e o pároco da aldeia recrimina: “não vamos tão longe” (CASTELO BRANCO, 2017, p. 226), mas o minorista insiste: “Vamos ao fim do conto: a rapariga frágil e bonita...” (CASTELO BRANCO, 2017, p. 226), e acaba sendo cortado definitivamente pelo padre: “Devagar” (CASTELO BRANCO, 2017, p. 226). Já o irônico narrador, em exercício metanarrativo, se diz forçado a ir além dos limites abalizados pelo padre devido a curiosidade do leitor, que, naqueles idos, estava acostumado ao escarpelo naturalista. No entanto, a descrição que apenas menciona a experimentação de “um amor selvagem” (CASTELO BRANCO, 2017, p. 230), a qual os jovens, tal como dois “peles-vermelhas” (CASTELO BRANCO, 2017, p. 230), teriam se entregado poderia frustrar a expectativa de quem esperava um relato mais direto.

Interessante perceber que tanto Camilo Castelo Branco quanto Carlos de Oliveira sinalizam a forma preconceituosa com a qual eram vistas as populações nativas da América e da África respectivamente. Ambos denunciam que, no imaginário dos colonos portugueses, esses corpos eram extremamente sexualizados e eroticamente disponíveis. Como o velho fidalgo da novela “Maria Moisés” afirma: “Precisam *divertir-se* os filhos: levem a desonra onde quer que seja” (CASTELO BRANCO, 2017, p. 230). Essa posição fica ainda mais evidente na carta do irmão de Silvestre: “sabendo que uma preta, bem espremida, deita mais sumo do que uma laranja. A questão é enchê-las dumas aguardentes lêvedas que por aqui há e eu quero ver onde é que está a branca que dê um rendimento destes” (OLIVEIRA, 2015, p. 49).

Ademais, em *Uma Abelha na Chuva*, a mesma reificação erótica se abate sobre os corpos dos trabalhadores, como a descrição de Jacinto, feita por Maria dos Prazeres, comprova:

o cocheiro ruivo; de perfil, parece uma moeda de ouro contra a noite. Vê-o saltar da boleia e cada vez mais doirado meter o ombro à charrete atolada. Um homem assim poderia quebrar para sempre o gelo do meu quarto. Mas não. Lá ia ele, nítido e luminoso, deitar a cabeça de fogo na enxerga piolhosa duma camponesa qualquer. (OLIVEIRA, 2015, p. 61)

A enxerga piolhosa em questão era a cama de Clara. A filha do oleiro António é mais uma a romper com *status quo* ao gerar um filho natural. Assim como faz Camilo, Carlos de Oliveira inscreve em sua narrativa vários indícios que previnem o leitor sobre a proximidade de uma tragédia. A começar pela morte do pai anunciada pelo vaticínio do Dr. Neto: “tomemos para exemplo as abelhas. [...] sabe-se que após a fecundação o destino dos machos é a morte” (OLIVEIRA, 2015, p. 66); passando pela indicação da morte também da mãe pela significativa pergunta de Clara a Jacinto, justamente, no momento em que revelam a gravidez: “Viveremos?”; terminando pela morte do filho revelada, justamente, na composição do cenário no qual a revelação acontece. Como Yara Frateschi aponta, a cena reproduz a tradicional representação do nascimento de Cristo: um “jovem casal no palheiro, cercado pela vaca e pelo jumento, a mulher à espera dum filho, ambos em estado de extrema pobreza e solidão” (apud REIS, 1980, p. 88).

Desde que Silvestre percebera que os dois serviçais tinham tudo aquilo que lhe faltava e, o pior, tinham consciência disso, aquela família que ainda germinava estava fadada a apodrecer. O homem impotente, apequenado e mesquinho trama mais uma traição. Usa o oleiro cego para cumprir com seu plano de morte, corre para contar a nova para o pai da moça sabendo que, por aquiescer o desejo de ascender socialmente através do casamento da filha, exigiria restituição, “sangue por dinheiro”, expressão que atravessa quase toda a narrativa.

Cabe ressaltar que, deste modo, Carlos de Oliveira evidencia que a cegueira maior do artesão não era a deficiência de suas vistas, mas a sua verdadeira impossibilidade de enxergar como era manipulado e explorado pelo burguês e, por extensão, pela sociedade capitalista industrial que quantifica, mecaniza e monetiza a existência, dissolvendo os vínculos sociais, alienando e reificando os sujeitos.

Michel Löwy e Robert Sayre, em *Revolta e Melancolia*, apontam que era justamente contra esse sistema que se levantavam os escritores românticos. A obra camiliana frequentemente aponta que, no embate entre o Portugal absolutista “velho e roto” e a Pátria que desejava ser “moderna e liberal”, quem terminaria consolidado seria o capital. Como afirma o escrivão da novela camiliana: a “carniceria da revolução francesa” ainda não tinha sido “a grande operação da catarata social” e ainda “os socialistas de hoje” estão lançando as sementes dos “socialistas de amanhã”.

Se, em “Maria Moisés”, as águas sempre movimentadas do rio permitiram que a recém-nascida sobrevivesse e fosse acolhida por duas virgens Marias e se torne ela própria a mãe imaculada de todos os órfãos e enjeitados que cruzassem o seu caminho, em *Uma Abelha na Chuva*, a esperança de um porvir que proporcionasse a redenção dos humilhados e oprimidos é gorada pela água estagnada. Sem poder resistir à morte de Jacinto, Clara, ainda grávida, se atira em um poço, azedando, assim, a única fonte de mel possível naquele mundo. A total recusa de existir da mãe faz com que a prole do casal apaixonado não se converta em proletariado, peça de reposição de uma engrenagem política, econômica e social que a todos reduzia a pó.

Dr. Neto e D. Claudia também pareciam comungar da crença na impossibilidade de um futuro promissor. Ambos se sentem francos e incapazes de lutar contra aquela estrutura que também lhes garantia privilégios. Cada um, a seu modo, tentava evitar a crueza que havia daquele mundo. Ela por um instinto profundo e ele baseado em um conhecimento científico também preferem não ter filhos.

Através do estudo comparado das obras “Maria Moisés” e *Uma abelha na chuva* é possível apontar que Camilo sugere que somente uma intervenção mítico-religiosa, um milagre, poderia socorrer os excluídos e marginalizados do Portugal oitocentista. Já Carlos de Oliveira demonstra que o mar de lama Salazarista arrastava o país para o atraso e acabava por imobilizar e sufocar até os mais potentes. De diferentes formas, os dois escritores expressam a mesma desilusão com o estado das suas casas tristes, como se juntos afirmassem: “Este país não é para ninguém: enganemo-nos” (CASTELO BRANCO, 2017, p. 17).

Referências

BUESCU, Helena Carvalhão. A casa como encenação de mundo: Os fidalgos da casa mourisca, de Júlio Dinis. SILVEIRA, Jorge Fernandes (Org.). **Escrever a casa portuguesa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

CASTELO BRANCO, Camilo. Maria Moisés. **Novelas do Minho**. Lisboa: Imprensa Nacional, 2017.

_____. O comendador. **Novelas do Minho**. Lisboa: Imprensa Nacional, 2017.

_____. Gracejos que matam. **Novelas do Minho**. Lisboa: Imprensa Nacional, 2017.

FOUCAULT, Michel. **Hermenêutica do sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

GUSMÃO, Manuel. Uma abelha na chuva: uma cosmologia trágica. OLIVEIRA, CARLOS. **Uma abelha na chuva**. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1986.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. Revolta e Melancolia. **O Romantismo na contramão da modernidade**. São Paulo: Boitempo, 2015.

OLIVEIRA, Carlos de. **O aprendiz de feiticeiro**. Lisboa: Dom Quixote, 1971.

_____. **Uma abelha na chuva**. Porto: Assírio & Alvim, 2015.

REIS, Carlos. **Introdução à leitura de Uma abelha na chuva**. Coimbra: Livraria Almedina, 1980.

SILVEIRA, Jorge Fernandes. Casas da escrita. SILVEIRA, Jorge Fernandes (Org.). **Escrever a casa portuguesa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

SILVESTRE, Oswaldo Manuel. Equívoco e reticência. SERRA, Pedro (Org.). **Uma abelha na chuva: uma revisão**. Coimbra: Angelus Novus, 2003.

**CARLOS DE OLIVEIRA E HERBERTO HELDER, COM IMAGENS
DE ENTREMEIO**

**CARLOS DE OLIVEIRA AND HERBERTO HELDER, WITH
IMAGES IN-BETWEEN**

Mônica Genelhu Fagundes^{1}*

RESUMO

Neste artigo, tecemos relações entre a poesia de Carlos de Oliveira e a de Herberto Helder, concentrando-nos em imagens que seus poemas compartilham. Seguindo uma pista de Manuel Gusmão, observamos a vocação para uma “imaginação materialista” que aproxima essas poéticas, muito diversas por outros aspectos. A partir da metáfora tornada operatória do entremeio, pensado como trabalho de fios, conduzimos a leitura como um exercício de poema-puxa-poema e observamos o surgimento de um desenho a unir as obras, um rendado, em que sobressaem as imagens da árvore e da estrela, que extrapolam o plano da representação e figuram como alegorias do fazer poético, lugares de conversa desses dois notáveis escritores portugueses.

PALAVRAS-CHAVE: Carlos de Oliveira; Herberto Helder; Imagem.

ABSTRACT

In this paper, we weave relationships between the poetry of Carlos de Oliveira and Herberto Helder, focusing on images shared by their poems. Following a lead from Manuel Gusmão, we observe the vocation for a “materialist imagination” that brings together these poetics, which are very different in other respects. Based on the metaphor made operational of the in-between, thought of as a craft of threads, we conduct the reading as a poem-pull-poem exercise and observe the emergence of a drawing uniting the works, a lacework, in which the images of the tree and the star stand out, extrapolating the plane of representation and appearing as allegories of poetic making, places of conversation between these two notable Portuguese writers.

KEYWORDS: Carlos de Oliveira; Herberto Helder; Image.

1 * Professora Associada de Literatura Portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Doutora em Literatura Comparada pela UFRJ. Membro da Cátedra Jorge de Sena, da UFRJ, e do Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras, do Real Gabinete Português de Leitura. Sua área de investigação são os diálogos interartes na literatura portuguesa moderna e contemporânea.

Metamorfoses, Rio de Janeiro, vol. 18, número 2, p. 111-123, 2021.



Estrela, noite, lua; voo, vento, vulcão; mapa, desenho, paisagem; casa, coração; mesa e espelho; líquen, musgo, flor e árvore; a criança, os animais, as mães; o corpo, a terra, a água; pedra, rio, chama, ave. Não é uma lista, é uma renda. Entremeio a coser poetas reconhecidamente muito diversos, que Manuel Gusmão (apud LIMA 2010, p. 151) considera mesmo “que formam duas polaridades entre as quais se distribui o resto da poesia portuguesa”. Carlos de Oliveira vindo do Neorrealismo, Herberto Helder do Surrealismo: ambos transformando essas suas origens, lugar sempre problemático, porque de início perdido e feito outro. Carlos de Oliveira do rigor, da contenção, dos versos erodidos; Herberto Helder da expansão, da exuberância, do verso longo que se espraia. “Isso é muito curioso [continua Manuel Gusmão (apud LIMA, 2010, p. 152)], dois poetas que são completamente diferentes e passam pelas mesmas imagens”.

A enumeração delas, com que começamos – e que está certamente incompleta, pois que são muitas – poderia sugerir, de início, mera coincidência; ou, a um olhar mais atento, o testemunho de um tempo em boa medida partilhado; ou ainda, com mais justeza, a filiação a uma linhagem comum: genealogia que o próprio Herberto Helder parece querer remontar em *Edoi lelia doura* – *antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa*, ao inserir nela, para certo estranhamento, Carlos de Oliveira. Não enveredaremos pelo exame dessas hipóteses, não por descartá-las (que mesmo a coincidência bem pode passar de acidente a objeto hermenêutico), mas porque neste momento não nos interessam tanto causas e motivações. O que nos ocupa é perceber que na paisagem (palavra cara a ambos os poetas para referir sua escritura, o que já diz muito) – que na paisagem das obras de Carlos de Oliveira e de Herberto Helder há um primado da imagem, eleita como forma preferencial de expressão e de pensamento. E que, como o inventário inicial sugere, há uma inclinação compartilhada por uma categoria particular de imagens.

Manuel Gusmão (2010, p. 328) reconhece em Carlos de Oliveira uma “imaginação materialista”, um *parti pris* do concreto, transmutado, entende-se, em construto poético. E lembra-se de aproximar do trabalho do poeta uma frase de Picasso: “Não se trata de imitar a natureza, mas de trabalhar como ela.” (apud GUSMÃO, 2010, p. 328). Gusmão bem poderia ter referido uma postulação de Herberto Helder (2017, p. 138) em *Photomaton & Vox*: “as regras de organização do poema são as mesmas da natureza, mas os elementos com que o poema se organiza não estão na natureza; // e o poeta não transcreve o mundo, mas é o rival do mundo.”. Essa concisa, mas veemente proposição diz da poesia de Herberto Helder, mas também da de Carlos de Oliveira. Estão ambos a construir mundos verbais e a pensar esse fazer, na dupla tarefa de uma representação em metamorfose do real e da consciência – expressa – desse ato. Guardadas as particularidades de dicções próprias e de um tempo com uma face e demandas outras – e desencantos mais –, estão como Cesário Verde, que “medit[a] um livro que exacerbe / e quisera que o real e a análise [lh]o dessem.”: investidos numa utopia de linguagem que passa pela apreensão do mundo e por uma sua restauração – trabalhosa – em poesia.

No primeiro quarteto do “Soneto” de *Cantata*, escreve Carlos de Oliveira (1992, p. 181):

Rudes e breves as palavras pesam
mais do que lajes ou a vida, tanto
que levantar a torre do meu canto
é recriar o mundo **pedra a pedra**;

Em “Casa” (1992, p. 215), de *Sobre o lado esquerdo*, varia a imagem:

a **pedregosa luz** da poesia
que reconstrói a casa, **chama a chama**.

Melhor: expande a imagem, incorporando nela o que Calvino apontou, a partir de Baudelaire, como um valor literário distinto, oposto mesmo: a chama em lugar do cristal. No esforço de reconstrução do mundo, porém, é possível ser um poeta do cristal (da pedra) e da chama, duplicidade que Herberto Helder (1996, p. 29) acabará por validar na segunda parte de “Poema”, de *A Colher na boca*:

Cantar onde a mão nos tocou,
O ombro se acendeu, onde se abriu o desejo.
Cantar na mesa, na árvore
Sorvida pelo êxtase. Cantar sobre o corpo da morte, **pedra**
A pedra, chama a chama – erguido,
amado,
aprendido.

Num ritual de investidura de uma ordem de poetas, e assumindo a missão transmitida por um desejo de escritura, Herberto Helder jura uma persistência do cantar. E termina mesmo por realizar, na sequência final do poema, com a sua declinação gráfica, a aspiração que encerra um “Soneto” de Carlos de Oliveira (1992, p. 181):

ó palavras de ferro, ainda sonho
dar-vos a leve têmpera do vento.

Essa insistência nas mesmas imagens em obras aparentemente tão distintas (e não de imagens quaisquer, mas daquelas que incorporam a arte poética, o compromisso ético e estético dessas obras) instiga a curiosidade e o comentário de Manuel Gusmão, e está também no centro desta nossa leitura. O que gostaríamos de explorar aqui é um efeito de teia, de tela, uma renda mesmo que se apresenta quando lemos, lado a lado, em irredutível diferença, mas tentadora proximidade, Carlos de Oliveira e Herberto Helder. Nessa tessitura que é também um desfiar, pois que puxa imagens daqui e dali, deixando atrás algum esgarçamento (metáfora aplicada ao tema, para antecipar os deslocamentos de sentido que cometeremos e os colchetes – termo bem a calhar – que irão pregueando as citações), buscamos um modo de ler os poetas enredados, seus versos em conversa.

É um trabalho manual: os dedos folheiam um e outro livro, marcam precariamente uma página cá e lá. Os olhos leem com muito movimento, saltando entre volumes, reconhecendo

imagens. Tateiam nós e sobre eles se detêm. E como se os tecidos bem urdidos que as continham (ou mal continham) laceasse, essas imagens se destacam criando figuras, brilhando no intervalo, lançando fios entre livros. A leitura se alucina e faz perceber um fundo de renda a tomar forma para sustentar o motivo.

Em “(vox)”, de *Photomaton & Vox*, *Herberto Helder* (2017, p. 112) parece formular uma teoria corporal da citação que não escapa a um erotismo de princípio, de corpos que violentamente se interpenetram, para se resolver num veio de maternidade: gestação e herança (mas aqui convirá lembrar a inversão que o próprio poeta faz dessa relação na segunda parte do poema “Fonte”, de *A Colher na boca*: “As mães são as mais altas coisas / que os filhos criam” – 1996, p. 43). Em via feminina, essa operação intertextual e orgânica se enuncia por gestos de costura, num léxico que inclui “sutura”, “fibras”, “linhas”, “cosem”:

O que está escrito no mundo está escrito de lado
a lado do corpo – e tu, pura alucinação da memória,
entra no meu coração como um braço vivo:
[...]
[...] tudo como uma forma límpida,
sutura
do coração [...]
[...]
– as mães brilhavam: o que eu escrevo, elas o escreviam
na queimadura da paisagem: [...]
[...]
um braço, ou uma dança luzente na sua **teia** até às pálpebras –
o que se lembra e pulsa: **fibras**
vivas
[...]
os dedos das mães nas **linhas** sangrentas **que cosem**
profundamente
o espelho e a imagem, como pelas artérias se cose
o coração
aos pedaços de carne, entre orifícios
negros, ressacas
fulgurantes, o corpo aberto com o centro estancado na terra.

Este corpo aberto (o poema), preso à terra, será, em Carlos de Oliveira, invadido pelas raízes de uma árvore: herança? dedos de mães como aquelas do poema de Herberto Helder? Leituras – “dos grandes textos clássicos” (impossível não recordar esse outro poema de Carlos de Oliveira – 1992, p. 401)? Releituras-filhas que criam suas mães? Recordemos a sequência do verso já citado de “Fonte”, que traz também uma invasão vegetal: “As mães são as mais altas coisas / que os filhos criam [...] porque os filhos estão como invasores dentes-de-leão no terreno das mães” (HELDER, 1996, p. 43-44). Talvez leituras que, como esta nossa:

[...]
procuram
de página
em página
com a sua obsessão,
múltiplos filamentos
trespassando
o papel,

III
seguindo o fio
da tinta
que desenha
as palavras
e tenta
fugir ao **tumulto**
em que as raízes grassam,
engrossam, embaraçam
a escrita
e o escritor:

[...]

V
procuram
instalar-se
no interior da linguagem
ou substituí-la
por uma
infiltração
(OLIVEIRA, 1992, p. 260/261/263)

Por meio de outras imagens: as raízes ramificadas, multiplicadas em filamentos que trespassam o papel – confirma-se o rendado de uma infiltração: uma penetração no corpo do texto que o altera e o conforma, num emaranhado que afeta o próprio texto que lemos, pois o que seria o poema de Carlos de Oliveira antes da invasão das raízes, não o sabemos – outro poema e perdido. Essas imagens rendadas em poemas que se enredam sustentam e encenam o trabalho de leitura que arriscamos. Autorizam-no como um jogo já iniciado nos versos, e que, portanto, se pode estender à crítica, como método. No mais, tanto Carlos de Oliveira como Herberto Helder praticaram extensivamente a citação e a colagem, de textos alheios e dos seus próprios, num processo muitas vezes notado de autorreferenciação da obra. Teceram eles mesmos em teia.

Na impossibilidade de examinar os cruzamentos das muitas imagens que repercutem num e noutra universo poético, e já tendo Manuel Gusmão se detido sobre a pedra e a chama, num gesto recuperado aqui, voltamo-nos para outras duas imagens caras (e mais algumas a elas associadas, nesta tela difícil de destrinçar): a árvore e a estrela, que aparecem muitas vezes enleadas nos poemas de Carlos de Oliveira e Herberto Helder, parecendo por isso produtivo lê-las em parceria.

Antes de mais, cabe dizer que elas apelam a esta leitura, baseada num entretecer, também porque já serviram aos poetas para formular uma consciência de intertexto, uma via de comunicação da sua escritura com a de outros. Carlos de Oliveira (1992, p. 265) com a árvore:

a árvore desolada,
os ramos em que poisam
as aves
doutros livros,

Herberto Helder (2017, p. 51) com a estrela:

[...] E como estrelas
duplas
consanguíneas, luzimos de um para o outro
nas trevas.

O acolhimento feito forma na árvore que recebe outros cantos e as estrelas como sinais de contato à distância são promissores e nos encorajam a seguir seu fio.

Dominantes nas obras de Carlos de Oliveira e de Herberto Helder, seja pelo grande número de vezes que aparecem, seja pela importância significativa que assumem em várias dessas circunstâncias, árvore e estrela encarnam princípios da poética dos dois autores, sendo possível, portanto, considerá-las imagens conceituais e auto-reflexivas: metáforas da escritura; ou melhor seria dizer alegorias (no sentido benjaminiano de uma forma que incorpora a história), pois o sentido que figuram comporta os processos, as transformações e as tensões de um trabalho poético em curso, bem como acolhe o movimento incessante de uma reflexão sobre o mundo e sobre a poesia, e sua relação.

Refletindo sobre as imagens da terra na obra de Carlos de Oliveira, Ida Alves (1998, p. 7-8) se detém sobre as árvores e seu estatuto ambivalente:

Por um lado, sua verticalidade representa a transcendência [...]. Por outro lado, na direção oposta, as raízes penetram na terra e lá se expandem, como árvore invertida, em busca da intimidade com a matéria terrena. [...] Na poesia de Carlos de Oliveira, floresta – árvore – raízes falam de metamorfoses, da lenta, porém constante e progressiva criação, da intimidade material relacionada à poesia. No seu movimento para baixo, para o interior, as raízes revelam a ânsia de conhecimento e de domínio da matéria verbal; no seu movimento para o alto, a árvore afirma o caráter transcendental da palavra poética, superação da materialidade.

A árvore representaria, portanto (à maneira de encenar um drama), a poesia e seus tropismos opostos e complementares: a tentativa de uma superação do real que não pode prescindir dos elementos desse real, e a eles atenta; a busca de um sentido pleno do canto que só se pode sustentar, porém, na materialidade da linguagem, na limitação da palavra que não é e nunca será a coisa mesma que diz, mas precisamente um sucedâneo seu que implica sua ausência. Lembremos mais uma vez o poema “Árvore”, atrapalhado por raízes invasoras de uma materialidade que não se deixa esquecer, espargir ou anular.

I
As raízes da árvore
rebentam
nesta página
inesperadamente,
por um motivo
obscuro
ou sem nenhum motivo,
invadem o poema
e estalam
monstruosas
buscando qualquer coisa
que está
em estratos
fundos,

III
[...]
como podem
crescer
de tal modo

IV
no poema,
se a árvore
foi dispersa
em pranchas de soalho,
em móveis e baús
que fecham,
para sempre
coisas
tão esquecidas,
como podem
romper
de súbito impetuosas
na aridez
do livro

V
e perseguir-me
assim,
se a areia
donde vêm
já vitrificada
pelo tempo
oculta
a árvore que morreu:
(OLIVEIRA, 1992, p. 259/261-263)

Em “(é uma dedicatória)”, de *Photomaton & Vox*, num possível endereçamento à própria poesia, que também de certo modo ensaia defini-la, Herberto Helder (2017, p. 16) escreve:

Uma frase cosida ao fôlego, ou um relâmpago

estancado
nos espelhos. E às vezes é **uma raiz engolfada, e quando toca
a fundura das paisagens**, as constelações mudam
no chão. [...]

A **raiz engolfada que toca a fundura das paisagens** é uma nova hipótese de imagem para a frase cozinhada no fogo ou costurada pelo fôlego, ou qualquer arte combinatória disso, em virtuosa errância; e para o relâmpago precariamente fixado como forma num espelho, que antecipa o riscado da raiz e a violência que sabemos ter, graças ao poema de Carlos de Oliveira, retomado por Herberto Helder em impressionante conexão, num ponto de renda. Mas talvez o mais impressionante seja Herberto Helder avançar a imagem numa linha que é também compartilhada com Carlos de Oliveira: o desastre. Quando a raiz engolfada toca a fundura das paisagens, “as constelações mudam / no chão.”

Convém lembrar a impressão das raízes como árvore invertida, e que árvore é um símile tradicional para o cosmos. A cascata de imagens teria, portanto, uma motivação simbólica e visual: as raízes se assemelham a constelações, não mais no céu, mas no subsolo – assim mudadas, portanto: descidas das alturas e afundadas na terra, criam um novo cosmos, alternativo. Essa ideia faz pensar no conceito de desastre elaborado por Blanchot (1980): a deserção do céu, o abandono dos astros, a perda da sua referência, que fará com que os homens tenham de criar outros céus, terrenos (neste caso, subterrâneos), rebaixados. O sentido da metamorfose se acentua, pois o mudar das constelações no chão teria então também uma implicação ética, no momento em que / na circunstância de / porque – alcançou-se o mais interior e o mais íntimo das paisagens, do humano. Associado ao desastre, insinua-se ainda um outro sentido que o verbo “mudam” pode assumir: as constelações se calam no chão. Deixam de orientar, de servir de guia aos homens, de inscrever seu destino. Abrem um intervalo de silêncio – demarcado no poema pelo corte de verso e pelo transporte do adjunto adverbial (no chão) pelo enjambement – intervalo que é liberdade, espaço de criação. O que necessariamente lembrará outra ocorrência de “mudar” na obra de Herberto Helder: os “poemas mudados para o português”, em que a tradução se reivindica como criação poética. Assim, essas constelações mudadas seriam obra de criação humana, no terreno da imanência, na materialidade do mundo, escritura dessacralizada: poesia.

A imagem da estrela na poesia de Carlos de Oliveira também inscreve essa história de declínio que os versos de Herberto Helder concentram. Se a princípio os astros representam o alto, a transcendência, logo incorporam uma ambivalência equiparável àquela da árvore, pois se tornam estrelas decaídas, imagem de um benfazejo desastre, signos de uma poesia que faz

a opção pelo rés-da-terra. No que se poderia considerar um primeiro momento, circunscrito especialmente a *Mãe Pobre* (considerando o trabalho de reescritura), a estrela ainda é altaneira. Citamos versos do poema “Coração” (1992, p. 41):

E quanto mais nos gelar a frialdade
dos teus inúteis astros,
mortos de marfim,
mais e mais, génio do povo,
tu cantarás em mim.

Estando tão distantes e impassíveis, os astros são considerados antagonistas pelo poeta, inúteis à sua causa por indiferentes à dor humana. Incitam-no à escritura, mas numa espécie de vingança. Será interessante observar que também a esse poema Herberto Helder (2017, p. 50) parece “responder”, invertendo os termos da analogia, para sugerir uma constelação terrena, que faz despencar – e torna útil – aquela que Carlos de Oliveira recusa:

[...] e o marfim amadurece na terra
como uma constelação. O dia leva-o, a noite
traz para junto da cabeça: essa raiz de osso
vivo.

Já não estão em primeiro plano os astros que são **como** o marfim, mas o marfim em si mesmo – matéria terrena, humana, de substância corpórea, óssea – que não só adquire o estatuto de uma constelação, como faz esse estatuto entrar em colapso, pois até então não haveria constelações amadurecendo – uma propriedade de seres vivos – na terra. Mas já agora sim, e não mais mortas: “raiz de osso vivo.”

Tornando ao poema “Árvore” para ler o seu desfecho, descobrimos que Herberto Helder assombrosamente o resume em três versos, pois também ali no poema de Carlos de Oliveira as raízes engolfadas, quando tocam a fundura da paisagem – da página –, fazem constelações mudar no chão. E assim surge mais uma constelação desastrada:

VII
[...]
e pressinto
as raízes
através da sílica
onde a família dorme
com os ossos dispostos
nessa arquitectura
duvidosa
de símbolos

VIII
que chegaram
aqui
de mão em mão
para caberem todos

na constelação
exígua
que fulgura
ao canto do quarto:
o baú ponteadado
como o céu
por tachas amarelas,
por estrelas
pregadas na madeira
da árvore.
(OLIVEIRA, 1992, p. 265-266)

Na analogia que associa (mas sustenta em diferença) baú e céu, tachas amarelas e estrelas, Rosa Martelo (2004, p. 79) reconhece “toda a tragicidade da obra de Carlos de Oliveira”. O baú não pode chegar a ser céu, e se recorda árvore, cujas raízes (também de ossos: genealogia e herança do poeta) invadem o poema. Ali se pregam taxas que não chegarão a ser estrelas, e que, num movimento último do poema em direção à materialidade, equivalem a uma marca gráfica. Termina Rosa Martelo: “A fechar o último verso, o único ponto final usado em todo o texto é, por isso mesmo, um ponto no infinito. Podemos vê-lo como mais uma estrela pregada na madeira da árvore”. Mas cabe a Herberto Helder (2017, p. 112) a martelada final: “aquilo que se escreve é o próprio corpo pregado como uma estrela / à púrpura das madeiras [...]”.

Outros desastres de Carlos de Oliveira são mais literais, no sentido de que os poemas vão narrativizá-los (o poema em prosa “Estrelas” inicia com “O azul do céu precipitou-se na janela” – 1992, p. 205), mas enunciam-se ainda como alegorias dessa escritura assinalada pelo desastre, que o carrega como uma qualidade.

Estalactite
VII
O pulsar
das palavras,
atraídas
ao chão
desta colina
por uma densidade
que palpita
entre
a cal
e a água,
lembra
o das estrelas
antes
de caírem.
VIII
Caem
do céu calcário,
acordam flores

milénios depois,
rolam
de verso
em verso
fechadas como gotas,
e ouve-se
ao fim
da página
um murmúrio
orvalhado.
(OLIVEIRA, 1992, p. 243)

As palavras assumem propriedades do minério, da água, das estrelas. A estrutura do poema, sua organização sintática e o corte dos versos, deixa de início em suspenso se as palavras, apenas antes de caírem, lembram estrelas: porque pulsam na altura; ou se a queda é também o destino inevitável das estrelas, que o transmitem às palavras. Decide-o a sequência: “Caem / do **céu** calcário” – palavras e estrelas, no cenário dos versos na página. A poesia de Carlos de Oliveira é essa micropaisagem de um cosmos recriado no subterrâneo povoado de raízes, na intimidade de um quarto, no interior de uma gruta, no recinto do livro. Mas que, a partir da contenção – também formal – desse pequeno mundo, se expande como uma estrela em explosão, na medida do corpo, na desmesura do céu, ou vice-versa. Como uma supernova, a estrela que brilha ao máximo no momento mesmo de sua morte, de seu desastre:

Estalactite

XVI
[...]
a força
contraída
age
ao inverso
do excesso
em que se contraiu,
com o impulso
elástico
da estrela
tão

XVII
cheia
de luz,
que cintila
uma última vez
e rebenta,
incapaz
de conter
a sua forma
logo

que a cintilação
a expande
um pouco
mais

XVIII
no céu
calcário,
a faz
transpor
a linha do horizonte
interior,
o momento
em que a dilatação
se ultrapassa
a si mesma
e transgride
o limite
da estabilidade,
o equilíbrio

XIX
que torna as coisas
coesas
[...]
(OLIVEIRA, 1992, p. 250-253)

Em um poema que faz questão de assumir-se como dedicatória – e já agora gostaríamos de pensar que poderia ser uma dedicatória a Carlos de Oliveira, à sua escritura –, Herberto Helder (2017, p. 15) começa, com um desastre esplendoroso:

(é uma dedicatória)

Se alargas os braços desencadeia-se uma estrela de mão
a mão transparente,

E Carlos de Oliveira (1992, p. 185) confirma:

[...]
na pedra mais breve
do poema
a estrela serei eu

E Herberto Helder (2017, p. 15) segue, cruzando imagens num compósito:

e atrás,
nas embocaduras da noite,
o mundo completo treme como uma árvore
luzindo com a respiração. [...]

E Carlos de Oliveira (1992, p. 401) termina:

Quando por fim as árvores
se tornam luminosas; e ardem
por dentro pressentindo;
folha a folha; as chamas
ávidas de frio:
nimbos e cúmulos coroam
a tarde, o horizonte,
com a sua auréola incandescente
de gás sobre os rebanhos.

Com esta terra acesa por estrelas decaídas e árvores em chama, imagens lançadas de um poeta a outro, que chegam a iluminar o céu do poema, rendado de nuvens para coroar a metáfora metodológica, concluímos.

Referências

ALVES, Ida. As imagens da terra na poesia de Carlos de Oliveira. In: **Revista do CESP**. Belo Horizonte, 1998.

BLANCHOT, Maurice. **L'écriture du désastre**. Paris: Galimard, 1980.

GUSMÃO, Manuel. **Tatuagem e palimpsesto**. Da poesia em alguns poetas e poemas. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

HELDER, Herberto. **Poesia toda**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

HELDER, Herberto. **Photomaton e vox**. Rio de Janeiro: Tinta da China, 2017.

LIMA, Marleide Anchieta de. “A poesia é o que recapitula o mundo, chamando-o em cada chama, pela chama de cada sílaba”. **Abril – NEPA / UFF**, v. 3, n. 4, p. 147-154, 19 abr. 2010.

MARTELO, Rosa Maria. Carlos de Oliveira e a erosão do mundo. In: _____. **Em parte incerta. Estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea**. Porto: Campo das Letras, 2004. p. 63-79.

OLIVEIRA, Carlos de. **Obras de Carlos de Oliveira**. Lisboa: Caminho, 1992.

A (IN)SUBORDINAÇÃO DO FEMININO EM CASA NA DUNA

THE (IN)SUBORDINATION OF THE FEMALE IN CASA NA DUNA

Alana Francisca da Silva Hoffmann^{1}*

RESUMO

Privilegiando as potencialidades estéticas da língua, sem se distanciar do programa ideológico do Neorealismo português, Carlos de Oliveira criou um universo ficcional permeado por personagens dotadas de densidade psicológica e relevantes atributos físicos. Em *Casa na Duna*, destacam-se, no segundo grupo, sobretudo as personagens femininas, quais sejam: D. Conceição, Maria dos Anjos, Guilhermina e Palmira. Diante disso, analisamos, neste artigo, como tais figuras são compostas, que relações mantêm entre si e que funções desempenham na narrativa, observando desde suas qualificações diretas pelo narrador até suas diferentes percepções sobre as demais personagens e sobre si mesmas, bem como suas falas, gestos, ações e motivações, além de seu posicionamento num mundo onde a visão dominante é a masculina, pela qual são percebidas, a fim de entendermos como se colocam no romance e no conjunto da obra do autor.

PALAVRAS-CHAVE: Personagens femininas. *Casa na Duna*. Carlos de Oliveira.

ABSTRACT

Endorsing the aesthetic potential of the language, without distancing himself from the Portuguese Neorealism ideological agenda, Carlos de Oliveira created a fictional universe permeated by characters filled with psychological density and relevant physical attributes. In *Casa na Duna*, the female characters stand out in the second group, namely: D. Conceição, Maria dos Anjos, Guilhermina and Palmira. Therefore, in this article, we analyze how such figures are composed, what relationships they maintain among themselves and what roles they play in the narrative, noting from their direct qualifications by the narrator to their different perceptions about the other characters and about themselves, along with their speeches, gestures, actions and motivations. In addition, we also figure out their positioning in a world where the male view prevails, and by which they are perceived, in order to understand how they are placed in the novel and in the author's work as a whole.

KEYWORDS: Female characters. *Casa na Duna*. Carlos de Oliveira.

1 * Licenciada em Letras – Português e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de Santa Maria (2017) e Mestre em Letras, com ênfase em Estudos Literários, pela mesma instituição (PPGL-UFSM/2020), tendo desenvolvido sua pesquisa a respeito do romance inaugural de Carlos de Oliveira, na dissertação intitulada *Entre o silêncio dos pinhais e a solidão das paredes: a composição das personagens e sua relação com o espaço em Casa na Duna, de Carlos de Oliveira*.

Categoria imprescindível da narrativa, a personagem destaca-se ainda mais no Neorrealismo Português. Tal relevo e as relações por ele permitidas são facilmente explicáveis quando recordamos que o movimento acentuou, quer sob o ponto de vista ideológico, quer por suas preferências temáticas, o seu caráter de “Humanismo renovado”, provocando “importantes afirmações doutrinárias”, segundo Carlos Reis. Nesse sentido, o compromisso social assumido pelos neorrealistas inevitavelmente envolvia uma atenção considerável aos “elementos humanos que povoam o universo de ficção, encarados como meio de demonstração de um empenhamento e solidariedade activa”, de modo que a elaboração da personagem passasse a ser “um domínio privilegiado de projecção de valores e de denúncia de contradições” (REIS, 1983, p. 150).

Não obstante escritores e teóricos do movimento muito terem debatido a respeito da pertinência da análise psicológica da personagem na narrativa neorrealista, isto é, sobre sua compatibilidade com o programa ideológico, Mário Dionísio ressalta que, antes de serem “domínios estranhos”, a temática social e a análise psicológica da personagem são, pelo contrário, “elementos em relação de complementaridade”, sendo, portanto, suscetíveis de se conformarem aos objetivos nucleares do Neorrealismo (REIS, 1983, p. 154). Nessa perspectiva, convém sublinhar as palavras de Carlos de Oliveira, extraídas de uma resenha crítica a *Minas de San Francisco*, de Fernando Namora:

Nunca o neo-realismo desprezou a verdade psicológica, o desenho certo das almas, a atormentadora densidade dos casos pessoais. A literatura que se pretende não pode fazer folha morta dos complexos individuais, mas não deve positivamente ficar-se por aí. [...] A explicação do homem não pode ser feita, única e exclusivamente, através dos seus meandros e recessos íntimos, do seu capital psicológico.

O homem social, empenhado num jogo fabuloso de forças económicas e políticas, esmagado e faminto ou farto e enriquecido, o homem levado na torrente das puras forças sociais ou reagindo contra elas, o homem de tal mundo, mundo que nos foi legado para vivermos em comum – esse é que precisamos igualmente de considerar. Porque um e outro são o mesmo homem, no fundo, – e agora, na verdade, o homem total e verdadeiro, coberto de toda a reveladora luz possível.

À fusão destes dois ângulos de explicação tende o verdadeiro realismo (OLIVEIRA, 1947, p. 270-271 apud REIS, 1983, p. 155).

Diante disso, importa lembrar que a preocupação dos neorrealistas era “com os *homens*, com a denúncia da fome, da doença e da ignorância”, de acordo com Fernando Mendonça (1973, p. 122, grifo do autor). Todavia, no que concerne a esse propósito, Carlos de Oliveira foi mais além, pois

deu uma alma e um rosto e um problema diferente a cada um dos protagonistas. É certo que estes continuavam como estereótipos na história de uma economia em mudança, mas os seus gandarenses foram sempre assustadoramente individuais. O seu testemunho universalizava-se no que um homem tem de comum com todos os homens. Da penúria, do quinhão de sofrimento pessoal teríamos nós de criar as generalidades. A obra de Carlos de Oliveira é, por isso mesmo, uma das mais importantes, porque, diferente num momento histórico em que os romances e os contos se nutriam de heróis sem perfil, as suas histórias transcendiam o mero significado do homem social e preocupavam-se com o homem existencial (MENDONÇA, 1973, p. 122).

Tendo isso em vista, entendemos que a verossimilhança do universo e das figuras privilegiadas pelo movimento, mormente nos romances oliveirianos, reside na abordagem da coletividade a partir da individualidade e da subjetividade de cada personagem, isso porque as personagens de *Casa na Duna* representam individualmente toda a sua classe. Por meio dos empregados da quinta em Corrocovo, encaramos as problemáticas típicas dos trabalhadores rurais que são explorados pelos e submissos aos patrões, assim como, por meio das personagens da família Paulo, observamos a decadência da pequena burguesia e de um sistema de produção que são devorados pelo progresso industrial e pelo capitalismo. Em suma, por intermédio das circunstâncias particulares a cada integrante desse universo ficcional e das relações que ele mantém com os demais é que podemos chegar a conclusões mais amplas acerca do contexto privilegiado pelo autor, conforme aponta Terezinha da Costa Val:

Cada personagem existe em relação ao que lhe é circunstancial, ou seja, as outras personagens (de cujo confronto não se pode prescindir, para marcação de traços distintivos) e os objetos culturais; vive cada personagem num espaço dado – é básico para o neo-realista enfatizar o ato, o gesto de suas personagens num contexto social. *Casa na Duna* apresenta em quadros isolados muitos dos conflitos sociais de cada personagem [...]. Conclui-se que a própria montagem do romance conduz ao entendimento, no plano narrativo, dos dramas e problemas daqueles seres, resultando o isolamento de cada um da alienação que se instaura a partir do sistema social vigente. A montagem dos capítulos como quadros isolados serve para interromper a narrativa e muitas vezes explica a personagem. A apresentação das personagens em quadros isolados dá-lhes a condição de permutação e permanência, conduzindo a percepção do leitor ao efeito de multidão: é como se os indivíduos em série desfilassem um a um, progredindo dialeticamente, até formar a multidão dos que vivem na gândara – e todo esse efeito se consegue, até mesmo o enredamento espaço-temporal, pela imutabilidade do drama principal das personagens: a solidão, oriunda basicamente de problemas materiais, ligados à sobrevivência econômica (VAL, 1999, p. 69).

Por essa razão, mais do que meramente classificá-las de acordo com sua complexidade, segundo o modelo proposto por E. M. Forster em *Aspectos do Romance* – que as divide em *planas e redondas*, sendo as primeiras “construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade”, e as segundas aquelas capazes de “surpreender de modo convincente” (FORSTER, 1974, p. 54-51) –, aqui nos interessa analisar como são construídas, que relações conservam entre si e que funções desempenham na narrativa as personagens femininas de *Casa na Duna*, observando desde suas qualificações diretas pelo narrador até suas diferentes percepções sobre as demais personagens e sobre si mesmas, bem como suas falas, gestos, ações e motivações, além de seu posicionamento num mundo em que predomina a ótica masculina, através da qual todas são percebidas.

À exceção de Palmira, cujos principais atributos são o silêncio e a morosidade (ao menos aos olhos do menino), as demais mulheres de *Casa na Duna* são caracterizadas por seus atrativos físicos – sendo as personagens que mais apresentam características dessa ordem em todo o romance – sempre com alguma conotação erótica, devido ao desejo que despertam

nos homens da família Paulo. Embora isso já sugira seus papéis subalternos na narrativa, cabe realçar que tais personagens – exceto D. Conceição – não se submetem de todo aos interesses das personagens masculinas; ao contrário, em virtude de seu poder de sedução, são elas que traçam os limites das relações e que tentam satisfazer suas próprias vontades e atingir suas aspirações.

Conceição Pina é a primeira personagem feminina a figurar na narrativa; é mencionada no primeiro capítulo, mas apresentada somente no segundo, durante a grande analepse do romance. Conhecemo-la em um baile, quando Mariano a está cortejando, única ocasião em que o narrador faz qualquer menção ao seu aspecto, conforme verificamos no fragmento abaixo:

Mariano deixava-se enleiar nos olhos amendoados da Conceição Pina. Falava-lhe de coisas com segundo sentido e ela corava, enquanto o tocador de harmónio dobava a sua meada de valsas e mazurcas; corava e descorava, sentindo o braço de Mariano na cintura; mas de súbito os olhos algarvios, uma herança materna, tornavam-se mais vagos e ela sorria, duma certa distância (OLIVEIRA, 2004, p. 12).²

A despeito dos poucos atributos físicos, percebemos que a caracterização da personagem é permeada por uma idealização, uma vez que há menção apenas aos seus olhos, ao seu sorriso distante e a um pudor que a faz corar ao ouvir os galanteios de Mariano. No entanto, a idealização por parte do narrador não anula o elemento erótico, presente sobretudo no olhar que enleia Mariano e na rápida alusão à sua cintura, evidenciando uma proximidade entre as personagens e sugerindo o avançar de sua relação. É cabível considerar que a referência a essa parte do corpo reitera o significado de seu nome³ e já aponta para o seu papel na história, que é o de gerar o herdeiro da família.

Da mesma forma, as alusões aos seus olhos algarvios são indícios da melancolia e do mistério que a envolvem, evidenciados mormente por sua preferência pela reclusão. A importância da informação e da sugestão é ratificada pelas duas menções de Mariano Paulo ao seu “sangue do sul” – a primeira, também no segundo capítulo, no discurso direto da personagem, e a segunda, no começo do capítulo seguinte, pela voz narrativa, em discurso indireto livre:

[...] Mariano pensava em Conceição e fazia confidências ao amigo:

– A rapariga deu-me volta à cabeça. Deve ser aquele sangue do sul. Não se admire de me ver casado um dia destes (p. 12).

[...] Pensava [Mariano] seriamente em casar, trocar as feiras, as mulheres da cidade, o jogo, pelos olhos da Conceição Pina; conhecer a fundo aquele sangue do sul. [...] (p. 15).

2 A partir daqui, todos os excertos de *Casa na Duna* serão referenciados apenas pelo número da(s) página(s).

3 Importar salientar que “o nome da personagem funciona frequentemente como um indício, como se a relação entre o significante (nome) e o significado (conteúdo psicológico, ideológico, etc.) da personagem fosse motivada intrinsecamente” (AGUIAR E SILVA, 1976, p. 277).

Isto posto, convém enfatizar que a natureza resignada e reservada de D. Conceição se manifesta desde sua apresentação, tanto por seus traços físicos quanto por sua reação à corte de Mariano Paulo. Essa conduta é reiterada nas outras duas aparições da personagem, sempre em companhia de Mariano: a princípio, quando aceita Dr. Seabra como padrinho de casamento (apesar de a decisão desagradar seus pais, que não gostam do médico), em face do testemunho de Mariano de que ele é boa pessoa e de que não deve ser responsabilizado pelas confusões em que ambos se meteram, confiando, pois, no juízo do noivo; e, depois, quando, já casada e grávida, revela preferir a casa vazia e o silêncio ao movimento e rumor costumeiros no casarão dos Paulos.

Por fim, ainda interessa sublinhar que, embora apareça somente nas analepses, D. Conceição é uma das figuras mais presentes ao longo do romance, na medida em que consta das lembranças de personagens centrais na história, como Mariano Paulo, Hilário e Dr. Seabra. Além de significativa nas recordações daqueles que lhe eram mais próximos, também na casa se percebe a sua presença, no retrato ovalado, tão caro a Hilário, como acentua Adrien Roig (2002-2003, p. 196, tradução nossa)⁴: “Paradoxalmente, é a mãe, morta no início, ao dar à luz Hilário, a mais presente: na memória de todos, sobretudo nos pensamentos de Hilário, e representada por um retrato, na moldura oval que constitui um dos raros elementos concretos e precisos da ‘decoração interior’ do casarão”. Sua importância na narrativa se dá, portanto, sobretudo por sua ausência, a qual impacta a vida de todos.

Como personagem contrastante, está Maria dos Anjos, criada dos Paulos. Após D. Conceição, é a única mulher a despertar interesse em Mariano, de quem passa a ser amante. De maneira oposta à da senhora da casa, a caracterização da criada repousa principalmente nos seus traços físicos femininos que aludem explicitamente a uma sexualidade e a uma sensualidade quase inexistentes, não mencionadas ou proibidas para uma mulher casada: “Ancas largas, sólidas, peito para dar mama a Corrocovo em peso, Maria dos Anjos pode parir uma dúzia de filhos. [...] A rapariga surge, em camisa de noite, os cabelos negros desfeitos [...]” (p. 111). Essa citação aponta, pois, para o ar de lubricidade que envolve a personagem. O narrador, aderindo à perspectiva de Hilário, é muito mais detalhista e ousado na caracterização física de Maria dos Anjos do que na de Conceição, visto que a desta se restringe a poucos traços, predominantemente faciais, enquanto a daquela se aprofunda na descrição do corpo de uma reprodutora em potencial, como o próprio Mariano a vê. Se Conceição “sorri” e “cora” por timidez, Maria dos Anjos “grita”, “ri” com escárnio de Lobisomem e “sorri com malícia”, como

4 No original: “Paradoxalement, c’est la mère, morte au début en mettant au monde Hilário, qui est la plus présente : dans le souvenir de tous, dans les pensées d’Hilário surtout, et représentée par un portrait, dans le cadre ovale qui constitue un des rares éléments concrets et précis du ‘décor intérieur’ du casarão”.

observamos numa cena em que Mariano Paulo queixa-se da presença da prostituta Guilhermina em sua casa e ameaça demitir a criada caso a ocasião se repita, ao que ela responde com “um sorriso indiferente e malicioso ao mesmo tempo” (p. 38).

Ademais, vale ressaltar a altivez com que a criada reage às questões que se lhe apresentam: rechaça o assédio de Hilário e zela pela saúde de Mariano Paulo, cada vez mais obcecado pela ideia de que a família é vítima de uma maldição tramada pelo destino. Outrossim, é interessante notar como são percebidas e contrastadas por Mariano. Ele reconhece, diante de Hilário, que a memória de D. Conceição “é uma coisa preciosa” (p. 110), a fim de demonstrar o quanto gostaria de ainda tê-la por perto, e, depois, já desvairado, recorda-se dela ao pensar em seus planos de casamento com Maria dos Anjos – “Ao longe, há outra imagem de mulher, desfocada, sumida. Terá sido um sonho?” (p. 130) –, sugerindo que ainda guarda afeto por Conceição. Por outro lado, deseja a criada “por simples apetite, como o pão, o vinho, o sono” e vê nela uma oportunidade de alcançar a “harmonia [há] tanto tempo esperada”, com quem poderia ter um filho “da terra”, forte, “capaz de confundir a quinta com a vida” (p. 107), de modo a garantir a manutenção do legado familiar – porquanto, se são as duas mulheres de naturezas tão distintas, assim o seriam seus filhos.

Cabe frisar, ainda, que, apesar das diferenças entre as duas, Maria dos Anjos, à semelhança de D. Conceição, serviria, em última instância, apenas como meio de dar continuidade à linhagem, ou seja, seria também uma mera “incubadora”. Como isso não se concretiza, é coerente considerar que sua função na narrativa está vinculada ao contraste necessário que se estabelece entre as duas, bem como à intensificação do atrito entre Mariano e Hilário e, finalmente, à importância da mãe para o rapaz, uma vez que sua atração pela criada também se deve à carência afetiva provocada pela ausência materna.

A seu turno, Guilhermina, amásia dos trabalhadores da região por quem Hilário apaixonou-se e com quem se envolve, aparece sempre em companhia de outras personagens e é caracterizada, tal como a criada, sobretudo em seu aspecto físico, permeado de um erotismo mais sutil que o de Maria dos Anjos. A título de exemplificação, transcrevemos a seguir os três excertos, extraídos de capítulos distintos, que fazem referência aos traços de Guilhermina, todos sob a ótica de Hilário:

[...] E ela aparecia por fim, de candeia na mão: a cabeça frágil, de cabelos caídos, recortada no oiro do azeite que ardia; a mancha branca da camisa; um ombro fulvo, nu. [...] (p. 39)

[...] Guilhermina desatava a rir, os cabelos loiros fulguravam. [...] (p. 90)

[...] Basílio enlaça Guilhermina. Tornam a dançar. Com os seus cabelos loiros, o seu riso a crescer lentamente, a rapariga é um favo de mel. [...] (p. 126)

A partir dos trechos recortados, percebemos a similaridade dos traços mencionados pelo narrador para caracterizar tanto Maria dos Anjos quanto Guilhermina: os cabelos⁵, o riso e o corpo em camisa como elemento que suscita desejo e exala sensualidade. Entretanto, aos olhos de Hilário, a personagem adquire uma aura que beira o angelical, como que idealizada – aliás, a luz da candeia incidindo sobre sua cabeça frágil, projetando um halo sobre seus cabelos dourados, sugere essa leitura –, mas sem perder a atração que exerce sobre ele. O corpo da moça, à exceção de seus fulgurantes cabelos louros e de seu ombro nu, quase não se vê, ao passo que o da criada da família é descrito muito mais detalhadamente. É importante notar, inclusive, que a cor de seus cabelos aponta para uma inocência idealizada, diferentemente das melenas escuras de Maria dos Anjos, que intensificam o elemento erótico. A associação entre a cor dourada dos cabelos de Guilhermina e seu riso envolvente assemelham-na a um favo de mel: doce, atraente, convidativo.

Ainda convém observar que, enquanto a idealização de Guilhermina permanece, as únicas alusões ao seu aspecto são aquelas já mencionadas; porém, quando Hilário finalmente concretiza seu desejo junto a ela, o narrador ousa mencionar sua nudez: “A mão de Hilário continuava hesitante. Então, a rapariga soergueu-se na cama, arqueou o busto, aproximou-se devagar. E o seio entrou suavemente na concha da mão” (p. 91). Mesmo então, o signo da delicadeza atrelado à personagem se sustenta, ao passo que, com Maria dos Anjos, a sexualidade constitui-se mais vulgarmente, embora não seja ela a prostituta.

Também Guilhermina, na forma como governa a própria vida, mostra-se ativa. Apesar da insistência de Hilário em passar com ela as noites (ou até mesmo em virtude dessa obstinação), a prostituta quase nenhuma atenção lhe dá, ignorando seu comportamento pueril, enganando-o quando não o quer receber e o expulsando quando ele a desagrada. Contudo, aproveita-se do afeto do rapaz, que a enche de presentes, numa tentativa de comprar-lhe o amor e conservá-la apenas para si.

Importa realçar que, em alguns momentos, a caracterização de Maria dos Anjos e de Guilhermina, sob a perspectiva de Hilário, aparece atrelada ao signo da animalização, dado que o rapaz as compara a animais. Ultrajado pela profanação do leite da mãe por parte do pai e da criada, e inconscientemente negando a atração que ela exerce sobre si, o rapaz assim a percebe:

5 “[...] E como a cabeleira é uma das principais armas da mulher, o fato de que esteja à mostra ou escondida, atada ou desatada é, com frequência, um sinal da disponibilidade, do desejo de entrega ou da reserva de uma mulher. [...] A noção de provocação sensual, ligada à cabeleira feminina, está igualmente na origem da tradição cristã segundo a qual as mulheres não podem entrar na igreja com a cabeça descoberta: se o fizessem, seria pretender uma liberdade não somente de direito, mas de costumes. [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 155).

[...] Na cama de Mariano Paulo, a intrusa começava a gemer com a rouquidão de certos bichos: rolas, gatas. [...] (p. 39)

[...] Também Maria dos Anjos o tratava desabridamente. Por influência de Mariano Paulo ou por conta própria, a verdade é que estava a exceder-se. Uma cadela, que abria as pernas a um velho por interesse. Depois clamava o pai, quando via Guilhermina na quinta, que não queria putas lá em casa. [...] Desejava a noite. Mas a noite viria, com os seus animais cansados, encher de cio os estábulos, os quartos. Na cozinha, Maria dos Anjos cantarolava. Grandíssima cabra. [...] (p. 44-45)

A luz acende-se no quarto do pai. O barulho da água despejada no balde significa que a pega se lavou e pouco tarda que volte ao próprio ninho, depois de conspurcar o alheio. [...] (p. 111)

[...] Ei-la, sob a camisa leve, com o cheiro do leito donde vem e as olheiras da fêmea que deixou o homem há pouco. [...] (p. 112)

A seus olhos, Maria dos Anjos é uma intrusa que pretende ocupar o lugar de sua mãe na casa. Privado da presença e do amor maternos, Hilário torna-se cada vez mais inábil nas relações sociais, sobretudo as amorosas, pois anseia encontrar em outros braços a atenção que em casa lhe é negada. Sua aversão à criada deve-se não só à conspurcação do leito em que a mãe dormia, mas também ao fato de a desejar e não a poder possuir, como se a si fosse negada toda forma de afeto, sentimentos confusos que ele mesmo parece não entender e não controlar, segundo depreendemos da seguinte passagem, do momento em que o rapaz se depara com a criada em vestes de dormir:

Na sua confusão há ódio outra vez, mas sobretudo sentimentos larvares, que sempre ignorou, e se chocam, transformam, vão ganhando pouco a pouco a têmpera de um único instinto, pesado e inadiável, que o domina sem ele querer.

[...]

– Já uma vez te pedi que dormisses comigo. Lembras-te?

Dói-lhe o que diz, o que faz, mas não pode evitar as palavras, os gestos, que lhe parecem ordenados há muito:

– Tem de ser agora, compreendes?

Estende os braços, mas a rapariga consegue fugir-lhe:

– Pare ou desato a gritar. [...] (p. 112)

Por isso, para ele, Maria dos Anjos é sempre associada à lascívia: geme com a rouquidão de rolas e gatas; é uma cadela que se entrega ao patrão, homem muito mais velho que ela, apenas por interesse; como os animais nos estábulos, enche o quarto de cio; exhibe as olheiras

de uma fêmea e emana o cheiro do leito alheio que conspurcou e de onde há pouco saiu. Da mesma forma que, em pensamento, chamara a criada de “grandessíssima cabra”, enciumado com as relações que Guilhermina mantém com os trabalhadores da região e rejeitado por ela, Hilário chama-lhe “a cabra das cabras”, pois não haveria “par de calças em Corrocovo” que lhe não tivesse passado pela cama (p. 89).

Ao contrário das três personagens analisadas acima, nada sabemos sobre a constituição física de Palmira, criada da família durante toda a infância de Hilário. É ela, aliás, que exerce, até onde lhe cabe, a função materna no casarão de Corrocovo, já que se torna tão (ou mais) responsável pela criação do menino quanto (do que) Mariano Paulo, sem que isso, todavia, os aproxime afetivamente. Caracterizada por seu silêncio (suas falas são sempre curtas e diretas, no sentido de que responde somente o necessário) e sua lentidão, aos olhos do menino, Palmira assemelha-se a uma sombra, quase imperceptível, a deslizar pela casa.

No sétimo capítulo, pouco antes de findar a analepse da narrativa, o narrador nos desvela os desejos mais íntimos da personagem: casar-se e constituir família, como observamos no fragmento abaixo:

As mulheres que trabalhavam na quinta ou vinham trazer a merenda aos jornaleiros, grávidas, com os garotos pela mão, faziam-na sonhar. Imaginava-se como elas: prenha; depois, um filho ao colo, um braço protector em torno dos ombros e o sorriso forte dum homem a fitar a criança. As mulheres passavam, de barriga crescida; Palmira olhava-as e tornava-se ainda mais silenciosa (p. 29).

Esse desejo a leva a poupar seu ordenado para, em seguida, trocá-lo por ouro, o que provoca gracejos por parte de Firmino, que a aconselha a se casar, pois “Com o baú cheio de oiro, não lhe faltam homens” (p. 29). Encontrado o noivo – Luciano Taipa, um trabalhador da quinta, fortemente interessado no conteúdo do baú – e decidido o casamento, resolve deixar a casa dos Paulos, numa cena que, sob a perspectiva de Hilário, revela, simultaneamente, os sentimentos de Palmira em relação a ele e o desinteresse do menino, que não corresponde aos seus afetos:

Hilário viu-a partir desinteressado. Fria e distante, passara anos entre aquelas paredes sem se fazer amar. Sobre a infância de Hilário, a sua figura pairava escuramente.

[...]

Palmira veio despedir-se. Abraçou-se a ele, desolada:

– Meu menino. Meu rico menino. Nunca mais o vejo. (p. 30)

Vale ressaltar que, depois de partir, a despeito de continuar a viver em Corrocovo, Palmira não retorna ao casarão. Porém, ao final da narrativa, percebemos que ela é um dos poucos

presentes no velório de Hilário, sobre cujo corpo se joga a chorar. Além disso, cabe frisar que o principal anseio de Palmira, isto é, a maternidade, não se concretiza. No começo, sua vida de casada é um “paraíso”, como diz Maria dos Anjos. Ela realmente se julga “mais feliz agora, casada com Luciano” (p. 41). Entretanto, com o tempo, sua vida se torna cada vez mais árida, pois permanece sem descendência e recai na pobreza, quando o mau tempo prejudica as colheitas, razão pela qual ela e o marido perdem a terra comprada com sua pequena fortuna e emigram. Assim, podemos considerar que sua funcionalidade está fundamentada no fato de representar o proletariado que almeja ascender socialmente e se tornar independente, mas que volta a sucumbir ao antigo sistema devido à inclemência da natureza e ao avanço do progresso industrial sobre os pequenos meios rurais de produção, convertendo-se em “um elemento da degradação geral de todo esse universo” (ESTEVES, 2008, p. 48, tradução nossa)⁶.

N’*O Aprendiz de Feiticeiro*, em segmento bastante elucidativo a respeito da caracterização de suas personagens femininas, Carlos de Oliveira comenta:

Alguém me observou há tempos que as mulheres pequeno-burguesas dos meus livros são mais ou menos pecadoras mentais. Exacto. E sabe-se porquê. A moral sexual da província portuguesa (onde se passam esses livros) é um caldo rançoso com alguns feijões de pedra no fundo, os mitos que todos conhecemos: noiva de hímen intacto, fidelidade conjugal só da mulher, prática convencionalíssima do amor, etc. A mulher, aqui, nem sequer pode considerar-se o objecto erótico do marido. Talvez fugidamente nos primeiros meses, mas passa logo à condição mecânica de incubadora, se não for estéril; se for (porque não há-de ela perpetuar esta sociedade, esta moral?), torna-se quase desprezível. O erotismo é pois um jogo para homens, fora do santo país do matrimónio. Os países da prostituição, tão fáceis de colonizar, existem para isso mesmo. Pobre erotismo. A mulher casada ou aceita o código em vigor, transformando-se no útero indiferente, transferindo os prazeres da cama para os filhos, os doces, a má língua, o croché, a caridade, um pouco de luxo se possível (vestidos, anéis, pulseiras), a mansa escravatura do lar (é assim que se diz, suponho), ou cai no erotismo imaginado, sem parceiro, a pior solidão. [...] (OLIVEIRA, 1979, p. 71-72).

Face ao exposto, é notório que o que o autor discute se aplica claramente à D. Conceição. Isso porque, após o casamento, deixa de ser referenciada por suas qualidades físicas e parece cumprir apenas o seu papel biológico e social de “incubadora”, basicamente a única função atribuída às mulheres recém-casadas da pequena burguesia. Por isso, a forma como são figuradas as personagens femininas de *Casa na Duna*, sob a percepção de personagens masculinas, deslinda seus papéis subalternos e a visão conservadora vigente – não só na quinta dos Paulos como na sociedade portuguesa –, ainda no princípio do século XX. Adrien Roig (2002-2003, p.

6 No original: “Luciano et Palmira Taipa constituent un autre paradigme, celui d’une famille qui essaie de se construire de façon économiquement indépendante des Paulo, mais en vain. Le couple est obligé de remettre ses terres à Miranda, à cause d’une dette impayée ; Luciano émigre, et devient un élément de la dégradation générale de tout cet univers, tout en contribuant à l’agrandissement et à la consolidation du domaine de Miranda” (ESTEVES, 2008, p. 47-48).

196, tradução nossa)⁷ chama a atenção igualmente para esse fato, afirmando que a inferioridade feminina, tanto em número de personagens quanto em espaço em cena, corresponde “à realidade da condição da mulher em Portugal, à época do romance”.

Não obstante esse tratamento conservador, por vezes violento, que recai em apreciações que podem ser consideradas estereotipadas, é interessante notar a independência das personagens femininas de *Casa na Duna*, às quais as masculinas não conseguem impor de todo as suas vontades, à semelhança do que ocorre nos outros romances da Gândara, sobretudo em *Uma Abelha na Chuva* e *Finisterra*. No primeiro, apesar de não escapar das convenções sociais, especialmente em razão de suas origens, D. Maria dos Prazeres não se submete aos mandos de Álvaro Silvestre. Da mesma maneira, embora tenha suas escolhas subjugadas, Clara não se conforma com o destino que lhe é reservado, rebelando-se a seu modo. Já em *Finisterra*, esse papel de insubordinação é encarnado pela personagem feminina não nomeada, a qual é considerada uma intrusa no ambiente familiar masculino.

Em vista disso, é cabível sugerir que a figuração de cada uma das personagens femininas do romance inaugural de Carlos de Oliveira repousa sobre determinados signos: a de D. Conceição, sobre os signos da resignação, da reserva e da delicadeza; a de Maria dos Anjos, em contraste, sobre os signos da lascívia, da extravagância e da força; de modo semelhante, a de Guilhermina sobre os signos da ousadia, da luxúria e do desprendimento; e a de Palmira, por fim, sobre os signos do silêncio, da maternidade e do labor. Nesse sentido, depreende-se essas figuras, como é notório na ficção oliveiriana, são dotadas de atributos que as singularizam – principalmente quando contrastadas, seja dentro da própria narrativa, seja no conjunto da obra do autor –, sem que isso lhes tire a complexidade.

Referências

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Coordenação de Carlos Sussekind. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 31. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

ESTEVES, José Manuel da Costa. *La maison sur la dune* de Carlos de Oliveira: “Les yeux en feu” de Mariano Paulo ou L’impossibilité de compréhension de l’Histoire. Tradução de Ana Côte-Real e Pierre Léglise-Costa. In: _____. **La Littérature Portugaise contemporaine**. Paris: L’Harmattan, 2008. p. 33-52.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do Romance**. Tradução de Maria Helena Martins. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1974.

7 No original: “Cette infériorité féminine correspond à la réalité de la condition de la femme au Portugal, à l’époque du roman : on ne leur demandait guère leur avis, c’est les hommes qui décidaient”.

- MENDONÇA, Fernando. **A Literatura Portuguesa no Século XX**. São Paulo: HUCITEC, 1973.
- OLIVEIRA, Carlos de. **O Aprendiz de Feiticeiro**. 3. ed. corr. Lisboa: Sá da Costa, 1979.
- OLIVEIRA, Carlos de. **Finisterra**. Paisagem e Povoamento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- OLIVEIRA, Carlos de. **Casa na Duna**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- OLIVEIRA, Carlos de. **Uma Abelha na Chuva**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.
- OLIVEIRA, Carlos de. Resenha crítica a *Minas de San Francisco* de F. Namora. **Vértice**. Coimbra, v. 44, p. 270-271, 1947.
- REIS, Carlos. **O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português**. Coimbra: Almedina, 1983.
- ROIG, Adrien. *Casa na Duna*, Roman-tragédie de Carlos de Oliveira. **Quadrant**, Centre de Recherche de Littérature en Langue Portugaise, Montpellier, n. 19-20, p. 185-213, 2002-2003.
- VAL, Terezinha de Jesus da Costa. *Casa na Duna*, de Carlos de Oliveira: Lugares. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da (Org.). **Escrever a casa portuguesa**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. p. 61-76.

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.

**CARLOS DE OLIVEIRA E(M) GASTÃO CRUZ (COM FIAMA DE
PERMEIO) OU A DURAÇÃO DA MORTE**

**CARLOS DE OLIVEIRA A(I)ND GASTÃO CRUZ (WITH FIAMA IN
THE BETWEEN) OR THE DURATION OF THE DEATH**

Luis Maffei^{1}*

RESUMO

Há muito de Carlos de Oliveira na poesia de Gastão Cruz, não apenas influência e relação intertextual, mas a presença do amigo que morreu em 1981 na obra do que ficou vivo. Este texto atravessa algumas das presenças de Carlos em Gastão, sob o diapasão da morte, enquanto nós, que gostamos de Gastão além de gostar de sua obra, vivemos a duração da sua morte, manifesta em sua doença degenerativa, que já o impede de escrever. Fiama Hasse Pais Brandão agenciará algumas das tangências mais fecundas entre os dois poetas, também próximos a ela e à sua obra. No final do texto, a palavra que abrirá as últimas portas é memória, sendo vista inclusive em sua imbricação com o esquecimento.

PALAVRAS-CHAVE: Gastão Cruz; Carlos de Oliveira; Fiama Hasse Pais Brandão; morte; memória.

ABSTRACT

There's a lot of Carlos de Oliveira in Gastão Cruz poetry, not only influence and intertext, but also a biographical presence: Carlos, dead in 1981, appears himself in the work of Gastão, that remained alive. This paper crosses some of the moments which Gastão calls Calos, under the death's domain. Many of us like Gastão as a good friend, besides his poetry. We now are living the duration of his death, manifest in his degenerative disease – the situation stops Gastão writing. Fiama Hasse Pais Brandão will arrange some of tangencies between Gastão Cruz e Carlos de Oliveira, next as well to Fiama and her work. At the end of the paper, the word that will open the last doors is memory, including its connection with oblivion.

KEYWORDS: Gastão Cruz; Carlos de Oliveira; Fiama Hasse Pais Brandão; death; memory.

¹ * Luis Maffei é professor de Literatura Portuguesa da Universidade Federal Fluminense e bolsista em Produtividade do CNPq. Recebeu a bolsa Jovem Cientista de Nosso Estado (Faperj) entre 2015 e 2017. No ensaísmo, publicou *Do mundo de Herberto Helder* (Oficina Raquel, 2017), *Despejo quieto – ensaios sobre poesia portuguesa* (EdUFF, 2015), *A vida repercutida – uma leitura da poesia de Gastão Cruz* (com Pedro Eiras; Esfera do Caos, 2012), entre outros. Como poeta, editou diversos livros, entre os quais *Via* (Coisas de Ler, 2019), *40* (Guilhotina, 2015) e *Signos de Camões* (Companhia das Ilhas, 2012). É sócio-benfeitor do Real Gabinete Português de Leitura/ RJ. Pelo conjunto da obra recebeu, em 2013, o Prêmio Icatu de Artes – Literatura.

Num dos seus últimos livros, *Cenas vivas*, lançado em 2000, Fiama Hasse Pais Brandão inclui um poema que é verdadeira teoria poética da morte:

Para N. G., R. B., L. N. J., C. de O., L. M. N.
e os outros que já viveram

Tantos poetas morreram, em minha vida,
antes de mim, não só no sangue ou só na carne,
mas na portuguesa língua.

Deles fica a obra que fizeram.

Todavia vocábulos, para sempre
insonoros, ou no futuro incriados,
demonstram que os poetas todos
morrem sempre mais na língua.

(BRANDÃO, 2006, p. 621).

Começa aqui um labirinto, *locus* de vida e morte, de loucura dionisiaca, de paradoxo. O paradoxo que exalta é encontro entre o dionisiaco e o máximo rigor, pois os dois nomes a que este texto (homenagem) se dedica são poetas altamente rigorosos. O sentido comum dirá que são poetas apolíneos, enquanto o dionisismo na poesia portuguesa contemporânea a Carlos e Gastão (e Fiama, que agencia o encontro) compete a Luiza Neto Jorge, a Herberto Helder, sei lá. Mas não gosto dessa dicotomia, penso que nem Nietzsche gostaria. Há Dioniso em Apolo, Apolo em Dioniso, sabemos disso, pelo menos, desde *Os Lusíadas*, que invoca o lírico para dar forma ao louco, e convoca o louco para alguns dos dizeres mais lúcidos do poema.

Nesse labirinto, a prática é a da morte. Anos após o poema de Fiama, Gastão Cruz, amante da poesia de sua ex-amante, escreve “A prática da morte”, em *Repercussão*, de 2004. Uma das epígrafes do poema é o famoso verso de Jorge de Sena, abertura de “A morte, o espaço, a eternidade”, de *Metamorfoses*: “De morte natural nunca ninguém morreu.”. Assim começa o de Gastão:

O tema único é enfim a morte
natural de que nunca ninguém morre
mas como designar a morte de que
se morre? Natural afinal é
qualquer morte mas menos natural
quando na própria vida longamente
reside: é então como se o pássaro
do mito no corpo vivo o bico por castigo
usasse e infinitamente exercitasse
a sua fome abstracta numa vida reduzida
a pasto dessa ave; (...)
(CRUZ, 2009, p. 324).

O problema é, em Fiama e Gastão, de linguagem, portanto, de amor: amor à linguagem e amor a alteridades. Morre-se, sempre se morreu, e isso é uma questão fundamental, ou não, se pensarmos, por exemplo, como Epicuro, ou como um epicurista mais fiel ao mestre que Ricardo Reis, que não devia, claro está, do alto de seu século, fidelidade a ninguém. Mas o problema, para muitos de nós, é a morte, e a morte não é um problema de linguagem, mas se afirma, se impõe, para poetas, como um problema na linguagem, mesmo na sua forma, no seu traço: o poema de Fiama é dedicado a cinco poetas seus mortos (agora Fiama também já é uma nossa morta, há mais de década), que são indicados por suas iniciais. Sabemos quem são os quatro poetas e a poeta, mas deles e dela se mostra apenas o traço, o começo do nome, a (esta palavra é muito expansiva, e gostaria que nos lembrássemos agora, ao menos, do idioma francês e de um de seus falantes, Jacques Lacan) letra.

O problema mais fundo deste texto só consigo chamar de duração da morte, e é relativamente rápido explicar o que quero, antes de tudo, dizer com isso. Gastão Cruz, um dos poetas da minha predileção, é também um querido amigo, desde um tempo razoável. Nossa diferença de idade, mais de 30 anos, nunca impediu que achássemos partilhas, sendo a poesia uma delas, a mais antiga, mas também a música, a paternidade etc. Enquanto escrevo este ensaio, meu amigo padece de um Mal de Parkinson avançado, e já se acha impossibilitado de muitas coisas, inclusive a escrita, e outras mais básicas. A duração da morte: uma doença como essa torna muito evidente o mal que nos toca a todos, pois sempre estamos morrendo. Mas, ao menos, quem pode escrever a morte a escreve, enquanto escreve a vida que permite a escrita da morte, e Gastão não o pode mais fazer. A duração da sua morte, e é o que dói em todos os que gostamos dele, é silenciosa, parecida demais com uma morte que não consegue se alçar ao estatuto de problema de linguagem. É que “Natural afinal é/ qualquer morte mas menos natural/ quando na própria vida longamente/ reside” – longa atenção ao “longamente”.

Mas a morte o é, como não seria? Em seu texto autobiográfico sobre a experiência de viver como um transplantado (alguém em quem habita um coração alheio, originário de uma pessoa ora morta), Jean-Luc Nancy escreve que “isolar a morte da vida – não permitir que uma se trance intimamente com a outra, cada uma intrudindo o coração da outra – é algo que nunca se deve fazer” (NANCY, 2000, p. 22, trad. minha). Bem, então não há exatamente um antes de morte, e preciso agora mover outra peça neste labirinto, citando um poema gastoniano presente em *O pianista*, de 1984:

Antes da Morte

Era depois da morte herberto helder

Ruy Belo

Há um foco incidindo nessa noite, uma luz da memória dividindo os terrenos

Somos os vivos, o menor número. Ainda.

Poderemos comer a essa mesa, usar o terreno dos sobreviventes?

Era antes da morte, Herberto Helder.

Um erro da memória este presente.

(CRUZ, 2009, p. 172).

O pianista é o livro de Gastão Cruz que mais dialoga com Carlos de Oliveira. Evidência disso (não prova, evidência) é a nota que abre “Memorando sobre o poeta Carlos de Oliveira”, um dos poemas de *Epístolas e memorandos*, que Fiama editou em 1996: “Cf. Gastão Cruz, *O Pianista*”. Eu avisei que era um labirinto. Cito o poema:

Está sentado na mesa de castanho polido ou está ausente;
reparte-se entre as voluntárias palavras e o involuntário silêncio,
tem o perfil a contraluz, na janela de saguão, ou ainda ausente,
ou é visto e não visto, ouvido e não ouvido.
O gato segue-lhe os passos ou já pratica, com o Poeta, a ausência.
E junto de seu vulto está Ângela ou não existe o vulto.
(BRANDÃO, 2006, p. 603).

Há um ensaio seminal de Heidegger, “Para quê poetas?”, que lê Rilke e Hölderlin a partir da noção de indigência, ou melhor, de um tempo de indigência, noite do mundo. Numa trilha típica de seu modo de pensar e escrever (uma espécie de escrevencimento, arrisco), o filósofo caminha por entre as pedras das ideias que põe em sua própria senda e chega, depois de muito escrevenciar, ao que transcrevo:

(...) experienciamos no próprio ser que há nele um “mais” que lhe pertence, constituindo assim a possibilidade que também lá onde o ser é pensado como sendo o risco, poderá vigorar algo, que arrisca mais do que o próprio ser, na medida em que habitualmente o imaginemos a partir do ente. (...) A linguagem é o recinto (*templum*), a saber, a casa do ser. (...) Pensando a partir do templo do ser, poderemos supor aquilo que arriscam os que por vezes arriscam mais do que o ser do ente. Eles arriscam o recinto do ser. Arriscam a linguagem. (HEIDEGGER, 2002, p. 356)

O arriscar da linguagem é o máximo risco, e só poetas o podem assumir. Não é uma aposta, pois não há o que apostar, não há moeda, talvez apenas *A moeda do tempo* (esse é o título do conjunto que Gastão lançou em 2006), ou *a moeda do templo*. Mais que o ser do ente é posto em risco, pois esse “mais” é uma espécie de trampolim em que o poeta salta rumo ao abismo. A imagem é irresistível: numa mesa de pôquer, um jogador em desespero, babando de vício, após diversas rodadas más, aposta sua casa – se ganha, nada ganha, fica com o que já tem; se perde, perde seu lugar, perde o lugar onde habita. O problema aqui é ainda mais sério: perder a casa numa aposta nos obrigaria a procurar outra, ou, no pior dos casos, viver na rua. Perder o recinto do ser, todavia, é a perda da própria possibilidade de ser. Sem que corramos esse risco, sem pensar em casa, nada fará conexão, não haverá anjo etc. – essas duas palavras são do texto de Heidegger, a última vinda, claro, da poesia de Rilke. Nem conseguiremos que a morte intruda um pouco da vida, e vice-versa.

Já me referi à duração da morte de Gastão Cruz. Longa duração. Há um episódio biográfico que move “Antes da morte”, um encontro que reuniu cinco poetas, e, na altura da escrita do poema, apenas dois ainda estavam vivos, Gastão e Herberto Helder. Só este poderia ouvir o terceiro grau de um famoso pedaço de verso seu, “Era depois da morte” – “Num tempo sentado em seda, uma mulher imersa/ cantava o paraíso. Era depois da morte” abre a “Canção

despovoada” (HELDER, 2014, p. 245) –, cujo segundo é começo do “Vat 69” de Ruy Belo, epígrafe do poema d’*O pianista*. Desde então, Carlos de Oliveira, Jorge de Sena e Ruy Belo continuam mortos, deu tempo de Herberto Helder morrer e Gastão, o mais moço dos cinco, está vivendo uma morte duradoura, lenta.

Mas há também uma duração da morte de Carlos de Oliveira. Três dos quatro poemas citados até agora tocam a morte de Carlos, tocamos-la também neste conjunto de ensaios, apesar de seu pretexto ser o centenário de nascimento do poeta. Voltar ao poema de *Cenas vivas* é reencontrar, ali, as iniciais C. de O., de um dos tantos poetas que morreram na vida de Fiama, “minha”. Esse morrer se dá durante a vida da autora, na altura ainda viva, o que indica que, obviamente, a vida também tem uma duração. Mas, nessa, a essa duração de vida, se impõem muitas mortes, o que, também obviamente, revela que a morte é um dos elementos da produção da vida. Logo, a morte é, ao mesmo tempo, um momento da vida, seu fim, mas, ao mesmo tempo, para um pensador como Heidegger, seu cume, o momento de afirmação do “ser-aí”, que cumpre sua vocação de mortalidade – essa vocação se desvela, no último instante (e em sua posterior duração), como heroica. Comentado Heidegger, autor a que dedicou, há bastantes anos, sua tese de doutorado, escreve, com *Ser e tempo* ao lado, Byung Chul-Han:

A morte acessível à angústia não é o “falecer”, mas o “morrer”, que Heidegger compreende como a possibilidade do “poder-ser-si-mesmo”. A morte como morrer não é o mero fim da vida. O “temor diante do falecer” é, segundo Heidegger, uma “disposição ‘fraca’”. Ela não é heroica. A “existência autêntica”, em contrapartida, se volta heroicamente para a angústia. (HAN, 2020, p. 120).

Lendo, finalmente, o poema de Fiama, talvez eu possa, heideggerianamente, cogitar que arriscar a linguagem, para o poeta, seja conquistar a morte, mais ou menos como se conquista uma coisa amada. Isso não difere tanto de conquistar a palavra, amá-la, criar com ela uma relação cuja transcendência é, ao mesmo tempo, impossível e inevitável. Impossível: desde Dante, desde antes de Dante, quem faz poesia sabe bem que o verbo poético não recuperará o Verbo. Inevitável: desde Dante, desde antes de Dante, quem faz poesia não para de procurar um verbo que encontre o encontro, ou seja, que conquiste a morte ou algo na vizinhança da morte – mesmo que isso seja, em Dante, visitar Inferno, Purgatório e Paraíso, coisa que uma poesia como a do século XX já não tem a prerrogativa de fazer.

É por isso que importa tanto *onde* se morre, e os “poetas todos/ morrem sempre mais *na língua*”. Ataulfo Alves, em parceria com Paulo Gesta, escreveu uma canção célebre, multigravada ao longo das décadas, “Na cadência do samba”, que parte da mais básica premissa que nos toca a pessoas viventes de todos os tempos e lugares: “Sei que vou morrer, não sei o dia”. Esse vivente em especial tem um desejo: “Quero morrer numa batucada de bamba/ Na cadência bonita do samba”. Onde ele quer morrer? Numa “batucada de bamba”, o que nos permite pensar numa roda de samba como o *templo* de seu desejo. Contudo, há outro lugar, mais

poético: justo a “cadência bonita do samba”, pois é nela, “na”, onde o mortal quer vir a morrer. Pensando com Fiama e Aaulfo, a fim de pensar em Carlos de Oliveira e(m) Gastão Cruz, o “ser-si-mesmo” heideggeriano só é puro risco quando arrisca a linguagem, e só a arrisca quando encena o “não-ser-mais”, ou melhor, quando salta ao “não ser-mais” (a língua, a cadência): em Fiama, “deles fica a obra que fizeram”; em Aaulfo, “morre o homem, fica a fama”.

Em Gastão Cruz, se “O tema único é enfim a morte/ natural de que nunca ninguém morre”, é preciso perguntar acerca da mesma relação entre linguagem e morte: “mas como designar a morte de que/ se morre? (...)”. Poetas morrem mais na língua, na cadência, no ritmo do verso, e o verso é, sabemos, ritmo. Poetas morrem uns para os outros, na língua que partilham, e morrem uns antes de outros. Já disse que me dói a duração da morte de Gastão Cruz, que é, foi, será, um querido amigo. Escrevendo agora sobre Carlos e Gastão, inevitavelmente a partir de gostar de Gastão duplamente (do homem e do poeta, do amigo e das palavras), penso que posso pensar na relação desses dois poetas a partir da minha relação com um desses poetas, o mais novo – quando o mais velho morreu, eu ainda não era leitor de poesia portuguesa.

Gastão Cruz tem quase 33 anos a mais que eu. Carlos de Oliveira tinha quase 20 a mais que Gastão. Por um lado, essa diferença de diferença pode indicar uma dissimetria a mais na relação do velho Gastão comigo que na relação do jovem Gastão com Carlos. No entanto, Gastão chega a minha vida, pessoalmente, quando eu já passara dos 30, e Carlos chega à vida de um Gastão muito novo, ainda em plena formação – não que nossa formação um dia acabe, mas há momentos mais formativos que outros. Fato é que encontrar Carlos de Oliveira é, para o jovem que participara da publicação coletiva *Poesia 61*, iniciático. Ouso dizer que os dois poetas, entre aqueles com os quais conviveu, que mais influenciaram Gastão foram António Ramos Rosa e Carlos de Oliveira. Talvez pudesse ser citado também o nome de Vitorino Nemésio, mas este, professor que foi daquele jovem estudante de Filologia Germânica no começo dos anos de 1960, na Universidade de Lisboa, teve papel mais professoral e menos afetivo.

Estou tentando arrumar as pequenas galerias deste labirinto. Retorno agora a “Antes da morte”. Penso, de passagem, num ato falho que o verso de Ruy Belo pode provocar, que sempre causou graça a Jorge Fernandes da Silveira: não custa ler ali “Era depois da morte *de* herberto helder”. Mas Herberto só morreu quando morreu, ou seja, em 2015, e teve um fim de vida produtivo e um bocadinho polêmico. Jorge ria da piada antes da morte de Herberto Helder, depois, talvez não ria mais. Jorge, o leitor único de Fiama, fino leitor de Gastão, de Luiza e de tanta outra gente, foi quem me permitiu aproximar-me de Gastão Cruz fora de versos – foram também eles bons amigos, desde muito antes de eu me encontrar num mundo afim ao deles, desde, precisamente, os anos de 1970.

O poema de Herberto começa com os versos já citados: “Num tempo sentado em seda, uma mulher imersa/ cantava o paraíso. Era depois da morte”. Depois das páginas já escritas aqui, quiçá eu queira pensar, por um segundo, nesse pretérito imperfeito: “cantava”, “era”.

Seria o “depois da morte” um tempo anterior mas imperfeito, ou seja, pretérito mas inconcluso, atuando ainda no presente? Nosso durante seria, então, uma espécie de depois (imperfeito) do depois? Então, a duração da morte não é um tempo linear, talvez seja cíclico, cronológico não (ou não muito), mas é kairótico, crítico, pleno de intensidades. É claro que o *antes da morte* gastoniano desencanta um pouco o *depois da morte* herbertiano – em poucas e torpes palavras, a poesia do canceriano Gastão tem, apesar desse sol, muito de saturnina, enquanto a do sagitariano Herberto é fortemente jupiteriana. Contudo, o tempo verbal de Herberto me leva de volta à duração da morte, lembrando que o verso final de “Tantos poetas morreram, em minha vida” apresenta o verbo morrer no presente: os poetas “morrem (...) na língua”.

Os tempos de “Antes da morte” são os três: “Há”, “era”, “Poderemos”. A última palavra, “presente”. Quase todos os poetas daquele encontro estão mortos, e “morrem sempre mais na língua”. Os dois vivos, o “menor número”, são-no “Ainda”. O futuro, apresenta-se num verso que interroga uma ética da vida diante da morte: “Poderemos comer a essa mesa, usar o terreno dos sobreviventes?”. Em seu *Morte e alteridade*, Byung Chul-Han conversa com alguns importantes pensadores que se dedicaram ao problema da morte. O filósofo germano-coreano proporrá afinal ao Ocidente uma alternativa zen-budista, não dolorosa, de relação com o fim. Antes, dialoga com Heidegger, Handke, Canetti etc. Conversando com o Lévinas de *Dieu, la mort et le temps*, Han escreve:

A morte é a morte do outro. Ela é a responsabilidade pelo outro. “A morte nos torna receptível para o rosto do outro”. A morte, que expressa desde sempre a “nudeza” do rosto do outro, me olha, me adverte de minha responsabilidade, ainda antes de eu me portar diante da minha própria morte (...) Aquilo que (...) se chama de amor é simplesmente o fato de que a morte do outro me abala mais do que a minha. O amor pelo outro é a sensação da morte do outro. Não a angústia diante da morte que me espera, mas minha recepção do outro constitui a referência à morte. (...) é primeiramente a morte de um amado que me ensina sobre aquilo que a morte é. (HAN, 2020, p. 252, 253).

Os “sobreviventes” do poema são os que se angustiam com a morte do outro, morte que dura, durará ainda. Essa é uma das pedagogias da morte, especialmente para nós aqui do Ocidente: a morte de alguém que amamos nos ensina a morte, nos inicia na experiência da morte. Os sobreviventes são os que falharam na responsabilidade (palavra-chave no pensamento de Lévinas) pelo outro, o morto: “Poderemos”, depois dessa falha, estar no mesmo lugar que eles, “usar” seu “terreno”? O presente, portanto, só pode ser um “erro”, e da memória.

O pianista é, eu disse, o livro de Gastão que mais conversa com Carlos de Oliveira, certamente porque é o primeiro volume inédito publicado pelo autor mais jovem após a morte desse seu mais velho. *Órgão de luzes*, de 1981, foi preparado antes do desaparecimento de Carlos. Quer dizer, existe *Referentes*, conjunto inédito de dez poemas que encerra *Poesia (1961-1981)*, segunda reunião de toda a obra gastoniana – a primeira fora *Os nomes*, de 1974. Mas não noto, nesses dez poemas de reunião um bocado acidental (por exemplo, “Escutamos o Porto”,

que abre a seleta, é um texto originalmente escrito para certa revista), uma presença clara de Carlos de Oliveira. Já *O pianista* é para o amigo morto desde a dedicatória do livro inteiro: “Memória para Carlos de Oliveira e Ruy Belo”. O autor de *Toda a terra*, morto em 1978, já fora saudado num poema de *Referentes*, “Doze versos para Ruy Belo”.

Se a “memória” é “para”, a oferta é do próprio erro. Essa palavra, fundamental para nossa concepção de modernidade, seja ela qual for (mais que fundamental, bem-vinda), ocupa espaço fundo na poesia portuguesa desde, pelo menos, o XVI, antes mesmo de Camões. Talvez não seja exatamente a palavra erro, mas uma ideia que pode ser expressa por ela, ou melhor, um campo aberto para a divagação e o equívoco. No prefácio aos poemas reunidos de Gastão, vindos à luz em 2009, escrevi, pensando em *A doença* e *Hematoma*, dois dos livros de juventude do autor: “existe (...) uma dobra nas ideias de *doença* e *hematoma*: nelas estarão (...) possíveis manifestações da vitalidade de um humano que se desloca de seu lugar previsível para deparar-se com a diferença, mesmo que na imperfeição, e exatamente porque se impõe a imperfeição.” (2009, p. 24).

Peço desculpas, entramos noutra esquina deste labirinto. Gastão conversou com Carlos de Oliveira não apenas em versos, mas também escrevendo sobre a obra do amigo. Sabemos que, como leitor crítico, Gastão Cruz fez uma espécie de inventário de seus contemporâneos nos textos que foram reunidos nas duas edições d’*A poesia portuguesa hoje* (1973 e 1999) e, finalmente, n’*A vida da poesia*, de 2008 – chamo de inventário o que Gastão chamou, na dedicatória de meu exemplar, assinada em 29 de janeiro de 2009, de “roteiro crítico e memorialístico”. E o que mais interessa ao leitor em Carlos é o traço deste último que inaugura o ensaio “Carlos de Oliveira e a linguagem dos artesãos”:

Não existe, provavelmente, na literatura portuguesa do século XX, um outro caso de tão cerrada disciplina estilística – quero dizer, uma outra obra em que a precisão da linguagem seja tão ostensiva, as fronteiras de um universo literário delineadas com tanto rigor. Disciplina, precisão, rigor: palavras que Carlos de Oliveira reconheceria como directrizes do seu *trabalho poético*. (CRUZ, 2008, p. 98).

Disciplina, precisão e rigor, não é descabido entendê-las nas antípodas do “erro”, palavra de “Antes da morte”, ou da “imperfeição”, palavra que usei no prefácio a’*Os poemas*. Mas é justamente essa palavra que encontro em Rosa Martelo: “Carlos de Oliveira associará com frequência a densidade da escrita com o peso da imperfeição do mundo”. (MARTELO, 2010, p. 77). Então, a disciplina e o rigor respondem a um mundo imperfeito em muitos sentidos. O mesmo Gastão, em outros textos, indicará que desalento e deformação participam ativamente da estética de Carlos de Oliveira.

Esses cinco vocábulos, ainda que de maneira diferente, também podem ser liados à poesia de Gastão – disciplina, precisão, rigor, desalento e deformação. Talvez eu tenha dito que *O pianista* é o livro de Gastão que mais convida Carlos de Oliveira pensando a partir do

memorando de Fiama, que nos avisa para “Cf. Gastão Cruz, *O Pianista*”. No livro de Gastão, Carlos de Oliveira aparece, já vimos, na dedicatória e em “Antes da morte”. Aparece também em “Substância escura”, que não tarda, inclusive na epígrafe. Mas *não* aparece no poema-título do livro, sua abertura, que Fiama lembra pela imagem do homem sentado – começa “Memorando sobre o poeta Carlos de Oliveira”: “Está sentado na mesa de castanho polido ou está ausente;” começa “O pianista”: Senta-se imita/ o autor Os/ holofotes douram-no/ é a vítima/ dos expansivos círculos do som” (CRUZ, 2009, p. 171). É claro que o diálogo direto de Fiama é com “Substância escura”, que, como veremos, refaz a imagem do homem sentado. Mas, como a autora da *Obra breve* faz menção, em seu paratexto, a’ “O Pianista”, não consigo evitar o pianista do poema-título gastoniano.

Carlos de Oliveira não é o pianista em Gastão – musicistas são instâncias criativas que, contudo, não assinam a criação; portanto, o par de mãos no instrumento “imita/ o autor”. Carlos, por sua vez, é um autor, o que Fiama deixa muito claro ao salientar, no título de seu memorando, a condição de “poeta” do colega. Mas o momento mais forte do diálogo entre Fiama e Gastão é o sintagma “Está sentado”; lê-se n’ “O pianista”: “Está sentado na margem do/ teclado detendo com os braços/ a força ameaçadora das águas” (CRUZ, 2009, p. 171). Existe certo heroísmo no gesto do pianista, que opera em nome de sua arte enquanto consegue manter-se preservado da força dessa mesma arte, fatal, mortífera.

Muito longe se poderia ir na leitura da “força ameaçadora das águas”, que diz muito, mas paro apenas numa de suas conjecturas, que é, justamente, uma duração da morte. Sacrificando por um segundo o *enjambement*, recito o verso de abertura de “A prática da morte”: “O tema único é enfim a morte”. Poderia ser o desejo – erótico, decerto. Mas, como sabemos desde muito tempo, erotismo e morte se ligam inextrincavelmente. Cito Bataille, que soube, como ninguém, cuidar desse assunto:

Sade – o que ele quis dizer – geralmente horroriza mesmo aqueles que afirmam admirá-lo, mas não reconheceram por si mesmos esse fato angustiante: que o movimento do amor, levado ao extremo, é um movimento de morte. Esse laço não deveria parecer paradoxal: o excesso de que procede a reprodução e o excesso que a morte é só podem ser compreendidos um com a ajuda do outro. (BATAILLE, 2013, p. 65).

Como a relação entre desejo/ amor e morte implica, em primeiro lugar, uma duração da morte? É que, aprendemos com Camões, um amor só é “puro” se for “vivo”, logo mortal: “[e] o vivo e puro amor de que sou feito,/ como a matéria simples busca a forma.” (CAMÕES, 2005, p. 126). Histórias de amor são sempre histórias de morte, o que abre um terreno fértil inclusive para produções culturais de interesse artístico nulo. Nas que nos interessam, nas, logo, que habitamos, contudo, é outro o amor e outra a morte. O amor é o fim – não o tólos – do poema de Fiama, o famoso amor entre Ângela e Carlos, com um gato de permeio. Um amor que é “prática

da morte”, ou melhor, da “ausência”. Mas mesmo a ausência tem seu “junto”, que é o lugar onde Ângela encontra o vulto que foi seguido pelo gato.

Já “O pianista”... Antes, já *O pianista*, repito, é “Memória para Carlos de Oliveira e Ruy Belo”. No livro de Fiama, entendo muitos usos de *memorando* como gerundiais. Então, um “Memorando sobre o poeta Carlos de Oliveira”, ainda que seja “sobre” – guardando, portanto, o aspecto substantivo do vocábulo –, é uma memória para o poeta. Já “O pianista” apresenta outro “movimento de amor” que toca um movimento de morte: a arte. Não será demasiado pensar na duração da morte como duração do desejo, e, no caso do poema gastoniano, como duração da arte. Em outras palavras, a arte dá a vida e também descortina a morte. Isso também quer dizer que a arte é um gesto cheio de erotismo, o que, por sua vez, demanda um trabalho, uma *ars*, *erotica* porque *poética*. Sabemos desde muito tempo que a “relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal” (PAZ, 1994, p. 12), e não apenas pela transfiguração da sexualidade, nele, e da linguagem, nela; toda arte é uma prática erótica, amor e morte em fusão de gozo e dor.

Relembro os três vocábulos que Gastão Cruz associa à obra de Carlos de Oliveira: disciplina, precisão, rigor. Será que a decepção de Gastão com a ausência desses atributos numa poesia mais recente não está ligada também a uma percepção de que, sem disciplina, precisão e rigor, o erotismo da poesia, da arte, desaparece, assim como a morte? Para ele, não basta formular a morte; quiçá seja indispensável, para que ela dure enquanto amor e desejo, aquele “mais” heideggeriano que permite à morte intrudir a vida e vice-versa, fazendo com que a mais radical alteridade se encontre com o, ou no, morrer – do outro. Há nisso uma oficina.

*

N’*O pianista*, Gastão convoca versos de Carlos para a epígrafe de “Substância escura”. Assim começa o poema gastoniano: “Ele vinha sentar-se junto à chávena/ falando devagar com a voz grave/ amável e feroz de quem achava/ a chave dos seus dias nas palavras” (CRUZ, 2009, p. 173). Agora sim, “Ele” é Carlos de Oliveira, e é esse poema o que mais próximo está ao memorando de Fiama, que mostra o poeta presente/ ausente no presente, “na mesa de castanho polido”, enquanto Gastão o vê apenas no imperfeito – o único tempo verbal conjugado em todo o texto. Para o poeta de “Substância escura”, o amigo, mestre, abria os dias com as palavras, como se abre, não sei se uma porta, mas um portal, um lugar onde faça sentido estar e que crie seu próprio sentido dentro do fluxo repetitivo dos dias. Na segunda estrofe, “O braço pontual como o anel/ vivo dum rio vivo repousava/ entre as margens paradas da instável/ mesa parede rede invariável” (CRUZ, 2009, p. 173): o braço do poeta focalizado *aponta*, é uma indicação de caminho, mas se situa no tempo com uma pontualidade que transforma a mesa em “margens” de um “rio vivo” como o “anel” – aqui a ligadura é mais uma vez cheia de desejo: o anel talvez

seja a aliança entre Carlos e Ângela, que Fiama nomeia, mas sem dúvida liga os dois poetas que se veem em “Substância escura”, Gastão e Carlos, e os liga à *ars erotica* que é toda *ars poetica*.

Se não me engano, Gastão não testemunhou qualquer degenerescência de Carlos – lembro-me de ouvi-lo contar que soube da morte do amigo pela imprensa, o que o entristeceu especialmente. Por isso, pôde escrever um poema celebrando a memória do amigo, assim como fez Fiama, mantendo os imperfeitos num tempo em que a mesa era firme, ou melhor, imitava a firmeza do companheiro. A palavra firmeza não é nada boa aqui, inclusive porque o “rio vivo” é pura fluidez, consistente mas permeável. Lanço mão dela, contudo, por uma razão pessoal, que tem a ver com o primeiro sentido que explorei da ideia de “duração da morte”, a que mais se aproxima à minha amizade com Gastão Cruz.

Como sói, minha história com Gastão passou por muitas mesas, algumas especialmente significativas. Foi ele quem me levou ao Martinho da Arcada, no Terreiro do Paço, insistindo que aquele era o café frequentado pelo Pessoa, não A Brasileira, em frente ao qual há a supérflua estátua do poeta – nada ridícula, mas ridiculizada diariamente pelo turismo. Também foi ele quem me levou ao Sinal Vermelho, no Bairro Alto, lembrando que o lugar era muito apreciado pelo Luís Miguel Nava. Foi ele também quem me apresentou ao prego, o sanduíche, após ter me levado a um concerto de Chico Buarque no Coliseu.

Em torno de outra mesa, em Paris, em 2013, começou para mim a duração da morte de meu amigo poeta. Num almoço em que também estavam Rosa Maria Martelo e Daniel Rodrigues, num restaurante do Quartier Latin, notei que Gastão cortava seu bife com dificuldade. Na véspera, estivéramos juntos numa outra mesa, essa acadêmica, na Sorbonne Nouvelle, em torno de Herberto Helder. A cabeça de Gastão atuava como sempre, afiada, atenta, com sua simpática e conhecida gravidade. Mas, naquele almoço, notei que suas mãos já *apontavam* qualquer coisa que não ia bem. Menos de um mês depois, por mail, ele me contou do Parkinson.

Em 2015, caminhávamos rumo ao mesmo Sinal Vermelho, desde o Martim Moniz. Já era muito para ele. Na subida da Rua das Gáveas, tivemos de interromper o caminho para ele se encostar numa parede, um pouco trôpego, arfante. Logo voltou a subir, comemos, correu bem a noite. Mas já não havia como evitar a degenerescência que o atacava, ataca e atacará, irreversivelmente. Voltamos a nos ver em 2016, primeiro no Funchal, mais uma vez por causa de Herberto Helder, depois em Lisboa, só os dois, numa manhã de domingo, no café Versailles, na Avenida da República. Esse encontro tem, para mim, na memória que guardo do meu amigo, uma cor muito especial. É que, dias antes, discordáramos com veemência acerca de uma intervenção no congresso herbertiano. A fala avivou muitas memórias em Gastão, enquanto me soube um espetáculo indiscreto e nada bem-sucedido. Discutimos, enfim. No dia seguinte, ele me escreveu propondo um encontro antes de eu voltar ao Rio, a fim de que não ficasse qualquer

rusga entre nós. Em mim, não tinha ficado, não ficaria, mas foi, no mínimo, afetivamente oportuno viver um derradeiro encontro com um Gastão ainda lúcido, e escrevendo, e não deixar que a uma das notas finais de nossa relação fosse aquela dissonante, na Madeira. À mesa do Versailles, Gastão me contou que estava finalizando o livro novo, *Existência*, que sairia no ano seguinte. Ouvi *Desistência*, elogiei muito o título, mas era *Existência*. O livro é primoroso, mas eu ainda, claro, não o tinha lido, ainda que Gastão tivesse o hábito de enviar, a mim e a outros leitores seus, diversos inéditos.

Aquela existência que nunca desistiu se condensa, em minha memória, numa imagem insuperável, que chegou a me provocar um poema – dedicado a Gastão, felizmente lido por ele. Não importa o poema, importa a imagem. Foi no encontro de 2015. Eu iria a pé até a casa onde estava hospedado, em Alfama, e ele tomaria o metrô para seu Lumiar. Acompanhei-o até a estação Baixa-Chiado, abracei-o e fiquei acompanhando, com o olhar, sua descida até a plataforma (as escadas são muitas, é quase uma catábase). A imagem sombreada daquele homem pequeno, um tanto curvado, em meio a uma pequena multidão de turistas alemães, dinamarqueses e holandeses traduzia, de certa maneira, sua obra.

Em nosso último encontro, em 2019, vi um Gastão que já não escrevia nem lia – dei-lhe de presente meu livro de poemas recém-lançado em Portugal, *Via*, e ele me disse que precisaria que alguém o lesse para ele, em voz alta. Não sei se algum de seus filhos o fez, mas o exemplar há de estar lá, no apartamento da Rua Virgínia Vitorino que conheci tão bem – foram duas hospedagens e algumas visitas. Naquele encontro na pastelaria Trenó, mediado por António Cortez, ainda falamos de política, de poesia, mas era, para mim, o último segundo da duração da vida do meu amigo, e continuava, numa etapa sem retorno, a duração da sua morte. A alegria é que Evelyn, meu amor, finalmente pôde conhecer a pessoa do poeta que conhece há muito.

*

Os últimos parágrafos são exercício de memória, é óbvio. Um poema de *Rua de Portugal*, “Em tempo alheio”, associa memória a morte – “Demasiados mortos para a minha memória” (2002, p. 291) – e inferno, conversando com Dante: “Deixastes toda a esperança vós que entrastes/ na memória” (2009, p. 292). É Dante como lugar comum que me faz voltar a um Carlos de Oliveira de 1949, num livro de juventude, antes de “disciplina, precisão e rigor” chegarem a seu nível máximo em livros como *Micropaisagem* e *Entre duas memórias*.

Descidas aos infernos é, como se poderia esperar, uma catábase, mas progressiva, pois o poeta desce e depois desce mais, ao fundo do fundo, por assim dizer, da terra. *Terra da harmonia* será o livro seguinte de Carlos, mas não me detenho nessa possibilidade de senda. Paro nas duas ocorrências de memória no livro, ou melhor, em duas recusas da memória dentro daqueles vinte poemas numerados. A primeira está no poema 7:

Coisas sem forma rastejando
nas estalactites de chama
como larvas ou baba
destas bocas furiosas
como aranhas de ouro
na minha alma de lama.

Cartilagens do olvido
gelatina da morte
e órbitas que são fossas sem fundo,
arcadas rochosas como pêlos
que são as raízes da superfície do mundo.

Gênios ou monstros
o pavor de fitá-los
e um fulgor atônito que morre
nos rasgões das pupilas musgosas
mas de novo se acende
e com a lava escorre.

(OLIVEIRA, 2003, p. 110).

A poesia de Carlos de Oliveira, ao longo do tempo, sofrerá uma clara redução – no tamanho dos versos, na adjetivação, na própria “densidade estilística”. Nesse livro delirante, como Gastão Cruz certa vez comentou, a imagética é muito poderosa, afim, não à do autor de *Teoria da fala*, mas à daquelas poéticas tidas imediatamente como dionisíacas – uma Luiza, um Herberto, um Cesariny. Mas lá estão o inferno e a memória, ou melhor, o “olvido”, numa cena em que a paisagem é tanto exterior como interior, pois de “lama” compõe-se a “alma”, na própria concretude dos vocábulos e seus grafemas. Nesse sentido, o olhar para fora força o olhar para dentro e vice-versa.

Ou melhor, se a morte é sempre a do outro, deparamo-nos com a impossibilidade da morte, sobretudo da formulação da morte: quando alguém morre, os epitáfios em geral celebram sua vida, e, quando morremos, não podemos falar a nossa morte. Ainda em vida, em cada duração de cada morte, hipóteses se nos oferecem de como tentar dizer a morte alheia, ou as sobrevidas que traem as mortes de quem amamos, ou fundar uma trama em que vida e morte participem uma da outra.

É por isso que escolhi ler, muito brevemente, poemas de *Descida aos infernos*. É que, nesse volume, existe certa vizinhança muito especial entre morte e vida, memória e esquecimento. “Cartilagens do olvido” antecipam “gelatina da morte”, mas ditas por um poema que precisou criar a impossível experiência de descer aos infernos para imitar (talvez haja palavras melhores) uma experiência de morte, ao menos de pós-vida. A revelação a que o poema chega, em seu jogo de lembrar para contar e de esquecer também para poder contar, lida com uma verdade de alcance difícil: “Juro pelos meus olhos/ que te venho pedir/ o apocalipse da esperança” (2003, p. 106). Não há Beatriz, nem Virgílio, ninguém que guie o poeta ou o ilustre durante a experiência:

20

(A cinza da batalha
dissolvida em fragor,
depois levada
na garupa do tempo,
no vento das suas crinas,
não será mais
eu sei
do que a minha alma,
morta para tua glória,
dispersa no seu próprio esquecimento).
(OLIVEIRA, 2003, p. 110)

Não sei se posso ler essa alma morta (gogoliana?) como uma alma libertada da memória para operar apenas no “seu próprio esquecimento”, esquecimento inclusive desse tu que exala certo cheio de Deus. Ida Alves, em texto muito recente que, não obstante, recupera sua tese de doutorado, lê, entre outros, o poema “Fóssil”, de *Cantata*:

A pedra
abriu
no flanco sombrio
o túmulo
e o céu
duma estrela do mar
para poder sonhar
a espuma
o vento
e me lembrar agora
que na pedra mais breve
do poema
a estrela
serei eu.
(OLIVEIRA, 2003, p. 165).

Tendo esse e outros poemas em mente, a carlosdeoliveiriana escreve:

A passagem irrevogável do tempo torna normal o movimento do esquecimento, essa outra forma de morte, contribuindo para o silenciamento das histórias, o apagamento das imagens e a perda dos seres. A escrita de Carlos de Oliveira age para deter esse movimento, transformando a passagem em presença, o esquecimento em memória.
(ALVES, 2021, p. 169).

Chegamos à última beira deste labirinto. Um poeta político como Carlos de Oliveira, certamente, não poderia não lutar contra o apagamento e o silenciamento. Mas “A poesia depende da memória” (2009, p. 260), como escreveu Gastão Cruz, desde, ao menos, Mnemosine, mãe das musas, inclusive Calíope – Mnemosine, logo, é avó de Orfeu. Por outro lado, algo no final do poema gostoniano e em “Fóssil” me incerta. Assim termina o texto vindo de *Crateras*:

“Há-de faltar-lhe a água nesse porto/ há-de o seu corpo morto ser adorno/ de poemas que não recordam nada” (CRUZ, 2009, p. 261). Assim termina, já citei, “Fóssil”: “na pedra mais breve/ do poema/ a estrela/ serei eu”. Escreveu Ida que a poesia de Carlos de Oliveira age para deter um movimento rumo ao olvido. Sem dúvida. Mas fico pensando se não existirá, de fato, alguma liberdade no esquecimento, ou se a poesia também não prova do risco de se esquecer enquanto arrisca a linguagem.

Sim, “Deles fica a obra que fizeram”, sim, “morre o homem, fica a fama”. Mas, considerando mesmo certo desejo de vida na morte e de morte na vida (levo em conta mais a intrusão para Nancy que Eros e Tanathos, mas por que não Eros e Tanathos?), o que inclusive franqueia alguma zona de indiferença entre vida e morte no poeta de *Descida aos infernos*, a poesia não seria, por vezes, tomada de um desejo de esquecimento – ao menos, algum esquecimento? No poema de Gastão isso é dito: haverá “poemas que não recordam nada”. Faltarão o coração pois faltará a recordação, e isso não é do gosto da poesia – refiro-me, obviamente, ao *cor* que mora no recordar, palavra que significa trazer de novo ao coração. Por outro lado, a memória, no diálogo de Gastão com Dante, é um inferno, e isso me dá o que pensar.

Carlos e Gastão não escreveram obras que possam ser imediatamente aproximadas ao queer. Mas é desse dispositivo teórico que me vem um sentido forte do esquecimento, que aprendo com Jack Halberstam, segundo quem a “*arte queer do fracasso*” desmantela a lógica do sucesso e do fracasso com a qual atualmente vivemos. Em determinadas circunstâncias, fracassar, perder, esquecer, desconstruir, desfazer (...) oferece formas mais criativas (...) de ser no mundo” (HALBERSTAM, 2020, p. 21). Carlos e Gastão, portanto, tocam o queer porque suas obras não se empenham em qualquer dimensão do êxito que não seja parte do próprio fazer poético. Nesse sentido, volto ao final de “Fóssil”: “na pedra mais breve/ do poema/ a estrela/ serei eu”. Conheço poucos versos tão distantes de gagueiras épicas. A estrela será o poeta, guardará o poeta, mas será uma estrela. Estrelas têm memória? Poemas têm-na, decerto, e ainda bem. Mas não será importante ao poema abrir-se a algum esquecimento a fim de procurar, não apenas certa liberdade, não apenas se livrar do inferno, mas também construir “formas mais criativas”, políticas e poéticas? É que a estrela guardará a memória daquele que ela foi, mas não saberá disso: esse roçar entre memória e esquecimento talvez seja o que me interessa salientar.

E, só para atizar um pavio futuro, uma pergunta deixo, ao retardador: quando quer esquecer, a poesia não acusa sua saturação da linguagem? Em outras palavras, o esquecimento não trairia um desejo da poesia, ou de poetas, de soltar as palavras (mesmo que isso implique abandonar o recinto do ser) e tocar o Real? Respondo que não sei, porém suspeito que...

Fico quase tentado a ler a hipótese “não há o vulto” no final do poema de Fiama como uma piscadela discreta para o esquecimento – ainda que o memorando atue é no campo do elogio do amor. Mas cedo ao desejo de entender meu próprio ato falho auditivo, no Versailles, quando ouvi *desistência*. Talvez, naquele instante, um dos mais fortes na minha vivência da

duração da morte dele, eu entendesse que Gastão desistir seria um belíssimo salto no abismo, um arriscar-se muito radical, um pôr em jogo da alteridade que sua obra lhe permitiu construir – mesmo o da sua alteridade, enquanto homem que morre. Isso me ajudaria a desistir de pelo menos parte da dor que é seguir a duração da sua morte.

Mas é *Existência* o nome do livro.

Referências:

ALVES, Ida. A escrita poética de Carlos de Oliveira: corpo-fóssil. In. OLIVEIRA, Carlos de. **Trabalho poético** – antologia. Org. Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2021. pp. 157-176.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BRANDÃO, Fiama Hasse Pais. **Obra breve** – poesia reunida. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

CAMÕES, Luís de. **Rimas**. Ed. Álvaro J. da Costa Pimpão. Coimbra: Almedina, 2005.

CRUZ, Gastão. Carlos de Oliveira e a linguagem dos artesãos. In. **A vida da poesia** – textos críticos reunidos (1964-2008). Lisboa: Assírio & Alvim, 2008. pp. 98-100.

_____. **Os poemas** [1960-2006]. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

HALBERSTAM, Jack. **A arte queer do fracasso**. Trad. Bhuvli Libanio. Recife: Cepe, 2020.

HAN, Buyng-Chul. **Morte e alteridade**. Trad. Lucas Machado. Petrópolis/ RJ: Vozes, 2020.

HEIDEGGER, Martin. Para quê poetas?. Trad. Bernhard Sylla; Vitor Moura. In. **Caminhos de floresta**. Coordenação científica da edição e tradução Irene Borges-Duarte. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2002. pp. 307-367.

HELDER, Herberto. **Poemas completos**. Lisboa: Porto Editora, 2014.

MAFFEI, Luis. A experiência de um poeta vivo: agora, Gastão. In. CRUZ, Gastão. **Os poemas** [1960-2006]. Op. cit. pp. 9-31.

MARTELO, Rosa Maria. Carlos de Oliveira – em homenagem a Drummond. In. **A forma informe** – leitura de poesia. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. pp. 73-79.

NANCY, Jean-Luc. **L'intruse**. Paris: Galilée, 2000.

OLIVEIRA, Carlos de. **Trabalho poético**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

PAZ, Octavio. **A dupla chama** – amor e erotismo. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

CARLOS DE OLIVEIRA E A QUÍMICA

CARLOS DE OLIVEIRA AND THE CHEMISTRY

Sérgio P. J. Rodrigues^{1}*

RESUMO

A obra de Carlos de Oliveira permite uma grande variedade de leituras. As que envolvem a interação da Ciência com a Literatura também. Carlos de Oliveira, sempre maravilhado com o infinitamente pequeno e o infinitamente grande, deixou pistas sobre quase todas as áreas da Ciência, da Matemática à Astronomia, da Geologia à Biologia. De Química também. O seu pai foi médico na região de Portugal conhecida como Gândara e Carlos de Oliveira deixou um testemunho, simultaneamente livre e poético, mas também rigoroso, dessa região. Neste trabalho faz-se uma abordagem interdisciplinar aos aspectos químicos que se podem encontrar nos seus livros. Dá-se principal destaque aos referentes à sua vivência na Gândara (doenças, areia, argila, materiais cerâmicos tradicionais, fornos de cal, agricultura tradicional, entre outros) e do impacto destes como memória do tempo em que viveu.

PALAVRAS-CHAVE: Gândara, Interdisciplinaridade, Ciência e Literatura

ABSTRACT

Carlos de Oliveira's work allows for a wide variety of readings. Those that involve the interaction of Science with Literature as well. Carlos de Oliveira, always amazed about the infinitely small and the infinitely large, left clues about almost all areas of Science, from Mathematics to Astronomy, from Geology to Biology. Chemistry, also. His father was a doctor in the region of Portugal known as Gândara, and Carlos de Oliveira left a testimony, simultaneously free and poetic, but also rigorous, of that region. In this work, an interdisciplinary approach is made to the chemical aspects that can be found in his books. The main highlights are those referring to his experience in Gândara (diseases, sand, clay, traditional ceramic materials, lime kilns, traditional agriculture, among others) and their impact as a memory of the time he lived.

KEYWORDS: Gândara, Interdisciplinarity, Science and literature

1 * Universidade de Coimbra, Centro de Química de Coimbra (CQC), Departamento de Química, Portugal.

Em todos os livros de Carlos de Oliveira há pistas químicas (ver, por exemplo, SERRA, 2011 ou RODRIGUES, 2014, pp. 140-141). As ideias de transformação permanente e a vontade de querer saber sempre mais acerca da Ciência estão muito presentes em Carlos de Oliveira. Este revia e refazia os seus livros vezes sem conta, mesmo depois de publicados, e pedia a Ângela Oliveira para pesquisar sobre muitas coisas. Chamou a atenção do presente autor, a pesquisa de Carlos de Oliveira sobre a “sílica”, o material de que é feita a areia, presente no barro, e que é usado para obter a porcelana, referida em “Finisterra: Paisagem e Povoamento” (OLIVEIRA, 1984).

Como Osvaldo Silvestre referiu em várias ocasiões (e.g. SILVESTRE, 2011), Carlos de Oliveira tinha interesses por muitas coisas, em particular pelo muito pequeno e pelo muito grande. É também essa a matéria da química: dos núcleos e átomos às estrelas e galáxias. Ser uma ciência central, como é em geral dito, não é estar no meio, mas, afinal, envolver tudo o que nos rodeia.

O escopo deste trabalho não são os aspetos literários e sociológicos da obra de Carlos de Oliveira (sobre muitos desses aspetos já foram realizados bastantes estudos, e.g. LEPECKI, 1979, REIS, 1983, SEIXO, 1984, PITA, 2002, ROCHA, 2008, SILVESTRE, 2011, OLIVEIRA, 2020, para os quais, e para as referências destes, se remete o leitor). Oliveira tem permitido uma grande variedade de leituras e continua a influenciar o nosso mundo. O autor do presente trabalho destaca as comemorações (e.g. SILVESTRE, 2021), os arquivos e museus (e.g., UNIVERSIDADE DE COIMBRA, s.d, MUSEU DO NEOREALISMO, 2022), os roteiros (e.g. PEREIRA, 2005), a influência em escritores locais (e.g. CAÇÃO, 1990, 1997), os trabalhos académicos recentes (e.g. CORREIA, 2019, NETO, 2000) e os artigos em jornais (e.g., JL, 2021, MARQUES, 2021). Este trabalho pretende apontar algumas pistas e caminhos da relação de Carlos de Oliveira com a química, realçando os aspetos interdisciplinares.

A obra de Carlos de Oliveira é relativamente pequena (cabe quase toda – falta nesta edição o livro “Alcateia” que foi reeditado recentemente (OLIVEIRA, 2021) - num volume da Editora Caminho – (OLIVEIRA, 1992) - com cerca de mil páginas em papel bíblia), mas são infinitas as pistas a que esta conduz. Tem uma riqueza de detalhes e meta-detahes que a torna virtualmente infinita. Por exemplo, fora dos aspetos químicos, o autor do presente ensaio, ficou surpreendido por o “Carlos Ganda”, suposto colega de liceu, que aparece na página de explicação final de “Finisterra”, ser afinal um seu pseudónimo antigo (ROCHA, 2008, pp. 27-32).

A Gândara era, na altura de Carlos de Oliveira, um lugar muito pobre. Diz Carlos de Oliveira no Aprendiz de Feiticeiro (OLIVEIRA, 1995, p. 204):

Meu pai era médico de aldeia, uma aldeia pobríssima: Nossa Senhora das Febres. Lagoas pantanosas, desolação, calcário, areia. Cresci cercado pela grande pobreza dos camponeses, por uma mortalidade infantil enorme, uma emigração espantosa. Natural portanto que tudo isso me tenha tocado (melhor, tatuado).

Quase não havia estradas, a iluminação era artesanal e a malária era endêmica. Com a drenagem dos pântanos, a diminuição dos mosquitos e os tratamentos para a malária, esta doença desapareceu. É agora uma região muito diferente, mas a memória ainda existe e o mundo, embora fantasiado, que Carlos de Oliveira descreve, era bem real e tatuava (como ele refere que aconteceu consigo). O presente autor vai falar de algumas pistas químicas, mas há caminhos geológicos, astronômicos, botânicos, zoológicos entre outros.

O filme de Margarida Gil sobre Carlos de Oliveira (GIL, 2008) começa com um forno de cal. Já não há nenhum forno destes a funcionar na Gândara (na Fig. 1, podemos ver a ruína de um deles na região da Gândara²), mas havia nesta região muitos. Aquecia-se a rocha calcária (essencialmente carbonato de cálcio) num forno, e, quando se atingia uma alta temperatura (900-1000°C), formava-se cal viva (óxido de cálcio) e libertava-se dióxido de carbono. Entretanto, a cal viva reage com a água e forma-se cal apagada (hidróxido de cálcio). A cal apagada servia para pintar as casas, entre outras coisas. Curiosamente, lentamente, a cal vai reagindo com o dióxido de carbono do ar e convertendo-se em carbonato de cálcio, o que é uma espécie de fecho poético do ciclo. Também se usava (ainda se usa) a cal viva com água e com sulfato de cobre (conhecida como calda bordalesa), a qual, sendo ácida devido ao cobre, ficava mais básica, devido ao hidróxido e penetra melhor nas videiras.



Figura 1: Antigo forno de cal na Gândara (foto do autor).

2 Olhando com atenção para a figura podem ver-se eucaliptos. Nesta região, a cultura do pinheiro foi substituída em alguns sítios pela do eucalipto. Os pinhais estão hoje em dia em boa parte abandonados, pois deixaram de ser a fonte de rendimento e de materiais úteis como lenha, “agulhas” (como é conhecida a caruma na Gândara) e mato.

A resina, ou como na Gândara se diz, “o cerne”, é omnipresente na obra de Carlos de Oliveira. A descrição que faz da sua ascendência em “Aprendiz de Feiticeiro” (OLIVEIRA, 1995, p. 133) é bastante reveladora, mostrando também que a sua família tinha algumas posses, num local tão pobre:

Venho de famílias arenosas (pântanos, pinheiros, dunas), gente por assim dizer alimentada a cerne, avós carpinteiros de soalhos, pranchas, móveis trabalhados, grandes plantadores e lavrantes de madeira.

Os pinheiros³ eram explorados pelos resineiros e eram uma parte da pequena economia local. Os pinheiros exsudam a resina para os copos (conhecidos na Gândara como “cacos”) característicos que eram na altura feitos de barro, mas são hoje de plástico. O resineiro fazia um corte no pinheiro e usava ácido sulfúrico para este continuar a sangrar. Da resina extrai-se uma parte volátil, a terebintina, e uma parte sólida, o pez louro, que é mesmo dourado. A terebintina pode ser usada como solvente ou como material de base para muitas reações químicas. O pez louro é também usado para muitas coisas, nomeadamente para limpar os ferros de soldar.

A fantasia da procura da “fórmula” (formulação) da porcelana em “Finisterra: Paisagem e Povoamento” (OLIVEIRA, 1984), conduz-nos a vários caminhos (ver e.g. AMORIM, 2011). Desde logo a história da porcelana, cuja formulação foi muito mais difícil de obter do que é descrito no livro. Obter a formulação da porcelana deu muito trabalho e envolveu muitas aventuras. Convém aqui referir, uma coisa óbvia para as pessoas da área, mas nem sempre bem entendida pelos leitores: a literatura não tem de ser exata ou factual, mas as personagens podem ser exatas e factuais mesmo que sejam uma fantasia. A literatura fixa-se de outra forma (como escreveu Umberto Eco (2018, pp. 200-201), a Emma Bovary será para sempre como Flaubert a descreveu, mas, acrescenta o autor do presente artigo, o arsénico já não é atualmente usado nas nossas casas para matar ratos). A literatura é imutável à sua maneira, enquanto que a ciência é aditiva e atualiza-se de muitas formas.

Para fazer porcelana é preciso caulino, um material rochoso fundamental que é muito mais raro do que o barro usado para obter telhas e tijolos. Incidentalmente, em a “Casa na Duna” Mariano Paulo espera salvar a sua quinta com uma fábrica de telhas que o progresso técnico se encarrega de mostrar que está condenada. Mas além da crueza da realidade, temos a poesia da ciência. Muitas pessoas não se apercebem, mas precisamos que a literatura nos mostre como gostar da ciência, para ajudar a perceber a vida e, claro, para sonhar. E “sonhando a obra nasce”, na frase repetida à exaustão de Fernando Pessoa. O narrador de “Finisterra” procurava uma porcelana finíssima, tão fina que parecia voar. A porcelana buscada poderia ser fina, mas o que Carlos de Oliveira refere ainda não existia na altura. Era um sonho, uma fantasia,

3 Em Portugal, árvores do género *Pinus* cuja resina é muito inflamável. A árvore que em muitas partes do Brasil se chama “pinheiro” é conhecida em Portugal como araucária.

talvez uma ideia poética. Mas já existe hoje: o aerogel de sílica é a concretização da porcelana que voa!

No poema “Casa” (OLIVEIRA, 1989, p. 223):

A luz de carbureto
que ferve no gasómetro do pátio
e envolve este soneto
num cheiro de laranjas com sulfato
(as asas pantanosas dos insectos
reflectidas nos olhos, no olfacto,
a febre a consumir o meu retrato,
a ameaçar os tectos
da casa que também adoecia
ao contágio da lama
e enfim morria numa cama)
a pedregosa luz da poesia
que reconstrói a casa, chama a chama.

Carlos de Oliveira refere o “carbureto” (que o autor do presente artigo não encontrou na Gândara nem se lembra de ter visto nesta região, mas Oliveira refere-o algumas vezes e de forma bastante precisa⁴). Neste, colocam-se pedras (artificiais, claro) de carbeto de cálcio, as quais, reagindo com água, produzem o hidrocarboneto acetileno (etino) que arde com uma chama muito branca. Não viu o “carbureto,” mas ainda viu as candeias, os candeeiros a petróleo e os lampiões a petróleo e a gás. A luz elétrica foi na Gândara um avanço relativamente tardio. A questão da luz branca é muito curiosa pois os hidrocarbonetos ardem em geral com uma luz fraca e de cor azul (vê-se isso nos fogões a gás). Pensa-se que esta cor branca intensa será devida às partículas de cálcio presentes na chama.

Neste poema, refere-se também o cheiro das laranjas com “sulfato”, material que ainda hoje se vê nas laranjas não lavadas. Trata-se de sulfato de cobre (que é azul de forma natural) e é usado para “sulfatar” as laranjeiras combatendo os fungos (devido ao cobre, que é venenoso para eles). O cheiro dos sais de cobre é muito característico mas é também muito curioso e complexo esse efeito. Os metais não têm cheiro por si só. O que cheiramos são os produtos das reações que os metais catalisam.⁵ Isso pode ser bastante poético, na opinião do presente autor. Quando cheiramos moedas não cheiramos na realidade o metal, mas em boa parte os produtos únicos e pessoais do nosso suor que reage nelas (GLINDEMANN et al., 2006). O caso do

4 No entanto, no “Museu Etnográfico Dr. Louzã Henriques,” na Lousã, situada a cerca 50 km de Febres e 25 km de Coimbra, já fora da região a que se convencionou chamar Gândara, podem ser encontrados vários aparelhos desses na exposição relacionada com o mundo rural.

5 Em química, “catálise” é a aceleração de uma reação química sem que ocorra gasto do catalisador nem aumento de rendimento. Em algumas áreas da linguística “catálise” tem que ver com a adição de palavras. É muito curioso a mesma palavra significar coisas tão diferentes, mostrando que a falta de compreensão que por vezes ocorre entre as letras e as ciências tem origem no facto de cada um não perceber a linguagem do outro.

cobre é algo diferente (DUAN et al., 2012), mas é também bastante poético. A Ciência não “rouba” a poesia, como por vezes é referido, antes pode acrescentar novos estratos de mistério e maravilha. Não seria apenas por acaso que Coleridge assistia às demonstrações científicas de Humphry Davy (HOLMES, 2015, p. 350), ou que Charles Dickens pediu emprestados os apontamentos das lições de Michael Faraday (2011, p. xxv).

Com o poema “Lavoisier” (OLIVEIRA, 1989, p. 215):

Na poesia,
natureza variável
das palavras,
nada se perde
ou cria,
tudo se transforma:
cada poema,
no seu perfil
incerto
e caligráfico
já sonha outra forma.

somos impelidos a constatar que Oliveira usou um ícone da Química para sustentar uma ideia poética estruturante em toda a sua obra (ROCHA, 2008, p. 99). Mas não podemos concordar com este autor que refere haver poucas referências à ciência e à história das ciências (ROCHA, 2008, p. 99) na obra de Carlos de Oliveira. Há na verdade muitas.

Finalmente, uma nota sobre como as alterações dos textos que nos dão informação sobre a evolução científica e técnica. No original de “Pequenos Burgueses”, de 1948, não há referência ao uso de um raticida denominado “trigo-roxo” que irá aparecer na edição de 1981. Trata-se de um rodenticida que tem por base o anticoagulante varfarina a que os ratos eram muito sensíveis. Entretanto, os ratos tornaram-se mais resistentes a este tipo de substâncias, e é agora usada a bromadilona que foi introduzida na Grã-Bretanha pelos anos 1980, a qual é muito mais perigosa para humanos e animais. São atualmente desta substância a maioria dos rodenticidas disponíveis. Carlos de Oliveira, que faleceu em 1981, já não assistiu a estes novos desenvolvimentos.

Conclusão

Com Carlos de Oliveira podemos ter o infinito num grão de areia, como no conhecido poema de William Blake, e ir ainda mais além. A sua obra permite uma grande variedade de abordagens, nomeadamente a que foi aqui realizada envolvendo a química. Foi referida a presença na obra de Carlos de Oliveira (e algumas ramificações envolvidas) de cal, de sulfato de cobre, de porcelana, de iluminação de “carbureto” e de raticidas, entre outras coisas que envolvem química. Ser esta uma ciência central, como é em geral referido, é afinal envolver como num manto invisível, tudo o que nos rodeia.

Agradecimentos

O Centro de Química de Coimbra (CQC) é apoiado pela Fundação para Ciência e a Tecnologia (FCT), Portugal, através dos projetos UIDB/00313/2020 e UIDP/00313/2020.

Referências

CACÃO, Idalécio. **Os Sítios Nossos Conhecidos**. Aveiro: Estante Editora, 1990.

CACÃO, Idalécio. **Gândara Antiga**. Figueira da Foz: Câmara Municipal da Figueira da Foz, 1997.

CORREIA, Márcio Antonino Lourenço. **Estranhamento, desencontros e solidão: a representação da família na ficção de Carlos de Oliveira**. Tese de doutoramento. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2009. <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8150/tde-01122009-144606/pt-br.php>

COSTA, A. M. Amorim da (2011). Lucubrações com Carlos de Oliveira: a Fórmula da Porcelana. **TriploV**. Revista de Artes, Religiões e Ciências, Número Especial. Homenagem a Ana Luísa Janeira. https://www.triplov.com/novaserie.revista/-ana_luisa_janeira/amorim_da_costa/index.html (acedido 17 de Setembro de 2022).

ECO, Humberto. **Aos Ombros de Gigantes**. Lisboa: Gradiva, 2018.

FARADAY, Michael. **The Chemical History of a Candle. With the original hand-written lecture notes and a new introduction by Frank James**. Oxford: Oxford University Press, 2011.

GIL, Margarida. **Sobre o lado esquerdo** [Filme]. Lisboa: Midas, 2008.

GLINDEMANN, Dietmar, DIETRICH, Andrea, STAERK, Hans-Joachim, KUSCHK, Peter. **The Two Odors of Iron when Touched or Pickled: (Skin) Carbonyl Compounds and Organophosphines**. *Angewandte Chemie International Edition*, 45(42), 7006-7009, 2006. <https://doi.org/10.1002/anie.200602100>

HOLMES, Richard. **A Era do Deslumbramento. Como a Geração Romântica Descobriu a Beleza e o Temor da Ciência**. Lisboa: Gradiva, 2015.

JL Carlos de Oliveira. A procura da “perfeição.” **Jornal de Letras**, edição de 28 de julho de 2021. <https://visao.sapo.pt/jornaldeletras/capasjl/2021-07-27-jl-1326/>

LEPECKI, Maria Lúcia. “Carlos de Oliveira: entre narrativa e poesia”. Em LEPECKI, Maria Lúcia. **Meridianos do texto**. Lisboa: Assírio e Alvim. 1979. p. 203-213.

MARQUES, Joana Emídio. Carlos de Oliveira: há 100 anos a brilhar contra toda a escuridão. **Jornal Observador**, 10 de agosto de 2021. <https://observador.pt/2021/08/10/carlos-de-oliveira-ha-100-anos-a-brilhar-contratoda-a-escuridao/> (acedido 17 de Setembro de 2022)

MUSEU DO NEO-REALISMO. Carlos de Oliveira. <http://www.museudo-neorealismo.pt/acervo/espilios-literarios/carlos-de-oliveira-76> (acedido 17 de Setembro de 2022)

NETO, Anselmo Pessoa. “Gândara I”. **Revista Letras**, Curitiba, 54, 229-234. 2020. https://www.academia.edu/17336571/G%C3%A2ndara_I_de_Carlos_de_Oliveira

OLIVEIRA, Carlos de. **Obras de Carlos de Oliveira**. Lisboa: Editorial Caminho, 1992.

OLIVEIRA, Carlos de. **Finisterra: Paisagem e Povoamento**, 5ª edição. Lisboa: Livraria Sá Costa Editora, 1984.

OLIVEIRA, Carlos de. **Trabalho Poético**, 3ª edição. Lisboa: Livraria Sá Costa Editora, 1989.

OLIVEIRA, Carlos de. **O Aprendiz de Feiticeiro**, 4ª edição. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 2005.

OLIVEIRA, Carlos de. **Uma Abelha na Chuva**. Lisboa: Livros do Brasil/Porto Editora, 2020.

OLIVEIRA, Carlos de. **Alcateia**. Porto: Assírio & Alvim, 2021.

OLIVEIRA, Mário. **A Gândara na Obra Narrativa de Carlos de Oliveira**. Cantanhede: Município de Cantanhede, 2020.

PEREIRA, João Carlos Seabra. **Carlos de Oliveira. Rota de Escritores**. Viseu: Comissão de Coordenação da Região Centro, 2005.

PITA, António Pedro. **Conflito e Unidade no Neo-Realismo Português**. Porto: Campo das Letras, 2002.

REIS, Carlos. **O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português**. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

ROCHA, Luís de Miranda. **A Gândara e Outros Temas na Poesia de Carlos de Oliveira**. Cantanhede: Municípios de Cantanhede e Mira, 2008.

DUAN, Xufang, BLOCK, Eric, LI, Zhen, CONNELLY, Timothy, ZHANG, Jian, HUANG, Zhimin, SU, Xubo, PAN, Yi, WU, QIUYI CHI, Lifang, THOMAS, ZHANG, Shaozhong, MA, Minghong, MATSUNAMI, Hiroaki, CHEN, Guo-Qiang, ZHUANG, Hanyi. Crucial role of copper in detection of metal-coordinating odorants. **Proceeding of the National Academy of Sciences**, 109(9), 2012. p. 3492–3497. <https://doi.org/10.1073/pnas.1111297109>

RODRIGUES, Sérgio. **Jardins de Cristais. Química e Literatura**. Lisboa: Gradiva. 2014.

SERRA, Pedro. Farmacopeia Infatigável. Carlos de Oliveira e a Escrita Lisérgica em SILVESTRE, Osvaldo Manuel (Ed.) **Depois do Fim. Nos 33 anos de Finisterra, Paisagem e Povoamento, de Carlos de Oliveira**. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2011.

SEEGER, Gisele. A presença do autor em Finisterra, de Carlos de Oliveira. **Navegações**, 12(2), e-34948, 2019. <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/navegacoes/article/view/34948>

SILVESTRE, Osvaldo Manuel (Ed.). **Nos 33 anos de Finisterra, Paisagem e Povoamento, de Carlos de Oliveira**. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa. 2011.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel. **100 anos de Carlos de Oliveira (discurso)**. 2021. <http://www.osvaldomanuelsilvestre.com/2021/07/25/100-anos-de-carlos-de-oliveira/> (acedido em 17 de setembro de 2022)

SEIXO, Maria Alzira. **Paysage et Narration dans Finisterra de Carlos de Oliveira**. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1984.

UNIVERSIDADE DE COIMBRA (s.d.). **Arquivo Digital de Carlos de Oliveira**. <https://www.uc.pt/fluc/clp/inv/proj/patlit/arqdigco> (acedido 17 de setembro de 2022).

Eduardo da Cruz e Andreia Alves Monteiro de Castro (org.) *Ao Raiar da Aurora. Antologia de Narrativas breves de Escritoras Portuguesas Oitocentistas*, 2 vols., São Paulo, Editora LiberArs, 2022 vol. 1: 239 pp. (ISBN 978-65-5953-074-8) vol. 2: 227 pp. (ISBN 978-65-5953-075-5)

Vanda Anastácio^{1*}

Estudar as escritoras portuguesas do passado não é tarefa fácil. Os seus nomes não figuram na generalidade dos manuais de História literária, as edições modernas das suas obras são raras, foram sistematicamente esquecidas pelos programas escolares e mal-amadas por uma crítica que desvalorizou a sua atuação com base em estereótipos de género e em grelhas de análise hoje ultrapassadas. Os dois volumes que aqui se recenseiam constituem uma contribuição decisiva para alterar este panorama. Resultado de um trabalho de pesquisa coletivo, realizado de modo sistemático no âmbito do Polo de Pesquisas Luso-Brasileiras do Real Gabinete Português de Leitura, do Rio de Janeiro, são a face mais visível de uma iniciativa ancorada na investigação de arquivo, tendo em vista dois objetivos fundamentais: *resgatar* as escritoras – identificando-as e localizando a sua produção escrita, e *dar ler* as suas obras.

A organização dos dois volumes obedece a um critério temporal, sendo o 1º volume dedicado a autoras do século XIX (Ana Maria Ribeiro de Sá, Ana Plácido, Antónia Gertrudes Pusich, Catarina Máxima de Figueiredo, Efigénia do Carvalhal, Emília Eduarda, Guiomar

1 * Professora Associada da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Desde 2015 coordena o Gabinete Cultural da Fundação das Casas de Fronteira e Alorna. É membro integrado do Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa e colabora regularmente com outros Centros de Investigação em Portugal e no Brasil. Entre as suas publicações destacam-se edições críticas de autores portugueses dos séculos XVI a XVIII. Nos últimos anos tem trabalhado sobre escritoras portuguesas anteriores a 1900.

Torresão, Hermenegilda de Lacerda, Maria Amália Vaz de Carvalho, Maria Peregrina de Sousa, Maria Rita Chiappe Cadet) e o 2º volume dedicado a escritoras que produziram nas primeiras décadas do século XX (Adelina Lopes Vieira, Alice Pestana, Ana de Castro Osório, Ana Villalobos Galheto, Angelina Vidal, Branca de Gonta Colaço, Cacilda de Castro, Cláudia de Campos, Luthgarda Guimarães de Caires, Maria O'Neill, Mariana Coelho, Paulina Campelo Macedo, Sarah Beirão, Teresa Franco, Virgínia de Castro e Almeida). Ainda assim, no interior de cada tomo, infelizmente, o critério cronológico foi preterido a favor da seriação alfabética. Para cada uma destas vinte e seis escritoras é fornecida uma biografia, uma seleção de textos e, nos casos em que foi possível localizá-lo, um retrato. Globalmente, pode dizer-se que estes volumes sugerem um cânone feminino para o período que vai de meados de oitocentos até à década de 1930 e, neste sentido, constituem uma contribuição importante para criar pontos de referência com vista a uma narrativa mais inclusiva da história literária deste período e para uma reconfiguração do que se conhece acerca do funcionamento do campo literário luso-brasileiro da época contemporânea.

Vale a pena salientar a pertinência do recorte temporal escolhido pelos compiladores desta antologia. Com efeito, a verdadeira “explosão” da imprensa periódica a que se assistiu em Portugal e no Brasil a partir de 1830 veio alterar significativamente, quer as formas tradicionais de produção e difusão de textos, quer práticas de leitura habituais até então. Jornais, revistas e almanaques tentam captar a atenção de um público leitor cada vez mais amplo e mais socialmente variado, com destaque para as leitoras, que uma nascente imprensa feminina procura atrair. Ninguém parece estar imune à sedução exercida por estes novos *media*. Nem os autores canónicos que a História consagrou, nem as mulheres. A imprensa periódica impõe novos formatos, como o folhetim e a narrativa breve, acolhendo ainda o poema solto, a anedota, a curiosidade, a charada ou o logogrifo, produções curtas que permitiam preencher espaços deixados livres pelos tipógrafos e que acrescentavam ao pendor informativo dos periódicos uma dimensão lúdica.

É neste universo que se movem as escritoras representadas nesta antologia. A maioria viu os seus romances e novelas publicados em folhetim, e foram numerosas as que colaboraram ou dirigiram jornais, revistas e almanaques que circularam em Portugal e no Brasil. Ainda que a publicação em periódicos não exigisse, necessariamente, grande familiaridade das autoras com o meio intelectual, a verdade é que a pesquisa realizada pelos colaboradores destes volumes vem revelar que as mulheres-autoras de meados de oitocentos puderam contar com o apoio relevante de figuras masculinas, como Sousa Viterbo, Pinheiro Chagas e António Feliciano de Castilho que as ajudaram a defender-se de ataques misóginos e lhes facilitaram o acesso a editores em Portugal e no Brasil. Já no início do século XX, as mulheres parecem ter conseguido criar as

suas próprias redes de apoio, quer no seio de grupos próximos dos ideais republicanos, quer no âmbito das primeiras organizações feministas.

O que escrevem estas mulheres? As narrativas curtas que figuram nestes volumes permitem distinguir grandes áreas temáticas às quais dedicaram maior atenção. Entre as suas produções assumem particular destaque as questões relacionadas com o amor e com o casamento. É possível que este predomínio do interesse pelas relações amorosas seja efeito das convenções da narrativa ficcional da época e até da busca de adequação ao horizonte de expectativas dos leitores e das leitoras. Vale a pena, contudo, atentar no modo como estas narrativas se constroem, e entender que estamos invariavelmente diante de visões das vivências das mulheres que diferem, quando não se opõem totalmente, às tradicionalmente veiculadas pelos discursos masculinos. Assim, o sentimento amoroso é repetidamente descrito como um perigo para as mulheres e o enamoramento como uma fonte de chantagens emocionais por parte de homens sem escrúpulos que as sacrificam aos seus desejos e aos seus interesses económicos e sociais. Nesta lógica, nem o casamento constitui salvação possível, uma vez que é apresentado invariavelmente como sendo, para a mulher, um logro, um engano, uma sujeição (vol. I, p. 85), uma escravidão (vol. I, p. 144), uma condenação (vol. I, p. 145) e um sacrifício (vol. I, p. 89, p. 147). No conjunto, estas narrativas descrevem uma sociedade hostil às mulheres, na qual o assédio, a sedução, o estupro e a violência se exercem sobre elas sem punição. Perante este panorama não é de estranhar o tom de alerta que perpassa nestes textos e os avisos e recomendações de prudência e de contenção emocional que se repetem de narrativa para narrativa.

As questões relacionadas com o amor e o casamento continuarão a ocupar as escritoras das primeiras décadas do século seguinte. No entanto, as condições sociais e, sobretudo, o clima político vivido imediatamente antes e logo após a implantação da República em Portugal em 1910, veio abrir novos espaços de debate para as mulheres, que parecem ter encontrado na escrita uma forma privilegiada de intervenção e de luta a favor da melhoria da condição feminina. Nas palavras dos organizadores: “A liberdade conquistada por essa luta permitiu uma abertura temática maior na ficção de autoria feminina. As questões políticas e sociais ganham relevo, mas os temas considerados femininos, como o cuidado com os filhos, a busca por autonomia, continuam.” (vol. II, p. 13). Se é verdade que as narrativas de novecentos adotam com frequência um tom didático e que muitas autoras se desdobram em escritos em prosa e em verso para chegar ao público infantil, não é menos verdade que se empenham na denúncia da sujeição feminina, integrando as formas de dominação e de violência sobre as mulheres no conjunto de flagelos sociais a combater e a erradicar como a pobreza, a fome e a ignorância.

Apesar de se tratar de uma antologia de escritoras portuguesas, as biografias e os textos aqui publicados põem em evidência a continuidade dos laços culturais entre Portugal e Brasil muito para além da separação política verificada entre os dois territórios a partir de 1822. Como

afirmava Maria Amália Vaz de Carvalho num dos textos incluídos nesta antologia, naquela época “em todas as famílias do Minho [havia] um tio brasileiro” (vol. I, p. 176). A familiaridade das autoras aqui representadas com o Brasil traduziu-se na publicação de obras na imprensa e em casas editoras dos dois lados do Atlântico, em idas e vindas entre Brasil e Portugal, e em múltiplas referências intratextuais a personagens que encontraram no Brasil a possibilidade de mudar de vida ou de conseguir segundas oportunidades depois de desaires amorosos ou profissionais. Além da colaboração à distância, houve escritoras que tiveram intervenção direta no campo cultural brasileiro. São de mencionar, neste âmbito, os casos de Ana de Castro Osório e de Maria Rita Chiappe Cadet que viram os seus textos para a infância adotados nas escolas de Portugal e do Brasil, bem como os das migrantes Mariana Coelho e Paulina Campelo que fundaram e dirigiram colégios em Curitiba e no Rio de Janeiro. Numerosas foram também as escritoras antologizadas que proferiram palestras em instituições brasileiras, e pode dizer-se que todas participaram em redes de sociabilidade comuns. Dar a ver estes laços, além de dar a ler os textos, é um dos aspetos mais interessantes desta obra.

VILELA, Ana Luísa; SILVA, Fábio Mário da; PEDROSA, Inês; FINA, Rosa (orgs.). **A crítica e a poetisa**. Estudos sobre Maria Lúcia Dal Farra. Recife: Libertas Editora, 2021.

*Jorge Vicente Valentim¹**



É comum, dentro dos mais diferentes cenários acadêmicos, as instituições prestarem homenagens mais diversas àqueles que devotaram a sua trajetória ao ensino e à pesquisa. Muitas vezes, esse reconhecimento chega muito tardiamente, quando o(a) homenageado(a) já não pode gozar do preito porque sua ausência já se faz entre nós. Ainda assim, o tributo rendido não perde o seu valor e nem tem a sua importância diminuída. O grande problema reside, quase sempre, no *timing* atrasado de uma reverência que deveria ter sido concretizada em vida.

Em contrapartida, há também aqueles que não caem nesse procedimento padrão e decidem muito felizmente, diga-se de passagem, concretizar todas as cortesias possíveis e dar visibilidade à relevância da trajetória do(a) homenageado(a), rendendo-lhe o justo laurel diante de sua presença. Assim, além de publicitar e divulgar o conjunto de um trabalho reconhecido entre os seus pares, as homenagens também possibilitam que outros leitores, pesquisadores e interessados nos vieses abordados pela figura venerada possam com ela estabelecer diálogos e usufruir também das contribuições que ainda tem para oferecer a toda uma comunidade.

1 * Professor Associado de Literaturas de Língua Portuguesa (Literatura Portuguesa e Literaturas Africanas de Língua Portuguesa) e Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura de Literatura da UFSCar (Universidade Federal de São Carlos), além de atuar como Colaborador no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP/Araraquara). Presidente da Associação Brasileira dos Professores de Literatura Portuguesa (ABRAPLIP) na gestão 2022-2023.

Metamorfoses, Rio de Janeiro, vol. 18, número 2, p. 179-183, 2021.

Esta minha exposição inicial vem muito a propósito da feliz, oportuna e justíssima iniciativa de Ana Luísa Vilela (professora da Universidade de Évora, Portugal), Fábio Mário da Silva (professor da UNIFESSPA, Brasil), Inês Pedrosa (reconhecida escritora portuguesa, autora de títulos já muito conhecidos do público) e Rosa Fina (investigadora do CLEPUL/ Universidade de Lisboa, Portugal), em reunir num único volume textos de ex-aluno(a)s, ex-orientando(a)s e amigo(a)s de Maria Lúcia Dal Farra, a respeito de sua trajetória acadêmico-científica e de sua produção literária (poesia, ficção e ensaio).

Mestra maior e um dos nomes incontestáveis na área dos estudos literários portugueses, Maria Lúcia Dal Farra tem um percurso profissional irretocável. Mestre e Doutora em Literatura Portuguesa pela FFLCH/USP, onde teve como orientadora outro nome fundamental da área – a saudosa Profa. Dra. Maria Aparecida Santilli –, Dal Farra é autora de obras ensaísticas e artigos fundamentais para o ensino, a pesquisa e a extensão dos cursos de graduação e pós-graduação em Letras, no Brasil e no exterior. Basta lembrar, nesse sentido, duas de suas *magna opera*: *O narrador ensimesmado* (O foco narrativo em Vergílio Ferreira), Editora Ática, 1978; e *A alquimia da linguagem. Leitura da cosmogonia poética de Herberto Helder*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986.

Para além desses dois escritores paradigmáticos da literatura portuguesa do século XX, as reflexões de Maria Lúcia Dal Farra expandem-se para outro(a)s tanto(a)s, tal a sua desenvoltura e a sua envergadura ensaística extremamente ampla e multifacetada: Agustina Bessa-Luís, Adélia Prado, Adília Lopes, Ana Luísa Amaral, Cecília Meireles, Clarice Lispector, Fernando Pessoa, Fíama Hasse Pais Brandão, Gilka Machado, Helder Macedo, Inês Pedrosa, Judith Teixeira, Maria Teresa Horta, Miguel Torga, Paula Tavares, Rui Pires Cabral, dentre muitos outros nomes que poderiam ainda aqui comparecer.

Mas é com, ao lado e através de Florbela Espanca que a figura de Maria Lúcia Dal Farra atinge uma grandiosidade e uma reverberação incontornáveis. Responsável pela meticulosa edição crítica do primeiro livro da poetisa portuguesa (*Trocando olhares*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994), a investigadora brasileira assume-se como uma das mais proeminentes conhecedoras da obra florbeliana, além de uma sensível interlocutora desta. Nesse sentido, é preciso já destacar a delicadeza dos organizadores da presente coletânea de testemunhos e estudos sobre a homenageada e a sua obra multifacetada, ao disponibilizar uma belíssima fotografia da professora, onde os tons de roxo e rosa fluem de maneira plástica e harmoniosa. Também apaixonada pelas cores presentes no universo poético florbeliano, Maria Lúcia Dal Farra constitui, portanto, desde a capa, o centro das atenções e das merecidas homenagens no volume *A crítica e a poetisa*.

Ou seja, revelando as suas duas principais facetas, a obra em foco obedece uma organização que, também, longe está de ser gratuita ou inocente. Vale destacar que, em publicações dessa natureza, quase sempre, as entrevistas tendem a aparecer nas páginas finais. Aqui, peço licença para sublinhar a forma inteligente com que a estrutura foi desenhada, porque, no lugar de *Metamorfoses*, Rio de Janeiro, vol. 18, número 2, p. 179-183, 2021.

terminar com a palavra da ensaísta e da escritora, o(a)s organizadore(a)s decidiram muito sabiamente deslocar para o início (Capítulo I) uma longa e densa entrevista com Maria Lúcia Dal Farra, dando visibilidade, assim, para a voz da mulher, da escritora, da professora e da pessoa iluminada que ela é.

Arquitetada em quatro grandes seções, a coletânea de estudos organiza-se, como já apontamos, em “Entrevista”, seguida de “Depoimentos”, “Maria Lúcia Traduzida” e “Artigos” (sobre a sua obra poética, ficcional e ensaística). Por esta breve apresentação, percebe-se que o enfoque dado à obra da autora segue uma ordem lógica e coerente. Somente depois de ouvirmos a sua voz, pela entrevista conduzida por Ana Luísa Vilela, conhecemos Maria Lúcia pelas vozes de outro(a)s, por dimensões linguísticas outras que não a sua língua portuguesa – Chris Gerry, Matteo Pupillo e Mercedes Gómez Almeida revelam os meandros das traduções em inglês, italiano e espanhol, respectivamente, com dados, informações e inferências pontuais sobre a escrita poética de Dal Farra – e, por fim, pelos diferentes prismas analíticos que os seus textos propiciam.

Por mais que a autora tente confirmar a tese de que não passa “de uma figura em fiapos” (*apud* VILELA *et al.*, 2021, p. 11), logo damos conta de que, na verdade, o seu vigor e a sua vitalidade ainda estão muito longe de ceder espaço àquela “derradeira carcaça” (*apud* VILELA *et al.*, 2021, p. 11). Ao ser interrogada sobre as reverberações de sua condição feminina na sua produção escrita, Maria Lúcia Dal Farra concede uma das mais vibrantes afirmações de vida:

Creio que a condição feminina se encontra na própria compleição da minha linguagem, por mais objetiva que eu me faça ser. Para além disso, combato por ela, quero explorá-la, exprimi-la nos meandros em que me percebo nela; quero, por vezes, falar dela, tomar seu partido, defendê-la. É sempre o lugar onde estou, de onde falo, onde quero estar e que muito prezo (*apud* VILELA *et al.*, 2021, p. 31).

Ora, toda essa paixão pela forma de se expressar no e com o feminino não deixa de estar presente nos seus versos e nos seus contos, tal como a entrevista e os muitos artigos que compõem o Capítulo IV revelam. Nesse sentido, sem pretender qualquer tipo de hierarquização entre os belos textos integrantes dessa seção, é necessário destacar as leituras pontuais de Catherine Dumas, Cláudia Pazos Alonso, Deolinda Adão, Isa Severino, Jonas Leite e Patrícia da Silva Cardoso. E, para além desses diálogos intertextuais, essa mesma paixão, aliada à “própria compleição da [...] linguagem”, também constitui a força motriz que a leva ao encontro de Florbela Espanca, num magnetismo recíproco e sedutor, e, ao mesmo tempo, imprime uma aproximação necessária e íntima com a poética de Herberto Helder. Por mais contraditórios que esses movimentos possam parecer ao leitor comum, eles ganham uma dupla justificativa. A primeira pode ser encontrada na referida entrevista, onde Dal Farra revela sem pudores:

Declarando bem à queima-roupa, guardei o ímpeto feminino de Florbela e a vontade de autonomia poética do Herberto. Penso que procedo assim, mas só o meu leitor me dirá se sim ou não, mesmo porque essa reunião estapafúrdia é um grande paradoxo ou mais que isso – um baita disparate. Por exemplo, eu faço poemas sobre a Florbela, mas pego o Herberto para epígrafe dos meus. Mas, no fundo, estar com eles é pura inventação minha, é desejo, é vontade dessa companhia que prezo tanto – não sei se realização (*apud* VILELA *et al.*, 2021, p. 30).

No meu entender, muito longe de ser um disparate, essa capacidade de reunir vertentes paradigmáticas da poesia portuguesa, tão paradoxais entre si, desvenda uma sensibilidade analítica na escolha, na recolha e na articulação do pensamento crítico dal farriano, e consolida-se na concretização de sua escrita prismática, seja na ficção, seja na poesia ou mesmo no ensaio. Daí que os artigos igualmente pontuais de Adriana Sacramento, Edson Santos Silva, Helder Garmes e Rogéria Alves Freire, além de outros, propiciam um caminho de leitura muito coerente com essa prática de criação.

Vem em boa hora, portanto, o volume *A crítica e a poetisa*. Estudos sobre Maria Lúcia Dal Farra (Libertas, 2021), porque os leitores podem contactar diretamente a rica produção da autora e professora homenageada, nas suas mais distintas dimensões genológicas. Do ensaio à poesia, desta para a ficção e dos universos ficcionais aos discursos testemunhais, é possível conhecer também uma outra faceta da autora galardoada com o Prêmio Jabuti 2012, em Poesia (com *Alumbramentos*, 2012), e semifinalista na mesma categoria do Prêmio Oceanos 2018 (com *Terceto para o fim dos tempos*, 2017): estamos diante de um ser humano iluminado, luminoso, radiante e vibrante. Pura vida em rosa, roxo e em todas as cores.

Nesse sentido, os depoimentos de Ana Maria Domingues de Oliveira, Marlise Vaz Bridi, Adriana Sacramento (*et alii*) e Inês Pedrosa compõem um quadro de generosidade e solidariedade que entenece, mesmo aqueles que não conhecem Maria Lúcia Dal Farra pessoalmente. Mas não posso deixar de destacar o belíssimo e comovido testemunho de Paulo Motta Oliveira, que, a partir da epígrafe de Walter Benjamin (e sua reflexão sobre a tangibilidade do narrador da modernidade), assume o seu papel de “velho” para revigorar a capacidade rejuvenescedora de contar uma história e de reavivar a felicidade e a crença num futuro possível:

Assumo o meu status de velho, e, *enquanto velho*, de alguém que tem como uma das funções possíveis a de recordar. Está certo, não temos, e agora converso diretamente com a Maria Lúcia, a idade da maior parte dos entrevistados de Éclea Bosi no magistral *Memória e sociedade: lembrança de velhos*, mas também podemos, como eles, ampliar as margens do presente, trabalhando e reconstruindo aquilo que vivemos no passado. É uma outra forma de contar a história, escapando, ou, pelo menos, tentando escapar, das armadilhas das histórias oficiais e comemorativas. Nestes tempos em que estamos no Brasil não deixa de ser uma forma, mesmo que tênue, de resistência. [...]

Apresentei este texto em dezembro de 2019. Antes da covid-19. Antes do que está acontecendo hoje. Quando ele for publicado, infelizmente os mais de 26 mil mortos oficiais que existem hoje no Brasil terão sido em muito ultrapassados. Mas sou um otimista. Por isso, gostaria de renovar um voto que fiz no fim de minha fala. Que nos reencontremos, em 2024, um pouco mais velhos, para comemorar os 80 anos da Maria Lúcia. E que nesse futuro próximo possamos falar de um outro livro. Não do *Terceto para o fim dos tempos*, mas do, sugiro já um título, do *Quarteto de um mundo novo*. Ele virá, eu espero. Beijos, querida. E, novamente, obrigado por fazer parte da minha vida e da de muitos mais (in VILELA et al., 2021, p. 58-59 e 65).

Infelizmente, as premonições apontadas no texto não só se confirmaram, como também ultrapassaram a nossa capacidade de tentar compreender o incompreensível e o injustificável. No entanto, o discurso comovente de Paulo Motta Oliveira reacende um caminho palpável de esperança, olhando para 2024 e vislumbrando um encontro de todos com Maria Lúcia Dal Farra, nas efemérides dos seus 80 anos. Que assim seja, até porque esta coletânea, tão sensivelmente organizada por Ana Luísa Vilela, Fábio Mário da Silva, Inês Pedrosa e Rosa Fina, encena o ensaio de uma festa maior e tão vibrante quanto aquela de 2019, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e em Vila Viçosa, quando a autora foi homenageada com um congresso internacional, concomitante ao centenário da publicação do *Livro de mágoas*, de Florbela Espanca.

De forma incisiva e reverberativa, *A crítica e a poetisa* apresenta-nos Maria Lúcia Dal Farra, suas faces prismáticas e multifacetadas e seu exemplo maior e incontestável de vida, porque viver é, sim, um belíssimo gesto de resistência. E quando esta se encontra indissociável do gênio da poesia, da arte da ficção, do rigor do ensaio, enfim, do vislumbre da literatura, então, só nos resta seguir este exemplo e continuarmos, com e como ela, vivos e resilientes.

Bem haja, querida mestra.