

# NOTAS DE LEITURA

# GÂNDARA I\*

Anselmo Pessoa Neto\*\*

“**N**unca se viu formalistas tão obstinados como aqueles conteudistas que éramos, nunca líricos tão efusivos como aqueles objetivistas por que nos passávamos”<sup>1</sup>. Assim definiu Italo Calvino os neo-realistas italianos do pós-guerra, e, podemos dizer, esta mesma definição alcança, com o seu dinamismo peculiar, o neo-realista português Carlos de Oliveira. As contínuas revisões a que Carlos de Oliveira submeteu os seus romances, o virtuosismo eloquente dos seus múltiplos narradores, a fixação obstinada por apreender o mundo concentrado na Gândara – fixação esta que conduzirá o leitor atento do conjunto da obra oliveiriana a compreendê-la como obra una e divisível (Gândara<sup>2</sup>, sempre Gândara, mas Gândara I, II, III...) – tudo isto revela as preocupações formais do autor. Formalismo exacerbado no seu último “romance” *Finisterra*. *Finisterra* é, em última análise, um tratado de poética sobre os modos de representação da realidade (ou da paisagem).

\* Este escrito é parte de um texto maior — intitulado *Paisagens do neo-realismo: em Graciliano Ramos e Carlos de Oliveira* — defendido como tese de doutoramento na Universidade de São Paulo (USP), em 1999.

\*\* Universidade Federal de Goiás.

1 “Mai si videro formalisti così accaniti come quei contenutisti che eravamo, mai lirici così effusivi come quegli oggettivi che passavamo per essere”. CALVINO, Italo. “Prefazione” a *Il sentiero dei nidi di ragno*. Milano: Garzanti, 1986, p. 9.

2 Em Portugal, Gândara “é aquela região areenta da faixa marítima que vai, grosso modo, desde o norte da Figueira da Foz até às portas de Aveiro”. Quem faz esta observação é Alexandre Pinheiro Torres (“Tetralogia da Gândara”. In: *Romance: o mundo em equação*. Lisboa: Portugália, 1967, p. 252) que, também, sugere uma visão global da obra oliveiriana a qual chama, justamente, de *Tetralogia da Gândara*. Incluindo aí o romance *Alcateia* (1944).

Se elegemos o narrador na primeira pessoa como categoria primordial (na apreensão da paisagem) nos romances analisados de Graciliano Ramos, da mesma forma o narrador na terceira pessoa, mais verdadeiramente a multiplicação da voz narradora<sup>3</sup>, é o fio a conduzir o fruição analítica da obra de Carlos de Oliveira. Graciliano Ramos, a respeito da escolha da primeira ou da terceira pessoa, escreveu, no primeiro capítulo de *Memórias do cárcere*: “Desgosta-me usar a primeira pessoa. Se se tratasse de ficção, bem: fala um sujeito mais ou menos imaginário; fora daí é desagradável adotar o pronomezinho irritante, embora se façam malabarrismos por evitá-lo. Desculpo-me alegando que ele me facilita a narração”<sup>4</sup>. Italo Calvino, no prefácio já citado, se pronunciou assim em relação à questão: “tentei contar a experiência *partigiana* em primeira pessoa (...) movia-me com mal-estar (...) Quando comecei a escrever histórias nas quais eu não participava, tudo começou a funcionar: a linguagem, o ritmo, o corte eram exatos, funcionais”<sup>5</sup>. Carlos de Oliveira, tão conhecedor da problemática quanto os autores acima citados, praticou, sempre mais a cada nova edição de uma sua obra, o amálgama entre os pontos de vista de primeira e de terceira pessoa<sup>6</sup>, dissimulando ao máximo a identificação do “narrador verdadeiro”. Narrador verdadeiro segundo uma leitura freqüentadora dos “estruturalismos” e que contraria, por certo, o posicionamento enérgico de um José Saramago: “a figura do narrador não existe (...) só o autor exerce função narrativa real na obra de ficção, qualquer que ela seja, romance, conto ou teatro”<sup>7</sup>. A verdade é que Carlos de Oliveira percebeu na discussão sobre Autor/Narrador/Narradores uma possibilidade enorme de jogo, de jogo de vozes, de jogo narrativo.

Nas considerações finais de *O fluxo da consciência*, apropriadamente intitulado de “os resultados”, Robert Humphrey considera que: “os métodos do fluxo de consciência são, hoje, métodos convencionais(...); os artifícios que transmitem a consciência particular são usados sem hesitação pelo escritor”<sup>8</sup>. Assinala-se aí a superação de um modelo de literatura voltado integralmente para “a vida psíquica do indivíduo”, para “o homem interior” (e, neste sentido, cultor de um

3 Termos divulgados por Oscar Tacca em seu *As vozes do romance* (Coimbra: Livraria Almedina, 1983, p. 100), ao caracterizar o (s) narrador (es) de *La ciudad y los perros*, de Vargas Llosa.

4 Graciliano Ramos, *Memórias do cárcere I*. São Paulo: Círculo do Livro, s. d., p. 24.

5 “avevo provato a raccontare l'esperienza partigiana in prima persona (...) mi muovevo a disagio (...) Quando cominciai a scrivere storie in cui non entravo io, tutto prese a funzionare: il linguaggio, il ritmo, il taglio erano esatti, funzionali” CALVINO, Italo. “Prefazione”, op. cit., pp. 20-21.

6 “O romance de Carlos de Oliveira tem, de um “Fênix”, algo da força de renascimento, erguendo-se, surpreendentemente, sobre o pó de cada edição esgotada, com o frescor de uma voz nova, para mais uma surpresa de seus leitores, já afeitos às reiteradas modificações, cada vez que venha a lume”. Maria Aparecida Santilli. Resenha à 7ª edição de *Uma abelha na chuva*. In: *Língua e Literatura* anno III, v. 3. São Paulo: FFLCH/USP, 1974, p. 345.

7 SARAMAGO, José. “O autor como narrador”. In: revista *CULT*, São Paulo, n. 17, dez. 1998, p. 26.

8 HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência*. São Paulo: McGRAW-HILL, 1976, p. 102.

realismo que se contraporia ao realismo que mirava a ação, o “homem exterior”) e a sua incorporação ao “fluxo principal da ficção”, isto é, a partir de certo momento (a partir de Faulkner, segundo Robert Humphrey) as técnicas da literatura do *fluxo de consciência* deixam de servir somente aos espíritos e passam a ser usadas por escritores preocupados também com a carne.

Pois bem, se a literatura enriqueceu-se com os novos artifícios de sondagem do mundo psicológico e, em certo sentido, tornou-se mais democrática com a inclusão de novas e variadas vozes, por outro lado a crítica, em período mais ou menos idêntico, veio a amargar um longo momento – em que vigorou uma espécie de “pensamento único” – de restrição nos seus métodos de investigação. Quem dá uma síntese dos propósitos e consequências dessa crítica, que foi majoritária e absolutista, é Leyla Perrone-Moisés:

O estruturalismo e a semiótica formalizantes detiveram-se na descrição: foram ver como a coisa funciona e evitaram dizer o que ela vale. O refinamento técnico desses métodos tende a tornar indiferentes o objecto a que se aplicam, já que, por um lado, é nas obras mais estereotipadas que os modelos são mais evidentes e, por outro, porque, na análise, a habilidade bricoleuse ou lógica do analista acaba interessando mais do que o objecto analisado.<sup>9</sup>

Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos absorveram, de algum modo, “os resultados” das experimentações formais de que trata Robert Humphrey, mas não incorporaram essas inovações como valores “intrínsecos” únicos da obra de arte literária, à maneira da crítica mencionada por Leyla Perrone-Moisés e dos que se amoldaram às novas regras das novas, quase sempre novidadeiras, críticas. Pelo contrário, a literatura desses autores é plena de vontade de intervir, de busca de diálogo, de tentativas de fazer com que as suas figuras de papel, feitas à imagem e semelhança dos homens, representem os vícios e as virtudes dos substratos que as conformam. Ou, de outro modo:

Se a descontinuidade é uma característica de nossa época (este é o traço básico da modernidade), ela, na escrita de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos, é incorporada dialeticamente à continuidade da tradição artística. Estabelece-se assim um

<sup>9</sup> Leyla Perrone-Moisés. “Escolher e/é julgar”. In: *Colóquio Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 65, janeiro de 1982, p. 5.

compromisso dinâmico entre sujeito/sociedade, no próprio momento histórico em que se efetiva a comunicação estética<sup>10</sup>.

Por outro lado, importa ressaltar que a literatura de Carlos de Oliveira e de Graciliano Ramos é muito mais complexa do que a leitura motivada e/ou condicionada por seus posicionamentos na vida pública consegue realizar. Com efeito, embora a posição social do escritor e de seus escritos artísticos guardem correspondência, essa não é uma correspondência mecânica. Da mesma forma que a realidade não é “retratada” na literatura realista, de que esta não é reflexo mecânico daquela, a posição política do escritor comparece nos seus escritos artísticos por intermédio de todas as mediações que a realidade percorre ao ser representada na obra de arte. Pois nem mesmo o escritor realista escapa aos “descaminhos” que a linguagem propicia e para os quais convida<sup>11</sup>.

Por isso mesmo a crítica, incluindo aquela de boa vontade, quando procura nos romances aqui examinados a defesa incondicional dos pobres, está motivada pelo posicionamento do autor, inclusive na forma de textos, na esfera pública, e não pelos seus escritos artísticos<sup>12</sup>. Uma leitura assim condicionada tende a rebaixar todo o jogo complexo de relações entre personagens de uma narrativa de estilo elevado a situações simplificadas de luta entre o bem e o mal<sup>13</sup>. Vítimas preferenci-

10 Benjamin Abdala Junior. *A escrita neo-realista*. São Paulo: Ática, 1981, p. 119.

11 “Na floresta encantada da Linguagem, os poetas entram expressamente para se perder, se embriagar de extravio, buscando as encruzilhadas de significação, os ecos imprevistos, os encontros estranhos; não temem os desvios, nem as surpresas, nem as trevas – mas o visitante que se afana em perseguir a “verdade”, em seguir uma via única e contínua, onde cada elemento é o único que deve tomar para não perder a pista nem anular a distância percorrida, está exposto a não capturar, afinal, senão sua própria sombra. Gigantesca, às vezes; mas sempre sombra”. (VALÉRY, Paul. “Discurso sobre a estética”. In: *Teoria da literatura em suas fontes*. Org. Luiz Costa Lima, volume 1. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, pp. 12 – 13.) Carlos de Oliveira parece exemplificar a passagem de Paul Valéry ao dizer: “Não seria a primeira vez que tais *revelações* conduziam a *revoluções* inesperadas. Uma palavra conduziu agora a outra pela mudança de duas vogais...” e mais adiante, “o amor das palavras vivas, incisivas, o aprofundamento dos meios de expressão, é o dever mais elementar do romancista, do poeta. Que diabo tem isto a ver com o ‘formalismo’? Até porque conheço formalistas a escrever muito mal, sem o mínimo instinto do idioma em que tentam exprimir-se”. (OLIVEIRA, Carlos de. “Almanaque literário”. In: *Obras de Carlos de Oliveira*. Lisboa: Caminho, 1992, pp. 468 e 470. Grifos meus).

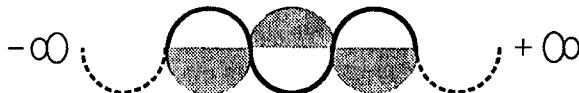
12 Dessa confusão, talvez, surjam muitos dos sistemas classificatórios, isto é, classificados são os escritores, segundo suas opções políticas, e não os seus escritos artísticos.

13 Naturalmente, esta não é um gesto gratuito. A crítica aprendeu esse comportamento lendo os chamados *roman populiste*, e, depois, por falta de discernimento real ou interesses ideológicos pratica a confusão sem ressalvas. Walter Benjamin acentua o outro lado da problemática, ao caracterizar o *roman populiste* e ao apontar a quem serve tal literatura: “As figuras do assim chamado *roman populiste*, como observou um crítico recheado de boa vontade, tornaram-se, de tanta falta de personalidade e de tanto simplicismo, iguais às figuras dos desgastados contos populares de fadas, sendo a expressividade delas tão restrita que recorda o balbucio dos bonecos no teatro de marionetes. É a antiga e fatal confusão – talvez ela apareça

ais desse tipo de leitura são os escritores tidos como engajados, ou de Partido, ou que tomam parte. Quando, na verdade, a obra de arte não pode ser reduzida a um jogo dual. A obra de arte verdadeira apreende a luta que grassa na sociedade dividida em classes, mas ao mesmo tempo, registra o atraso em relação à fórmula comunista que preconiza: "O livre desenvolvimento de cada um é pressuposto para o livre desenvolvimento de todos"<sup>14</sup>. Ou, numa atualização para dentro dos marcos do capitalismo: o impedimento do livre desenvolvimento individual impossibilita o livre desenvolvimento coletivo. Daí que, limitados cada um e todos, nem os pobres são apenas puros e ingênuos e nem os ricos somente malvados e maliciosos, como certa literatura e crítica menores teimam em afirmar.

Em decorrência do acima dito, e para exemplificar, poder-se-ia adiantar que é reducionista e simplificadora a interpretação do romance *Uma abelha na chuva*, de Carlos de Oliveira, que afirma: "A tese do romance pode sintetizar-se assim: não existe uma significativa mudança social que não produza sofrimentos; e o pobre, devido à sua condição de subserviente e a certa ironia do destino inelutável, acaba sempre por ser a verdadeira vítima dos ódios e tragédias dos poderosos: um bode expiatório no verdadeiro sentido da expressão"<sup>15</sup>.

O sentido de paisagem em Carlos de Oliveira se aguça, fere, ainda mais (se fosse possível) do que em Graciliano Ramos. Em Carlos de Oliveira encontramos não uma quase obsessão, mas uma obsessão completa pela paisagem, por uma única paisagem: a de sua Gândara. Se a mudança de paisagem (e, neste caso, física) tem papel significativo na diferenciação dos romances de Graciliano Ramos, em Carlos de Oliveira a permanência dela será uma marca indelével de toda a sua obra. Ele, Carlos de Oliveira, teorizando sobre a poesia de Afonso Duarte, nos fornece uma síntese completa de sua própria obra. Chega mesmo a fazer um diagrama para ilustrar essa teoria que, em suma, se resumiria a realçar a gênese, a permanência e a continuidade da criação numa linha sinusoidal infinita



Talvez consigamos ilustrá-la melhor analisando *Casa na duna*.

primeiro em Rousseau – segundo a qual a vida intelectual dos deserdados e escravizados se caracterizaria por um simplismo todo especial, a que de bom grado se concede um toque edificante. É óbvio que o resultado de tais livros acabe sendo muito precário. O *roman populiste* é, de fato, mais um retrocesso da beletrística burguesa do que um progresso da literatura proletária". BENJAMIN, Walter. "Sobre a atual posição social do escritor francês". In: *Walter Benjamin*. Org. e trad. Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1985, p. 173.

14 MARX, Karl. Friedrich Engels. "Manifesto do Partido Comunista", trad. de Victor Hugo Klagsbrun. In: *O manifesto comunista 150 anos depois*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 1998, p. 29.

15 FAGUNDES, Francisco Cota. "Tese e simbolismo em *Uma abelha na chuva*". In: *Colóquio Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 58, novembro de 1980, p. 21.

*Casa na duna* é a saga comezinha dos Paulos, Casa fundada por Silvério Coxo por meio tradicional: a exploração dos trabalhadores e a anexação progressiva e consecutiva à propriedade de nesgas de terra dos pequenos agricultores. Estamos nos arredores da lagoa e da aldeia de Corrocovo, em Gândara, Portugal. O leitor adentra nessa paisagem no momento culminante da história dos Paulos: o esplendor da Casa nas mãos do velho Paulo, o qual é ainda alcançado pelo filho Mariano Paulo. Com Mariano Paulo tem início o declínio e, ao mesmo tempo, ele é o último dos Paulos a lutar para manter a Casa, pois o seu filho, Hilário, já é a degeneração e o fim da família. A ruína atinge a Casa por meio de uma série de fatores conjugados, entre outros: o mau tempo, a expansão capitalista rumo ao campo e, por consequente, a mecanização da concorrência e a tentativa de resistência por parte da Casa a essa modernização, o investimento em um negócio novo (a fábrica de telhas, que também é vencido pelo progresso e por suas estradas). Estes são fatores objetivos e jogam peso decisivo, mas, ao lado destes, elementos subjetivos cumprem o seu papel na história dessa derrocada.

O romance é dividido em XXIX capítulos, nos quais a intenção de criar um quadro que seja panorâmico e simultaneamente particular é clara. Para cumprir esse plano, os capítulos são quase que dedicados a um só personagem ou a um só fato por vez. Por outro lado, é um romance narrado na terceira pessoa, com algumas poucas aparições da primeira pessoa. A narrativa na terceira pessoa é mais panorâmica, põe em cena vários fatos e sentimentos, é uma tomada feita à distância para apreender o máximo de fatos e sentimentos. Em *Pequenos burgueses* e, principalmente, em *Uma abelha na chuva* a utilização da narrativa na primeira pessoa é incrementada, a cena é particularizada, o foco e o leitor aproximam-se – vertiginosamente, no caso da técnica de Carlos de Oliveira – do indivíduo, da repercussão dos fatos no seu íntimo. Isto porque, no caso dos romances de Carlos de Oliveira, a narrativa na primeira pessoa de que estamos falando não significa simplesmente dar a palavra ao personagem, mas dar a palavra ao seu ‘pensamento’, isto é, por intermédio da narrativa na primeira pessoa que aqui, ponto fundamental, se reveste de monólogo interior, é colhida a impressão mais íntima, mais verdadeira, aquilo que não se fala, ou melhor, aquilo que se fala para não ser ouvido, ou, ainda, aquilo que se fala para ser ouvido só por si mesmo

O primeiro parágrafo do primeiro capítulo de *Casa na duna* dá uma visão panorâmica da paisagem gandaresa, é uma tomada, digamos, aérea: “Na gândara há aldeolas ermas, esquecidas entre pinhais, no fim do mundo. Nas vivem homens semeando e colhendo quando o estio poupa as espigas e o inverno não desaba em chuva e lama. Porque então são ramagens torcidas, barrancos, solidão, naquelas terras pobres”. O segundo parágrafo aproxima um pouco a cena, localiza “ao fundo dum desses sítios” a lagoa e a aldeia de Corrocovo. Em seguida, no terceiro parágrafo, o ator principal é entremostrado: “Mariano Paulo e os amigos descem da quinta, caçam ali os patos bravos”. No quarto parágrafo, os amigos e uma outra

localidade são nomeados, a cena alarga-se: “O Dr. Seabra e o Guimarães vêm de Corgos”. De um lado, portanto, as “terras pobres” da gândara, a aldeia de Corrocovo e Corgos, cidade pólo dessa microrregião. Do outro, Mariano Paulo, Dr. Seabra, Guimarães e, em seguida, D. Conceição, velho Paulo, lobisomem, Maria dos Anjos, Firmino e Hilário... O panorama geral, cenário e atores, é dado. Na verdade, nessa apresentação panorâmica, vemos um movimento do mais geral para o particular e vice-versa, por exemplo: Gândara (geral) →→ Corrocovo (particular) →→ Corgos (mais geral que Corrocovo e mais particular que a Gândara). Do outro lado, Mariano Paulo (protagonista) →→ Dr. Seabra (primeiro coadjuvante) →→ Guimarães (coadjuvante secundário em relação ao Dr. Seabra, porém de papel mais destacado em relação a D. Conceição, por exemplo). Esse movimento do panorâmico para o particular e do particular para o mais geral, do grande para o pequeno e do pequeno para o grande, da classe para o indivíduo e do indivíduo para a classe será o movimento constante do romance. Movimento que se dá basicamente, repetimos, na alternância de temas na seqüência dos capítulos (e das vozes, nos dois próximos romances, com a participação sempre mais destacada do monólogo interior).<sup>16</sup>

São capítulos, por assim dizer, temáticos. O primeiro, como vimos, é uma apresentação geral, o segundo um resumo da história dos Paulos e de sua quinta, o terceiro concentra-se na mocidade de Mariano Paulo e seu casamento, o quarto, ao descrever a chuva, o inverno, a primavera, nota que “ao ritmo desses gestos lentos e antigos os anos foram passando sobre Corrocovo”. É o *sumário*: “recurso comum do romance tradicional, romântico ou realista, que abrevia os acontecimentos num tempo menor do que o de sua suposta duração na história, imprimindo (...) rapidez à narrativa”<sup>17</sup>. E, além disso, o efeito buscado por Carlos de Oliveira é o de marcar fortemente um ritmo de vida que seria perturbado, aniquilado, pelo progresso e suas ruínas<sup>18</sup>. Isto fica evidenciado pela passagem, mais à frente: “Mariano Paulo não fazia tenção de comprar as máquinas. A quinta continuaria silenciosa, sem o barulho dos motores. Os homens continuariam a semear e a colher, como há mil anos” (C. D., p. 634). O capítulo V trata de Mariano Paulo e da infância de Hilário, o VI de Hilário, o VII de Palmira, o VIII de Lobisomem... Mesmo que nem todos os capítulos obedecem a um tema predominante, é clara a intenção do Autor de possibilitar um conhecimento alargado da vida que gira em torno da ‘casa na duna’, em desenhar um *romanzo corale*. Esse processo de composição é conhecido e vai ao

16 Carlos de Oliveira ao reelaborar as vozes narrativas, dando espaço ao monólogo interior nas sucessivas revisões que empreende nos seus romances, de certa forma confirma esta assertiva.

17 NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988, p. 34.

18 Para a noção de progresso enquanto ruína ver a IX tese de “Teses sobre filosofia da história, de Walter Benjamin,” in: *Walter Benjamin*. Org. e Trad. Frávio R. Kothe, op. cit., pp. 157-158.

encontro do que Benjamin Abdala Junior chamou de descontinuidade/continuidade da tradição artística na escrita de Carlos de Oliveira. É Wolfgang Kaiser quem diz: “Em diferentes países surgiu no século XIX o desejo de apresentar no romance, não um acontecer que se vai desenrolando no tempo, mas uma simultaneidade, uma situação como, por exemplo, o estado da ‘Sociedade’ em determinada época”<sup>19</sup>. Wolfgang Kaiser está se referindo ao chamado “romance de sociedade”, isto é, a um tipo de romance realista. Carlos de Oliveira pertence a esta tradição, suas obras fazem parte da linhagem do romance realista. Mas são tecidas numa época posterior, numa época em que a descontinuidade é o traço básico<sup>20</sup> e à qual paga tributo.

Podemos perceber, por um outro viés, o mesmo procedimento de escrita em capítulos temáticos na poesia de Carlos de Oliveira. Por exemplo, em seus livros de poesias, como *Turismo*, *Descida aos infernos* e *Micropaisagem*, o título de cada poema corresponde à primeira palavra ou à primeira frase do poema. É como se esta primeira palavra ou esta primeira frase fosse o elemento detonador, o condutor do discurso, e por isto merecesse figurar como título. Da mesma forma os capítulos de *Casa na duna* poderiam se chamar “Na gândara”, “Os Paulos”, “Mariano Paulo”, “A chuva”, “Mariano Paulo”, “No casarão da quinta” e assim por diante.

As narrativas secundárias de Graciliano Ramos, como as dos índios Caetés, em *Caetés*, de seu Ribeiro, em *São Bernardo* ou de seu Evaristo, em *Angústia*, configuram-se como histórias dentro da história, assumem posições destacadas, são imbricadas lateralmente no leito principal do romance. Já os “capítulos temáticos” de Carlos de Oliveira apresentam uma maior integração no todo da história, já que esta é junção de partes. O ponto de vista parece ser o determinante nessas diversas formas de inclusão de enredos. O uso da primeira ou terceira pessoa condiciona o tipo de amarração possível dos diversos planos do romance.

Sigamos um pouco mais de perto o desenrolar de *Casa na duna*. Mariano Paulo depois de uma arruaça na vila de S. Caetano (capítulo II) com o amigo Dr. Seabra, resolve casar-se (capítulo III). A escolhida é Pina, moça de boa família (que neste caso e quase sempre quer dizer de família abastada) e freqüentadora da casa. O presságio, que em *São Bernardo* é dado pelo pio da coruja, aqui aparece por intermédio de uma conexão entre paisagem e acontecimento “A véspera do casamento gastou-a Mariano a ordenar papéis (...) Deitou-se tarde e dormiu pouco. Mal acordou, abriu a janela de par em par à manhã chuvosa, enevoada”, na hora de ir buscar a noiva, “Saíram com o velho Paulo. O dia continuava triste. O orvalho e a neblina gotejavam das palmas entrancadas no portão da quinta”(C. D., pp. 613-614). E o mau tempo continua por todo o capítulo IV que, como dito, vai terminar

19 KAISER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Arménio Amado Editora, 1985, p. 78.

20 Ver ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *A escrita neo-realista*. Op. cit., p. 119.

no *sumário*. São pouco mais de duas as páginas do IV capítulo, mas quando o leitor acaba de atravessá-las, do outro lado, capítulo V, encontra tudo mudado. A morte e a ruína, companheiras do tempo, avançaram. A esposa morta no parto, o filho sobrevivente é frágil e tristonho, o velho Paulo, depois de ficar doente e senil, está morto. O processo de decadência da quinta acelera-se.

Às luzes de uma época passada, sucederam-se “as grandes salas coalhadas de penumbra, os móveis velhos e escuros”. A decadência do ambiente reflete o estado de espírito de Hilário e vice-versa<sup>21</sup>. A conexão entre o ambiente e o humor do personagem é completa. Tudo leva a crer na força imponderável do destino. A morte da mãe, esse filho fraco e abatido, o mau tempo, os negócios ruins. É a essa conclusão que chegará Mariano Paulo. Entretanto, Observemos outras histórias:

Palmira é a criada dos Paulos; fria e distante não participa nem da educação de Hilário nem da vida da casa. Junta o seu salário religiosamente, faz dele o seu dote. Certa quantia amealhada, casa-se com um braçal também empregado da quinta, Luciano Taipa. Compram uma nesga de terra e trabalham diuturnamente no seu cultivo, se endividam na loja do Miranda:

Primeiro, o adubo. Misturado ao estrume, a envolver as sementes. E Luciano confiante. A colheita pagaria o adubo, o trabalho, as contribuições. E alguma coisa sobraria para alargar a leira com a compra de outras leiras vizinhas. Luciano Taipa a endireitar a vida. Mas se o homem põe, Deus dispõe. E Deus dispusera a desgraça onde Luciano tinha posto a esperança. Deus a trabalhar por conta do Miranda. E o Miranda a apontar a Luciano com a ponta do lápis o livro dos assentos: - Sou teu amigo, capaz de um sacrifício. Mas nisto, não. Negócios são negócios. Ou paga ou fico-te com a terra<sup>22</sup>.

Este episódio é emblemático para a compreensão do mundo oliveiriano. Nele encontramos o catálogo das forças que atuam para a desgraça do homem: a ambição, o Estado (as contribuições), o destino (Deus) e o capitalismo (Miranda). Entre os dois últimos, parece haver um jogo de culpas (ou de méritos): quem, de fato, é o responsável pelo infortúnio do indivíduo?

21 Aqui, como algures, é imprescindível ter presente o Osman Lins de *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

22 C. D., p. 654

A história de Lobisomem propõe uma outra questão. Lobisomem era um trabalhador da quinta, o mais forte de todos (e talvez um filho bastardo do velho Paulo), até que teve uma perna esmagada por uma dorna que lhe caiu em cima. Ao deixar de servir com o seu trabalho, deixa de ser o motivo de orgulho dos patrões e passa a ser um quase animal, um lobisomem. Um lobisomem resignado. Ele que experimentou a admiração de todos por causa de sua força física (“Toiros, ao pé de ti, são ratos”(*C. D.*, p. 630)), ao se transformar num aleijão intui a efemeridade da vida. O quase animal tem o pensamento escrutado, inaugurando o tipo de intervenção que Carlos de Oliveira cultivará com esmero:

- Esfregue essas ventas, diz a rapariga. Pegue numa telha, em sal, e raspe como se faz aos porcos. Deus me dê paciência. Trazer a cara suja ou lavada tanto faz. Mas fecha os olhos com resignação e inventa uma desculpa: - Lavei-me ontem de manhã na lagoa<sup>23</sup>.

A voz do Lobisomem introduzida por “Deus me dê paciência...” está ali, colhida sem intermediação, diretamente do seu pensamento. É o Eu de Lobisomem quem fala, ou melhor, é a simulação perfeita do Eu a falar. Na seqüência “Mas [ele] fecha os olhos com resignação...” o narrador retoma a palavra e a história segue o seu curso. Esse jogo de vozes se tornará cada vez mais característico em Carlos de Oliveira. A intenção parece ser a de ampliar as formas de conhecimento e de dar a conhecer. Enriquecer, em suma, o panorama, a paisagem, com uma impressão que deveria ser sincera porque (pretensamente) colhida diretamente no íntimo do ser.

Lobisomem senta-se ao fundo da cabana, na esteira de bunho. Leva a mão à cabeça felpuda. Um milhafre paira sobre Corrocovo. Lobisomem pensa no pássaro esfomeado que viu de tarde. Teria caído de súbito sobre a presa e devorado nas alturas a carne pilhada. E passaria a noite poeirado num desses pinheiros solitários que metem medo. Lobisomem olha ao redor a cabana desolada. No dia seguinte, a ave tornaria a rondar a terra. E assim no futuro, até que um tiro a deixasse a apodrecer no chão ou a morte viesse, natural, sumi-la na amplidão do tempo<sup>24</sup>.

23 *C. D.*, p. 630.

24 *C. D.*, pp. 631-632

Neste passo, se revela o motivo da placidez de Lobisomem: a percepção do ciclo natural da vida. Um natural ampliado, sem dúvida, que engloba o tiro (artificial?) agressor do homem e o iguala ao ataque do milhafre no seu ciclo. Que coloca o homem como elemento da paisagem. E também, no mesmo passo, temos uma impostação curiosa da voz que narra, pois o trecho é claramente narrado na terceira pessoa, mas ao fundo parecemos ouvir, numa mistura cambiante, a voz transmudada do Autor em Lobisomem.

Os amigos Dr. Seabra e Guimarães representam as duas linhas de forças antagônicas do progresso (entendido como avanço do capitalismo) e do conservadorismo (entendido como conservação daquele meio de produção arcaico). O Guimarães, apesar de defensor da modernização – por meio da compra de maquinário – da quinta, não é satanizado como o comerciante Miranda. O Guimarães atua no mesmo plano de Mariano Paulo, ele é dono de fornos de cal. Ambos são produtores. As simpatias do narrador e do Dr. Seabra vão ao encontro das de Mariano Paulo e Hilário. Todos notam que “na quinta, tudo nascia da sua paciência. Se aparecessem as prensas, a destiladora, os escaroladores mecânicos, os homens seriam despedidos. Uma máquina faz o trabalho de cem braços. A oferta de mão-de-obra aumentaria em Corrocovo”<sup>25</sup>. Encontramo-nos diante de uma aparente contradição: soa estranho que seja o Dr. Seabra, tido por comunista, o mais empedernido defensor da antimodernização. Na verdade, o que se abre diante da história de *Casa na duna* é um caminho que se bifurca e uma escolha obrigatória entre o mundo atrasado representado pela quinta (e condenado ao fim: “Na gândara há aldeolas ermas, esquecidas entre pinhais, no fim do mundo...”) e o mundo do progresso representado pelas máquinas e estradas (“as novas estradas traziam às feiras de Corgos produtos de toda a parte. Pelas estradas, pelo caminho de ferro, nos vagões, nas camionetes, o comércio das cidades, das vilas, das aldeias, acelerava-se”<sup>26</sup>). Não se apresenta, nem como possibilidade, a mudança no sentido da opção social do Dr. Seabra (“ – Tenho pensado que toda esta geringonça social precisa duma grande volta. Quanto mais não seja por uma questão de decoro elementar, de humanaidade”<sup>27</sup>). Isto porque Corrocovo agora é vista de longe, a história (e a História) cumpriu-se. Essa história que o Autor conta e que lemos é passada, o final é conhecido: esse mundo teve fim. O que hoje é a Gândara é só aparentemente a Gândara “O céu real é talvez irreal”<sup>28</sup>.

O Dr. Seabra é companheiro fiel, em nome da amizade se associa ao projeto de salvação da quinta: a fábrica de telha. Não há nunca malícia nas atitudes do Dr.

25 C. D., p. 633.

26 C. D., p. 646.

27 C. D., p. 668.

28 OLIVEIRA, Carlos de. “A fuga”. In: *Obras de Carlos de Oliveira*. Op. cit., p. 599.

Seabra, elas são sempre de um humanismo radical. Esta simpatia extrema demontada pelo Dr. Seabra (e pelo Dr. Neto de *Uma abelha na chuva*) tem, talvez, uma explicação no fato de que “Meu pai era médico de aldeia, uma aldeia pobríssima; Nossa Senhora das Febres. Lagoas pantanosas, desolação, calcário, areia”. O lastro do médico é este, assim como as próprias histórias da Gândara vêm de um conhecimento verdadeiro: “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”<sup>29</sup>. Essa *paisagem da infância que não é nenhum paraíso* metida a confronto com a nova paisagem da exploração capitalista ainda é preferível para o Autor, num sentimento similar ao do Romântico Revolucionário que identificamos em Graciliano Ramos.

A que se deve essa preferência? Possivelmente ao fato de que quem escreve escreve sobre (e sob) memórias, a partir de memórias (inclusive de leituras) e experiências (inclusive de leituras). Como a experiência do presente é, em todos os sentidos, profundamente desagradável tanto para Carlos de Oliveira<sup>30</sup> como para Graciliano Ramos, esses escritores e cultores da dignidade<sup>31</sup> voltam-se para o passado<sup>32</sup>, agora com o distanciamento necessário, e encontram suas mazelas, mas ainda assim o têm como preferível ao presente.

O presente parece nos dar a possibilidade de escolha de estradas, de escolha do caminho que se bifurca à nossa frente. Depois, quando em um outro presente (que era futuro) voltamos o nosso olhar para o passado (que era presente), notamos que o caminho percorrido (o intervalo entre o presente de então e o presente de agora) não foi aquele da nossa escolha, dos nossos sonhos e no qual depositamos nossa esperança, engenho e ação. Então, confrontamos o pretérito com o presente.

29 OLIVEIRA, Carlos de. “Micropaisagem”. In: *Obras de Carlos de Oliveira*. Op. cit., pp. 586 e 588.

30 “– Dizem em voz alta, não muito alta: que porcaria, que nojo de sociedade, e em voz baixa, baixíssima: ora, o que é preciso é <<trunfar>>. Esta consciência elástica lembra o chewing-gum e pega-se fatalmente à esquerda e à direita”, e, mais adiante, “a dignidade cultiva-se como a beterraba ou as abóboras. Semeando-a, adubando-a, colhendo-a na altura própria”. Carlos de Oliveira. “Almanaque literário”. In: *Obras de Carlos de Oliveira*. Op. cit., p. 476.

31 “O que vive em nós mesmo irrealizado precisa nestes tempos dúbios da rijeza da pedra, Orgulho autêntico. Recusa da conivéncia, 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, Carlos de. “O iceberg”. In: *Obras de Carlos de Oliveira*. Op. cit., p. 569.

32 “Esse desejo doido de voltar para a aldeola que ficou lá, muito longe, entre montanhas, é uma coisa muito natural. Ele, eu, todos enfim, temos essa nostalgia que nos faz rever a torre da igreja, as paredes brancas do cemitério, os atalhos verdes semeados de florinhas. Mas a gente reage, faz-se forte e...fica”. RAMOS, Graciliano. “Carta a Maria Amélia Ferro Ramos, Rio, 20 de outubro de 1914”. In: *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 1981, p. 36.

O saldo positivo, motivado por múltiplas razões (inclusive e graças ao distanciamento), desloca-se para o passado. Se traduzíssemos esse paralelo para o campo social, para a história das sociedades e dos sistemas sociais, em uma palavra, para as perspectivas que tanto Carlos de Oliveira quanto Graciliano Ramos nutriam em relação ao futuro do capitalismo, isto é, para o seu fim e a sua superação pelo socialismo, talvez notássemos que depois, da altura (do presente) em que escrevem, verificam que, pelo contrário, esse sistema desenvolveu-se e expande suas misérias. Daí a escolha – esta sim plenamente exequível, porque em relação ao passado – tanto de um como de outro, pelo passado da aldeola. Sendo assim, Romântico Revolucionário é aquele que é nostálgico em decorrência do malogro do seu futuro (ou do que ele lutou para que fosse a sociedade do seu futuro).

Padilha, Luís da Silva, Hilário. Três personagens “problemáticos”, três herdeiros da decadência econômica de suas respectivas famílias: três decadentes morais. Três pobres-diabos, três tragédias humanas: três pontos de vista narrativos diferentes. Luís da Silva é um Padilha que recebeu atenção, que ganhou voz, que se desenvolveu e desenrolou sua história. Hilário é personagem secundário, mas recebe sua parcela de atenção em um romance na terceira pessoa. A morte da mãe marca a trajetória de Hilário, o faz ressentido, mofino. No episódio de Hilário se repete, em escala diminuta, a questão maior de *Casa na duna*: a ruína da família é devida ao destino, como quer Mariano Paulo, ou à expansão capitalista? Hilário é um desajustado marcado pela sorte ou a decadência econômica de sua Casa lhe enodoa de forma implacável o ser? Aliás, todo o romance *Casa na Duna* se repete em círculos espirais. O movimento do maior para o menor, do pequeno para o grande e assim por diante, como já dito, é norma. A Gândara é um microcosmo, um pequeno mundo que reproduz as relações da sociedade dos homens, do inferno *che formiamo stando insieme*<sup>33</sup>. São ciclos em círculos de gerações, de sistemas sociais, da natureza: “É um dia quente de fim de agosto (...) As terras lavradas ficaram nuas. E os vinhedos esperam a vindima. Ranchos de trabalhadores cortarão a uva até outubro. Quando as vinhas ficarem nuas como as terras lavradas, o outono acaba. As primeiras chuvas cairão. E então, as folhas mortas apodrecem para serem levadas na força das águas”<sup>34</sup>.

Retomemos o Carlos de Oliveira da explicação da Poesia de Afonso Duarte e encontraremos a teorização da “linha sinusoidal infinita”. Entre parênteses: o texto em que a teoria é estabelecida é a resposta de Carlos de Oliveira a uma estudante que lhe pede “dados biográficos”. Depois de uma rápida e bela introdução em que se situa como fazendo parte dos escritores portugueses marginalizados e em

33 CALVINO, Italo. *Le città invisibili*. Torino: Einaudi, 1972, principalmente as duas últimas páginas.

34 C. D., p. 697.

que constrói a contundente metáfora do *iceberg*<sup>35</sup>, passa a analisar a pessoa e a poesia de Afonso Duarte. Ao fazer isto, ao responder sobre os seus dados biográficos com os dados de Afonso Duarte, Carlos de Oliveira procura um distanciamento que lhe permita falar sobre si mesmo falando do seu modelo. E aqui, de novo, temos uma escolha tão exequível (“dentro mandamos nós”) como aquela referente ao passado. Como “não podemos julgar um indivíduo pelo que ele pensa de si mesmo”<sup>29</sup>, Carlos de Oliveira escolhe falar de alguém que é e faz o que ele gostaria de ser e fazer. Que outros indivíduos, parece dizer, pensem e julguem sobre ele mesmo, sobre suas realizações. Suas linhas propõem somente seus objetivos.

Quererá Afonso Duarte dizer que tudo se reduz a Trevas? Não. Mas, considerando bem, nas Trevas acontecem o princípio e o fim do indivíduo, a reprodução e a morte das formas (morte, do ponto de vista individual; substituição, na ordem da espécie). Apenas sucede que é difícil impedir o homem ou, em palavras mais exactas, o homem impedir-se de lamentar o próprio acabamento. Também a sua existência está representada no círculo finito e como o Sol, a Terra, o dia, surge das Trevas e mergulha nelas (...) os seres, todos os seres, lembram o girassol (ainda o círculo, mas contraído): precisa da Luz-Sol (elemento masculino) para atingir a sua plenitude redonda e alcança-a no vagaroso movimento do dia até à Treva-Noite (elemento feminino) (...) Durante a Luz, quando está distendido, o girassol deixa cair as sementes que vão germinar depois no escuro; com a aproximação das Trevas retrai-se, fecha-se pétala a pétala, simula a própria morte, também no escuro (...) afinal só Trevas (...): circunstância que envolve tudo no instante de ser criado (...) podemos voltar enfim circularmente (como havia de ser)? ao ponto de partida e enunciar, anunciar de novo a secreta beleza do mundo que nos foi proposta: um Pólen-Espírito-Mel, uma Flor-Universo-Girassol, uma Abelha-Poeta-Afonso Duarte (...) Aqui está como os grandes artistas estimulam a imaginação alheia, como o fogo ajuda as *rêveries*...<sup>37</sup>.

35 “um terço visível, dois terços debaixo de água. A parte submersa pelas circunstâncias que nos impediram de exprimir o que pensamos, de participar na vida pública, é um peso (quase morto) que dia a dia nos puxa para o fundo”. Carlos de Oliveira. “O iceberg”. In: *Obras de Carlos de Oliveira*. Op. cit., pp. 567 a 580.

36 MARX, Karl. “Prefácio à ‘Contribuição à crítica da economia política’”. In: *Karl Marx. Friedrich Engels: obras escolhidas*, v. 1. São Paulo: Alfa-Omega, s.d., p. 302.

A Casa dos Paulos faz parte desse ciclo: nasce das Trevas, tem o seu momento de Luz e retorna às Trevas. Como, de maneira geral, todos os episódios e personagens de *Casa na Duna*. Essa “lei natural” que alcança desde Mariano Paulo até Lobisomem, não atinge o comerciante Miranda, único ser completamente vil de todo o romance. Miranda é tão sórdido quanto Julião Tavares, e como este é o legítimo representante do capitalismo *improdutivo*. Luís da Silva matou Julião Tavares num gesto de impotência, num sinal de derrota<sup>38</sup>. Já o Miranda, de *Casa na duna*, ao configurar-se como refratário ao ciclo das Trevas, não merece compaixão. Ele já faz parte desse mundo de progresso. O progresso é radios? Pois não, Miranda reluz a ouro. Miranda é um quase homem ao contrário de Lobisomem (e dos selvagens de Graciliano Ramos). Miranda é um quase homem porque quase máquina.

Ele é postizo, por isso gira em outro ciclo. Fora da produção, seu ganho é roubo, sua fala insignificante. O caminho que representa brutaliza os homens, os deixa sem rosto e sem nome. Talvez por isso vitorioso.

Já o dos Paulos é um mundo irremediavelmente perdido. A Casa fundada por Silvério Coxo sofre o presente com o nascimento de Hilário... e perde o futuro com a sua morte. Os processos de decadência familiar e econômica afetam-se de forma tão candente que a mão invisível dos desígnios da providência aparece como algo real, enquanto que a outra mão, a mão visível do mercado, desaparece como coisa fantasmagórica. Mariano Paulo põe em execução o seu plano de resistência: “Abre a despensa e pega na primeira latâ de petróleo. Tem de alcançar a sua vitória sobre o destino antes que o dia nasça”<sup>39</sup>. Fogo, chama real para combater os seus fantasmas. Ao passo que para Miranda a vida corria “direita como um fuso”<sup>40</sup>, e antes, um pouco antes, celebrava o seu culto à moeda, à sua luz:

O quarto enchia-se de sombra. Só o baú aberto luzia na obscuridade<sup>41</sup>.

37 OLIVEIRA, Carlos de. “O iceberg”. In: *Obras de Carlos de Oliveira*. Op. cit., pp. 579-580.

38 Em *Ficção e confissão* Antonio Cândido impõsta a questão da seguinte forma: “Se em Julião Tavares vem corporificar-se o que [Luís da Silva] odeia – (ou o que Graciliano odeia, como lembra Laura Austregésilo) – ele se torna o obstáculo máximo entre os obstáculos” (op. cit., p. 39). Em “Os bichos do subterrâneo”, observa: “Sob certos aspectos, Julião Tavares, como observou Laura Austregésilo, é uma espécie de *dúpolo* de Luís da Silva; encarnando a metade triunfante que lhe falta (...) É um ente de superfície, ajustado ao quotidiano, que Luís odeia e secretamente inveja (...) Por isso é necessário matá-lo” (op. cit., pp. 82-83).

39 C. D., p. 729.

40 C. D., p. 722.

41 C. D., p. 682.

## REFERÊNCIAS

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. *A escrita neo-realista*. São Paulo: Ática, 1981.
- BENJAMIN, Walter. "Sobre a atual posição social do escritor francês". In: *Walter Benjamin*. Org. e trad. Flávio R. Kothe. São Paulo: Ática, 1985.
- CALVINO, Italo. "Prefazione" a *Il sentiero dei nidi di ragno*. Milano: Garzanti, 1986.
- CALVINO, Italo. *Le città invisibili*. Torino: Einaudi, 1972.
- CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- FAGUNDES, Francisco Cota. "Tese e simbolismo em *Uma abelha na chuva*". In: *Colóquio Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, nº 58, novembro de 1980.
- HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência*. São Paulo: McGRAW-HILL, 1976.
- KAISER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. Coimbra: Arménio Amado Editora, 1985.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- MARX, Karl, ENGELS, Friedrich. "Manifesto do Partido Comunista", trad. de Victor Hugo Klagsbrun. In: *O manifesto comunista 150 anos depois*. Rio de Janeiro: Contraponto Editora, 1998.
- MARX, Karl. "Prefácio à 'Contribuição à crítica da economia política'". In: *Karl Marx. Friedrich Engels: obras escolhidas*, v. 1. São Paulo: Alfa-Omega, s.d.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.
- OLIVEIRA, Carlos de. *Casa na duna*. In: *Obras de Carlos de Oliveira*. Lisboa: Caminho, 1992.  
\_\_\_\_\_. "A fuga". In: *Obras de Carlos de Oliveira*.  
\_\_\_\_\_. "Almanaque literário". In: *Obras de Carlos de Oliveira*.  
\_\_\_\_\_. "Micropaisagem". In: *Obras de Carlos de Oliveira*.  
\_\_\_\_\_. "O iceberg". In: *Obras de Carlos de Oliveira*.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. "Escolher e/é julgar". In: *Colóquio Letras*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n. 65, janeiro de 1982.
- RAMOS, Graciliano. "Carta a Maria Amélia Ferro Ramos, Rio, 20 de outubro de 1914". In: *Cartas*. Rio de Janeiro: Record, 1981.
- RAMOS, Graciliano. *Memórias do cárcere I*. São Paulo: Círculo do Livro, s. d.
- SANTILLI, Maria Aparecida. "Resenha à 7ª edição de *Uma abelha na chuva*". In: *Língua e Literatura* ano III, v. 3. São Paulo: FFLCH/USP, 1974.
- SARAMAGO, José. "O autor como narrador". In: revista *CULT*, São Paulo, n. 17, dez. 1998.
- TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.
- TORRES, Alexandre Pinheiro. "Tetralogia da Gândara". In: *Romance: o mundo em equação*. Lisboa: Portugália, 1967.
- VALÉRY, Paul. "Discurso sobre a estética". In: *Teoria da literatura em suas fontes*. Org. Luiz Costa Lima, volume 1. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.