

Gisele Seeger*

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS)

Breves apontamentos sobre o destino da representação do mundo na obra narrativa de Carlos de Oliveira a partir duma sua interlocução com Erskine Caldwell

Resumo:

É bastante conhecida a atitude de Carlos de Oliveira em relação à sua prosa e ao seu verso, cujas contínuas revisões assinalaram uma significativa mudança na ideia de representação que sustenta essas obras e, ao mesmo tempo – sem que nisso haja contradição – a persistência duma certa ideia de representação que sustenta essas obras. Isto é, se a pouco e pouco o escritor abandonou a crença na homologia entre realidade empírica e representação, crença essa de que se nutriu o Neorrealismo mais ortodoxo, nunca deixou de plasmar em suas obras o pressuposto de que “Na poesia [por “poesia”, leio, mais amplamente, toda a literatura, incluindo-se a narrativa] / natureza variável / das palavras, / nada se perde / ou cria, / tudo se transforma” (Oliveira 2003: 201). Essa particular manifestação da dialética entre transformação e persistência constitui, a meu ver, um dos alicerces centrais sobre os quais repousa sua ficção narrativa. Para perseguir esse argumento, acerco-me do breve ensaio “O grão de areia”, presente na coletânea *O Aprendiz de Feiticeiro*, ensaio que foi publicado inicialmente na *Seara Nova*, na década de 40, sob o título “A sombra de Jeeter Lester” e é significativamente alterado na reescrita que sai na mesma coleção em 1971.

Palavras-chave:

Carlos de Oliveira, narrativa, representação, transformação, persistência

Résumé:

L'attitude de Carlos de Oliveira envers sa prose et son vers est assez connue, avec des révisions constantes marquant un changement significatif dans l'idée de représentation qui sous-tend ces œuvres, tout en maintenant simultanément – sans contradiction – la persistance d'une certaine idée de représentation qui soutient ces œuvres. En d'autres termes, si l'écrivain a peu à peu abandonné la croyance en l'homologie

entre la réalité empirique et la représentation, croyance nourrie par le Néoréalisme le plus orthodoxe, il n'a jamais cessé de façonner dans ses œuvres l'hypothèse selon laquelle "En poésie [par "poésie", j'entends, plus largement, toute la littérature, y compris la narration] / nature variable / des mots, / rien ne se perd / ou ne se crée, / tout se transforme" (Oliveira 2003: 201). Cette manifestation particulière de la dialectique entre transformation et persistance constitue, à mon avis, l'un des piliers centraux sur lesquels repose sa fiction narrative. Pour approfondir cet argument, je m'approche du bref essai "O grão de areia", présent dans la collection *O Aprendiz de Feiticeiro*, essai initialement publié dans *Seara Nova* dans les années 40 sous le titre "A sombra de Jeeter Lester" et significativement modifié dans la réécriture qui paraît dans la même collection en 1971.

Keywords:

Carlos de Oliveira, narratif, représentation, transformation, persistance

A obra de Carlos de Oliveira, poeta e ficcionista, teve sua primeira germinação sob a luz do Neorrealismo, isto é, num tempo histórico-literário em que vocação estética e potencial de transformação sócio-histórica eram concebidos como faces equivalentes da palavra. Nos idos da década de 40, o escritor mantinha uma relação de proximidade com nomes como Joaquim Namorado, João Cochofel e Fernando Namora, colaborando, ao lado destes, em diversos jornais e revistas que afirmavam o potencial político e emancipatório da arte, como *Altitude*, *Seara Nova* e *Vértice*. Em termos literários, a consciência da alienação em relação aos meios de produção e um sentimento de solidariedade com as classes sociais oprimidas são vetores ideológicos constantes, materializados na recriação de contextos econômico-sociais recorrentes, como a crise da burguesia rural e a denúncia dum sistema opressivo de conotações feudais, responsável pela marginalização social (Reis 1983: 584). Porém, com o passar dos anos, ocorre com esta obra e o seu escritor um fenômeno assinalável: ao longo da sua vida, Carlos de Oliveira submete a sua produção a constantes e expressivas reescritas, que dão a ver uma profunda mudança na concepção ideológica que sustenta seus textos, ao ponto mesmo de ser posta em dúvida a sua postura em relação ao Neorrealismo e ao próprio romance português. Acerca da sua narrativa derradeira, Ricardo Namora (2017) assinala que continua "a resistir a ser classificada, ordenada ou arrumada numa hierarquia histórica ou crítica" (44).

No campo da narrativa, com efeito, "[é] amplamente conhecida a atitude de Carlos de Oliveira relativamente ao seu trabalho literário, cuja reedição foi frequentemente precedida de revisões que originavam o acréscimo de múltiplas alterações ao texto da edição precedente" (Martelo 1995: 146). *Casa na Duna*, publicado pela primeira vez em 1943, foi republicado pela última vez em 1964; *Alcateia*, publicado em 1944, foi revisto em 1945 e, não tendo o autor concluído a última revisão até a data de sua morte, acabou não reeditado; *Pequenos Burgueses*,

publicado em 1948, foi republicado em terceira edição de 1970; *Uma Abelha na Chuva*, publicado em 1953, foi republicado em quarta edição de 1969. *Finisterra* foi publicado pela primeira vez em 1978, sendo o texto definitivo a quarta edição, de 1981. Nas reedições dos primeiros romances, assim como n' *Uma Abelha na Chuva*, sobressaem os “progressivos investimentos técnico-literários incidindo sobre áreas como a articulação do tempo, o discurso interior das personagens e a pluriperspetivação narrativa”; tudo a serviço da problemática mais ampla da “representação de um irrefreável devir histórico-social de que cada ação particular é apenas uma parcela localizada” (Reis 1983: 584-585). Em *Finisterra*, romance-síntese e conclusão natural da sua obra narrativa, o enredo como que se desancora do “real”, ou, antes, problematiza ao máximo o relacionamento entre este e as (im)possibilidades da representação, conduzindo as linhas mestras das suas intrigas a uma dimensão muito mais simbólica e sugestiva do que nos seus romances de primeira hora. Como assinala João Camilo dos Santos (1987: 599-600),

Nous comprenons que la région où se déroule l'action du roman est celle de la Gándara, évoquée par les autres romans de l'auteur et par *O Aprendiz de Feiticeiro*, parce que les paysages décrits sont les mêmes. Mais nous nous rendons compte également que c'est seulement avec *Finisterra* que ces paysages s'imposent avec toute la plénitude de leur mystère, plus transfigurés que jamais par la vision fantasmagorique de l'enfant, par les souvenirs déformés de l'homme et par leur mise en évidence au sein de l'oeuvre d'art qui essaie de les reproduire (photo, dessin, pyrogravure, maquette) ou par le regard attentif et minutieux qui en grossit les contours et les couleurs, les zones d'ombre et de lumière.

Tal transformação carrega consigo um aspecto que a mim particularmente interessa: uma correspondente *transformação* na ideia de mimese que sustenta essas obras e, ao mesmo tempo – sem que nisso haja contradição – a *persistência* duma certa ideia de mimese que sustenta essas obras. Explico-me: se, por um lado, Carlos de Oliveira foi paulatinamente abandonando a crença na homologia entre realidade empírica e representação, crença essa de que se nutriu o Neorealismo mais ortodoxo, por outro, nunca deixou de plasmar em suas obras o pressuposto de que “Na poesia [por “poesia”, leio, mais amplamente, toda a literatura, incluindo-se a narrativa] / natureza variável / das palavras, / nada se perde/ ou cria, / tudo se transforma” (Oliveira 2003: 201). Essa particular manifestação da dialética entre transformação e persistência constitui, a meu ver, um dos alicerces centrais sobre os quais repousam os textos de Carlos de Oliveira.

Para perseguir este argumento, acerco-me do breve ensaio “O grão de areia”, presente na coletânea *O Aprendiz de Feiticeiro*, que inclui textos produzidos em diferentes momentos da trajetória do escritor, organizados em torno de breves relatos biográficos, narrações episódicas, opiniões políticas, reflexões em torno do fazer literário e da relação entre a literatura e o mundo. “O grão de areia”, especificamente, foi publicado inicialmente na Seara Nova, na década de 40, sob o título “A sombra de Jeeter Lester” e é significativamente alterado na reescrita que sai n' *O Aprendiz de Feiticeiro* em 1971.

De partida, chamo a atenção ao fato de que, para Carlos de Oliveira, conteúdo e forma são indissociáveis, como afirmara ele próprio em ocasiões como a entrevista a Mario Dionísio, em 1957:

Parece ocioso repetir que ‘fundo’ e ‘forma’ são indissolúveis, se determinam entre si no âmbito da linguagem. Parece, mas apenas à primeira vista. A guerra mítica entre eles persiste nos dogmas ferozes, e é preciso repetir, repetir, que as verdades, as boas intenções, não fazem só por si a boa, a verdadeira literatura. (470)

Daí que, nas primeiras versões das suas narrativas, aspectos como a presença duma ação com início, meio e fim, a recriação da temporalidade cronológica, o respeito à linearidade narrativa e um escasso aprofundamento simbólico plasmassem uma aproximação do escritor relativamente ao Neorrealismo mais ortodoxo e ao seu propósito de acessibilidade, que “obrigava a recorrer a sistemas de representação facilmente descodificáveis porque familiares” (Martelo 1996: 23). Ademais, “a sua relação com o marxismo enquanto versão-de-mundo” pressupunha uma articulação entre “a normatividade, do ponto de vista dos sistemas de representação” e “a revelação de um mundo configurando novos aspectos da realidade, revelação que o realismo pode produzir, mas confinando-a no plano ideológico e no quadro do entendimento materialista e dialéctico da História” (Martelo 1996: 23).

Num tal enquadramento, nada haveria de mais natural do que a contestação da ideia de propriedade privada por meio de constantes apropriação e diálogo com obras de outros autores. Carlos de Oliveira logrou tecer em sua obra uma vasta rede de fios oriundos de diversos focos da literatura e da cultura ocidentais, conferindo-lhes uma tonalidade muito própria graças a um “trabalho oficial”, de “horas sobre horas de paciência, consciência profissional” (Oliveira 1979: 3). Uma das mais significativas das suas interlocuções é com o mencionado clássico norte-americano *Tobacco Road* (1932), de Erskine Caldwell, adaptado para o cinema sob direção de John Ford, em 1941. Caldwell emergiu na cena literária norte-americana em 1929, durante o célebre colapso da economia, tematizando a miséria, o racismo, a violência, a bestialização e a tensão entre os valores urbanos e rurais. Com mais de oitenta milhões de livros vendidos a leitores em quase quarenta idiomas, Caldwell é conhecido pelo rótulo de “realista proletário”, dada a crítica do capitalismo que atravessa a sua obra e que rendeu-lhe, de um lado, uma posição incontestável nas letras norte-americanas, ao lado de Ernest Hemingway e John Steinbeck, e, de outro, a acusação de “dualismo” – para alguns críticos, os fracassos de Caldwell resultaram do dualismo do autor, isto é, o sociólogo teria lutado contra o poeta e nenhum deles teria saído vitorioso (cf. Flynt 1996: 836).

Como quer que seja, o sucesso do escritor é inegável: seu romance *God's Little Acre* vendeu mais de quatorze milhões de cópias. Seus livros foram transformados em três filmes e três peças de teatro; a adaptação teatral de *Tobacco Road* permaneceu sete anos e meio na Broadway. Prolífico, Caldwell é autor de cerca de sessenta livros, incluindo romances, coletâneas de contos, textos autobiográficos, livros de viagens, literatura infantil e ensaios fotográficos. A intriga de

Tobacco Road organiza-se em torno da família Lester, habitante duma zona rural da Geórgia, nos tempos da Grande Depressão. Tendo tirado seu sustento, há décadas, do plantio do tabaco e do algodão, o pai de Jeeter lhe deixou a mesma proporção de terra e de dívidas, razão pela qual a quinta foi vendida em hasta pública ao capitão John, para quem trabalhavam como rendeiros, até sua fatídica partida para Augusta. Tendo John vendido o gado e as mulas, os Lester são lançados na mais profunda miséria e desde então veem partirem progressivamente os seus das margens da Estrada do Tabaco em direção às fábricas de fiação, onde procuram meios mais dignos de sobrevivência. Apenas Jeeter, sua velha mãe, Ada, a sua mulher, e dois dos dezessete filhos, Dude e Ellie May permanecem na velha casa em estágio de progressiva indiferenciação, a aguardar qualquer coisa como um milagre que lhes venha trazer a salvação – as sementes de algodão, ou, na melhor das hipóteses, uma mula para poder lavrar a terra – enquanto aplacam a dor da fome com escassas folhas de tabaco e adiam, a cada dia, uma tentativa concreta de alterar os rumos do próprio destino.

Tal enredo soa muito familiar aos leitores de Oliveira, que em *Casa na Duna* e *Finisterra* põe em cena famílias pertencentes a uma pequena burguesia agrária, aferrada a uma terra estéril e a uma casa em estágio de deterioração física, financeira e moral enquanto se alteram, implacavelmente, os sistemas econômicos de produção. Carlos de Oliveira encontrou na Gândara a sua Georgia, terra igualmente árida, estéril para sementes de algodão e de futuro. Em *Pequenos Burgueses*, Raimundo da Mula é uma espécie de Jeeter Lester, igualmente miserável e obcecado pela ideia de adquirir uma mula para, com ela, lavrar e semear a terra.

Contudo o que mais agudamente convém vincar dessa “afinidade eletiva” de Oliveira é a concepção estético-ideológica que atravessa seus textos. Um dos rótulos cedo adquiridos por Caldwell foi o de “reformador social”, por razões óbvias: tal como as de Carlos de Oliveira, “[h]is stories dramatized so many social, economic, and racial injustices that a number of readers came to view Caldwell as a spokesman for the inarticulate and the unrepresented” (Lindenberg 2012: 498). Em “Depõem os escritores – Carlos de Oliveira” (1957), o escritor português reconhece o sentido crítico que, a seu ver, orienta a escrita literária:

Um escritor escreve, suponho eu, porque tem necessidade de compreender e explicar o seu mundo interior para o harmonizar ou não com 'o mundo dos outros'; para saber, como diz o povo, com que linhas se cose nesta árdua e complexa tarefa que se chama viver – e morrer também; para tomar o pulso ao seu próprio destino individual e entregá-lo depois ao desespero ou à esperança; para aceitar ou repudiar a moral, as ideias, os costumes vigentes na sociedade do seu tempo. (8)

Na crença no papel crítico-reflexivo da obra de arte literária reside a afinidade mais óbvia entre Oliveira e Caldwell e na interlocução do escritor português com o norteamericano um dos sinais mais ilustrativos do modo como se transforma a escrita e o modo de conceber as dinâmicas sociais de Oliveira.

Como observa Rosa Martelo nesta passagem extensa, mas a vários títulos elucidativa, Carlos de Oliveira recria, n'“O grão de areia”, um hipotético diálogo com Caldwell, mas reformula-o significativamente da primeira à segunda versão:

Enquanto a primeira termina com a marcha dos escritores e suas personagens (às de Caldwell vêm juntar-se os gandareses de Carlos de Oliveira) a caminho de uma Augusta condenada pela revolta iminente dos trabalhadores, na segunda versão, o narrador-escritor parece reconhecer que a segunda geração dos Lester, tal como a primeira, ainda não será capaz de modificar as condições da sua existência: o título do texto reescrito retoma a equação mais pessimista, ou talvez mais rigorosa, então introduzida: “(...) Dudde não é ainda o grão de areia capaz de causar a panne”. (2001: 137)

Ora, em Tobacco Road, o desfecho é igualmente pessimista quanto à capacidade dos Lester, por longos anos oprimidos, de modificar sua condição existencial: reduzida a cinzas a casa e as vãs esperanças do velho Lester, Dude, último representante da família, em vez de tentar alterar o curso do destino dos seus, dá seguimento à inócua obsessão do pai:

Quando chegaram ao alto da primeira duna, Lov voltou-se e contemplou, através da cortina, a propriedade dos Lester. Ao sol matinal, só conseguiu ver uma coisa: a grande chaminé de tijolo, que se erguia, toda negra, como se fosse uma pedra tumular.

Dude tirou a mão da buzina e virou-se para Lov:

– Acho que vou pedir uma buzina emprestada em qualquer parte, e sementes e adubo, e vou tratar de tirar uma colheita de algodão – disse Dude. – Tenho cá na ideia que o ano vai ser bom para o algodão. Talvez eu conseguisse tirar um fardo por acre, como o meu pai contava sempre tirar. (Caldwell 2014:73)

Um tal desfecho vai ao encontro da postura que Caldwell adotava em relação à natureza da crítica tecida em suas obras. O romancista recusava o rótulo de “reformador”, afirmando-se, antes, um “observador”, como revela em 1980 numa entrevista conduzida por Elizabeth Pell Broadwell e Ronald Wesley: “I'm a writer, not a reformer. I've always considered myself essentially an observer, a bystander” (2012, n.p.).

Carlos de Oliveira, por sua vez, nas primeiras versões dos seus textos, como evidencia a primeira publicação d'“O grão de areia”, confiava ainda ainda “no papel desempenhado pelos escritores no processo de interpelação dos oprimidos”, como assinala Rosa Maria Martelo nesta passagem extensa, mas a vários títulos elucidativa:

Na primeira versão, a afirmação atribuída a Caldwell – “Esta gente não tem consciência de nada...” provocava a irritação do escritor:

Confesso que me irritei:

Claro Caldwell, não tem consciência de nada. Mas o que podemos é dar-lha, o que podemos é fazer

saber-lhe duma vez para sempre porque faltam as mulas, as sementes e o guano a quem precisa deles. Vi um sorriso abrir-se na face de Erskine. Ele, que conhece todo o mundo e sabe dos homens e da vida muito mais do que eu, sorria com certeza porque falara apenas para me ouvir. Mas eu sentia que tinha de acabar e disse ainda:

E nós podemos fazer isso. Na Geórgia ou na Gândara, podemos realmente ajudar a fazer isso.

Em conformidade com a posição essencialmente dilemática que caracteriza o último Carlos de Oliveira, na segunda versão, a afirmação do romancista americano apenas sugere ao narrador uma expressão dubitativa: “Talvez não”. E a marcha para Augusta é levemente retomada de forma simbólica e igualmente dubitativa:

O vento crescia, agitando as cinzas do barracão dos Lester, erguendo-se pouco a pouco. Ia jurar que as via subir, afastarem-se com a lentidão das nuvens e ao longe desabarem sobre o perfil agreste dos três arranha-céus de Augusta. Mas podia ser apenas a miragem do crepúsculo ou a sugestão dos velhos presságios. Não sei. (2001: 137)

A “irritação” do narrador da primeira versão d’“O grão de areia” informa-nos a respeito da postura dum autor ainda apegado a um Neorrealismo ortodoxo, que procurava não apenas dar voz aos anseios das camadas proletárias, mas também, por meio da palavra poética e do seu suposto potencial emancipatório, alterar concretamente a realidade social. No cinema de John Ford, sugere-se uma semelhante insatisfação com o destino conferido por Caldwell aos Lester, já que Ford concebe uma versão edulcorada de *Tobacco Road*, já que a adaptação cinematográfica oblitera o diferencial estético e sociopolítico da obra de Caldwell, acomodando-o ao gosto do cinema comercial. Como sublinha Scott Macdonald, que compara as duas obras,

Inevitably, given the Hollywood Production Code (a brief review of film and literary censorship in the United States is useful at this point), the physical and moral grotesquerie of the original novel is entirely cleaned up. The result is reminiscent of the “Beverly Hill billies”. The black comedy and blunt style of the Caldwell version is transformed into light comedy, lovely outdoor photography, and soft, nostalgic music. While the novel sees the grisly conditions it portrays as inevitable results of generations of starvation on depleted soil, and suggests that increased education about modern farming methods and a shift in governmental farm policy can begin to reverse the trend, Ford's film sees Jeeter Lester as just naturally lazy and inept. At the end of the film, it is clear that nothing can be done about this cute old guy, and a happy ending is provided when the kind-hearted owner of the land on which Jeeter is a tenant gives him enough money to avoid the poorhouse and live happily ever after? or at least until next year's hand out – in his homey shack. (1987: 57-58)

Porém tal pretensão vai, a pouco e pouco – de reescrita em reescrita –, enfraquecendo, sem que, com as aspirações intervencionistas iniciais, abandone-se a tonalidade crítica da obra. Tanto nas suas reedições quanto na sua narrativa final, *Finisterra. Paisagem e povimento*

(1978), Carlos de Oliveira continua a tematizar os conflitos de classe, a ruína dos sistemas econômicos de produção baseados na exploração agrária e os efeitos materiais e afetivos duma mentalidade burguesa e passadista. Nenhuma das “obsessões” pessoais e sociais referidas na “Nota final” de *Finisterra* é abandonada, tampouco apagam-se de todo as marcas da solidariedade dos narradores com as classes em desvantagem econômico-social: “Qualquer dia a canga (a paciência) acaba”, dizem os animais falantes deste romance, “Esperança, vai havendo” (Oliveira 2003: 34). Ocorre, sim, que, nas reedições dos primeiros romances e, ainda mais agudamente, no último, passam a sobressair os investimentos técnico-literários em todas as categorias estruturantes da narrativa e, enfaticamente, sobre a personagem, o tempo e a perspectiva. As figuras começam a perder contornos – seus retratos, como a própria propriedade familiar, desfiguram-se; o tempo confunde-se num amálgama que indiferencia tempo cronológico e tempo psicológico; o mundo, já não é possível vê-lo objetivamente, porque há sempre as percepções individuais das personagens a filtrá-los. Ao mesmo tempo, há um apagamento às alusões diretas à Gândara e suas dinâmicas sociais, assim como uma progressiva abertura ao simbólico, à sugestão e à dúvida, aspectos textuais que enformam a “posição dilemática” referida por Rosa Maria Martelo e conferem maior universalidade aos sentidos potencializados pela obra.

Com essa transformação, o Carlos de Oliveira das versões finais aproxima-se conceptualmente de Caldwell, que tendo enraizado sua ficção nas dinâmicas sociais, jamais esqueceu que

all fiction is a distortion. You have to shape, to add and eliminate. You cannot simply photograph a story; a story must be given variations of depth and color, of light and shadows. Every piece of fiction is a distortion to some extent because something has been omitted and something has been added. But I do not think that I distorted anything beyond recognition. You see, if you concentrate on one aspect of existence at the expense of something else, then you are exaggerating one phase and not paying much attention to another. A distortion in fiction might highlight something that is not a part of everybody's life but that does exist for certain people. A painter does the same thing. When he paints a landscape, he's not going to put in every blade of grass; he's going to suggest some grass. And the grass he suggests might be taller or thicker or more intense than the actual grass is. But you can then appreciate the fertility of this scene. That would be a distortion in painting. And I would call both of these distortions good distortions. (Arnold 1988: n. p.)

Particularmente interessante é que essa maneira de conceber a ficção, o escritor português, em sua obra final, coloca-a em cena na própria experiência das personagens. Em *Finisterra*, enquanto a propriedade progressivamente arruína-se material e moralmente, tal como em *Tobacco Road* e noutros enredos do autor português, as figuras pai, mãe e menino criam versões da paisagem que se vê da janela da casa, nessas versões imprimindo a sua percepção particular respectivamente, numa descrição verbal, num desenho infantil, numa

pirogravura e numa fotografia. No desenho do menino, as proporções e os tons da paisagem foram assumidamente alterados à força dos sentidos, das sensações e da imaginação: “demasiado azul, muito vermelho, algum roxo, nenhum amarelo”, mas sua especificidade reside sobretudo em que a paisagem deserta nele figura povoada: “surtem recortados a negro (excepto as cabeças que são laivos de fogo) os primeiros homens, cavalos, bois, carneiros, caminhando a custo entre grãos de areia grandes como penedias”. Vão em direção à lagoa, “pouco maior que uma gota de chuva”. Já “ao alto, sobre as dunas distantes, com as asas rente às margens do papel, pairam aves brancas”, também elas ausentes da descrição do homem, “esperando com certeza a sua vez de beber” (Oliveira 2003: 13). A pirogravura da mãe consiste numa “gravura abstracta”, embora repita “com rigor o traço das dunas, as margens da lagoa, a rede confusa das gramíneas, equilibrando geometricamente superfícies, volumes, relações de espaço: a arquitectura real (?) da paisagem” (*idem*: 12). Na fotografia do pai, ocorre “[u]m processo (evidente) de indiferenciação. Apagadas as linhas (os contornos), para falar ainda de paisagem, tem de imaginar-se uma névoa fina com a lua a nascer ao fundo. Ou supor (talvez) a lupa fosca e colorida (rosa a amarelecer)” (*idem*: 110).

Transferido, assim, o problema da representação do mundo para o interior da ficção, é como se as próprias figuras do texto fizessem a descoberta de que entre o mundo e a poesia há sempre um prisma a transformar a paisagem. As figuras de Carlos de Oliveira passam a manifestar uma cada vez mais aguda autoconsciência do papel produtor da atividade representativa, concebida não como simples transposição do real, mas como sua recriação, procedimento que comporta sempre algum grau de “distorção”, para empregar o termo de Caldwell. Numa esfera mais ampla, Oliveira desloca para a própria experiência das personagens as complexas e sutis correlações entre o mundo encenado e a realidade extraficcional. É “difícil distinguir o real por trás da encenação” (Oliveira 2003: 21), como afirma uma das suas figuras, porque o texto torna-se cada vez mais ciente do seu caráter de *versão* ou *encenação do mundo*, tal como as diversas versões da paisagem vista da janela. À maneira do que nos ensina Paul Ricœur ao pensar a relação entre a experiência viva do tempo e o modo narrativo que a configura, a obra de Oliveira realiza um percurso em direção à descoberta de que

deveremos entender o contrário do decalque de um real preexistente e falar de imitação criativa. E, se traduzirmos mimesis por representação, não deveremos entender por essa palavra uma duplicação de presença, como ainda se poderia esperar de mimesis platônica, e sim o corte que abre o espaço de ficção. O artifício de palavras não produz coisas, produz apenas quase coisas, ele inventa o como-se. (Ricœur 2010: 82)

Regressando a “O grão de areia” e, mais especificamente, à frase que o encerra (“Mas podia ser apenas a miragem do crepúsculo ou a sugestão dos velhos presságios. Não sei”), referente às cinzas que o narrador via subir do barracão devastado dos Lester, reúne-se, numa só imagem, isso que chamo o destino da representação do mundo na obra narrativa de Oliveira: a sua vinculação ideológica, já um pouco dissipada, como o fumo, mas persistente; e a sua

aguda consciência de que, em ficção – um pouco como na experiência habitual –, há sempre algum grau de distorção que nos coloca a nós (e ao escritor) diante de miragens e sugestões. Tal é, a meu ver, o sentido para onde aponta a interlocução de Carlos de Oliveira com Erskine Caldwell, uma das suas diversas e relevantes afinidades eletivas.

NOTAS

* Gisele Seeger é Doutora em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Sua pesquisa gira em torno da (des)figuração da personagem na ficção portuguesa do século XX. É autora da dissertação de mestrado *Finisterra e os modos de povoar uma paisagem: estratégias de configuração da perspectiva narrativa* (UFSM, 2020) e da tese *A (des)figuração da personagem romance português do século XX: Uma leitura de Bolor, Finisterra e Um beijo dado mais tarde* (2023). Seus trabalhos incidem sobre os estudos narrativos e o romance português dos séculos XX e XXI. É autora do livro *A Personagem na Narrativa Literária* (2021), com Raquel Trentin, e colaboradora do *Dicionário de Personagens da Ficção Portuguesa*, do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra (UC).

Bibliografia

- Arnold, Edwin T (1988), *Conversations with Erskine Caldwell*. Mississipi, University Press of Mississippi.
- Caldwell, Erskine (2014), *A Estrada do Tabaco*, trad. Adolfo Casais Monteiro. Lisboa, Edições Saída de Emergência.
- Dionísio, Mário (1957), “Depõem os escritores – Carlos de Oliveira”, *Europa*, n.º 4: 3–8.
- Flynt, W. (1996), “Erskine Caldwell’s Poor Whites: literary realism or historical mythology? [Review of *Erskine Caldwell: A Biography*; *Erskine Caldwell, The Journey from Tobacco Road; The People’s writer: Erskine Caldwell and the South*, by H. L. Klevar, D. B. Miller, & W. Mixon]”, *The Georgia Historical Quarterly*, n.º 80(4), <<http://www.jstor.org/stable/40583598>> (último acesso em 03/08/2023).

- Lindberg, S. W. (2012), “The legacy of Erskine Caldwell”, *The Georgia Review*, n.º 66(3), <<http://www.jstor.org/stable/23268211>> (último acesso em 01/08/2023).
- Macdonalds, S. (1987), “Film and literature”, *Journal of Film and Video*, n.º 39(3), <<http://www.jstor.org/stable/20687783>> (último acesso em 03/08/2023).
- Martelo, Rosa Maria (1995), “Reescrita e efeito de invariância em Carlos de Oliveira”, *Colóquio/ Letras*, n.º 135/136, <<https://colouquio.gulbenkian.pt/cat/sirius.exe/issueContentDisplay?n=135&p=145&o=r>> (último acesso em 23/09/2023).
- (1996), *A Construção do Mundo na Poesia de Carlos de Oliveira* (Tese), Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- (2001), “Os contos de Carlos de Oliveira – eclipses e metamorfoses”, in *I Ciclo de Conferências sobre a narrativa breve*, Aveiro, Centro de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro: 129-139.
- Namora, Ricardo. “Que farei com esta ‘Nota’? O testamento de Carlos de Oliveira”, *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, n.º 24, <<https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/353>> (último acesso em 23/09/23).
- Oliveira, Carlos de (1957), “Depõem os escritores - Carlos de Oliveira”, *Europa*, n.º 4.
- (1973), *O Aprendiz de Feiticeiro*. Lisboa, Sá da Costa.
- (1992), “O grão de areia”, in *O Aprendiz de Feiticeiro*. Lisboa, Caminho.
- (2003), *Finisterra. Paisagem e povoamento*. Lisboa, Assírio e Alvim.
- (2003), *Trabalho Poético*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- Reis, Carlos (1983), *O Discurso Ideológico do Neo-realismo português*. Coimbra, Almedina.
- Ricœur, Paul (2010), *Tempo e Narrativa*, trad. de Claudia Berliner – revisão da tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar, São Paulo, Martins Fontes.
- Santos, João Camilo dos (1987), *Carlos de Oliveira et le Roman*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian.