

CARLOS DE OLIVEIRA POR
EDUARDO LOURENÇO E ÓSCAR LOPES,
NOS IDOS DE 40 E 50
NOTAS FILOLÓGICO-CRÍTICAS

[341]
PRIMEIRA MÃO
Ensaio
Oswaldo Manuel
Silvestre



1. CONSTITUI, SEM DÚVIDA, um curioso exercício o confronto dos textos de um autor (sobretudo se maior) com as leituras críticas por eles suscitadas à data da sua publicação. O exercício, contudo, arrisca-se a perder o potencial crítico quando tenda para aquela versão colectiva a que na nossa disciplina se dá a designação de “recepção”. De facto, na versão empirista que da “recepção” nos ficou, o que parece estar em causa é um recenseamento de ecos confiado na ilusão de que a sua justaposição pode por si só ganhar um alcance interpretativo, na medida em que tais ecos sejam suficientes para reconstituir “horizontes” suficientemente estáveis e impositivos para que saibamos o que significou, num dado corte temporal, “ler o texto x”. Tal justaposição, traduzida em modalidades várias de saturação de “contexto”, corroboraria mutuamente, e reforçaria, o lugar e o significado de texto e leitura crítica, num jogo viciado pelo qual o contexto justifica o texto e este deseja o contexto que o explique. Lembremos que, como Jauss em tempos defendeu, esta saturação necessita, para ser menos incompleta, da colaboração da História geral, o que nos arrasta para um horizonte insaturável, por tão vasto: quanto mais o texto, por intermédio dos estudiosos da sua recepção, deseja o contexto que o ratifique, mais o contexto pede contextos presumivelmente indispensáveis à justificação do modo de existência do texto. Tais contextos, porém, e em que pese ao platonismo da metáfora dos “horizontes”, não só não existem em si, como não são recuperáveis enquanto suposta coincidência expressiva de textos e leitores: uns e outros adaptam-se, *tant bien que mal*, às contingências e constrações de uma situação comunicativa em que o “contrato de leitura” não vai muito além da imputação caritativa da metáfora que o constitui.

O caso de Carlos de Oliveira é razoavelmente esclarecedor quanto às deficiências de tal heurística: em muitas das ocorrências do seu encontro com a crítica, os textos de Oliveira suscitam um contexto crítico que não existe e que, como podemos perceber pela resposta da crítica aos textos em causa, muitas vezes formulada nos termos de uma leitura recalitrante, não pode em boa verdade vir a existir. O caso é esclarecedor por se tratar de um autor para cuja obra, em princípio, e de acordo com a história literária, nunca terá faltado o contexto – histórico, ideológico, estético – que aliás viria a afogar outros companheiros de caminhada neo-realista. Em Oliveira, contudo, a questão política, como a questão estética, manifestam interessantes discrepâncias em relação a esse contexto para que, aparentemente, a sua obra – a obra do “escritor maior do neo-realismo”, como rezam os manuais – tão poderosamente contribuiu. Essas discrepâncias não devem propriamente ao modelo temporal da vanguarda (a obra de Oliveira, digamos, não “antecipa”

nem se remete ao tribunal dos vindouros, pelo menos até bem tarde) e dos regimes modernos da proclamação categórica da desregulação dos tempos da escrita e da leitura. Trata-se, antes, de uma questão propriamente interpretativa: a da interpretação peculiar que do marxismo – e, antes dele, do materialismo – Carlos de Oliveira produz nos seus textos, face à qual a doxografia neo-realista se vê forçada a reconhecer-se ou impotente ou escandalizada (e o escândalo será bastas vezes, neste enfrentamento, um *ersatz* da impotência). Contudo, o marxista em Oliveira, e antes dele o neo-realista, não poderá deixar de se mover no quadro previamente traçado por essa geração – a sua – que se representou, não apenas imaginariamente, em marcha acelerada rumo ao futuro. A sua obra só faz, em rigor, sentido no quadro dessa hermenêutica da história que todavia, nos seus romances e poemas, deve começar por conquistar o sentido que a história, ao contrário do que pensam os seus companheiros de caminhada, de todo não faz (ou, pelo menos, não faz inteiro). O caminho – digamo-lo assim – só faz sentido na medida em que é um caminho em busca do sentido que o caminho não possui. Esta pequena diferença, que é a diferença pela qual se introduzem algo clandestinamente na sua obra o trágico e a escrita como reescrita (como trabalho poético e romanesco), é porém demasiado significativa para que os caminhos de Oliveira e dos seus companheiros de geração possam ser inteiramente sobreponíveis, a não ser na aparência feliz de um programa geracional a que não falta sequer um compacto acompanhamento coral (por exemplo, o de Lopes Graça, para o qual Oliveira também contribuiu; ou o de Ribeiro de Pavia, que também cultuou)¹.

Eis porque a crítica de Oliveira oferece o estranho panorama de uma sucessão de desencontros, tão-mais frequente quanto mais pronunciado for o marxismo oficial do crítico. Por outras palavras, Oliveira não dispôs de um crítico marxista disponível para o *ler sem preconceitos*² no período de vida útil da sua geração, tendo de esperar pelos anos 70 para que enfim as cinzas de Gramsci, Marx e Engels, as brasas de Althusser e o estruturalismo “radical chic” da *Tel Quel* dessem frutos (assaz sazonados) num Manuel Gusmão e num Eduardo Prado Coelho, embora este último numa ligação menos filial, e mais *em trânsito*, com a geração de 40. Esta estranha e aparentemente invisível ocorrência é ainda constatável *à rebours*, se nos lembrarmos de que o grande crítico da primeira fase de Oliveira será Eduardo Lourenço, não por acaso um fenómeno de surda discrepância no âmbito da geração em causa, geração que será um tanto resignadamente a sua mas de que o afastará quer a formação católica (patente na sua versão posterior do existencialismo, de matiz marceliano), quer a resistência, pela via travessa do trágico, ao historicismo contente desses marxistas certos do seu *rendez-vous* com a História.

Eis pois a paradoxal situação crítica da obra de Carlos de Oliveira: se por um lado ela em muito contribuiu para esse contexto contra-oficial de uma cultura antifascista em que, de facto, o neo-realismo triunfará plenamente sobre a cultura estado-novista – o que não é o mesmo que supor que entre as duas exista uma incomensurabilidade absoluta de representações e linguagens –, o próprio triunfo dessa cultura crítica, no e em virtude do pesado contexto do salazarismo, lhe imporá um devir acríptico dos seus fundamentos, devir esse que colidirá repetidamente com o carácter em todos os sentidos *radical* do marxismo e suas representações na obra de Oliveira. Como é sabido, o neo-

realismo moveu-se entre nós à base de um marxismo bisonho que, sem assinaláveis dramas hermenêuticos, se volvou, por força da situação socioeconómica e política portuguesa, numa versão frequentemente não-marxiana da pastoral (mas talvez ainda marxista ou recuperável como tal), enquanto o PCP recomendava aos operários a leitura, superiormente formativa, de Zola. Não surpreende por isso que a crítica mais empenhadamente neo-realista, quando confrontada com a obra de Oliveira, produza um típico elogio *por defeito*, ressaltando o estilo (a Forma) – justamente aquilo que a estética marxista mais desmerece, fazendo-o efeito, eco ou “reflexo” de planos mais fundos (“infraestruturais”) de indagação – em detrimento de um conteúdo demasiadamente reduzido para poder aspirar ao *típico*, ou decadente em excesso para poder apontar o caminho, ainda que em regime negativo (negatividade que, convenhamos, é uma posição rara e que idealizo por, digamos, generosidade crítica). Isto quando não alerta para a descompensada relação entre estilo e mundo apropriado, a benefício erróneo do primeiro.

Estas razões justificam talvez as breves notas filológico-críticas com que faço acompanhar, neste texto, a reedição de duas importantes recensões de dois dos grandes críticos portugueses do século, Eduardo Lourenço e Óscar Lopes, a obras de Carlos de Oliveira: *Alcateia*, no caso do primeiro; *Uma abelha na chuva*, no do segundo. Este encontro, mais frequente tratando-se de Eduardo Lourenço, mais raro em Óscar Lopes (questão já de si significativa), pede uma leitura atenta das circunstâncias, bem como dos termos interpretativos em que se processou.

2. Nascido em 1923, Eduardo Lourenço é em todos os sentidos um caloiro das letras quando publica em 1945, na *Vértice*, uma recensão de *Alcateia*. Que a recensão saia na *Vértice*, e assinada por quem em muito contribuiu (até mesmo monetariamente) para que a revista pudesse passar a ser o órgão geracional que veio a ser, eis o que não é despiciendo, embora nos possa parecer hoje surpreendente que Eduardo Lourenço se “estrie” na crítica da obra de Oliveira justamente com aquele romance de que o autor mais se afastará (resistindo, até bem perto da morte, à sua reescrita) e de que justificadamente julgaríamos o crítico pouco próximo. A recensão, contudo – que tem por objecto e pretexto a 2.ª edição de *Alcateia*, de 1945 – não visa tanto esse romance isolado mas a “diferença” do caso Oliveira. Para tal, Lourenço aborda o par *Casa na Duna-Alcateia* numa perspectiva algo comparatista, perspectiva que alarga ao neo-realismo para concluir pela singularidade de Oliveira, que assinala como um *advento* redentor do mesmo neo-realismo. O texto, de um jovem destinado ao futuro que hoje sabemos, é toda uma cartografia da obra de Oliveira, balizando desde logo o terreno em que a crítica futura largamente trabalhará e estabelecendo as suas coordenadas principais.

Convirá pois passar à leitura do texto em pauta.

[*Alcateia*, por Carlos de Oliveira]

Ainda que pouco extensa, a obra de Carlos de Oliveira é das mais individualizadas da nossa literatura actual. Casa na Duna, o seu primeiro romance, deu-lhe

uma posição nítida no nosso romance moderno em geral e dentro do próprio neo-realismo. Duma vez para sempre, o centro concreto do nosso romance foi desviado do regionalismo, do floclorismo e do exotismo, de muitas páginas de Aquilino, Ferreira de Castro e mesmo Alves Redol, para a condição humana, simples, directa e concreta dos nossos camponeses e proprietários rurais. Com uma linguagem seca, mordaz e crua, de frases curtas, o romancista construiu um ambiente específico de estagnação e marasmo, onde a miséria, o amor e a morte dos gandareses, têm um lugar igual ao drama do proprietário que se afunda na ruína, ou do filho degenerado que perdeu o sentido antigo do amor à terra. E isto (sobretudo isto) foi algo de novo no neo-realismo português. Influenciados pelo Jorge Amado da fase neo-romântica e julgando-se obrigados, por uma compreensão inadequada da luta entre dois mundos diferentes, os primeiros neo-realistas não evitaram o falseamento de alguns personagens. Isto que a crítica notou e exagerou, desaparece, ou quase, em Casa na Duna. O que é realmente produto das condições materiais aparece aos gandareses ou a Mariano Paulo, como má-vontade de homens determinados, castigo de Deus ou destino, e estas ideias agem com força sobre as suas vidas, o que está mais certo do que os protestos e as acções conscientes, em que os primeiros neo-realistas não hesitavam em envolver as suas criaturas.

Em Alcateia, recentemente saída em nova edição, o autor mantém o mesmo ponto de vista. João Santeiro, meditando na sua vida, pensa que todos os outros, os que lhe vedaram caminhos honestos de subsistir, são culpados e merecem o seu ódio e a sua revolta. Mas revolta-se concretamente e acusa concretamente dentro do horizonte acessível à sua compreensão. O fundo do seu drama aparece às vezes como fatalidade, outras como injustiça, e acaba por aceitá-lo. Não vai além porque não podia ir. No pólo oposto do seu mundo, vivem Cosme Sapo, senhor de terras, o Dr. Carmo, administrador, e uma cáfila indecisa de vila provinciana, girando à volta da teiazinha de ódio e interesses curtos que os dois primeiros entrecem. Cada um tem o seu pequeno drama. Cosme Sapo, o da impotência física e moral, o Dr. Carmo, o do filho que se afasta lentamente dos interesses essenciais da sua vida. Sob este ponto de vista, Carlos de Oliveira afasta toda a acusação de esquematismo ideológico, que é costume dirigir ao neo-realismo. Nem Cosme Sapo, nem o Dr. Carmo, aparecem a uma luz desfavorável pelo facto de serem o primeiro degrau da escala social do mundo que rejeita João Santeiro e Leandro. O Dr. Carmo é honesto do seu ponto de vista e outro qualquer faria o mesmo. Monologando, justifica-se a si próprio e o autor toma parte nesse drama, mostrando como a desilusão vai alastrando na sua vida, mesmo na hora do triunfo. Não compreende por que motivo o filho não dá importância ao seu esforço, à sua luta contra Cosme Sapo, contra os quadrilheiros. Alguma coisa está errada na vida, mas também ele, o Dr. Carmo, não o sabe.

Se há em Carlos de Oliveira um parti-pris de esquematismo, não é de ordem ideológica mas estética e psicológica. A segura bem vinculada do seu estilo, a sua violência sombria reflectem-se no carácter dos seus personagens. O humor é possivelmente a ausência mais visível no tecido psicológico dos seus romances. Raríssimos os personagens que riem alguma vez. Todos eles são ressentidos físicos ou morais e as suas almas foram caldeadas, ressequidas, pelo vento do ódio e da violência. Hilário de Casa na Duna era quase um masoquista e a sua vida sexual uma frustração contínua. Agora Capula, quando possui, possui violentamente, incompletamente, como se cada vez lhe pareça sempre a última. Em Alcateia Troncho e Venâncio chalacetam algumas vezes, mas os seus ditos são sempre mordazes, cáus-

ticos. Esta mordacidade existe na gente do nosso campo, mas ao seu lado há o riso aberto, há mesmo uma capacidade de sorrir por cima da miséria da vida, que torna o seu destino ainda mais espantoso. Não é o falso ar de inocência dos romances de Faulkner, Caldwell e geralmente de toda a literatura americana, pois o nosso povo é velho e cheio de experiência, mas é em todo o caso uma alegria profunda, que só a tragédia da vida consegue sufocar e que a nova literatura não tem dado.

Carlos de Oliveira teve em Alcateia uma leve transigência com o lado agradável da existência, mas não conseguiu dar a impressão duma transigência consistente. Refiro-me às cenas de Fernando e Lena na praia e a uma certa ternura que o autor pôs na figura de D. Hermengarda. Mas ao pé de João Santeiro, de Hilário (sobretudo de Hilário) e de todos os outros, tudo isso mal se percebe. Os seus tipos, com força, são secos, descarnados, cheios de silêncios. Isto faz com que o autor conduza muito visivelmente a acção, coisa pouco notada em Casa na Duna e não raro tenha de recorrer à força inegável do seu estilo para suprir a ausência de movimento dos seus personagens. Assim no assalto ao gado de Cosme Sapo e na prisão de João Santeiro, aliás das páginas mais sugestivas de Alcateia.

Em compensação o tempo da acção é expresso com mais segurança do que em Casa na Duna, onde a indecisão e a confusão de planos temporais era muito evidente. Contudo, o "tempo interior", o ritmo das horas diferentes que constroem a vida, não aparece tão bem dado como em Casa na Duna. Nenhuma figura de Alcateia tem a nitidez de Hilário, que Carlos de Oliveira ia construindo aos olhos do leitor. Agora quando surgem, João Santeiro, Leandro e o resto da quadrilha, as suas vidas estão quase concluídas e as referências não chegam para os recriarmos perfeitamente. A acção em que o autor os mergulha constantemente não é suficiente para desenhar Troncho e Venâncio, senão ao de leve. João Santeiro, Leandro e Capula monologam mais, reflectem sobre a sua vida e as suas esperanças e por isso são mais vivos.

Claro que Alcateia não é um romance de aventuras, nem coisa que se pareça. Mas não há dúvida que o cuidado do autor, deslocando-se mais para o dinamismo da acção e para as relações exteriores dos personagens, acabou por criar figuras mais lineares do que as de Casa na Duna. Sob este ponto de vista, Alcateia é inferior a esse romance e ficará sobretudo, como uma tentativa, parcialmente bem sucedida, para animar o "clima", habitualmente parado, do nosso neo-realismo.

Isto não deve fazer esquecer que Alcateia tem cenas bem conduzidas e desenhadas com dramatismo, como as do assalto à casa de Lourenção, à de Cosme Sapo ou as da morte de João Santeiro e Capula. A cena final do cemitério tem um sabor de tragédia talvez excessivo, embora bem conseguido, mas as páginas mais singulares e perfeitas são as dos preparativos e do assalto da quadrilha de João Santeiro a um bandarês tão miserável como ele. São páginas duma crueza e desumanidade raras vezes atingidas entre nós desde Camilo e Fialho.

Se o "clima" próprio de Casa na Duna e Alcateia não bastassem para recortar a fisionomia específica do seu tipo de romancista, essas páginas bastariam. Como Camilo, mas dum outro ponto de vista, Carlos de Oliveira é o romancista do destino — essa forma tão nossa de sentir o lado sombrio da existência. A sua desesperança não se projecta em todo o futuro, porque o destino que vivem os seus personagens não é um destino mítico, mas é uma força viva, uma certeza irremediável e avassaladora, segredando-lhes que os melhores sonhos das suas vidas não se realizarão. Assim era com Mariano Paulo. Assim é com João Santeiro. A lembrança de tempos melhores, a esperança de Leandro numa fuga para o Brasil, as

horas de amor de Capula, são lúas curtos, na melancolia do destino comum e irrevogável. Sobre eles pesa a degradação que os consome lentamente até que Capula se liberta pela traição. Só João Santeiro, a melhor figura de Alcateia, aceita a grandeza do seu destino errado e escolhe a luta, quando na sua frente existe apenas a inadiável saída para a morte.

O mundo destes romances aproxima-se do de Steinbeck, Caldwell e Lins do Rego, sobretudo dos do primeiro e do último. Como em todos eles, os homens não triunfam nunca e o horizonte das suas vidas permanece fechado e sombrio. Cada um viverá a solidão do seu destino, em Salinas ou nas Gândaras, que este novo romance de Carlos de Oliveira tornou definitivamente paisagem nossa, plena de "secura, solidão e pismo".

Eduardo Lourenço, in *Vértice*, n.º 12-16, 1945.

Para Eduardo Lourenço, com *Casa na Duna* teríamos assistido enfim à superação ("Duma vez para sempre") do "regionalismo, folclorismo e exotismo" ainda centrais no nosso romance de então, tratasse-se de Aquilino, Ferreira de Castro ou - assinale-se - Redol. Na vez dessa literatura equivocadamente tardo-romântica e perdida, por isso, nas periferias do homem, surgiria agora uma literatura da "condição humana", sendo esta predicada como "simples, directa e concreta", a que corresponde (necessariamente, seria caso para dizer) "uma linguagem seca, mordaz e crua, de frases curtas". Dir-se-ia que no texto de Lourenço a "condição humana" arrasta consigo (ou é) toda uma fenomenologia que a reduz às suas manifestações mais simples, directas e concretas - digamos: à sua essência -, as quais pedem uma linguagem identicamente essencial, i.e., seca, crua e curta. Carlos de Oliveira seria então toda uma economia do humano e das suas representações, em tempos de dissipação de ambos, quer no exterior quer no interior do território neo-realista. E isto, sublinhe-se, seria um avanço definitivo.

Note-se, entretanto, que tal condição humana não funciona em regime de exclusão prévia, pois abarca "camponeses e proprietários rurais", reconhecendo à miséria, amor e morte dos gandareses "um lugar igual ao drama do proprietário que se afunda na ruína". De facto, do ponto de vista de uma humanidade reduzida à sua comum condição, não é ontológica ou eticamente correcto postular o privilégio - epistémico e ideológico - do pobre sobre o rico, como pretendia o neo-realismo irredentista dos primórdios. Assim, "O Dr. Carmo é honesto do seu ponto de vista e outro qualquer faria o mesmo" (eu sublinho). Mais ainda: "Monologando, justifica-se a si próprio e o autor toma parte nesse drama, mostrando como a desilusão vai alastrando na sua vida" (id.). Ora, o autor que toma parte no drama para reforçar a autonomia persuasiva das *drammatis personae*³, mesmo quando se situem do outro lado da barricada, não estará ele, no momento em que "afasta toda a acusação de esquematismo ideológico", a ceder em excesso às ilusões "burguesas" da neutralidade e impessoalidade? Aquilo a que Oscar Lopes chamou, em texto clássico sobre *O Primo Basílio*, o "vozeamento polifónico do narrador", sendo uma importante característica do romance oitocentista, pode também caracterizar, sem riscos ou perda de integridade ideológica, o romance neo-realista? A expressão de Lourenço - admita-se - é problemática, já que o próprio do realismo antiburguês é justamente essa participação do autor no drama, mas de modo a que o drama, ainda que em regime ventríloquo,

exprima a consciência social que se deseja transmitir e que deve coincidir com a daquelas personagens que à sociedade facultam a consciência de si (o mesmo é dizer: do seu rumo emancipatório) que escandalosamente lhe falta: os proletários, neste caso na versão camponesa da Gândara de Oliveira. Digamos que é este o ponto em que a poética de Lourenço não pode deixar de se dar mal com um realismo que se pensa enquanto totalidade, mas em que a totalidade o é em função de uma consciencialização social que prescreve, e depende de um futuro que a ratifique como tal. Ou seja: um realismo assim definido não pode não ser tendencial e tendencioso, i.e., típico e teleológico.

É, pois, este o momento em que Eduardo Lourenço toma parte nesse drama, optando por uma versão da *totalidade do realismo* que lhe permitirá criticar a Oliveira o esquematismo psicológico patente, por ex., na ausência de humor nos seus romances. Esta denúncia, convirá notar, faz-se em nome de uma exigente consciência social (muito lacunar ainda em Oliveira), a qual se aprofunda, para assim mais fielmente visar a totalidade, por meio de uma protoanálise da identidade lusa. De acordo com o crítico, a ausência de humor falsearia essa identidade, já que ao lado da mordacidade do nosso povo - faceta que Oliveira dominaria mas de modo parcelar, vale dizer, não dialéctico - "há o riso aberto, há mesmo uma capacidade de sorrir por cima da miséria da vida, que torna o seu destino ainda mais espantoso" (registre-se a contaminação brandoniana destas palavras e sobretudo o facto de o autor de *Húmus* poder ser o bom exemplo desta descrição caracteriológica). O défice mimético não residiria apenas em Oliveira mas em toda a literatura neo-realista, desconhecadora dessa antropologia cultural indispensável a qualquer tentativa de obtenção de uma consciência social plena. Leia-se a continuação: "Não é o falso ar de inocência dos romances de Faulkner, Caldwell e geralmente de toda a literatura americana, pois o nosso povo é velho e cheio de experiência, mas é em todo o caso uma alegria profunda, que só a tragédia da vida consegue sufocar e que a nova literatura não tem dado".

Resumindo: se Oliveira é excepção ao neo-realismo - porque não esquematiza e não falseia -, e se é essa qualidade que a Lourenço interessa, dir-se-ia que não é ainda excepção bastante, na medida em que não faz toda a justiça ao seu objecto (e o neo-realismo, para de veras o ser, não poderia deixar de a fazer)⁴. É pois defensável que a argumentação de Lourenço se faz ainda em nome do realismo, ou, o que dá no mesmo, em nome de uma consciência social intensificada (dos escritores neo-realistas, convirá esclarecer, não vá supor-se em Lourenço uma ilusória fé na capacidade de autoconsciencialização generalizada de leitores e "gandareses" por via das obras neo-realistas). Por assim ser é que esse realismo subjacente à argumentação do crítico se não reconhece na consciência social parcelar dos neo-realistas e, apesar de tudo, de Carlos de Oliveira. A sua modalidade muito própria de "consciência social", todavia, não segue os rumos *progressivistas* apostos ao romance neo-realista pela estética marxista, pela razão nada simples (sobretudo no contexto do neo-realismo de 1945) de que aonde aqueles rumos apontam ao futuro, Lourenço vê Oliveira esbarrar no trágico inamovível da "condição humana"⁵. Falando de *Casa na Duna*, Lourenço dirá que "O que é realmente produto de condições materiais aparece aos gandareses, ou a Mariano Paulo, como má-vontade de homens determinados, castigo de Deus ou destino, e

estas ideias agem com força sobre as suas vidas, o que está mais certo do que os protestos e as acções conscientes em que os primeiros neo-realistas não hesitavam em envolver as suas criaturas". A tradução em trágico daquilo que é de facto um determinismo material – "O que é realmente produto de condições materiais" – exprime um maior conteúdo de verdade do que um voluntarismo que não faz justiça ao objecto, por isso que o desconhece no exacto momento em que pretende salvá-lo (e não custa perceber que essa será a razão pela qual nunca o conseguirá). O realismo surge aqui na forma de uma reivindicação do alcance perlocutivo da "falsa consciência", a qual traduziria *erroneamente* em tragédia – mas com sucesso – uma questão de... meios de produção. A inteligência estética (e política) de Oliveira residiria justamente em ter percebido que a consciência social do demiurgo pressuporia neste caso a adopção, como boa, da perspectiva cega de – sublinhe-se – senhores e servos, ambos desprovidos de qualquer acesso à transcendência de uma perspectiva não imersa na pobreza suficiente dos seus modelos hermenêuticos.

O problema que estas palavras de Eduardo Lourenço colocam é o da difícil conciliação da "condição humana" com "o [homem] que é realmente produto de condições materiais". Por outras palavras, o da distinção entre o trágico (o destino) entendido como falsa consciência e o destino (o trágico) como "uma força viva, uma certeza irremediável e avassaladora, *segredando-lhes que os melhores segredos das suas vidas não se realizarão*" (itálico meu). O que vem primeiro, na sua argumentação? A "condição humana" que a todos é comum ou a posse, ou não, dos meios de produção e subsequentes relações produtivas que a tornam tão diferenciada e frequentemente "inmana"?

No termo do texto, as palavras do crítico regressam à questão: "O mundo destes romances aproxima-se do de Steinbeck, Caldwell e Lins do Rego, sobretudo dos do primeiro e do último. Como em todos eles, *os homens não triunfam nunca e o horizonte das suas vidas permanece fechado e sombrio*" (eu sublinho). Em boa verdade, a questão da precedência dos factores torna-se aqui menos relevante do que a das consequências, resumíveis nas palavras "os homens não triunfam nunca". Se é francamente possível duvidar da pureza marxista do pensamento do jovem Eduardo Lourenço, não parece tão aceitável pôr em dúvida o determinismo material do *fatum* que percorre a obra desse Oliveira jovem e, por isso, ainda não reescrito (e nalguns casos eufemizado). E não implica isto arredar do nosso campo de análise toda aquela fenomenologia procedente de uma cultura popular gandraesa de bruxedos, mezinhas e superstições a que o autor é patentemente sensível, sobretudo nos primeiros romances e em especial em *Alcateia*. Seja como for, a questão é talvez colocável nos seguintes termos: "os homens não triunfam nunca" é um enunciado interpretativo da obra de Oliveira, mas é também um enunciado ontológico que faz inteiro sentido na antropologia filosófica de Eduardo Lourenço. Nesse sentido, o enunciado revela a peculiar relação estabelecida entre romancista e crítico, sendo difícil estabelecer com clareza quem fala de quem (quem se serve de quem) nestas palavras. Convirá contudo especificar que o enunciado "Os homens não triunfam nunca" não é exactamente idêntico àquele que nos diz que Oliveira "é o romancista do destino", o que Lourenço faz aproximando (para sempre, *hélas*) Oliveira de Camilo. Se um

marxista pode ser um "romancista do destino", é discutível que o mesmo marxista possa concluir que "os homens não triunfam nunca" – e a crítica marxista de Oliveira não fará senão variações mais ou menos ásperas em torno desta arqui-frase, suscitando ao autor o famoso verso não-penitencial "Acusam-me de mágoa e desalento". E talvez a intratável questão do marxismo de Oliveira se torne admissível se a pensarmos em torno da frase "os homens não triunfam nunca": por outras palavras, enquanto não aceitarmos que esta possa ser *ainda* uma afirmação marxista, não perceberemos o essencial da peculiar reformulação do marxismo na obra de Oliveira.

Poderemos concluir que a obra de Carlos de Oliveira não resistiu à leitura que Eduardo Lourenço lhe impôs a partir do díptico *Casa Na Duna-Alcateia*? Mas não poderemos nós dizer de Lourenço – deste texto e doutros da sua vasta produção – o que ele aqui diz de Oliveira? Não lemos nós melhor o crítico quando ele lê os autores que melhor lê (no caso de Lourenço, Pessoa, Antero ou Carlos de Oliveira)? E não se deverá isso, enfim, ao facto de o crítico ser, em grande medida, lido pelos textos que (supostamente) lê? Nesse sentido, talvez pudéssemos igualmente concluir que na evolução do pensamento do jovem Lourenço o encontro com Oliveira desempenhou o papel providencial de uma revelação do papel inamovível do trágico, tão conspicuamente ausente da mundovisão de toda uma geração.

3. Quando em 1953 recenseia *Uma Abelha na Chuva* nas páginas do *Comércio do Porto*⁶, Óscar Lopes é já um crítico maior da nossa exígua República das Letras. Mas não apenas um "crítico", já que quando aplicada a Óscar Lopes a designação, ontem como hoje, se revela insuficiente. De facto, Lopes é uma rara figura de ensaísta, já que nele o crítico nunca despede o historiador, solicitando-o sem cessar e pensando o texto na história literária e na história *tout court*, o mesmo é dizer, pensando a forma como o texto pensa e manifesta o (desejável) crescendo da consciência social até ao ponto em que esta se torne (se e quando se torne) uma alavanca para uma autoconsciência social total⁷. Por outras palavras, Óscar Lopes é o nosso crítico marxista por antonomásia. Ou talvez nem seja necessário tanto: bastaria dizê-lo o nosso crítico marxista, já que entre nós a crítica dessa filiação raras vezes o conseguiu ser *in toto*, por pura inconsequência teórica.

A recensão de *Uma Abelha na Chuva*⁸ é, a este título, um inultrapassável exemplo de uma crítica marxista consequente e, por isso, disposta a pagar o preço necessário por essa integridade epistémica e ideológica. Vejamos como:

[A Crítica do Livro: *Uma Abelha na Chuva*, de Carlos de Oliveira]

O novo romance de Carlos de Oliveira reúne muitas condições de fácil agrado: – uma elegante capa de Victor Palla, com um título que interessa logo; um estilo inteiramente senhor de si, sóbrio e incisivo, por vezes, como verso e já sem a tortura aparente dos outros livros; um começo intrigante; a acção rápida e simples, a lembrar uma espécie de actualização da novela de Camilo. Pode augurar-se uma reedição – reedição a sério, e não apenas da capa, como se torna entre nós usual. Carlos de Oliveira achou a solução para o problema que parece ter-se proposto: entreter o leitor despreocupado no clima social que já se exprime pela nossa litera-

tura de 1860-70, agora reconhecivelmente bem nacional e tradicional, mas por forma hoje correnteia, sem os emperramentos da linguagem romântica, graças a um estilo modernizado que gira como sobre rolamentos de esferas. Apetece chamar os leitores e dizer-lhes: — Ler Camilo e Júlio Dinis para quê, se os velhos problemas do tempo em que os morgadios provincianos decadentes se enxertavam na bruta cepa burguesa, em que o artesanato aspirava ainda ao aburguesamento, se podem seguir agora, com Uma abelha na chuva, vestidos de concisão realista, de análise psicológica e de um ritmo de sequência filmada?

Carlos de Oliveira dera-nos até agora, em romance, o espelho talvez aqui e além um pouco baço do mundo humano da Gândara actual, batendo-se frente a frente com as dificuldades literárias de quem está a consciencializar pela primeira vez certos dados locais emaranhadamente vivos. A compreensível ânsia de aperfeiçoamento estético levou-o agora a fazer ressaltar a mestria já adquirida, passando a última demão sobre um género antigo e, por isso, mais maneirinho. Sob o ponto de vista do estilo e da composição romanceadora, obteve um êxito. Mas à custa de se restringir a uma problemática sabida, alternando a cenografia tropejante do crime e os truques romanescos do romantismo camiliano com as mesquinhas coisas realistas do interior provinciano burguês vindas na tradição júliodioniziana-queirosiana. Esperamos agora vê-lo regressar às mais largas responsabilidades dantes contraídas, muito reconfortado pela prova técnica a que houve por bem submeter-se, com agrado, por certo, de um determinado público até hoje desconhecedor dos seus méritos.

Oscar Lopes, in *Comércio do Porto*, 25 de Agosto de 1953.

Não é demasiado difícil perceber o funcionamento da retórica da recensão de Óscar Lopes: trata-se de fazer um elogio cuja própria natureza põe em causa o alcance do elogio suposto. De facto, a matéria elogiável é toda colocada sob as alíneas do “estilo”, da “forma” e da “linguagem”, as quais o autor dominaria com “mestria”. *Uma Abelha na Chuva* culminaria assim o romance de educação de um escritor que finalmente se emanciparia por “um estilo inteiramente senhor de si”. Esta emancipação da forma dá-se contudo numa forma herdada de Oitocentos — a novela de Camilo — a que o autor faria “uma espécie de actualização”. O mérito da obra, e do autor dela, residiria todo nessa actualização de estilo e género que eliminaria “os emperramentos da linguagem romântica, graças a um estilo modernizado que gira como sobre rolamentos de esferas”. Sublinhe-se a metáfora tipicamente moderna pela qual Lopes propõe a actualidade do estilo de Oliveira (o qual seria “uma máquina”); mas sobretudo atente-se na sugestão subliminar, por meio da metáfora, de um estilo que se autoalimenta e regula movido pela sua própria e imparável inércia *formal*. Daqui à denúncia explícita de *formalismo* vai um passo curto que Lopes não dá mas, digamos, deixa que o leitor dê por si.

Sugestivamente, a mestria formal é o prato da balança a que corresponde, do outro lado, um conteúdo *restringido* às “mesquinhas coisas realistas do interior provinciano burguês vindas na tradição júliodioniziana-queirosiana”. A matéria, enfim, é *sabida* — “os velhos problemas do tempo em que os morgadios provincianos decadentes se enxertavam na bruta cepa burguesa” —, ainda que actualizada por efeito de “concisão realista, de análise psicológica e de um ritmo de sequência filmada”. O domínio da *techné* permitiria ao

autor re-vestir essa consabida matéria de coisas tão modernas quanto modernistas — a concisão, a análise psicológica e o *raccord* filmico —, todas elas ao serviço de uma emancipação dos materiais. E a matéria sabida (a novela camiliana, a tradição júliodioniziana-queirosiana), porque reduzida a material, torna-se muito mais manipulável, i.e., *maneirinha*: Oliveira teria passado “a última demão sobre um género antigo e, por isso, mais maneirinho”. Esta redução, contudo, porque comandada pela forma e porque condenada ao emagrecimento de conteúdos reduzidos a materiais, não oferece uma consciência social generalizável, de tão localizado o seu âmbito de análise. As “mesquinhas coisas realistas do interior provinciano burguês” não permitem entrever nelas uma lição de dialéctica histórica transponível para um plano mais vasto: são demasiado mesquinhas, ou localizadas, para poderem servir a um realismo edificado sobre a categoria marxista do *típico*. E, por fim, a opção do monomaniaco Oliveira por um trabalho sobre modelos de pequena escala é desconsiderada enquanto proeza de estúdio cinematográfico: tudo se reduziria a uma “cenografia tropejante” e a “truques romanescos”, na melhor tradição de Camilo — e, já agora, de Méliès (descrição excelente, diga-se, do que Oliveira virá a fazer, um quarto de século depois, em *Finisterra. Paisagem e Povoamento*).

Não surpreende, pois, que este elogio por defeito termine com o enunciado deontico (“correctivo”) que um tal elogio não dispensa: “Esperamos agora vê-lo regressar às mais largas responsabilidades dantes contraídas, muito reconfortado pela prova técnica a que houve por bem submeter-se”. Atente-se na forma como esta frase explícita a contraposição topológica estabelecida ao longo de todo o texto entre o “mesquinho” âmbito da obra de Oliveira e a largueza de um conteúdo desejavelmente sintonizado com formas mais avançadas de consciência social. Essas formas afinal estranhas ao público que Oliveira conquista com o festival de estilo de *Uma Abelha na Chuva*, e a que Lopes apenas por condescendência, e muito pontualmente, admite dar as boas-vindas ao universo “orgânico” neo-realista: o romance seria do “agrado, por certo, de um determinado público até hoje desconhecedor dos seus méritos”. O público que se rende aos méritos do autor quando ele deriva para a “forma” é, como é bom de ver, um público que não interessa a uma literatura que faz da forma um reflexo orgânico de realidades traumáticas — realidades que, por justeza estética e ideológica, pedem não raro uma forma pobre.

Neste contexto, as “mais largas responsabilidades dantes contraídas” (frase cujo ressaibo combativo e de guerra fria, muito típico das intensas lutas intestinas no campo marxista-comunista da década de 50, me permito suspender) são invocadas como instância moral que ajuizará da atitude de um autor que se poderá ainda salvar se acaso entender a mestria formal demonstrada em *Uma Abelha na Chuva* como “prova [leia-se “proeza”] técnica”. Manifestamente, insistir nessa via seria um rumo decadente. A questão reside então em saber de que modo a frase “as mais largas responsabilidades antes contraídas” nos elucida sobre o modo como Óscar Lopes entende o percurso de Carlos de Oliveira e o lugar de *Uma Abelha na Chuva* nele. Dir-se-ia que Lopes admite a bondade prévia da tetralogia da Gândara, a qual teria sido desvirtuada com a abóbada que viria encerrar (mas não culminar) essa capela gandaresa: na sua evolução, Oliveira teria restringido em excesso o seu âmbito

de análise, tornando-o progressivamente mais "mesquinho". Se esta reconstrução das posições de Lopes for minimamente pertinente, significa isto que o crítico só tardiamente reconhece (decerto por empatia ideológica) a evidência do minimalismo do romancista, aliás patente desde *Casa na Duna* e progressivamente afinado nos romances gandareses. Na verdade, as "mais largas responsabilidades antes contraídas" foram-no sempre em Oliveira em obras concentradas sobre "as mais reduzidas realidades". O ponto cego deste desencontro crítico reside em que essa redução é a *figura* do empenhamento marxista de Oliveira, convocando a micropaisagem (social e natural) para um trabalho de investigação ficcional sobre as condições de possibilidade de histórias e História. Como se sabe, aliás, a evolução posterior de Oliveira — os novos romances produzidos ao longo das décadas seguintes, quero dizer, os romances reescritos e *Finisterra* — viria invalidar completamente o referido enunciado deontológico de Óscar Lopes: nem o autor regressou a perspectivas (suspendamos o peso moral desta invocação de "responsabilidades" passadas) mais vastas — muito pelo contrário — nem se considerou reconfortado pela proeza técnica de *Uma Abelha na Chuva*, como *Finisterra* espectacularmente demonstra.

Convirá, enfim, recordar que este crítico marxista que manifestamente não tem lugar no seu cânone para *Uma Abelha na Chuva*, teve-o para *Gaibéus*, obra em seu entender maximamente representativa de um neo-realismo cujo mais importante conseguimento teria sido a transformação da "autoconsciência social portuguesa". Pela sua apropriação obsessiva de um mundo "mesquinho" e, por isso, escassamente representativo e tendencialmente decadente, Carlos de Oliveira não teria conseguido filiar-se inteiramente em tal programa, pelo que não poderia ser objecto da mesma canonização de um Redol.

Eis, pois, o preço que Óscar Lopes se mostra disposto a pagar pelo seu marxismo consequente: a subalternização crítica do autor mais consequente da geração neo-realista.

Post Scriptum Em entrevista relativamente recente, Óscar Lopes afirmou que na sua relação com o neo-realismo foi sempre mais importante a empatia ideológica (e a consideração pessoal por autores como Redol) do que propriamente a sua admiração pelas obras resultantes do programa de trabalhos dessa geração. Estas considerações vêm intensificar e iluminar o paradoxo acima referido: o crítico considera a ideologia "suficiente", desconsiderando as obras *qua* obras; e, por uma questão em rigor ideológica, desconsidera aquela obra que na geração em causa justificaria a sua consideração *qua* obra.

Oswaldo Manuel Silvestre



NOTAS

¹ Entenda-se: não estou aqui a supor uma perspectiva autoral transcendente em relação ao seu momento histórico. Oliveira é convictamente neo-realista, pelo que não há que perder

tempo a inventá-lo dissidente ou crítico (no sentido em que, por exemplo, se dizem hoje "críticos" os que vão abandonando o PCP). Trata-se, sim, de interpretar os seus textos e posições subjacentes a partir das consequências também interpretativas que textos e posições suscitaram no campo da crítica neo-realista. Trata-se, pois, de inferências interpretativas e não de juízos de intenção.

² Paráfraseio aqui um notável título de George Michael, *Listen without Prejudice*.

³ Não o sendo explicitamente, os termos desta argumentação são traduzíveis para o quadro de referência aristotélico, nos momentos em que ele tem como objecto a épica homérica.

⁴ O argumento de Lourenço é possivelmente percorrido por uma dimensão temporal, a qual sugere que perante a "velhice" do objecto — "o nosso povo" — falta aos neo-realistas maturidade para o tratarem convenientemente. De facto, à data a geração em causa percorria ainda os corredores desimpedidos dos 20 anos.

⁵ Como facilmente se perceberá, não é despicando para este encontro crítico entre Lourenço e Oliveira o facto de, no que toca ao trágico, Oliveira *estar por* Lourenço, permitindo a este um discurso próprio sob a roupagem sempre *imprópria* da crítica.

⁶ A recensão surge na secção "A Crítica do Livro", que Óscar Lopes assegurou entre 1951 e 1967. Sobre esta produção crítica de Óscar Lopes existem já dois estudos, pensados aliás em díptico, de Rosa Maria Martelo e Isabel Pires de Lima. São eles, respectivamente, "Óscar Lopes em "A Crítica do Livro". I — Originalidade de um Percurso de "Crítica Realista" e "Óscar Lopes em "A Crítica do Livro". II — Originalidade de um Percurso de "Crítica Realista" do Romance", in AA VV., *Encontro Neo-Realismo. Reflexões sobre um Movimento, Perspectivas para um Museu*, Edição do Museu do Neo-Realismo/Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, 1999. Os textos distinguem-se pela incidência mais teórica do de Rosa Martelo, e mais empiricamente crítica no caso do de Isabel Pires de Lima. Como o *corpus* sobre que trabalham — e que se deseja venha a ser recuperado editorialmente — ambos os textos são tão importantes quanto razoavelmente problemáticos. O de Rosa Martelo, empenhado na recuperação do perfil "dialéctico" ou "problemático" do realismo de Óscar Lopes, e na inclusão desta produção do autor no *corpus* (já estabelecido em livro por Carlos Reis) dos "textos teóricos do neo-realismo", conclui que "a metodologia crítica usada por Óscar Lopes em "A Crítica do Livro" pulveriza qualquer possibilidade de um conceito unitário de poética neo-realista" (p.166). Reforçando esta tese, a autora dirá ainda que "a esse nível, o essencial do Neo-realismo se joga no esbatimento dos seus limites, na dissipação de qualquer contorno definido numa assimilação anuladora de margens" (id.). Estas teses são problemáticas porque, como Rosa Martelo convincentemente demonstra, o realismo de Óscar Lopes é um realismo demasiado dialéctico para se ater aos temas (aos "mundos") e às convenções representacionais suscitadas pelo realismo *ново* de 40 e 50: em boa verdade, o seu realismo tendencialmente *sem margens* (expressão muito epocal, como se sabe) — e que lhe permite recuperar, em sede realista, Agustina, Eugénio de Andrade, Fernando Guimarães, Ramos Rosa, etc., ou afirmar, a propósito de Raul de Carvalho, que "toda a poesia é saúde e progresso, se for poesia" (*apud* Martelo, p.167) — é também não localizável num segmento temporal definido, definição necessária à activação daquela perlocução literária e extraliterária característica do neo-realismo enquanto arte *comprometida* com a sua época. De facto, um realismo como o de Lopes (e é esse talvez o seu nó cego, para o marxismo que o constitui) é tão histórico quanto transhistórico, ou considerável *sub specie aeternitatis*: de facto, não se vê como ou por que razão um realismo assim conceituado deveria sofrer soluções de continuidade na fenomenologia literária e artística, podendo pelo contrário aplicar-se a textos de todos os períodos (a sua obra o demonstra, aliás, nos ensaios que dedica a Gil Vicente, Sá de Miranda ou Camões). Nem à declaração, pelo próprio, da sua condição de crítico "neo-realista", se deverá atribuir, neste contexto, inteiro valor facial (digamos, sem segundas intenções, que um Óscar Lopes dificilmente poderia dizer-se, no tempo que lhe calhou, outra coisa, sendo quem intelectual e politicamente é, ou vindo de onde vem), nem o neo-realismo se enriquece, por contágio metonímico da obra de Lopes, daquilo que em rigor nunca teve: uma reflexão estética original e profunda. Não porque Lopes a não tenha produzido; mas porque a sua relação com o neo-realismo histórico não foi de modo a permitir que o seu pensamento alimentasse o veio central daquilo que veio a ser a "poética neo-realista". As muitas reticências sempre manifestadas pelo autor a essa poética evidenciam à saciedade a sua extraterritorialidade em relação à "geração neo-realista" e à literatura que produziu. Quanto ao texto de Isabel Pires de Lima, permito-me apenas pôr em causa a justeza das suas palavras quando afirma que "É esta atitude de abertura crítica que lhe permitirá acolher entusiasticamente obras tão diversas como as acima mencionadas de Carlos de Oliveira, Agustina Bessa-Luis, Vergílio

Ferreira", etc. (p.177). Sendo *Uma Abelha na Chuva* a obra de Carlos de Oliveira antes mencionada, e como julgo demonstrar em seguida, a atitude de Óscar Lopes está longe de ser a de um "acolhimento entusiástico".

⁷ Sobre a forma como este quadro é responsável pela sua paradigmática leitura de *Gaibéus*, veja-se a insuperável análise de Américo Lindeza Diogo, "A Crítica como Romance [Óscar Lopes]", in *Mercado das Letras*, Braga, Cadernos do Povo, 1998, pp. 82-91.

⁸ A recensão, refira-se, surge emparelhada a uma outra, nitidamente destacada na economia geral da coluna de Óscar Lopes, sobre o histórico volume *Poesia Negra de Expressão Portuguesa*. Caderno de Poesia negra-africana organizado por Francisco Tenreiro e Mário Pinto de Andrade, Lisboa, Abril de 1953. O texto de Óscar Lopes dá a justa nota de uma história (não apenas literária) que enfim começa.

⁹ Cf., "*Gaibéus* - Uma Leitura (uma lição) Cinquentenária", in Óscar Lopes, *Cifras do Tempo*, Lisboa, Caminho, 1990, p. 247.