

OS CRAVOS DE ABRIL E OS ENCONTROS DA HISTÓRIA

Benjamin Abdala Junior*

INFORMAÇÃO

No início dos anos 80, em uma prolongada conversa com o escritor Carlos de Oliveira, em seu apartamento da rua Praia de Vitória, num dos raros momentos em que me falou de sua obra (foi uma convivência intelectual de quase dez anos), ele me antecipou que com a publicação de *Finisterra*¹ encerrava o que pretendia ser o ciclo da gândara. Mais: que nesse romance fragmentara o relato de forma radical e que o momento era outro, diferente dos tempos do salazarismo, solicitando um novo encontro dos escritores com a história de seu país. O plano que então desenvolvia era de estudos dos processos da novelística, pois também seria importante, para além de recontar a história social de seu país, estabelecer um novo pacto comunicativo com o leitor. Para tanto, tornava-se necessária uma volta crítica às estruturas tradicionais da efabulação, a serem apropriadas e dinamizadas em face das solicitações atuais da comunicação artística. À história oficial dos vencedores, como se dizia, seria necessário – pelos caminhos da ficção – opor a dos vencidos, os atores básicos da construção de seu país. Esse projeto, infelizmente, Carlos de Oliveira não teria oportunidade de realizar, pois viria a morrer pouco tempo depois.

Como sabemos, os grupos hegemônicos ao se apropriarem do trabalho físico e intelectual desses atores, restritos ao papel de figurantes, reduzidos quase sempre ao anonimato, escamoteiam as refe-

rências a essas fontes básicas ou minimizam a participação desses atores. Era então projeto de Carlos de Oliveira, pelas margens dessa prática tradicionalmente estabelecida, recontar essa história. Ou ainda, se quisermos, pelo relevo dado às margens da estória (o faz-de-conta, do que poderia ter acontecido e tem força da veracidade, mesmo que os fatos nunca tenham acontecido), reconstituir essa história escamoteada. Era esse o seu projeto e também – como se verificou depois – um projeto mais amplo dos escritores portugueses que conti-

nuavam na década de 80 a perspectiva literária desalienadora que vinha dos tempos do assim chamado neo-realismo – a literatura originária da atmosfera de polarização ideológica do período de dominação do nazi-fascismo e suas decorrências.

Esse texto, orientado metodologicamente para o estabelecimento de relações entre textos de um mesmo sistema literário, no caso o português, parte de imagens literárias para verificar em particular a dialética

estabelecida entre a *estória* – entendida como invenção que nos remete a uma “vida verdadeira”, como diria o ficcionista angolano José Luandino Vieira – e a *história* – vista, por sua vez, como um recorte do conhecimento aparentemente externo ao texto, mas que na verdade está nele introjetado, modelando-o em suas linhas articulatórias, como pretende o crítico brasileiro Antonio Candido. Não é por acaso que fazemos essas referências a um ficcionista angolano e a um crítico brasileiro: a idéia é analisar os textos portugueses, desde uma ótica descentrada. Além disso, convém indicar que essas reflexões integram um projeto mais amplo, voltado para o estudo comparado entre as literaturas de língua



* Professor titular da área de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa da FFLCH/USP.

<https://doi.org/10.36311/0102-5864.16.v0n34.2188>

portuguesa, privilegiando-se aqui as imagens literárias (e suas perspectivas intersemióticas) como critério de comparação.

□ CANTO DA ESTÓRIA/HISTÓRIA

Pode servir de epígrafe para este estudo – aqui entendida como um seu motivo condutor – o poema “Canto I”, de Carlos de Oliveira:

Canto

I

Cantar

é empurrar o tempo ao encontro das cidades futuras
fique embora mais breve a nossa vida

II

Tu, coração, não cantes menos
que a harmonia da terra,
nem chores mais
que as lágrimas dos rios.²

A trajetória artística de Carlos de Oliveira, desde os anos 40, é paradigmática para o estudo da melhor literatura empenhada de seu país.

Esse poema é contextualizado por Carlos de Oliveira por outro poema,³ que figura num rodapé colocado com destaque na última recolha de seu *Trabalho poético*, em que o poeta explicita que a referida “harmonia” que pretende é a do “canto libertado”, para concluir que entre “lágrimas e rios se define / a dialética

da esperança”.

AS LINHAS DA VIDA

Faremos agora uma outra referência a Carlos de Oliveira. Raimundo da Mula, uma personagem

de origem popular do romance *Pequenos burgueses*, de Carlos de Oliveira,⁴ é o ator da primeira imagem desse romance. Logo no início, ela aparece dividida entre decifrar as linhas da palma da mão (a faceta mística de sua personalidade) e os rastros deixados no caminho por onde ela circulava (a sua faceta objetiva, pois aprendera a decifrar pegadas nas instáveis areias das estradas da vida)

Se é difícil – avalia essa personagem – distinguir as linhas da vida, do amor, numa palma curtida pelo calo da enxada, sobre a poeira basta uma pegada trêmula, disforme, nítida, conforme calha, para mostrar o que vai no coração e na cabeça de quem passa.⁵

Entre as linhas da mão (estória, na perspectiva de quem sonha; estória, como manifestação do desejo) e as linhas divisadas no chão (os rastros concretos dos atores sociais e de suas práxis) acaba por ocorrer nesse romance de Carlos de Oliveira um jogo dialético, que não se reduz à imediaticidade factual do discurso histórico unívoco, que na ótica tradicional se pretendia como realidade. Ao contrário, para esse escritor, o dominante ficcional é que dá vida à história – fato que contribuiu para colocar suas produções entre as mais relevantes do assim chamado neo-realismo português, um rótulo que ele só aceitou por suas conotações anti-salazaristas. Carlos de Oliveira não desconsiderava o sonho, entendido como potencialidade subjetiva dos indivíduos. É assim que no poema que serve de rodapé ao “Canto”, referido na epígrafe, ele diz que

[...]

De contrários se faz toda a harmonia:
E nasce nas crisálidas, nas casas,
Entre o sonho e o preço da alegria,
O desenho do voo antes das asas [...]⁶

A trajetória artística de Carlos de Oliveira, desde os anos 40, é paradigmática para o estudo da melhor literatura empenhada de seu país. *Finisterra*, seu último romance, veio numa situação histórica posterior ao salazarismo, trazendo-nos, para nos valer de suas imagens poéticas, novos arranjos dialéticos, pelas imbricações entre estória e história conforme as estratégias do discurso memorialístico desse romance. Era então o momento para a conquista de um

Espaço
para caírem
gotas de água
ou pedra



levadas
pelo seu peso,
suaves acidentes
da colina
silenciosa para
a cal
florir
nesta caligrafia
de pétalas
e letras.⁷

Essa citação é de um dos movimentos do poema “Estalactite”, no qual Carlos de Oliveira poeticamente discute a própria construção do poema. Procurava uma “caligrafia” que sintetizasse “pétalas” e “letras” numa nova “caligrafia”. E como na práxis histórica ninguém caminha sozinho, muitas das preocupações de Carlos de Oliveira eram comuns aos escritores de sua geração e também das novas. Para uns e outros, Carlos de Oliveira era uma espécie de consciência crítica para um bom número de escritores.

É também do ano da publicação de *Finisterra, o Manual de pintura e caligrafia* de José Saramago,⁸ marco igualmente importante para a revolução na literatura de ênfase social portuguesa e também para o reequacionamento do projeto artístico desse escritor. Foi esse momento o da conquista de uma nova técnica no modo de narrar de José Saramago, ou se quisermos, de domínio de uma nova “caligrafia”. E assim (Sara)mago também veio a fazer suas alquimias verbais e construiu uma série de obras-primas do romance meta-histórico português. Sua “caligrafia”, na verdade, apropriava artisticamente a dicção e os processos de efabulação da oralidade popular portuguesa, para recuperar assim a história na estória – imbricando o *verdadeiro* com o *verossímil* da perspectiva popular.

DAS MOTIVAÇÕES HISTÓRICAS

Raimundo, a personagem de *Pequenos burgueses* atrás referida, tinha uma perna coxa, condição física correlata à sua situação psicossocial. Mancava na estória e na história. Caminhava com as pernas na estória, a válida e a outra. Faltava-lhe a integralidade de ambas as pernas, pois simbolicamente uma delas mancava, alienada que fora pela história. E assim, embora fosse adivinhador por dever de ofício, não consegue colocar nas mãos os traços da história que descortina nas pegadas do chão. Às vezes chega a descolar dessa realidade para um sonho abstrato,

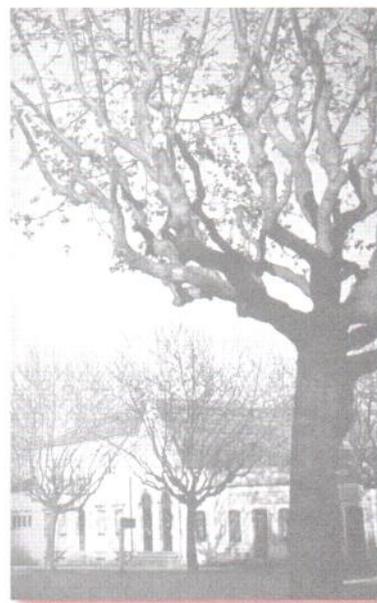
não descortinando, pois, as motivações de suas carências (os seus sonhos pequeno-burgueses) e acaba por tropeçar nas raízes presas ao chão da história, na imagem do romance *Pequenos burgueses*. Não era ainda o momento do sonho dos cravos de Abril.

Em *Levantado do chão*, de José Saramago,⁹ as linhas de decifração são de outro momento histórico e as personagens, ao contrário de Raimundo, podem se aperceber do embaralhamento das articulações entre estória e história, em face das dificuldades do caminho:

Também como palma da mão coberta de linhas e de caminhos, suas estradas reais, mais tarde nacionais, senão só a senhora câmara, e três manifestas são elas aqui porque três é número poético, mágico e de igreja, e todo o mais deste destino está explicado nas linhas de ir e voltar, carris de pé descalço e mal calçado, entre torrões e mato, entre restolho ou flor brava, entre o muro e o deserto. Tanta paisagem. Um homem pode andar por cá uma vida toda e nunca se achar, se nasceu perdido.¹⁰

Do passado vêm muitas linhas discursivas (orais e escritas), aqui mediatizadas pela oralidade do narrador. Atualizam-se assim, neste momento de hegemonia do campo intelectual proletário, o momento dos “levantados do chão”, dos Raimundos que se erguem, agora, sem tropeçar em raízes. Há um emaranhado de linhas, como as de Joana Carda de *A jangada de pedra*, outro romance de José Saramago.¹¹ É então possível puxá-las, entendê-las nos horizontes dos sonhos libertários de Abril.

Nas novas condições, a estória postula-se histórica, ganhando o estatuto de verdade. Para tanto, os fatos observados não se circunscrevem ao



E assim (Sara)mago também veio a fazer suas alquimias verbais e construiu uma série de obras-primas do romance meta-histórico português.

diretamente entendido. *Não tem importância* – diz o narrador de *Levantado do chão* – pois de umas palavras *tiram-se outras*, como ocorre na dinâmica da veiculação oral, de Saramago. Importa, na representação da ascensão revolucionária do Abril português, a comunhão libertadora que produz uma espécie de *febre*. A *febre*, o êxtase da fulguração utópica, é o presente na forma do sonho do amanhã.

Nessa dinâmica do sonho da história, tudo é instável – uma virtualidade entrevista no processo, simultaneamente sonho e realidade, a colocar em causa toda uma nação:

Por toda aquela noite [de acordo com nossa leitura, noite de quando o futuro sonhado se fez presente, derrotando o salazarismo] iria o quartel fazer figura de ilha perdida no mar latifúndio, com um país em redor a não querer mais ir para a cama, a acumular notícias e boatos, boatos e notícias...¹²

A ilha do imaginário utópico vai constituir imagem de grande recorrência no conjunto da obra

A ilha do imaginário utópico vai constituir imagem de grande recorrência no conjunto da obra de José Saramago. E, assim, o futuro sonhado não se afigura como um mero depois, mas presentifica-se tanto nas fulgurações intermitentes da história portuguesa quanto na imagem literária.

de José Saramago. E, assim, o futuro sonhado não se afigura como um mero depois, mas presentifica-se tanto nas fulgurações intermitentes da história portuguesa quanto na imagem literária. Nesses momentos de comunhão libertadora, as linhas da narrativa de *Levantado do chão* articulam-se analogicamente como um coro popular. Entre notícias e boatos, a veiculação oral torna-se, sob matização utópica, o coro daqueles que se levantaram do chão – um coro popular em que os resistentes, mortos no passado, expressam-se através

dos vivos, caminham com eles. Levantam-se, com eles, do chão.

Em situações correlatas – de ascensão rumo à utopia libertadora, o voo de Ícaro para além dos labirintos político-sociais – também é possível uma outra correlação com a música. Em lugar do coro pode-se manifestar uma outra estrutura, a da balada popular. A balada, num movimento inverso ao do coro, desenterra fatos do passado. Teríamos assim,

de um lado, um canto plural impulsionado por vozes coletivas coexistentes, vozes que se levantam do chão da terra. De outro, um canto de execução individual, a balada – que se vale de uma forma popular de veiculação oral –, tal como ocorre com a *Balada da praia dos cães*, de José Cardoso Pires.¹³

Diante dessa tensão, entre o direcionamento da balada (direcionamento da voz do indivíduo para a sociedade, pela recomposição e execução pessoal de um produto coletivo) e o movimento do coro (direcionamento no qual a dominante não é a voz individual, mas suas intersecções coletivas) é que podemos apreciar a contraposição entre o canto de Abril desde a perspectiva do coro de *Levantado do chão* e o mesmo canto através da investigação do narrador de *Balada da praia dos cães*, que revolve o chão da história, para desenterrar pela ficção, não apenas mortos, mas sobretudo sua razão de ser histórica.

Na “Nota final” da *Balada da praia dos cães*,¹⁴ o autor que se coloca como editor do romance, procura dar dimensão de realidade ao seu relato, colocando-o no entrecruzamento estória/história. Ele apresenta o co-autor do homicídio como um despersonalizado, pela auto-incriminação nos depoimentos policiais. Como uma consciência que investiga, o narrador opõe-se à aparente lucidez da discursividade unívoca, pretensamente objetiva, dos relatórios policiais. Em contraposição, releva a plurivocidade estórica, onde essa mesma personagem mostra-se sensível e dotada de *criatividade e imaginação*. Dessa forma, ao buscar a responsabilidade pelo homicídio, o narrador já não caça o criminoso como na narrativa policial, mas a situação histórica que o motivou.

Diz Cardoso Pires, na mesma nota:

Em certas vidas há circunstâncias que projetam o indivíduo para significação de domínio geral. Um acaso pode transformá-lo em matéria universal – matéria histórica para uns, matéria de ficção para outros, mas sempre justificativa de abordagem. Interrogamo-la, essa matéria, porque ela nos interroga no fundo de cada um de nós – foi assim que pensei esse livro, um romance. Nele o arquiteto Fontenova é uma personagem literária, e da mesma forma o major. E Mena. E o cabo Barroca. Todos são personagens literárias, isto é, dissertadas de figuras reais.¹⁵

No jogo de ficção da balada de Cardoso Pires, o projétil da estória que atinge a personagem

ricocheteia. Atinge também a história que lhe serve de referência. Entre a estória e a história, o jogo da nova *caligrafia* cria a ilusão de que repete o ritmo instituído pela convenção ou pela conduta este-reotipada.

De modo que entre o fato e a ficção há distanciamen-tos e aproximações a cada passo, e tudo se pre-tende num paralelismo autônomo e numa confluên-cia conflituosa, numa verdade e numa dúvida que não são pura coincidência¹⁶

conforme aponta as marcas editoriais do narrador da Balada da praia dos cães.

Já que a confluência é conflituosa, a ótica do investigador mostra-se problemática. Tão proble-mática e problematizadora quanto as linhas de conduta provenientes da práxis coletiva – modelos de pensamento/trabalho que marcam não apenas a voz do narrador-investigador do romance. Sime-tricamente, temos aí linhas cujas estruturas podem aproximar os gestos de quem cria, historia ou critica o texto literário.

ASCENSÃO E QUEDA

Em movimento contrário ao da balada, em que o destaque é dado à execução do canto popular através de voz individualizada, solitária – como apontamos –, no coro a execução é coletiva, solidária. As vozes do coro partem do indivíduo, mas releva-se a confluência no coletivo. Mani-festam-se vozes solidárias, que se dividem con-forme a estratégia do arranjo. Visa-se uma afinação, de acordo com a nova *caligrafia* da história, que se pauta pela dialética. É dentro da perspectiva da união de contrários que é então possível resgatar imagens literárias tradicionais, como a da canção medieval, como se observa em *Levantado do chão*. Sob os efeitos do *campo intelectual* aberto pelos cravos de Abril torna-se possível então que liri-camente uma Maria Adelaide possa ir novamente à fonte, como no cancionero medieval. Ela nem sabia, agora (na ficção dos “levantados do chão”), por que havia escolhido miticamente (ou poeti-camente) esse lugar. Tem *um braçado de verdura, uma constelação de sóis de amarelo coração*.¹⁷ Ao recuperar a imagem poética no repertório cultural português, o narrador indica que *são bonitas estas histórias de fontes encantadas com mouras dançando ao luar*.¹⁸ A personagem, entretanto, não se apercebe de que o

tradicional *guarda já se espreguiça ao sol, são como gatos quando estão a afiar as unhas, afinal as leis do latifúndio são as mesmas...*¹⁹

O curso da história, como a da boa *caligrafia*, não é unívoco, como poderiam imaginar alguns escritores portugueses “de combate”, empenhados na luta contra o psicologismo presencista, dos primeiros tempos do neo-realismo. Com um Abril já estaria tudo consumado. Os tempos eram outros e os novos escritores partici-pantes, como Carlos de Oliveira, José Cardoso Pires e José Saramago, não foram consu-midos. Estavam imbuídos da perspectiva de que o movi-mento da história pressupõe ascensão e queda. E dessa forma a liberdade, como uma *caligrafia* sempre nova, é conquista contínua. É um processo, uma tendência. Ou se transforma, ou se aniquila.

Vêm da consciência desses escritores inquieta-ções que lhes permitem construir no plano da estória, por exemplo, cães farejadores (imagem da *Balada da praia dos cães*), que desenterram fatos para investigações históricas, ou levantam do chão os atores principais da construção do país, sob o olhar mítico de um cão Constante (imagem de *Levantado do chão*). Quando o futuro se faz presente, nas atualizações/fulgurações estóricas da utopia, são possíveis os saltos dialéticos na história. Nessas ocasiões, como indica o narrador de *Levantado do chão*: *Vão todos, os vivos e os mortos. E à frente, dando saltos e as corridas de sua condição, vai o cão Constante, podia lá faltar neste dia levantado e principal*.²⁰

Em sentido contrário, após esses momentos de explosão, a nova *caligrafia*, ao desprender-se também do chão, aponta que a ele deverá tornar-se. Ao elevar-se, na ambigüidade da linguagem poética, ela – também ela – pode ficar numa situação em que hesita em

regressar
ao chão
[o poema

Vêm da consciência desses escritores inquietações que lhes permitem construir no plano da estória, por exemplo, cães farejadores (imagem da *Balada da praia dos cães*), que desenterram fatos para investigações históricas, ou levantam do chão os atores principais da construção do país, sob o olhar mítico de um cão Constante (imagem de *Levantado do chão*).

sonha ainda
o arquétipo
do voo],
mas cai
e localiza
na cal
o ponto morto
que propaga
o silêncio²¹

É então, para o poeta-cidadão Carlos de Oliveira, o momento de um novo despertar, isto é, de acordar *as ténues corolas*,²² dando origem a uma outra *caligrafia*, conforme as solicitações de outra situação da comunicação artística. O *regresso ao chão* e o *arquétipo do voo*, no jogo dialético da imagem na ação política, imagem (nação) política, imaginação política.

NOTAS

¹ *Finisterra* (Lisboa: Sá da Costa Editor, 1978).

² “Canto”, em *Trabalho poético*, vol. 1 (Lisboa: Sá da Costa Editor, s/d), pp. 110-111.

³ *Ibid.*, p. 111.

⁴ *Pequenos burgueses* (3ª ed. Lisboa: Sá da Costa, 1970).

⁵ *Ibid.*, pp. 8-9.

⁶ *Ibid.*, p. 111.

⁷ *Ibid.*, vol. 2, p. 35.

⁸ *Manual de pintura e caligrafia* (Lisboa: Editorial Caminho, 1978).

⁹ *Levantado do chão* (2ª ed. Lisboa: Editorial Caminho, 1980).

¹⁰ *Ibid.*, p. 12.

¹¹ *A jangada de pedra* (Lisboa: Editorial Caminho, 1986).

¹² *Ibid.*, p. 352.

¹³ *Balada da praia dos cães* (5ª ed. Lisboa: O Jornal, 1983).

¹⁴ *Ibid.*, pp. 255-256.

¹⁵ *Ibid.*, p. 256.

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ibid.*, p. 356.

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 357.

²⁰ *Ibid.*, p. 366.

²¹ Carlos Oliveira, “Estalactite”, em *Trabalho poético*, vol. 2, cit., p. 51.

²² *Ibid.*, p. 52.