

## CASAS DESTRUÍDAS

### A revisitação de *Casa na Duna* em *Finisterra* de Carlos de Oliveira

There is the future (*il y a de l'avenir*).  
There is something to come (*il y a à venir*).  
That can happen... that can happen, and I  
promise in opening the future or in leaving  
the future open.

JACQUES DERRIDA

#### 1.

Entre os múltiplos fios que estretecem a complexidade narrativa de *Finisterra*,<sup>1</sup> destaca-se aquele que expõe a decadência de uma família (e de uma classe social) através da progressiva ruína de uma casa. Assim, não é de admirar que, na Nota Final a esta obra, Carlos de Oliveira estabeleça uma relação entre a casa minada pelas gisandras em *Finisterra* e “outra (sua) casa destruída”, numa alusão clara ao seu primeiro romance, *Casa na Duna*, publicado em 1943 e desenvolvido em torno da mesma temática.<sup>2</sup>

Insistindo no parentesco entre as duas obras, o escritor prossegue:

obsessões pessoais e sociais idênticas? Não lhe parece grave, dada a frequência com que sucede aos romancistas repetirem o essencial (para eles) em vários enredos. Grave seria, com certeza, não as ter aprofundado um pouco.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> OLIVEIRA, Carlos de — *Finisterra, Obras*, Lisboa, Caminho, 1992 (1.ª ed. 1978).

<sup>2</sup> OLIVEIRA, Carlos de — *Casa na Duna*, Coimbra, Coimbra Editora, 1943.

<sup>3</sup> OLIVEIRA, Carlos de — *Finisterra, Obras*, p. 1155.

A que espécie de aprofundamento se refere Carlos de Oliveira?

A questão é tanto mais pertinente quanto o romance *Casa na Duna*, vindo a público quando o autor tinha apenas vinte e dois anos, fora já objecto de intensa reescrita aquando da terceira edição, em 1964. No longo prefácio que acompanhava essa nova versão, Mário Dionísio sublinhava, de resto, a amplitude de uma renovação que incidia sobretudo no plano discursivo e que fazia alastrar, para esta primeira tentativa ficcional, a contenção e a capacidade alusiva que o escritor desenvolvera apenas em obras subsequentes: “Visto (...) à luz do que originariamente conta na criação estética,” — chegava mesmo a afirmar o autor de *A Paleta e o Mundo*, insistindo na importância da linguagem como matéria da escrita — “leio este velho romance como um livro novo”.<sup>4</sup> Antes, porém, não deixara de registar o que transitava de uma edição para a outra:

a história da formação, esplendor e decadência de uma quinta, fruto de determinado tipo de exploração agrária que a alteração dos sistemas económicos de produção e organização arrasta para a ruína total.<sup>5</sup>

A traços largos, podemos reconhecer esta mesma história também em *Finisterra*, embora num outro enredo, ou, mais exactamente, num cruzamento de enredos. E é certamente a este nível que certas “obsessões pessoais e sociais [são] idênticas” nos dois romances.

## 2.

Procurarei mostrar, no entanto, que esta revisitação do tema da casa destruída se faz sob uma forma substancialmente diferente em *Finisterra*, já que esta narrativa opera, na verdade, a desconstrução de *Casa na Duna*, questionando não só os seus fundamentos ideológicos mas também os princípios estéticos de matriz realista que tinham presidido à elaboração deste primeiro romance. Acrescente-se que, se a estrutura discursiva de *Casa na Duna* fora já objecto de reelaboração, será certamente a este nível que Carlos de Oliveira vê ainda necessidade de aprofundamento. A verdadeira ponte entre um e outro texto, aquilo a que Carlos de Oliveira chama “o essencial” na “Nota” que comecei por referir, podemos encontrá-la

---

<sup>4</sup> DIONÍSIO, Mário — “Prefácio”, in OLIVEIRA, Carlos de — *Casa na Duna*, 3.<sup>a</sup> ed., Lisboa, Portugalíia Editora, 1964, p.35.

<sup>5</sup> *Ibidem*.

nessa palavra igualmente dita “essencial” num texto sobre *Micropaisagem*, incluído em *O Aprendiz de Feiticeiro*: a palavra *brevidade*.<sup>6</sup>

Toda a obra de Carlos de Oliveira, tanto poética como ficcional, se escreve sob o signo da brevidade, de uma “opressiva brevidade” que o escritor decompõe em múltiplas memórias perceptivas e existenciais:

(...) materiais vindos de longe: saibro, cal, árvores, musgo. E gente, numa grande solidão de areia. A paisagem da infância que não é nenhum paraíso perdido mas a pobreza, a nudez, a carência de quase tudo.

(...) Casas construídas com adobos que duram sensivelmente o que dura uma vida humana. Pinhais que os camponeses plantam na infância para derrubar pouco antes de morrer. A própria terra é passageira: dunas modeladas, desfeitas pelo vento.<sup>7</sup>

Depois de afirmar que é destes elementos que se sustenta a sua escrita, ora explicitando-os, ora limitando-se a sugerir-los na “brevidade dos textos”, o autor interroga-se e interroga o leitor:

Que literatura poderia nascer daqui que não fosse marcada por esta opressiva brevidade, por este tom precário, demais a mais tão coincidentes com os sentimentos do autor?

Repare-se que “brevidade” tem, neste texto, três significados correlatos e extensíveis à poética de Carlos de Oliveira como três princípios estruturantes desse “essencial” que se repete de obra para obra: as noções de *carência*, de *transformação* e de *precaridade*. A primeira corresponde a uma opção no jogo das contradições sociais e exprime a solidariedade com os despossuados de si e do mundo; a segunda activa um princípio geral do pensamento dialéctico com o qual se articula uma visão da História subordinada ao grande discurso clássico de emancipação, especificamente ao materialismo histórico; a terceira perspectiva subjectivamente os dois anteriores e introduz a dimensão individual, as “obsessões pessoais” do escritor.

Na palavra *brevidade*, Carlos de Oliveira faz convergir uma opção no conflito de classes, reportando-a à memória da carência observada na sua infância rural na região da Gândara; mas dessa memória vem também a

---

<sup>6</sup> OLIVEIRA, Carlos de — *Obras*, p. 588.

<sup>7</sup> *Ibidem*.

evidência da permanente transformação do mundo físico (“dunas modeladas, desfeitas pelo vento”), agora alargada a condição ontológica, e ainda a experiência da perecibilidade, o entendimento da vida como um “rumor precário”. É este “o essencial” que a obra de Carlos de Oliveira permanentemente retoma, seja na poesia seja na ficção, primeiro apenas como tema, depois também como textura discursiva, através de uma linguagem que tende para a contenção, para a fragmentação e para a instabilidade inerente à reelaboração levada a cabo pela reescrita.

É à luz deste conceito de *brevidade* que devemos entender e aproximar a ruína das duas casas nos dois romances (e poderemos até perguntar se não se tratará, afinal, sempre da mesma casa): em ambos os casos o materialismo e a dialéctica marxistas são convocados como quadros de referência externa e em ambos os casos se combinam com um profundo sentimento de precariedade, isto é, de finitude e mortalidade. Todavia, a dosagem dos ingredientes é substancialmente diferente.

*Casa na Duna* é um romance publicado nos albores do Neo-realismo, e Carlos de Oliveira está indiscutivelmente ligado ao período de formação deste movimento. Até à sequência final, quando a progressiva loucura de Mariano Paulo explode no gesto desesperado de pegar fogo à velha casa de família, assistimos às várias tentativas de sobrevivência dos Paulos, burguesia rural cujo poder económico se fundava na posse da terra e na exploração de camponeses expoliados, obrigados a vender a pouca terra que possuíam por quase nada — “a canecas de vinho”<sup>8</sup> — nos anos de más colheitas. Quando a abertura de novas estradas vem alterar as frágeis relações económicas locais, os Paulos não têm capacidade para reverter uma quinta que desconhece a mecanização e que vive “fora do tempo”.<sup>9</sup> A tentativa irreflectida e incipiente de criar uma fábrica de telha nos terrenos da quinta falha também, incapaz de suportar a concorrência vinda do exterior através dos novos meios de comunicação. Paralelamente, a família dos Paulos desagrega-se: a mulher de Mariano morre de parto, deixando-lhe um filho que há-de crescer frágil e timorato e que morrerá assassinado às mãos de um camponês na sequência de um frustrante triângulo amoroso, no qual as relações passionais são simultaneamente relações de poder e de impoder.

<sup>8</sup> OLIVEIRA, Carlos de — *Casa na Duna, Obras*, p. 607.

<sup>9</sup> *Idem*, p. 657.

Como resume João Camilo dos Santos, em Carlos de Oliveira “[a]s histórias individuais só adquirem todo o seu sentido quando analisadas e entendidas à luz do contexto histórico-social em que surgem”.<sup>10</sup> E, de facto, o colapso individual das personagens bem como a crise familiar em que se debatem são inseparáveis da situação de *transformação* das relações económicas e sociais descrita no romance. Como é próprio do romance neo-realista, o *pathos* individual não pode desligar-se da História.

### 3.

Embora este sistema de valores esteja também presente em *Finisterra*, e haja mesmo múltiplos pontos de contacto a nível diegético entre as duas obras, os seus contornos são agora muito diferentes, desde logo porque a estratégia narrativa utilizada é muito mais complexa, assimilando a ampla renovação de que o romance português será objecto entre os anos 60 e 70. Estruturalmente, *Finisterra* subordina-se à figura do labirinto, exigindo uma leitura construtiva, feita do prazer de perder-se e de se saber reencontrar, de forma que, tal como as personagens, o leitor desta narrativa só pode construir interpretações sempre sujeitas à ausência de orientação global.

Quer como tema quer como figura estrutural, o labirinto está precisamente associado à perda de visão totalizante, embora constitua um desafio que admite a possibilidade de se encontrar ainda uma ordem.<sup>11</sup> Esta significação simbólica explicaria, aliás, a sua recorrência na arte e na literatura desenvolvidas na segunda metade do século XX, quando se torna dominante uma “ontologia fraca”.<sup>12</sup> E, de facto, em *Finisterra*, a *versão-de-mundo*<sup>13</sup> ontologicamente forte que *Casa na Duna* encontrara no pensamento marxista, designadamente ao nível de uma visão teleológica e holística da História, embora permaneça, surge agora relativizada numa multiplicidade de versões-de-mundo que nem se excluem nem se legiti-

---

<sup>10</sup> SANTOS, João Camilo dos — “Apresentação de um romancista neo-realista: Carlos de Oliveira”, *Vértice*, 38, Maio de 1991, p. 32.

<sup>11</sup> Cf. CALABRESE, Omar — *A Idade Neobarroca*, Lisboa, Edições 70, 1987, p. 147.

<sup>12</sup> VATTIMO, Gianni — *O Fim da Modernidade. Nihilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-moderna*, Lisboa, Edições 70, 1987, p.143.

<sup>13</sup> GOODMAN, Nelson — *Manières de Faire des Mondes*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1992 (1.ª ed. 1978).

nam entre si. Concomitantemente, e porque o Neo-realismo, como qualquer realismo, funciona por referência a uma “ontologia forte”, a própria possibilidade de uma poética realista é também questionada.

*Finisterra* é uma narrativa auto-reflexiva onde a relação entre texto e mundo é também ela objecto de discurso, como se o enunciado narrativo procurasse apreender e mostrar o processo da sua enunciação. Confrontadas com uma situação idêntica à do seu criador, as personagens procuram captar e reproduzir o mundo instável em que se movimentam. Todavia, elas habitam *Finisterra*, o fim da terra, o ponto extremo de um mundo. Como sugere Manuel Gusmão,<sup>14</sup> o próprio título *Finisterra* recorda o início de *Casa na Duna*: “Na Gândara há aldeolas ermas, esquecidas entre pinhais, no fim do mundo”.<sup>15</sup> Porém, esta referência essencialmente geográfica e social adquire agora um sentido ontológico: se estas personagens se confrontam com o fim de um mundo social,<sup>16</sup> elas confrontam-se igualmente com a possibilidade do fim de um mundo de referências ideológicas, políticas e sobretudo filosóficas. Não é por acaso que, apesar de podermos reconhecer ainda na paisagem que envolve a casa a Gândara dos romances anteriores, em *Finisterra* este nome nunca ocorre. Sem nome, a Gândara é a atopia e a pantopia, uma condição do funcionamento alegórico da narrativa.

É por esse motivo que através do desenho, da pirogravura, da fotografia, dos papéis encontrados numa pasta, da maquetagem, do animatógrafo e da topografia, as personagens tentam construir modelos de mundo — mas estes modelos nunca são coincidentes entre si. A obra abre narrativas sob narrativas, numa rede de versões-de-mundo que se relativizam entre si e que, por isso mesmo, nunca podem ser totalizadoras. Ao contrário do que se passa em *Casa na Duna*, onde as personagens se movem num mundo cuja complexidade é controlada pelo poder ordenador de um narrador extradiegético-heterodiégético, em *Finisterra* o ponto de vista modifica-se sistematicamente em função da focalização de diferentes personagens confrontadas com um mundo de “complexidade ambígua”,<sup>17</sup> do qual têm percepções localizadas e instáveis. A principal característica do

---

<sup>14</sup> GUSMÃO, Manuel — “Introdução”, in Carlos de Oliveira — *Uma Abelha na Chuva*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1987, p. XIV.

<sup>15</sup> OLIVEIRA, Carlos de — *Finisterra, Obras*, p. 603.

<sup>16</sup> Cf. GUSMÃO, Manuel — *ibidem*.

<sup>17</sup> CALABRESE, Omar — *op. cit.*, p. 147.

mundo em que se movimentam é a permanente transformação; mas com que finalidade, e segundo que mecanismos ela acontece? E, desconhecendo isso, como representá-la? — No almofadão de carneira pirogravada pela mãe na tentativa de reproduzir a paisagem instável que rodeia a casa, “o sulco do estilete nunca se interrompe” e desenha “uma teia castanho-escura no castanho mais aberto do material”.<sup>18</sup>

Personagens sem nome, além daquele que designa um papel social ou uma relação familiar, movendo-se entre o interior e as proximidades de uma casa sem lugar preciso, dedicam-se obsessivamente a “reproduzir”, “copiar”, “repetir”, “construir”, “reconstruir”, “filtrar”, “imitar”, “captar” a paisagem visível da janela, que permanentemente se altera sob o efeito da luz:

Ao fundo, uma nesga de azul pode parecer ao mesmo tempo céu e mar; placa de zinco a incendiar-se, ou apenas um reflexo turvo da luz.<sup>19</sup>

A instabilidade da paisagem em termos perceptivos está metafóricamente ligada a outra relação instável: a relação com o objecto epistemológico. E, se a paisagem nunca é abordada fora do enquadramento decorrente de um olhar, isso significa que todas as suas representações devem ser relativizadas em função de um determinado quadro de referências. Por outro lado, podemos ver nas sucessivas tentativas de apreensão da paisagem levadas a cabo pelas personagens um exemplo dessa visão sectorial ou localizada que é a única possível a quem percorre um labirinto, ou, para usar um termo muito recorrente em *Finisterra*, um enigma. Só a partir do pormenor é possível inferir a complexidade de um todo cuja totalização se desconhece. É nesse sentido que a paisagem constitui uma sinédoque generalizante da infinitude incontornável do real.

Há em *Finisterra* uma personagem em dois tempos, ou duas personagens que convergem numa só: a criança e o adulto. Uma desenha, o outro constrói uma maquete, e ambos fazem incidir explicitamente sobre a paisagem (metonímia do mundo) o marxismo como quadro de referência externa. No desenho da criança, que mantém uma relação hipertextual com o Livro do Apocalipse, embora subordinando-o a esse quadro de referência marxista, é sugerida uma interpretação positiva para a progressiva indife-

---

<sup>18</sup> OLIVEIRA, Carlos de — *op. cit.*, p. 1014.

<sup>19</sup> *Ibidem.*

renciação a que estão sujeitas a casa e a paisagem. Os camponeses cuja aproximação a família teme e vigia de dentro de casa aparecem então como “os escolhidos”, aqueles que terão um papel primordial a desempenhar.

Carlos de Oliveira parece atribuir à criança essa solidariedade primitiva com “a pobreza”, com “a carência de quase tudo” observada na sua infância gandraesa, essa solidariedade que exprimira em *Casa na Duna*. Mas, ao mesmo tempo, parece remeter também para o passado uma visão optimista e teleológica da História, segundo a qual a emancipação dos oprimidos e expoliados dos meios de produção seria imperativa — como se essa visão decorresse de uma vivência de algum modo ingénua e sobretudo afectiva do marxismo. Neste sentido, a criança de *Finisterra* representa também a infância da obra, uma infância de que fizera parte, por exemplo, a nota comovida que acompanhava a segunda edição de *Casa na Duna*, em 1944, e que foi suprimida nas edições seguintes:

Este romance tem o seu caminho. Que o percorra pela mão daqueles para quem o escrevi. Um camponês dos meus sítios disse-me, depois de o ler:

A nossa vida é assim mesmo. Mas muitas vezes não pensamos nisso. Se um ano de trabalho teve a virtude de obrigar um gandarês a medir a sua condição, não posso deixar de me sentir pago.<sup>20</sup>

É para a maquete construída pelo adulto que convergirão todas as sequências narrativas anteriores: reencontraremos então os camponeses/peregrinos do desenho da criança, e só aí eles serão os agentes do repovoamento da paisagem, os principais actores no nascimento de um novo mundo e de uma outra ordem. Só então a criança pronunciará a palavra que sublinha a consumação há muito esperada: “ámen”. No entanto, o leitor não pode deixar de ver que assiste a uma ficção dentro de outra ficção, e a remediação do erro primordial — a posse da terra — torna-se apenas mera possibilidade:

Actos absorvidos em cadeias de actos, postos ao serviço de quê? Há, no entanto, certa aresta quase visível do problema: julga que processo e acaso se confundem (nela). Como finalidade, não; apenas porque o meca-

---

<sup>20</sup> OLIVEIRA, Carlos de — *Casa na Duna*, 2.ª ed., Coimbra, Coimbra Editora, 1944.



nismo histórico é assim, e a sua natureza intrinsecamente moral (apesar de tanta circunstância perversa). Quanto ao resto, quem quiser perder tempo... A tal geometria submersa na realidade (visualização dos mecanismos) pode mostrar-se aqui e ali, mas esconde (sem excepções) a essência e os designios.<sup>21</sup>

Como em toda a obra produzida ou reescrita depois de 60, também em *Finisterra* Carlos de Oliveira não supera o passado da obra, isto é, não pode esquecer o passado. Tal como acontece com a poesia, drasticamente reescrita sobretudo na década de 70, também entre estas duas casas, também nesta revisitação à grande Casa Matricial que foi para ele o pensamento marxista, o escritor estabelece uma tensão entre visão totalizante e visão fragmentária, entre cosmogonia e relativização.

No excerto acima transcrito, podemos verificar que o escritor não abdica do discurso de Emancipação ainda que se resigne a desconhecer a sua teleologia. Paralelamente, o labirinto não é ainda a ausência de totalidade: é, sim, a perda de visão totalizante, é a ordem que excede o poder ordenador daquele que o atravessa.

*Finisterra* não é exactamente a superação do passado porque é a sua reelaboração, a sua revisitação sob forma dubitativa: no lugar da certeza surge o dilema, no entanto, a crise paradigmática combina-se com a obsessão de cosmogonia. Ou, dito de outra forma, a História como processo conducente à Emancipação continua a ser uma possibilidade, mesmo se a “essência e os designios” se relativizam numa pluralidade de verdades e “versões-de-mundo”.

Só um olhar absoluto poderia ver integralmente o labirinto, e *Finisterra* é a recusa dessa visão de ângulo nenhum. Julgo que é no apagamento desse olhar totalizador que reside, afinal, o aprofundamento ambicionado por Carlos de Oliveira na “Nota Final” a *Finisterra*.

Na versão de *Terra de Harmonia* (1950) incluída em *Trabalho Poético* (1976), há um pequeno texto significativamente intitulado “O círculo”. É um texto inquieto, feito da mesma inquietação de *Finisterra*, tanto mais que é inserido estrategicamente no passado da obra apenas na versão de 76. Trata-se de um texto que é lançado na terra mais harmoniosa do

---

<sup>21</sup> OLIVEIRA, Carlos de — *Finisterra, Obras*, pp. 1140-1.

passado como uma pedra dissonante. Vale a pena recordá-lo aqui, porquanto, na sua trajectória de desajustamento do passado da obra, esse texto nos ajuda a compreender o sentido desta e doutras revisitações das Casas do passado, o sentido deste e doutros “aprofundamentos” tão procurados por Carlos de Oliveira:

Caminho em volta desta duna de cal, ou dum sonho mais parecido com ela do que a areia, só para saber se a áspera exortação da terra, o seu revérbero imóvel na brancura, pode reacender-me os olhos quase mortos.

O que eu tenho andado sobre este círculo incessante; e ao centro o pólo magnético ainda por achar, a estrela provavelmente extinta há muito, possivelmente imaginada, conduz-me sem descanso, prende-me como um íman ao seu rigor já cego.<sup>22</sup>

*Rosa Maria Martelo*

---

<sup>22</sup> OLIVEIRA, Carlos de — *Terra de Harmonia, Obras*, p. 161.