

**Coordenadora**

MARIA SARAIVA DE JESUS

# **I Ciclo de Conferências sobre a Narrativa Breve**

**Centro de Línguas e Culturas**

UNIVERSIDADE de AVEIRO

**2001**

## Os contos de Carlos de Oliveira — eclipses e metamorfoses

Rosa Maria Martelo

**Universidade do Porto**

1. Pensar na situação do conto na obra de Carlos de Oliveira é um pouco como pensar nas «dunas modeladas, desfeitas pelo vento»,<sup>1</sup> tantas vezes evocadas nos seus livros. A instabilidade de que a imagem das dunas é figuração habitual tanto na prosa como na poesia do escritor é também um traço indelével dos seus contos, pois, na economia global da obra, eles surgem como cristalizações precárias de uma escrita instável, sempre disponível para se sonhar noutra forma — forma que normalmente não veio a ser a do conto, embora tenha passado por ela muito mais vezes do que aquelas em que nela se fixou.

Parece inquestionável que, enquanto ficcionista, Carlos de Oliveira preferiu o romance ao conto. Na versão definitiva da sua obra, apenas em *O Aprendiz de Feiticeiro* se observa a presença de alguns (raros) contos, inseridos num conjunto de textos de género muitas vezes indefinido ou híbrido. De resto, é significativo que, depois de reconhecer que esses textos são «difíceis de classificar», João Camilo dos Santos tenha considerado que eles «apresentam características da crónica, do conto, da prosa poética, da página de diário íntimo pudicamente redigida, da análise e reflexão literária ou filosófica» sem, no entanto, estabelecer fronteiras definidas para cada um destes casos.<sup>2</sup> Na verdade, não é sem hesitações que poderemos destacar um *corpus* de contos, ainda que restrito, neste conjunto, já que o mais frequente é encontrarmos apenas um rasto mais ou menos diluído da sua presença.

Todavia, seria pouco rigoroso reduzir a presença do conto na obra de Carlos de Oliveira a alguns dos textos reunidos em *O Aprendiz de Feiticeiro*. Convirá desde logo recordar que, nos anos 50, o escritor foi co-organizador, juntamente com José Gomes Ferreira, de uma vasta recolha de contos tradicionais portugueses, cuidadosamente prefaciados e comentados.<sup>3</sup> Por outro lado, é através da poesia e do conto que Carlos

<sup>1</sup> «Micropaisagem», *O Aprendiz de Feiticeiro, Obras*, Caminho, 1992, p.588.

<sup>2</sup> João Camilo dos Santos — «Sobre *O Aprendiz de Feiticeiro*, de Carlos de Oliveira», in AA. VV. — *Sentido que a Vida Faz — Estudos para Óscar Lopes*, Porto, Campo das Letras, 1997, p.429.

<sup>3</sup> Carlos de Oliveira e José Gomes Ferreira — *Contos Tradicionais Portugueses*, 2 vol., Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1957.

de Oliveira se apresentará como escritor, recorrendo precisamente à narrativa breve para inscrever desde início, na sua escrita, aquelas que virão a ser as duas linhas de evolução principais que irá desenvolver: a poesia e a ficção narrativa. Com efeito, é com um poema e três contos que o jovem escritor, então com dezasseis anos apenas, se associa a Fernando Namora e Artur Varela num volume intitulado *Cabeças de Barro*.<sup>4</sup> Esses três contos ainda incipientes — «Terra Alheia», «A Quadrilha do Pinhas vai descer ao povoado» e «Nódoa de Sangue» — serão rapidamente ignorados pelo autor em futuras bibliografias, como é comum acontecer com as primeiras tentativas de publicação daqueles escritores que começam a publicar ainda muito jovens, mas, de certa forma, o papel que o conto irá desempenhar nesta obra começa a esboçar-se precisamente aqui.

Assim, é logo em «Terra Alheia» que surge a primeira ocorrência do topónimo Corgos que os romances gandraeses irão retomar e precisar como vila e concelho, tomando por referência Cantanhede; e sobretudo, encontramos já, neste conto, a figura do camponês que, como o Leandro de *Alcateia*, é levado pela miséria e pelo desespero a agir em conflito com princípios morais interiorizados. Quanto a «A Quadrilha do Pinhas vai descer ao povoado», é particularmente significativo o facto de este conto constituir o embrião do esquema narrativo de *Alcateia*. Sublinho este tipo de articulações porque há efectivamente uma relação de interdependência entre conto e romance na escrita de Carlos de Oliveira.

Como é sabido, a reescrita detém um papel invulgarmente activo na obra deste autor, e o lugar do conto parece ser particularmente instável, já que este tanto pode ser utilizado como uma primeira estratégia de aproximação ao romance (uma espécie de protorromance, ao qual o romance terminado virá retirar todo o sentido de permanência), como pode constituir um repositório de material reutilizável noutros contextos narrativos, como pode ainda consistir numa cristalização provisória de segmentos narrativos inicialmente incluídos num romance, aos quais apenas é dada alguma autonomia pontual num contexto de publicação dispersa, rapidamente esquecido.

2. Vejamos, então, um pouco mais de perto os vários tipos de percurso em que se inscrevem os contos de Carlos de Oliveira.

Primeiramente, o caso menos afortunado do conto que pura e simplesmente não terá qualquer lugar no devir da obra. É o caso de «Demonstração da inexistência das bruxas», publicado na *Seara Nova* em 1947, e de «O Guarda-livros», publicado na revista *Ver e Crer*, em 1949,<sup>5</sup> dois contos que o leitor actual dificilmente poderá já conhecer fora de uma biblioteca. Embora recorrendo a estratégias narrativas e objectivos distintos, ambos correspondem inequivocamente ao género conto, e o

<sup>4</sup> Artur Varela, Fernando Namora e Carlos de Oliveira — *Cabeças de Barro*, Coimbra, Moura Marques, 1937.

<sup>5</sup> Respectivamente, in *Seara Nova*, ano XXVII, n.º 1062, 6 de Dezembro de 1947 e *Ver e Crer*, n.º 49, Maio de 1949.

primeiro tem mesmo as características de um conto exemplar. Em «Demonstração da inexistência das bruxas», um narrador de primeira pessoa retoma um episódio da sua vida de colégio e recorda o modo como um largo grupo de alunos era explorado e oprimido por dois colegas mais fortes e sem escrúpulos. O universo escolar funciona como um microcosmos exemplar que obviamente alude à situação de Portugal durante o Estado Novo, tanto mais que as relações entre alunos opressores e oprimidos são vistas como relações sociais e explicadas pelas relações económicas: avultam expressões como «suborno», «trocas comerciais e especulações financeiras», «superintendência administrativa», etc. Depois, será preciso um herói-martir (Anselmo, cuja coragem será punida nesta escala escolar com uma expulsão injusta) para denunciar a situação e levar os outros a tomarem consciência da sua condição de explorados e oprimidos. Relembro apenas o parágrafo final:

*Ao evocar agora estas recordações, eu creio que não é de todo inútil fazê-lo. Como não foi inútil a derrota de Anselmo. O seu exemplo de coragem ficou em nós; e dele nasceu uma tão profunda consciência da nossa condição de humilhados, uma tal necessidade de desafiamento e justiça, que um dia, apanhando o SAVEDRA e o bandalho do BATOQUE a um canto do jardim, nos resolvemos a tudo. Lembro-me que o primeiro soco ainda foi deles. Mas cinco minutos depois, tínhamo-los desancado definitivamente.*

A formulação alegórica do texto é evidente e talvez tenha sido precisamente o didactismo da visão marxista que lhe subjaz aquilo que veio a desagradar ao autor. Sabemos que, ao longo dos anos 60 e 70, ao reescrever a sua obra, tanto no caso da poesia como no caso da ficção, Carlos de Oliveira rasurou as marcas de intervençãoismo mais imediatista presentes nos seus primeiros livros. Mais difícil será compreender as razões que deixaram no esquecimento o guarda-livros frustrado do outro conto, juntamente com as suas divagações eróticas e os seus passeios nocturnos.

Em segundo lugar, consideraria aqueles contos que, como os de *Cabeças de Barro*, não têm lugar no futuro da obra enquanto contos, mas cuja temática e por vezes a própria textura discursiva estão de algum modo incluídas na ficção romanesca posterior. É este o caso de «O caminho da floresta», uma pequena narrativa publicada no *Diário de Coimbra* em 1944. Trata-se da história de um rapaz que atravessa uma floresta na companhia ocasional de um homem bastante mais velho que, no acaso da conversa, percebe que o jovem voltará mais tarde pelo mesmo caminho, trazendo consigo algum dinheiro ganho com sacrifício. A conversa entre eles parece inócua e movida por espontânea confiança mútua; mas, ao regressar pelo mesmo caminho, o rapaz será vítima de um assalto e assassinado, não sem antes poder ainda reconhecer entre os assaltantes o velho que anteriormente o acompanhara.

Com algumas alterações, esta trama narrativa reaparece integrada em *Alcateia*, romance publicado no mesmo ano;<sup>6</sup> muito mais tarde, em *Uma Abelha na Chuva*,

<sup>6</sup> Cf. Carlos de Oliveira — *Alcateia*, Coimbra, Coimbra Editora, 1944, pp.102-8 e, principalmente, 116-119.

reencontraremos também o tópicos do velho matreiro e do moço enganado atravessando pinhais rumo ao o litoral. Mas, no caso de *Alcateia*, não se trata apenas de poder observar a presença do mesmo tópico ou sequer do mesmo enredo. Trata-se, sim, de uma situação de reescrita que, ou incorpora no discurso do romance largas passagens do conto, ou, inversamente, retoma, sob a forma de conto, um episódio inicialmente integrado no romance.

Vale a pena confrontar o momento do assalto ao rapaz em «O caminho da floresta» com o episódio em que João Santeiro assalta o camponês que antes vira vender uma vaca, em *Alcateia*:

*De súbito, um assobio longo varou a escuridão. O moço estremeceu mas disse consigo mesmo:*

— *É coruja.*

*Os pinheiros ladeando a estrada pareciam atemorizados debaixo do chuvisco. Sombras vagas mexiam-se no escuro entre os troncos hirtos. Indo e voltando, crescendo, sumindo-se. Eram as sombras da noite. Sem luar, sem estrêlas, o negrume revolvía-se nos ermos.*

*Outro assobio, agora mais perto fez estacar o moço. Seria que estava a sentir medo? A mão apertou o lenço e o dinheiro, as fontes latejaram-lhe. Aproximou-se da valeta, coseu-se com um tronco e ficou à escuta. Não era coruja certamente. Passos cautelosos vinham do pinhal, aproximando-se. Quando quis atravessar a estrada e sumir-se do outro lado era tarde. Estava cercado. Não se tratava já das sombras indistintas da escuridão, estava rodeado de vultos verdadeiros de gente. E ouviu uma voz:*

— *O dinheiro e quieto!*

*Num instante lembrou as histórias dos assaltos no Arião e a conversa com o velho, na noite em que tinham caminhado juntos para o litoral. Tirou as mãos cerradas dos bolsos. Numa delas, o dinheiro embrulhado estava bem seguro. Correu a vista pelos assaltantes, tentou de balde distinguir-lhes as feições. Sentiu uma raiva repentina enevoar-lhe os olhos e atirou-se para a frente: os seus punhos apanharam a cabeça de um inimigo. Rolou com ele por terra e o outro praguejou:*

— *Cachorro!*

*Foi quando o moço reconheceu o velho companheiro de jornada. Mas não teve tempo para mais: uma facada fria rasgou-lhe as costas sobre o coração. Glória veio do fundo da noite aos seus olhos. E o moço não teve já um segundo para lhe dizer adeus!*

*A mão fechou-se mais sobre o lenço, o abismo abriu-se e tragou tudo.*

Segue-se a passagem equivalente em *Alcateia*:

*De súbito, um assobio longo varou a noite. O da pele enrugada tremeu mas disse consigo mesmo:*

*— É uma coruja.*

*Os pinheiros ladeavam a estrada, pávidos na quietude. Sombras mexiam-se no escuro, entre os troncos hirtos, indo e voltando, sumindo-se, crescendo. Sob o luar vermelho, quási negro, as mãos da noite revolviam-se nos ermos.*

*Outro assobio, agora mais perto, fez estacar o homem. Seria que estava a sentir medo? A mão cerrou-se sobre a carteira, as fontes latejaram. Aproximou-se da valeta, coseu-se com um tronco e ficou à escuta. Não era coruja certamente. Passos cautelosos vinham do pinhal, aproximando-se. Sem querer, murmurou:*

*Aí estão eles!*

*Quando tentou atravessar a estrada e sumir-se do outro lado, era tarde: deu consigo cercado. Não se tratava já da escuridão contorcendo-se, estava rodeado de gente verdadeira. Ouvia uma voz:*

*— O dinheiro e quieto!*

*Correu a vista pelos assaltantes, sem conseguir distinguir-lhes as feições. Sentiu uma raiva repentina enevoar-lhe os olhos e atirou-se, cambaleando, para a frente. Os seus punhos apanharam a cabeça dum inimigo, rolou com êle por terra e o outro praguejou:*

*Cachorro!*

*Foi quando Troncho se baixou um pouco e descarregou o punho fechado na cabeça do homem. (...)*

Este confronto, que apesar da extensão de texto transcrito não inclui, mesmo assim, alguns pequenos segmentos dispersos também comuns, mostra bem a maneira como conto e romance confluem na obra de Carlos de Oliveira. É difícil decidir se este conto constitui uma narrativa construída a partir do manuscrito do romance ou se é o romance que incorpora o texto de um conto entretanto elaborado. Atendendo a que é possível aproximar a manha deste velho do modo como João Santeiro — frequentemente referido também como «o velho» — prepara o assalto em *Alcateia*, inclinar-me-ia a supor que o logro de que é vítima o jovem do conto poderá ter constituído uma primeira versão do episódio contado no romance, entretanto abandonada e publicada autonomamente como conto. Mas, evidentemente, esta é apenas uma hipótese que, aliás, não é fácil confirmar ou infirmar. O facto de a data de publicação do conto ser anterior à do romance, embora aponte para esta leitura, não basta para se chegar a uma conclusão definitiva.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Com efeito, o conto é publicado no *Diário de Coimbra*, XIV, n.º 4607, de 4 de Fevereiro de 1944, enquanto a primeira edição de *Alcateia* apresenta como data de impressão 23 de Outubro do mesmo ano.

O que é inquestionável é o facto de existir uma relação de interdependência entre conto e romance na obra de Carlos de Oliveira, e o romance *Pequenos Burgueses* pode ajudar-nos a conhecer melhor este tipo de articulação.

Vejamos o caso do conto «A pequena esperança», incluído no primeiro volume de *Contos e Novelas. Prosadores Portugueses Contemporâneos*.<sup>8</sup> A colaboração de Carlos de Oliveira como contista neste volume, publicado em 46, não é constituída senão pelo texto dos três primeiros capítulos de *Pequenos Burgueses*, romance que o escritor viria a publicar quatro anos depois e que aqui surge sem alterações relativamente ao texto da primeira versão.<sup>9</sup> Não é credível que o processo pudesse ter ocorrido pela ordem inversa, isto é, que o escritor tivesse desenvolvido o romance a partir do conto então publicado, pois, a ser assim, dificilmente o texto teria sido retomado sem alterações. Por outro lado, encontramos neste conto muito menos traços específicos do género do que nos anteriores, e o facto de se tratar de um conto de personagem pode ter relação com a apresentação inicial feita no romance. A confirmar esta hipótese, note-se ainda que, em 45, a *Seara Nova* publicara sob o título «Trecho dum romance inédito», o primeiro capítulo de *Pequenos Burgueses*, ou seja, o que viria a ser, no ano seguinte, a primeira parte deste conto.<sup>10</sup>

Mas a relação deste romance com o conto não ficará por aqui. Nos anos de 1968 e 1970, Carlos de Oliveira publicará na revista *Eva* dois contos, respectivamente «Página de Infância» e «Enigma», que mantêm uma relação directa com o facto de nesse período o escritor se encontrar a preparar a 3.ª edição, intensamente reescrita, de *Pequenos Burgueses*. Com efeito, «Página de Infância» corresponde ao que, a partir desta edição refundida, será o cap. XV do romance, embora com variantes. Quanto a «Enigma», trata-se de uma espécie de montagem que articula excertos dos capítulos IX, XI e XIII. No que respeita a «Página de Infância», é interessante verificar que se trata provavelmente de uma versão que corresponde a uma fase intermédia da reescrita deste romance, já que, embora o texto mantenha grandes afinidades com o texto da terceira edição, está ainda narrado no pretérito, tal como acontecia nas edições anteriores, e apresenta bastante menos contenção do que a versão final. Quanto a «Enigma», publicado dois anos depois — e um mês antes da data de impressão da terceira edição — não apresenta senão dois ligeiríssimos casos de divergência relativamente aos excertos retomados, divergências essas que, aliás, se prendem apenas com necessidades de coerência da montagem textual que dá origem a esta pequena narrativa. Se o primeiro conto é publicado sem qualquer indicação de género, já o título «Enigma» é seguido da menção «um conto de Carlos de Oliveira», e

<sup>8</sup> AA. VV. — *Contos e Novelas. Prosadores Portugueses Contemporâneos*, 1.º vol., Coimbra, Edições Academia, Académica Editora, 1946.

<sup>9</sup> O confronto foi estabelecido através de *Pequenos Burgueses*, 2.ª ed., Coimbra, Coimbra Editora, 1952.

<sup>10</sup> Cf. Carlos de Oliveira — «Trecho dum romance inédito», *Seara Nova*, n.º 950, 27 de Outubro de 1945, pp.137-8. Vai também neste sentido um comentário de José Gomes Ferreira situando em 45 o início da redacção de *Pequenos Burgueses*. Cf. José Gomes Ferreira — *A Memória das Palavras*, 3.ª ed., Lisboa, Portugalia, 1972, pp.223-5.

também aqui encontramos um ponto digno de reflexão, porquanto estes textos já não assentam, como os anteriores, na valorização da acção, fazendo derivar a sua coerência da construção de uma personagem polarizadora e da sugestão de uma atmosfera.

Seja como for, o historial destes contos parece sugerir que, na obra de Carlos de Oliveira, o conto surge em momentos particularmente significativos da permanente busca que envolve o processo de trabalho do escritor: primeiro associa-se à fase inicial da construção de um modelo romanesco e, numa segunda fase, reaparece associado aos anos de reescrita da obra ficcional. Em ambos os casos, tende a ser absorvido pelo romance, ou a surgir como uma sua derivação ocasional, como se a sua posição fosse sempre mais ou menos adjacente face a esse modelo de narrativa.

3. Finalmente, o caso daqueles contos que foram integrados na versão definitiva da obra. Trata-se de um corpo pouco extenso de textos incluídos em *O Aprendiz de Feiticeiro*, e nem sempre é fácil distingui-los, pois em muitos casos são pouco nítidas as fronteiras entre o conto e a crónica, o conto e o ensaio, ou entre o conto e um registo autobiográfico muito indirecto. Dos textos que remontam à década de 40, e reaparecem agora intensamente reescritos, julgo que será legítimo considerar aqui dois: «O Grão de Areia» e «Corvos». Trata-se de dois textos inicialmente publicados na *Seara Nova*,<sup>11</sup> todavia a versão em que são definitivamente fixados é substancialmente diferente da original, isto é, também neste caso, a fortuna do conto vai cruzar-se com o processo de reescrita da obra de Carlos de Oliveira.

Com efeito, acompanhar a reescrita destes textos pode ser, a vários títulos, elucidativo do modo como evolui a escrita do autor. Se compararmos o final de «Corvos» nas duas versões, veremos como se acentua o carácter fantástico da narrativa, ao mesmo tempo que perde dimensão o tema da injustiça social, embora sem se anular:

Na versão publicada em 1948, o final desenvolve-se nos seguintes termos:

(...)

*Dois corvos iam ficar frente a frente. A ave de Põe enterrava fundamente o bico no coração da senhora de negro, bebia-lhe o sangue para poder continuar a gritar (nunca mais! nunca mais!) e, desgraçada de todo, não era já apenas a voz das coisas perdidas, irremediavelmente perdidas lá para o fundo da vida, mas também a voz da miséria circunstancial, do preço quotidiano da existência, dos aviltamentos que se vão sofrendo para sobreviver.*

*O outro corvo, que era a alma de Lucas, fez o avaliação do cofre e entregou as moedas do ajuste:*

<sup>11</sup> «O grão de areia» fora publicado com o título «A sombra de Jeeter Lester» em *Vértice*, vol. I, n.º 12-16, Maio de 1945, pp. 35-39; «Corvos» fora publicado com este título em *Seara Nova*, ano XXVII, n.º 1069, de 24 de Janeiro de 1948, p.25.



— Não posso abrir exceções, minha senhora. Três meses de juro em atraso implicam a venda do cofre em leilão. Mas certamente V. Ex.<sup>a</sup> virá antes disso.

*Ela apertou o dinheiro na mão trémula e atalhou sobressaltada:*

— Sim, hei-de voltar.

*No íntimo sabia lá. Voltar, como? onde ir buscar o dinheiro do resgate? voltar, quando?*

*E o corvo do penhorista disse ainda:*

— Sempre às ordens de V. Ex.<sup>a</sup>

*Depois, veio acompanhá-la até à porta e, saltando de novo para cima dos umbrais, ali poisou, ficando-se a olhar a visitante que partia, irónico e enfartado.*

*Descendo a rua silenciosa, aquela mulher que contra vontade se tinha desligado do último calor da ternura que encontrara no seu caminho; que fizera da sua alma uma coisa vazia, empenhando o pequeno cofre e as derradeiras recordações, com a vergonha de quem comete um crime — era bem, agora, a sombra de Edgar Allan olhando amarguradamente para o frio deserto da noite (nunca mais! nunca mais!).*

O final do mesmo conto, na versão incluída em *O Aprendiz de Feiticeiro*, tem características muito diferentes:

— Não posso abrir exceções. Três meses de juro em atraso e vai para leilão. Há regras, normas, a cumprir. Se quer o cofre outra vez apareça a tempo.

*A tempo? Fito-a de olhos quase fechados. Oiça-a pensar. E o dinheiro do resgate? Como, quando, donde me pode ele vir? O António? Com seis filhos e o pré de sargento? Não. A Teresa? Coitada, também não. Tenho lá coragem de lhe pedir mais. Os primos? De facto podiam, mas os primos...*

*Enfim, portas fechadas, muros. E a ignorância universal do abre-te sésamo. Que palavras, meu Deus, que palavras se devem dizer? Os tesoiros à espera e nós sem sabermos a senha. Recolhe as notas, a cautela, murmura outra vez:*

*Sim, hei-de voltar... a tempo.*

*E sai. Nisto, o Lucas vê-me. Rodeia o balcão, vem atender-me com o sorriso vicioso, ávido. Estamos sós na penumbra da loja como eu calculara. Dois corvos frente a frente. O corvo de Poe morde-me o coração porque é do meu sangue que ele se alimenta para gritar: nunca mais, nunca mais. A voz ao fundo do túnel, o eco na gruta vazia. O outro corvo, o da porta da entrada, que ignora a própria solidão (e a alheia, já se vê) voou a custo do umbral, poisou na alma do Lucas. E olha-me de lá. Arbitra o aviltamento quotidiano. Calculou há pouco o cofre de sândalo, indicou os juros, os prazos, negociou. Agora avalia-me com atenção. Que virá este tipo empenhar?*

*Mas entretanto o meu silêncio surpreendeu-o. Porque eu não digo nada, surjo e basta. O sorriso do Lucas seca lentamente, evapora-se-lhe do rosto, ruga a ruga, e ele fica pálido. Começa a compreender, começa a recuar. Embate no armário lacado, no relógio de caixa alta, nas cadeiras, nas mesas. Uma lentidão trémula de passos que o balcão detém. Há em mim qualquer coisa de aéreo, de irremediável. Nem eu sei quem me guia. Sei apenas que chego, mais tarde ou mais cedo.*

É interessante acompanhar a transformação operada na relação entre os dois corvos na segunda versão deste conto. Enquanto a primeira versão se constrói sobre a tensão entre o corvo/penhorista e o corvo/senhora de negro, espécie de sombra de Edgar Allan Poe, na versão final, toda esta tensão é desviada para o par corvo/penhorista e corvo/narrador. Estamos agora perante uma narrativa onde a própria morte assume o estatuto de narrador homodiegético e, por este processo, o tópico da humilhação social representada pela figura feminina é claramente secundarizado. Deste modo, a questão social, inicialmente colocada em primeiro plano, cede perante a interferência de um princípio de precaridade que tende a tornar-se dominante no último Carlos de Oliveira.

No caso de «O grão de areia», é também interessante comparar as duas leituras de *Estrada do Tabaco*, de Erskine Caldwell, correspondentes a cada uma das versões publicadas. 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».

Por outro lado, a expressão da confiança no papel desempenhado pelos escritores no processo de interpelação dos oprimidos enquanto agentes de transformação social, antes muito vincada, é agora omitida. Na primeira versão, a afirmação atribuída a Caldwell — «Esta gente não tem consciência de nada...» — provocava a irritação do narrador:

*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 numa 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 senti 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 vi 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.*

Além destes, não encontramos muitos mais textos aos quais possamos atribuir a designação de contos. Pelo modo como constroem uma cena e pela concentração diegética, «A bela adormecida» (1957) e «Serenata» (1965) não suscitam grande hesitação, embora desenvolvam uma atmosfera através de um enredo mais ou menos lacunar ou ambíguo, muito longe já dos contos escritos na década de 40 e do empenhamento intervencionista característico do Neo-realismo na sua fase de formação.

Mas daqui por diante tudo se torna mais difícil. Será de considerar que um texto como «Manual de Jogos» é primordialmente um conto? Sem dúvida que se trata de uma narrativa próxima de um conto policial, mas tão incipiente a este nível e tão rapidamente desenvolvida no sentido de reflectir sobre a dimensão lúdica da escrita em moldes francamente argumentativos que também não será de desprezar a presença de uma componente quase ensaística. E se pensarmos noutros textos onde está presente uma estratégia narrativa, como aqueles que abrem e fecham *O Aprendiz de Feiticeiro*, não poderemos ignorar a sua dimensão autobiográfica, ou mais precisamente autográfica, claramente desviante, também, face à dimensão ficcional característica do conto. Se é verdade que o conto é uma forma narrativa presente neste livro, também é verdade que ele surge frequentemente em situações de hibridismo.

Só mais uma nota a merecer alguma reflexão: entre Novembro de 1947 e Maio de 1948, Carlos de Oliveira publicou diversos textos na *Seara Nova*, incluídos numa página de crónica intitulada «Jornal». É essa a origem do conto «Corvos» e também de um outro texto incluído em *O Aprendiz de Feiticeiro*, «Chuva», cujo título original tinha sido «O violino mágico» e que é claramente um texto de autografia, no qual o escritor reflecte sobre a relação do romancista com uma nova personagem. Mas todos os restantes, «A madrugada», «Sugestão da água», «Insónia» e «O pomar»,<sup>12</sup> reaparecerão, densamente reescritos e com grandes supressões, em *Terra de Harmonia*, um livro de poesia publicado em 1950.

<sup>12</sup> Respectivamente, in *Seara Nova*, n.º 1063, de 13 de Dezembro de 1947; n.º 1065-67, de 27 de Dezembro e 10 de Janeiro de 1948; n.º 1072, de 14 de Fevereiro de 1948 e n.º 1087 de 29 de Maio de 1948.

Que dizer, então, acerca do lugar do conto na obra de Carlos de Oliveira? Sem dúvida, que é um lugar tão instável como o dos grãos de areia das dunas tantas vezes evocadas pelo escritor. Toda a obra deste reescritor, de quem a todo o momento se podia dizer como disse Abelaira que «não tinha livros "anteriores", [pois] em última análise todos os seus livros estavam ainda por publicar»,<sup>13</sup> é marcada por uma forte instabilidade. Mas talvez o conto represente precisamente o lado mais instável dessa movência permanente, aliás condição da mais absoluta coerência. A presença do conto é sobretudo nítida na fase inicial da obra de Carlos de Oliveira e depois na década de 60, isto é, quando a poética final apurada pelo escritor vai retroagir, através da reescrita, sobre toda a obra anterior, definindo-lhe um traçado definitivo e uma maior invariância. Quer isto dizer que o trabalho de contista se prende provavelmente com a faceta mais laboratorial da oficina do escritor. O conto parece evoluir como certos grãos de areia de que se fala em «Serenata»: «grãos de areia cada vez maiores até atingirem o primeiro plano, a cor, a altura das colunas».<sup>14</sup> Mas essa evolução significou muitas vezes uma tão radical metamorfose, uma tão funda transformação, que, recordando o poema «Lavoisier», poderemos supor que muitos contos eram já, quando surgiram, o sonho de outra forma. E se alguns deles representaram o caminho de ida para o romance, não é de admirar que também tenham encontrado no romance, algumas vezes, um caminho por onde regressar.

---

<sup>13</sup> Augusto Abelaira — «Fausto», *J.L. Jornal de Letras, Artes e Ideias*, n.º 523, 14 de Julho de 1992, p.7.

<sup>14</sup> Carlos de Oliveira — *O Aprendiz de Feiticeiro, Obras*, p. 484.