

# A vida a cavalo (uma leitura de *Pequenos burgueses*, de Carlos de Oliveira)

Antonio Geraldo Cantarela\*\*

## RESUMO

O presente trabalho procura explicitar o processo de construção do romance *Pequenos burgueses*, de Carlos de Oliveira. Faz isso em dois passos fundamentais: na primeira parte, mostra algumas facetas a partir das quais se poderia enxergar o processo construtivo do discurso desde sua aparente fragmentação. Chama a isso (des)construção do sentido. As facetas mostradas são a falta de um enredo principal, a oscilação do foco narrativo, a presença de “linguagem científica”, a utilização de língua estrangeira.

Diante dessa construção “feita de cacos”, procura explicitar, em sua segunda parte, os elementos que formam o entrelaçamento das partes da obra, fornecendo-lhe o amálgama para a unidade. Os elementos analisados são a ambientação, a imbricação das personagens, as tensões vividas por elas, o conflito entre estar ou não estar incluído e a trapaça (quando se direciona então o olhar para a questão da literatura enquanto construção). As constantes citações de passagens da obra servem não só de ilustração ao texto do ensaio. Elas formam com este certo corpo.

Na conclusão se tenta localizar o romance de Carlos de Oliveira na linha de tempo que vai do Neo-realismo à pós-modernidade. E se aponta a (des)construção do texto literário de *Pequenos burgueses* como elemento indicador de um determinado tipo de ironia.

## A desconstrução do sentido

**A**o leitor desavisado, com pouco traquejo na leitura de textos literários da pós-modernidade, *Pequenos burgueses*, de Carlos de Oliveira, pode parecer uma obra desconexa. Não que *Pequenos burgueses* possa ser identificado sem mais com o discurso pós-moderno. Mas esta obra já carrega

\* Trabalho final do curso “Literatura Portuguesa; do Neo-realismo à Pós-modernidade – ironia e humor”, ministrado no Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa da PUC Minas pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Lélia Parreira Duarte.

\*\* Professor de Estética no Curso de Arquitetura e Urbanismo e de Filosofia da Arte no Curso de Filosofia da PUC Minas. Professor de Exegese Bíblica no Curso de Teologia e de Filosofia da Linguagem no Curso de Filosofia do ISTA (Instituto Santo Tomás de Aquino). Mestrando em Literaturas de Língua Portuguesa – PUC Minas.

os traços frequentemente mencionados do romance pós-moderno:

*a indeterminação do sentido, o questionamento da narração, a exibição dos bastidores, a retratação do autor, a interpelação ao leitor e a integração da leitura.* (Compagnon, 1996, p.114)<sup>1</sup>

Mesmo começando e terminando com o mesmo personagem (Raimundo da Mula), o romance não oferece um fio da meada tipo começo-meio-fim, ou qualquer outro esquema linear em que os capítulos se unam em função do desenlace. Poder-se-ia mesmo levantar a questão: se a eliminação de alguns capítulos daria um grande desfalque à obra em seu conjunto. A resposta negativa é óbvia. A pergunta nos remete, entretanto, ao problema bem mais relevante e geral da construção do texto literário pós-moderno. Este se apresenta como um discurso (des)construído; quer dizer, um discurso em que o processo construtivo é deixado à mostra. Assim acontece com *Pequenos burgueses*; o modo como é construído permite que se estabeleça uma relação dialógica entre autor e leitor que ultrapassa o próprio texto..

### Facetas da desconstrução

A (des)construção de *Pequenos burgueses* apresenta-se sob diversas facetas.

a) Mesmo que os *Pequenos burgueses* do título nos remetam para a idéia de unidade do romance, esta *não se constrói a partir de um enredo principal* com histórias subordinadas. Assim, os sonhos de Cilinha e os acontecimentos relativos à sua festa de aniversário são tão importantes quanto os sonhos de Raimundo da Mula. Da mesma forma, não é possível estabelecer uma hierarquia entre o jogo de cartas no Café Atlântico – em que o Delegado usa de trapaça (cap. XII) – e o jogo de raciocínio do Major – em que justifica a dupla moral do pecado exercido inteligentemente como fonte de virtude (cap. XXV). Ou ainda, não há como privilegiar um ambiente em detrimento de outro; as-

<sup>1</sup> A menção dos traços do romance pós-moderno, feita por Compagnon, se reporta ao âmbito da discussão sobre se a pós-modernidade é um processo cultural novo ou não passa de uma característica ao máximo realçada da própria modernidade.

*Se eu tivesse de citar um romance pós-moderno, reunindo todos os traços frequentemente mencionados – a indeterminação do sentido, o questionamento da narração, a exibição dos bastidores, a retratação do autor, a interpelação ao leitor e a integração da leitura –, pensaria no belo livro de Louis-René des Forêts, Le Bavard (1946) (O Tagarela), sobre o qual escreveram Blanchot e Bonnefoy. Um personagem narra várias crises de tagarelice, depois se retrata, denuncia sua narrativa como uma mentira e como a verdadeira tagarelice; culpa o leitor e, finalmente, não resta nada. Mas por que qualificar essa narrativa de pós-moderna?* (Compagnon, 1996. p. 114)

sim, a descrição da madrugada na vila em forma de estrela (cap. XIII) é tão grandiosa quanto à do rapaz matutando diante do dragão de São Jorge (cap. XIV). Ou o reduzido cenário do quarto de Raimundo da Mula (cap. III) é tão minuciosamente pintado quanto o descampado por onde anda Raimundo à procura do bruxo dos Moirões (cap. XXXII).

b) Outra faceta da construção literária de *Pequenos burgueses* é a *oscilação do foco narrativo*, ora voltado para as personagens, ora para o ambiente, ora para o próprio narrador. O narrador pode, com a mesma desenvoltura, descrever uma paisagem, dar a palavra a alguma personagem ou interceptar o diálogo entre elas; e pode mesmo, à imitação de um repórter, ceder o microfone aos personagens para, de repente, tomá-lo de volta e tecer ele mesmo algum comentário.

É o caso, dentre outros exemplos, da reflexão do Major confrontando as estações da natureza com as estações humanas, entrecortada sem mais para falar com sua égua.

*Vivemos uma única vez, uma única vez, as nossas quatro estações e acabou-se. Cuidado, bem a preveni contra os barrancos, mas enfim, já vejo que não foi nada. Isso, mais junto da valeta o caminho é melhor. Devíamos perder certas ilusões (voltar atrás, recomeçar) arranjando um calendário só para nós, que não sugerisse nenhuma repetição.* (p. 34)

Outro exemplo está na filosofia do jogo (que aparece expressamente nos capítulos XI e XII):

*Cada jogada real, repare-se, porque a primeira dificuldade é distingui-la duma jogada imaginária. (...) Do ponto de vista moral não conta. Comprar e vender são atos primários, grosseiros, imorais em si mesmos, exploram a vulnerabilidade social do homem, tão remediável, e devem abolir-se; contudo, enquanto duram, pode-se fazer batota à vontade.* (p. 72)

De quem é a voz: do autor? do narrador? do personagem Dom Álvaro? Veja-se ainda a descrição da cena do beijo entre Cilinha e o Delegado, narrada por uma personagem que o texto não permite vislumbrar quem seja.

*Cilinha, dobrada para trás, quase a partir-se pela cinta, o Delegado todo por cima dela. Ampara-a com um braço que é o que lhe vale, senão caía, mas como tem dois braços por onde anda o outro?.* (p. 164)

c) Uma terceira mostra de como se constrói o discurso de *Pequenos burgueses* dá-se sob a forma de *presença de “linguagem científica”* no texto

literário. Um caso expressivo são as “notícias genealógicas e pessoais” sobre Dom Álvaro, quando a narrativa introduz essas notas enumerando-as através do alfabeto (Cf. p. 68-71).

Outro exemplo é o catálogo de botânica usado por Cilinha para cuidar de seu jardim:

*(...) as mais próprias para cultivar nas zonas litorais, até duas léguas para o interior, são as seguintes: açafrates de prata, ageratos, amarantos, baunilhas, bocas de lobo, campainhas (trepadeiras), centáurias, (...).* (p. 137)

É curioso observar que as espécies de flores são citadas em ordem alfabética; e o catálogo inclui nota explicativa sobre a influência dos ventos salgados sobre elas.

Ainda outro exemplo de “interferência científica” é a descrição arquitetônica e urbanística do vilarejo, em forma de estrela, com seus entornos:

*Também a partir do centro, a altura dos prédios baixa gradualmente, com uma ou outra exceção que não desfaz a idéia geral de que a estrela, empolada no meio, decresce para as extremidades até se esboroar em casas muito baixas de adobo.* (p. 83-84)

d) O discurso (des)construído de *Pequenos burgueses* mostra-se ainda, em algumas cenas do romance, na *utilização de língua estrangeira*, pelo personagem Pablo Flores, na “misturanga com que costuma falar, português e espanhol”. (p. 44)

*Pablo, estropias dos línguas, ya lo sabes. Desapredeste una sem haber aprendido la outra. Inventaste tu língua personal e intransmisible. Muy bien. Ahora, ouve: se quisieras dar un murro em la mesa e outro neste vigarista que no tiene espadas, que obscenidad escolherias para decir, dicer, dizer? No lo sabes, claro, porque no hay palabra bastante salgada para la emergência. E se houvesse, no la dirias porque es hombre de piedra. Los hombres de piedra no hablan. Pelo menos em público. Bravo, una frase toda portuguesa. No desmanches tu serenidad. Hablarás quando llegar el momento.* (p. 81)

### **A unidade de *Pequenos burgueses***

Vimos, até aqui, algumas facetas de *Pequenos burgueses* pelas quais se dá a exibição do caráter construtivo de seu discurso. No conjunto, os traços característicos da obra – a deslegitimação eliminando o caráter de verdade, o não privilegiar um determinado tipo de discurso sobre outros, os deslocamen-

tos e as indagações sugeridos nas falas dos personagens, a exibição dos bastidores – apontam para uma espécie de construção literária feita de cacos.

Frente a essa aparente fragmentação, temos agora que perguntar: o que dá unidade ao romance?

### A ambientação

Até certo ponto, pelo menos, a unidade da obra pode ser vislumbrada desde seus cenários. Primeiro, na descrição da paisagem: os poceirões, as Três Dunas, o sol cintilante da manhã, o crepúsculo.

“Cai o crepúsculo sobre Corgos e as aves, aproveitando a última claridade, poisam nos ramos dos plátanos. Um crescer de sombra tranqüila”. (p. 31)

Confira-se também, à página 134 da obra, a fantástica descrição da natureza.

Depois, na ambientação dos locais por onde circulam os personagens. Há basicamente dois tipos de espaço: os de encontro e os de solidão. Os de encontro são, por exemplo, a taberna do Galo, o quarto de Rosário, o reservado do café Atlântico, a festa de aniversário de Cilinha; contando, todavia, que em todos eles acontece algum desencontro. Os de solidão são o quarto de Raimundo, o quarto de D. Lúcia, o quarto de Marciano, o quarto de Cilinha, o teto do pinhal qual cúpula emaranhada sob a qual dorme Raimundo (Cf. p. 5).

A tensão entre encontro e solidão é um fio de meada que atravessa toda a obra. Em alguns momentos essa tensão chega a pontos culminantes; na cena, por exemplo, em que Raimundo da Mula rememora com vertigem e dor de cabeça a briga com Troncho, os desconchavos de sua filha Maria da Luz, as histórias de mestre Horário da forja. Raimundo está no quarto com Maria da Luz dormindo, mas está só.

*O malho do ferrador bate-lhe entre as orelhas e os olhos, faúlhas ardentes rasgam-lhe o céu da boca, incendeiam-lhe a garganta sarrosa. E se acordasse a rapariga?, um copo de água, Maria da Luz, o luar corre pelas frestas das telhas como a bica duma fonte, quando a réstia me alcançar os beijos posso beber à vontade, dorme, não é preciso nada (p. 19).*

Outro momento em que a tensão entre encontro e solidão se expressa em seu ponto máximo é a cena em que, durante o jantar de aniversário de Cilinha, Troncho é pego roubando galinhas. É o jogo tenso entre convidados que se refestelam numa festa de aniversário e um marginalizado que rouba para comer. Homens, mulheres e crianças, com lume à mão, procuram a encontram Troncho escondido. Mas é o encontro em que ele, mais que nunca, estará só. A turba enlouquecida tortura e mata o solitário e louco Troncho.

*Levantam-no de roldão, puxado pelos cabelos, batido como um bombo de festa. Desata aos urros. O sangue escorre-lhe sobre os olhos, deve deixá-lo cego. Toca a andar. Cai, ergue-se e volta a cair; vezes sem conto. Depois, as pauladas, os murros, deixam de lhe doer. Pelo menos parece. Já não se defende. Sente apenas medo, tanto, que se mija pelas pernas abaixo. Assassino. Ladrão. Procura escapar-se, mas não tem forças. Tropeça, estende-se ao comprido. Aguilhoam-no, como se faz aos bois, levantam-no a pontapé (p. 178).*

### **A imbricação das personagens**

Em *Pequenos burgueses*, todos os personagens estão, de algum modo, imbricados. Assim, Raimundo da Mula é pai de Maria da Luz, que é empregada da casa do Major. É adversário de Troncho, que por sua vez é malquistado por todo o mundo. É amigo de mestre Horácio, que é quem ferra os animais de Dom Álvaro. É também por causa de Mestre Horácio, com suas histórias, que Raimundo procura e encontra o bruxo dos Moirões.

O Major e o Delegado, respectivamente pai e namorado de Cilinha, frequentam a mesma mulher, Rosário. A juventude de Rosário é colocada em contraposição ao envelhecimento de Dona Lúcia, esposa do Major.

Cilinha namora o Delegado, mas escreve cartas de amor, que não envia, a Pablo Flores – com quem o Delegado joga cartas e tem de repartir o ganho da trapaça.

Dom Álvaro é dono dos Armazéns São Jorge, joga cartas no reservado do Café Atlântico com Pablo Flores, o Major e outros. Vende cavalos e por isso é personagem das histórias de mestre Horácio. É patrão de Cardoso, o gerente velho. Este, por sua vez, tem o posto cobiçado por Marciano, que por ora não passa de um pobre mirone, mas sonha sentar-se e jogar cartas com os graúdos.

O comunista João Viegas tem um “tratado de Tordesilhas filosófico” com Dom Álvaro. E tem em Pablo Flores um inimigo, já que este supostamente estaria ligado ao serviço secreto alemão; mesmo que a obra não confirme estas suposições sobre Pablo Flores, o certo é que João Viegas vai preso pela polícia.

A imbricação dos personagens é, sem dúvida, um dos principais elementos que dão garantia de unidade ao romance. As histórias particulares de cada um dos personagens não se reportam às outras em forma de subordinação. Mesmo as histórias de mestre Horácio, que parecem ter uma moldura própria, não são histórias inferiores ou subordinadas. O que torna as narrativas recorrentes, reavivando personagens e colocando-as de volta em cena, depois de algum silêncio sobre elas, é sua imbricação.

### As tensões vividas pelas personagens

Um elemento de central importância para a unidade do romance, e que o percorre todo, são as tensões e conflitos vividos por cada personagem. Essas tensões transparecem não só na história de cada personagem, mas praticamente em cada cena em que eles aparecem. Assim, à medida que, a cada capítulo, vai mostrando por insistência ou repetição o conflito de cada personagem, o romance, no seu conjunto, carrega de certa maneira essa tônica da tensão.

a) *Raimundo da Mula* vive o conflito da peregrinação diária, a pé, de um coxo que lê pegadas e mãos, passado e futuro, em contraposição à absoluta falta e ao sonho, no presente, de ter um animal de montaria. Até o nome do personagem revela essa tensão: porque não tem uma cavalgada e porque sonha com ela dormindo ou acordado, Raimundo tem a mula de fato e apenas no nome. É a tensão entre o sonho e a realidade. É assim o sonho:

*Hoje, visto o capote, salto para cima da mula, e estou-me bugiando para as trovoadas, o granizo. Levanta-se um vento áspero que descarna as Três Dunas e as deixa como três colinas de sal?, com o vento posso eu bem. De porta em porta, de feira em feira, leio as sinas desta gente, cavalgo até chegar a noite, e a perna tanto se me dá como se me deu, não preciso dela. (p. 123)*

Mas até quando o sonho parece converter-se em realidade, a realidade, mesmo a sonhada, é ainda problemática:

*O mundo, visto de cima da alimária, é diferente, melhor, muito melhor, mas tenho abusado um pedaço e a mula está cansada, magra, talvez os bofes arrastados, de modo que, pelo sim, pelo não, levo-a à consulta de mestre Horácio, (...) queres saber agora de que sofre o bicho? quero sim senhor, e acreditas na minha palavra?, sim senhor acredito, pois sofre de fome e não esbugalhes os olhos porque é assim mesmo. Mestre Horácio acertou outra vez. O sustento duma cavalgada nos tempos que vão correndo... (p. 123-124)*

Raimundo consegue construir o sonho do sonho, ao imaginar a representação simbólica da mula através do recorte e emolduração de suas pegadas no barro úmido:

*Quando eu tiver a minha mula, (...) hei-de vir aqui com ela gravar as ferraduras, depois corto os quatro pedaços de barro, levo-os para casa e deixo-os secar, depois de secarem ponho-os na cantareira se a rapariga consentir, talvez consinta, e depois é só dar-me na gana, lá estão elas para eu ver como se visse a mula sem precisar ir ao curral. (p. 182-183)*

Finalmente, o conflito entre fantasia e realidade vivido por Raimundo

da Mula chega a seu ponto máximo no episódio com o bruxo dos Moirões. A tensão é crescente: primeiro, pela dificuldade em chegar até o lugar onde vivia o bruxo. “Alcança por fim a concha esprairada dos Moirões” (p. 184). Em seguida, pela dúvida se será bem recebido:

*Salve-o Deus, santinho.  
Fica sem resposta. Estará ele tão furioso que deixa passar o cumprimento para se ver livre de mim?* (p. 186).

Depois, pelos remorsos:

*Além do remorso referente ao Troncho, começa a sentir outro, o de ter levado anos e anos a pensar na mula, porque desejar mais do que Deus nos dá também é ofender a Deus* (p. 186).

Por fim, pelo estado em que o bruxo se encontra:

*O bruxo está ali em cima da caruma, sim, mas apodrecido, coberto de formigas, sardaniscas, minhocas, moscas e outra bicharada que fervilha no pus. Farrapos, feridas enormes, alguns ossos à mostra. Um pássaro azul escuro pica-lhe as covas dos olhos, cheio até o papo, pois nem sequer esvoaçou quando entrei* (p. 187).

A constatação da dura realidade não põe fim, entretanto, ao sonho de Raimundo. Perdido, sonha e vê miragens de alimárias. Quem sabe a alma do bruxo o reconheceu e vai atender seu desejo? Quem sabe uma alma penada lhe dê o burro? Nenhuma esperança?

*Levanta-se para regressar. E pronto, nenhuma esperança, a não ser que me aparecesse também uma alma penada, viste por aí o meu homem?, eu sou o teu homem, anda comigo para a cabana, e arranja-me depois uma mula que me leve a casa?, arranjo. Ao diabo a mula. Sempre me livraria das cobras, é certo. Assim, cá vou neste descampado, a pé* (p. 195).

b) *O Major* debate-se entre as estações da natureza e o calendário das estações humanas – um calendário que não corresponde à realidade. O que ele quer?

*Um calendário racional, sem invernos aos vinte anos nem primaveras aos oitenta, capaz de aferir com verdade o nosso desdobrar irreversível, até vir o dia em que Deus pega na sua tesoura e corta o fio* (p. 34).

Não sabe como se portar diante do envelhecimento de sua esposa D. Lúcia. Tem dó, fica com nó na garganta, mas toma distância:

*D. Lúcia, D. Lúcia, que te hei-de eu fazer? Não compreendes que no relento da cama uma mulher de certa idade, com as miudezas muito gastas, o fluxo menstrual a estiar, exala um odor enjoativo capaz de retrair o maior garanhão? (...) E a minha ternura, D. Lúcia, que farei eu dela para te falar assim, que farei do nó na garganta quando te vejo às voltas com os frisadores, as loções, as cintas, os papalotes? É verdade, fui eu que te fumei até o fim como fumo este cigarro.* (p. 24-25)

Na perda do viço de D. Lúcia, o Major enxerga em espelho o próprio envelhecimento:

*Claro, os homens também envelhecem, D. Lúcia, mas envelhecem doutra maneira, mais discretos, como velas que se extinguem, sem nenhum sopro brusco, nenhum cheiro de morrão queimado.* (p. 25-26)

Viver com Rosário, a costureira, jovem e viçosa, é um modo de superar a tensão trazida pela constatação do próprio envelhecimento: “Cá vou para Corgos, D. Lúcia, preciso de Rosário como preciso do cigarro para a boca; um vício, e nem por sombras tenciono perdê-la”. (p. 26)

De um lado, o desafogo econômico permite ao Major sustentar duas famílias. Mas como manter esse comportamento de dupla moral? A tensão se revela, entretanto, não pela duplicidade moral, mas pela dificuldade que os fatos acarretam no manter as aparências.

*Os meus problemas, uns por cima dos outros, sobem mais alto do que o Caramulo. Os filhos, por exemplo. Não os posso esquecer, é preciso manter as aparências por eles. (...) Felizmente, Cilinha está quase a casar. Assim o espero, pelo menos. O Ricardo, paciência, meto-o num colégio em Coimbra. (...) E adeus, D. Lúcia. (...) O resto da vida com Rosário vale bem este golpe baixo.* (p. 35)

c) Em contraposição ao viço de Rosário, D. Lúcia aparece como a mulher acabada, a mulher que perde os atrativos por causa da velhice. Dela pensa o Major:

*Bem sei que te lavas, escarolas, perfumas, escovas os cabelos, mas isso é por fora e a velhice está lá dentro, onde não chegam os teus cremes nem os teus sabonetes* (p. 24).

O conflito dela é descrito pela tentação do suicídio: “Tenho rezado muito. Ronda-me a tentação, nada de irreparável por enquanto, apenas o desejo de partir um frasco de perfume e cortar uma veia” (p. 27). Mas, no fundo, a tensão se revela não entre ficar viva ou morrer; mas entre ter ou não ter a atenção do marido. Por isso, a tentação do suicídio está condicionada ao olhar do Major: “...cortar uma veia, mas cortá-la se estiveres perto e puderes ajudar-me”. (p. 27)

A mania que D. Lúcia tem de lavar-se relaciona-se com a idéia de poder. Limpar-se da “sujeira” da velhice para ter poder sobre o marido. Os caminhos para essa limpeza são diferentes para o Major e para D. Lúcia. Ele se limpa da velhice “sujando-se” no emaranhado de uma dupla moral. Ela, lavando-se. No caso de D. Lúcia ainda fala alto sua moral religiosa, que põe em pauta o medo pela salvação da alma. De qualquer forma, os dois caminhos trapaceiam com a realidade. Ou é a realidade da vida que faz batota com eles? e conosco?

*Nem sequer te pergunto o que sabes da minha alma. Não sabes nada. Do corpo, já te esqueceste. Massagens, escovas, horas e horas em frente do espelho. A alegria de supor que uma ruga desaparece, que um cabelo tingido é realmente preto. Sim, voltar atrás, livrar-me do meu sangue todos os meses como no passado. O rosário contra a tentação. Se abro o pulso e não chegas a tempo é um suicídio, um pecado mortal. A minha alma em jogo...* (p. 28)

d) *Cilinha*, filha do Major e de D. Lúcia e noiva do Delegado, vive entre a fantasia e a realidade de tornar-se mulher e ainda não o ser. Em lugar do sono, a insônia em que busca sozinha o prazer. Em sua fantasia, o Delegado a convida para o escondido do pomar para fazer um filho. Escreve cartas de amor, que não manda, para Pablo Flores.

O conflito que ela vive relaciona-se com o desconhecido. Por isso ela ama Pablo Flores e tem medo dele, que tem para ela um “ar de aventureiro viajado, que veio de muito longe” (p. 44). Em suas cartas, ao pedir resposta de Pablo Flores, *Cilinha* escreve: “Se puder, ponha também o tom da voz, áspero mas agradável. É ele que não me deixa parar o coração quando esses olhos horríveis me gelam e a maçã começa a mexer” (p. 44-45). Em seus pesadelos, porém, Pablo é um monstro das neves, que “a persegue há horas com horríveis ganidos de cio”. (p. 47)

Em certo ponto da obra (cap. IX), as tensões de *Cilinha* são representadas simbolicamente na dança com o pássaro azul. Também ela de azul, com seu vestido de organdi. É *Cilinha* perseguindo-se a si mesma:

*E quando a mão se estende, quando está mesmo a tocar o pássaro, num pequeno impulso ergue-o no ar. (...) Entre duas séries de saltos, alguns passos bre-*

*ves. Como se dançasse ou aprendesse a voar. Pula e o pássaro sacode as asas, eleva-se exatamente a mesma distância que ela sobe, parece empurrado pela ponta dos dedos que tentam apanhá-lo. (p. 57-58)*

Mais adiante (cap. XVIII) as tensões de Cilinha se expressam em diálogo com o pássaro azul aprisionado – aprisionado simbolicamente no aro do bordado. O aro de marfim poderia ser a representação do próprio universo de Cilinha: restrito, medroso, estreito, bilhões de vezes menor que o universo carregado de estrelas. O pássaro aprisionado seria ela mesma. Cilinha está na própria rede, no próprio bordado: “As asas abertas, como se voasse. Em todo o caso vê-se bem que não fugirá do aro de marfim. O céu reduzido a um círculo de dois palmos”. (p. 111)

Finalmente, na cena do beijo (cap. XXVIII), o conflito de Cilinha diante do desconhecido cede lugar ao prazer e ao júbilo. O desconhecido torna-se conhecido. O Delegado se parece com Pablo Flores. É a descoberta do universo que ultrapassa o aro de marfim. “O joelho do desconhecido fricciona-me as coxas e avança para cima, duro, quente. Não me toque aí”. (p. 162)

*Sinto-me viva. Duma maneira estranha. Muito melhor que descer ao pomar imaginariamente. A música some-se, regressa, límpida, coada pela distância. Os pavores infantis nunca mais voltarão. Contudo, há nesta euforia alguma coisa errada, que me escapa. (p. 164)*

### **Ver a vida de cima – ou ser incluído**

No conjunto, as tensões sugeridas pelas personagens e por suas ações vão desde aquelas relativas a assuntos sem maior importância até os grandes conflitos. Todo o capítulo XXX, com as conversas soltas à mesa, durante o jantar de aniversário de Cilinha, é uma boa mostra das tensões corriqueiras. Os assuntos dizem respeito ao tempero da comida, à qualidade do vinho, à qualidade da prostituta na cama, ao vento. Numa curiosa construção da tensão, compara-se o tempero da comida e a qualidade do vinho ao tempero e à qualidade da mulher. Uma passagem anterior (do cap. VI) havia falado da mulher insossa. Coloca-se lado a lado o mexer do vento e o mexer da prostituta.

As grandes tensões são aquelas relativas ao confronto entre sonho, desejo, e a realidade: ter a mula, para Raimundo. Ter o olhar do marido, para D. Lúcia. Ter a Rosário e manter as aparências, para o Major. Ter mudanças sociais, para o comunista João Viegas. Ter assento entre os jogadores de cartas, para Marciano.

Duas situações conflitantes, nesse jogo de inclusão versus exclusão, fornecem mais expressamente o clima de tensão que atravessa todo o romance, dando-lhe unidade.

a) Uma delas (já mostrada de outra maneira neste trabalho) é aquela vivida por Raimundo da Mula: a luta por fazer parte do grupo dos que andam a cavalo, dos que vêem a vida de cima. “O mundo, visto de cima da alimária, é diferente, melhor, muito melhor” (p. 123).

A vida a cavalo torna-se sinônimo de poder. A propósito, essa é uma tônica de *Pequenos burgueses*: dos 33 capítulos da obra, dezoito falam, diretamente ou por referências indiretas, de cavalo, cavalgar, mula, égua, jerico, alimária... Ao extremo, até as mulheres são comparadas a éguas. O Delegado lembra a concepção de um amigo de Coimbra sobre as mulheres: “Éguas. Mas éguas caprichosas, ou um par de coices ou monta-me à vontade” (p. 163-164).

b) Outra situação conflitante é a de Marciano – um simples mirone, um tolerado. É aprendiz. Não aprendiz de cartas. É marçano do balcão do armazém. O Delegado lhe diz:

— *Você já reparou que tem um i a mais no nome, Marciano?*

*Um i a mais. Exactamente, marçano, marçano de balcão, durante muitos anos, nos Armazéns de S. Jorge, o guarda-pó surrado, barricas de manteiga às costas, fardos de bacalhau, pipos a rolar no pátio, safanões, limpeza da retrete.* (p. 62)

O desejo de Marciano é ser incluído entre os grandes que jogam cartas no reservado do café. Quer ter identidade. Quer ser Marciano. Quer ter poder para dizer ao Delegado: “Ó Delegado, como é que eu me chamo? Deixe cá ver o i e diga três vezes: Marciano, Marciano, Marciano. Muito bem. Aperte os ossos, de igual para igual”. (p. 64)

O que não permite a Marciano sentar-se com os grandes é sua pobreza. A miséria de seu quarto, a um canto do barracão, é descrita no capítulo XXI com minúcias:

*Por enquanto, uma cadeira de pinho. Tampo raso, duro.* (p. 125)

*A mesa, a garrafa de água com o copo emborcado no gargalo. O guarda-roupa a desconjuntar-se, o lavatório sobre a tripeça de madeira. E a cama, também de pinho, as galerias de caruncho a zumbir toda a noite.* (p. 126)

*Para apagar a luz tem de se levantar, o interruptor fica junto da porta, quando bastava um pouco mais de fio elétrico até a cabeceira da cama e pronto, clique-claque, a luz ou a escuridão, sem sair dos lençóis.*

*Nem isso?*

*Por enquanto, não.* (p. 127-128)

Em contraposição à pobreza de seus móveis, particularmente da cadeira de pinho de tampo raso e duro, Marciano quer sentar-se na cadeira de forro

verde. Verde da esperança de ser incluído.

*O que me traz aqui são estas cadeiras estofadas de coiro verde, com pregaria de cobre. Significam o direito de usar o i no nome, sem referências ao passado. Hei-de sentar-me numa delas, podem ficar certos disso, meus amigos. Venho de limpar retretes, mas há tipos que vêm de mais longe e chegam. De resto, cada dia é um passo para os espaldares macios em que a gente se recosta...* (p. 63)

### A trapaça

Outra trama que unifica a aparente fragmentação de *Pequenos burgueses* é a trapaça. Ela se apresenta sob muitas facetas. Talvez forçando um pouco a afirmação, poder-se-ia dizer que não há uma só personagem que dela não faça uso ou não sofra suas conseqüências.

Assim, o bruxo dos Moirões carcomido pelos vermes é uma trapaça aos sonhos de Raimundo da Mula. Também a perna coxa de Raimundo é para ele uma trapaça. Troncho, por sua vez, é escoiceado pela perna esquecida de Raimundo; pura trampa. Dona Lúcia incorre na tentação de suicídio como chantagem para ter o olhar do marido. Ao aprisionar no bordado o pássaro azul, Cilinha está ela mesma presa. Escreve ainda cartas de amor a Pablo Flores, mas não as envia. Marciano escreve carta cor-de-rosa anônima (trapaça!) a Cardoso, com a intenção de matar do coração (e ocupar o lugar de) o velho gerente dos Armazéns de S. Jorge. João Viegas tem seus sonhos perdidos com a prisão. Dom Álvaro vende uma mula cor de mel, pintada com tinta. O Major e o Delegado, sogro e genro, dormem com a mesma amante. O Major sustenta Rosário, que empresta dinheiro ao Delegado, que perde no jogo. É trapaça em cima de trapaça. Até a cabidela está mal temperada, o vinho bom é exportado, a bacalhoada tarda...

Mas é nas cenas e nas falas relativas à bebida e ao jogo que a trapaça se expressa com toda a sua força. Pablo Flores, por exemplo, apresenta-se como jogador impassível. Seu principal jogo é sua máscara.

*Una cartita sin ninguna, níguma, nenhuma pinta, una cartita blanca, que es lo que a Pablo Flores le gusta mais para dar la idea perfecta de una estatua de piedra? E ahora, aogra, calma. Estes desabafos interiores son la descompresión necessária, pero no los deixes transparecer. Eso. Indiferente, los ojos quietos como dos lagos helados (...) e eso precisamente me levou a esta máscara sem emoção, a este autodomínio, bravo, me ocorre agora mejor, melor, melhor el português, a este rosto talhado na vieja madera de la experiência.* (p. 77-78)

O Delegado, perdedor contumaz, obriga-se à batota. Pablo Flores o percebe. Não o desmascara durante o jogo. Mas depois lhe aplica o golpe: “Meta-

de para Usted, metade para mi”. (p. 82)

No reservado do Café Atlântico, por ocasião de interromper o jogo para uma rodada de bebida, o narrador tece longo comentário sobre o jogo. O discurso é magistral. Aí se explica a batota, a tensão do jogo, mostra-se quem são os grandes ou os pequenos jogadores, fala-se do equilíbrio de energia que o jogo sugere. Apenas uma parte, para ilustração:

*O jogo é isso, o equilíbrio dum certa energia, dum certo perigo mútuo, que falta à caça, por exemplo. O caçador não pensa em ser caçado, a caça não pensa em caçar. Um tal desnível entre os antagonistas, premeditado aliás pelo menos escrupuloso, chama-se batota na linguagem do jogo. Também neste se ganha e perde, evidentemente, mas ao começo, antes de receber as primeiras cartas, todos estão de mãos nuas. Depois, é a celebração religiosa do acaso, dentro da rede ultra-sensível que fornece a cada um, em perfeita igualdade, as reacções quase microscópicas do conjunto. Para corrigir o acaso, na medida em que pode ser corrigido, só a melhor ou pior captação desses indícios. O jogador revela-se, precisamente, pela capacidade de os detectar e interpretar. (p. 51-52)*

Igualmente relevante, para esta interpretação geral do romance, é outra reflexão sobre o jogo, desta vez relacionada com a filosofia de vida de Dom Álvaro. Trata-se da jogada real e da jogada imaginária.

*Cada jogada decide pouco ou muito, mas decide, embora pareça uma parte insignificante do todo. Cada jogada real, repare-se, porque a primeira dificuldade é distingui-la dum jogada imaginária. Exemplo da jogada imaginária: a venda dum cavalo, para não ir mais longe. Do ponto de vista moral não conta. Comprar e vender são actos primários, grosseiros, imorais em si mesmos, (...) pode-se fazer batota à vontade, (...). Exemplos da jogada real: o álcool, o amor, o próprio jogo. Também se compram ou vendem, é verdade. As coisas estão ainda longe da pureza, e daí a dificuldade de distinguir a essência de cada jogada. Mas agora a alma aparece entre a ganga, assume o seu papel, submerge tudo o reto. Alcool, amor e jogo representam por um lado a tentação, por outro o verdadeiro sabor da vida. (p. 71-72)*

Outro deslocamento trapaceiro é aquele em que se considera “o pecado a única fonte da virtude, quer dizer, o exercício inteligente do pecado”. (p. 144)

O único personagem que parece não trapacear com ninguém é mestre Horácio. Mas aqui surge um problema: ele é um contador de histórias. E não seria também isso, na linha do processo da construção literária que se viu até aqui, um bom exemplo de trapaça? Não teríamos que incluir a literatura, juntamente com a trindade perfeita do amor, do jogo e da bebida, no rol das joga-

das reais? Não seria também a arte literária tensão construída? embriaguês sem perder a noção das aparências?

Que tal ler esta reflexão sobre a bebida pensando na literatura?

*O verdadeiro bebedor atinge com dignidade a espécie de êxtase a que dou o nome de bebedeira leve. Consiste na desfocagem dos sentidos, que permite ir além das aparências, sem perder no entanto a noção de que se parte das próprias aparências, pois são elas que dão significado ao resto. Rasgar um véu e espreitar. A importância do véu reside exactamente no fato de ser preciso rasgá-lo para ver melhor. Como as aparências. Passar ao lado de lá é de algum modo transgredir; fazer de conta que não existe um risco de giz, um limite a deter-nos. Compete à alma jogar, mais uma vez, o seu jogo. (p. 169-170)*

### **E a ironia? (Conclusão)**

Quando se fala do neo-realismo português, logo se mencionam alguns de seus traços marcantes: a preocupação com o social, a denúncia das situações de injustiça na sociedade sob as mais diversas formas, o emprestar a voz ao desvalido, o didatismo em convocar a atenção do leitor para as questões prementes do cotidiano.

Quais desses valores do neo-realismo podemos encontrar em *Pequenos burgueses*? Praticamente todos eles. Basta lembrar a luta de João Viegas por mudanças estruturais nas relações sociais de produção. Não é à toa que Carlos de Oliveira coloca, na trama de *Pequenos burgueses*, uma personagem comunista. Mas não é só. João Viegas não é um comunista qualquer. Ele é supostamente vigiado e delatado. Em contraposição à cintilante manhã da vila, enquanto todos dormem (também este dado é importante!), João Viegas tem seus sonhos obscurecidos pela prisão.

Outra característica marcante na linha da preocupação com questões sociais é a denúncia do patriarcalismo machista. Não que o romance levante alguma bandeira de feminismo ou algo assim. Mas a situação da mulher é denunciada, com a caracterização de seu espaço secundário. Objeto de cama e mesa, na situação de Rosário e das prostitutas da casa da Gracinda; fofoqueira, no caso do grupo de senhoras que murmuram sobre o caso do Major e do Delegado com a mesma costureira; chantagista e dependente, no exemplo de D. Lúcia; ingênua, na história de Cilinha; quase uma escrava, na experiência de Maria da Luz; objeto de intriga, na história da carta cor de rosa envolvendo a filha do Cardoso. As mulheres são comparadas a éguas caprichosas, na avaliação que delas faz um amigo do Delegado. Nas grandes jogadas, quer reais, quer imaginárias, – no comprar e vender, no amor, na bebida, no jogo – é

sempre o homem que desempenha o papel ativo e principal. A mulher é assunto do homem. Talvez a única mulher da história que, na sua possibilidade de oferecer juventude e boa sorte, desempenha um papel ativo, seja a mulher do bruxo dos Moirões. Mas ela é uma alma penada!

Troncho é outro exemplo de denúncia de injustiça. Caracterizado desde o início da obra como vilão da história, o romance mostra no entanto que também ele sofre injustiças. Enquanto a multidão o tortura, uma “voz estranha” interfere na narrativa para exclamar: “Que selvagens” (p. 178). É a voz típica do neo-realismo sendo emprestada àqueles a quem a oportunidade de dizer algo lhes é tirada.

Mesmo apresentando aquelas demarcações próprias do neo-realismo, *Pequenos burgueses* distingue-se, todavia, por um tipo de construção literária bem diverso daquelas, particularmente de sua primeira fase. Nos seus primórdios, o neo-realismo português tem, nas obras de seus grandes representantes, sua tarefa mais expressa. Seja a denúncia, seja o didatismo, seja a ironia, esses traços serão, naquela fase, sempre mais explicitados. A ironia, por exemplo, que é um de seus traços característicos, é retórica.<sup>2</sup> O narrador fala uma coisa para no entanto dizer outra. Já *Pequenos burgueses*, que se situa numa fase mais próxima da chamada pós-modernidade, tem uma “tarefa literária” muito maior. Aqui, a ironia vai ser encontrada também no processo mesmo da construção literária. É principalmente na exibição do caráter construtivo do discurso, traço marcante da pós-modernidade, que *Pequenos burgueses* exhibe também sua ironia.

É exatamente a falta de um “poder unificador e legitimador dos grandes relatos” (Lyotard, p. 69)<sup>3</sup> que permite a *Pequenos burgueses* exigir do leitor sua participação, no sentido de uma leitura atenta, complementadora das lacunas, criadora dos necessários entrelaçamentos. Isso faz *Pequenos burgueses* ao não privilegiar determinado discurso, ao deslocar o foco narrativo, ao conduzir o olhar do leitor para que enxergue desde outras perspectivas inesperadas (por exemplo, a prostituta que se torna um bem coletivo, o pecado como fonte de virtude), ao utilizar linguagens “estranhas” à esperada em um romance, ao “deslegitimar” o discurso, dissolvendo seu poder de construção ideológica.

Porque se refere a um processo construtivo, a sorte “trágica” de alguns personagens de *Pequenos burgueses* jamais poderia ser identificada com o des-

<sup>2</sup> Sobre ironia retórica, veja-se o texto de Lélia P. Duarte. Ironia, humor e fingimento literário. Belo Horizonte, *Cadernos do NAPq*, n. 15, FALE/UFMG, fev. 1994.

<sup>3</sup> Lyotard discute os novos termos ou o lugar em que se coloca a questão da legitimação do saber na cultura pós-moderna. E situa nesse lugar o novo tipo de discurso e os jogos de linguagem. Cf. obra citada na bibliografia.

tino cabal humano descrito pela tragédia grega. Se a essência da tragédia aponta para o reconhecimento e a revelação da necessidade, tornando ilusórios nossos esforços e nos privando de uma resposta com sentido (Vega, 1967, p. 51-78), o humor de *Pequenos burgueses* passa longe disso. Ao descrever o destino de Troncho, por exemplo, nos obriga a tomar distância e olhar também a multidão. Se Troncho é um pobre louco, a multidão também o é, com maior razão. “No que (o humorista) diz ou apresenta sempre há algo mais, eludido, insinuado”. (Vega, p. 63)<sup>4</sup>

O que encontramos em *Pequenos burgueses* é humor, ironia refinada. Raimundo da Mula lê pegadas e sinas. Dona Lúcia e o Major lêem sinais de velhice. Cilinha lê as próprias cartas. Mestre Horácio lê a vida e constrói a partir dela histórias interessantes. O rapaz dos Armazéns de S. Jorge lê dragões. Cardoso lê a carta anônima. Os bons jogadores (do Café Atlântico ou de qualquer outro lugar) revelam-se pela capacidade de detectar e interpretar as reações microscópicas da rede em que se entrelaça todo jogo. Os bons bebedores sabem rasgar o véu, enxergar além das aparências. Também assim é a leitura de *Pequenos burgueses*: nas “trapaças” da construção do discurso está o humor.

---

<sup>4</sup> Na correlação que estabelece entre humor e ironia, VEGA diz: *El verdadero humorista siempre está distante de sus criaturas o de sí mismo; nunca se entrega, posee un extraño poder de objetivación. Esa distancia le permite ver las cosas en perspectiva, en sus mutuas relaciones, por todos los lados. Pero no es posible la presencia simultánea, directa, de todos los aspectos que el humorista ve. Por eso en lo que él dice o presenta siempre hay algo más, eludido, insinuado.* (Vega, 1967, p. 63).

## ABSTRACT

This essay tries to explicit the process presiding the construction of the literary text of Carlos de Oliveira's *Pequenos burgueses*. This is done through two main steps: the first part shows some aspects from which the process of construction of the discourse might be seen, by starting from its apparent fragmentation. This is called (dis)construction of the discourse. The aspects the essay shows are the lack of a chief plot, the oscillation of the narrative focus, the presence of "scientific language", the employ of a foreign language.

Given this construction "made of scraps", the second part tries to explicit the elements that compound the interlacement of the different parts of the work, supplying it with the blend it needs for its unity. The elements analysed are the setting, the interweaving of the characters, the tensions they live (here we follow several characters), the conflict between being, or not, included, and swindle (where the look is directed at the question of literature as construction).

Constant quotations from the work are meant not only for illustration of the essay's text: they make up as it were a body with it.

In the conclusion an attempt is made to place Carlos de Oliveira's novel in the sequence of time stretching from neo-realism to post-modernity. The disconstruction of the literary text of *Pequenos burgueses* is evinced as an element indicative of a certain kind of irony.

## Referências bibliográficas

- BOOTH, Wayne C. Isto é irônico? *Cadernos do NAPq*, n. 22. Belo Horizonte: FALE/UFMG, dez. 1994. p. 11-42.
- COMPAGNON, Antoine. Exaustão: pós-moderno e palinódia. In: *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1996. p. 103-124.
- DUARTE, Lélia Parreira. Ironia, humor e fingimento literário. *Cadernos do NAPq*, n. 15. Belo Horizonte: FALE/UFMG, fev. 1994. p. 54-78.
- LYOTARD, Jean-François. A deslegitimação. In: *O pós-moderno*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1986. p. 69-76.
- LOPES, Silvina Rodrigues. Nietzsche: a máscara e o mito. In: *A legitimação em literatura*. Lisboa: Cosmos, 1994. p. 199-210.
- OLIVEIRA, Carlos de. *Pequenos burgueses*. 6. ed. Lisboa: Sá da Costa, 1978.
- REIS, Carlos. Realidade e representação literária. In: *Textos teóricos do neo-realismo português*. Seara Nova/Comunicação, 1981. p. 129-157.
- VEGA, Celestino F. de la. Estructura y sentido del humor. In: *El secreto del humor*. Buenos Aires: Ed. Nova, 1967. p. 51-78.