

A VALORIZAÇÃO DA ALTERIDADE EM *PEQUENOS BURGUESES*, DE CARLOS DE OLIVEIRA

Lélia Parreira Duarte*

RESUMO

O trabalho procura demonstrar inicialmente que a univocidade e o monologismo são procedimentos naturais do discurso veiculado pelo Neo-realismo – usuário de uma pedagógica ironia retórica que busca a consciência de classe para que surjam os transformadores “heróis coletivos”. Analisa-se em seguida *Pequenos burgueses*, de Carlos de Oliveira, narrativa de construção fragmentária, construída como contestação. Procura-se demonstrar que o fingimento e os jogos de enganos são também artifícios de ironia retórica e caracterizam as relações entre as personagens do romance. E que nas histórias de Mestre Horácio, que se constituem como enunciados encaixados e como uma enunciação *en abyme* no texto, usa-se a ironia romântica e seus elementos – o fantástico, a exibição da narrativa como narrativa, a auto-referencialidade, a trapaça (des)mistificada, o espelhamento e a auto-paródia. Conclui-se que a narrativa torna-se assim muito mais revolucionária que o Neo-realismo tradicional, pois realmente valoriza a capacidade de percepção do receptor e, portanto, a alteridade.

*A importância do véu reside exactamente
no facto de ser preciso rasgá-lo para ver melhor.*

(Carlos de Oliveira, *Pequenos burgueses*)

Houve um tempo, na literatura portuguesa contemporânea, em que o romance obedecia a um modelo de pragmatismo que lhe comandava a estruturação narrativa. O objetivo de conscientização e de luta por transformações sociais determinava o uso de um discurso claro e objetivo, passível de compreensão por parte dos vencidos/injustiçados da vida que não tinham como aspirar à condição de heróis no sentido tradicional. Deveriam, entretanto, aprender com a li-

* Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais.

Referências bibliográficas

01. CHAUI, Marilena. **Cultura e democracia**; o discurso competente e outras falas. São Paulo: Moderna, 1980.
02. CLASTRES, Pierre. **A sociedade contra o Estado**; pesquisas de antropologia política. Trad. Theo Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1978.
03. DE CERTEAU, Michel. **A escrita da história**. Trad. Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.
04. DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Trad. Miriam Schneiderman e Renato J. Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 1973.
05. DETIENNE, Marcel. **L'invention de la mythologie**. Paris: Gallimard, 1981.
06. ECO, Umberto. **Seis passeios pelos bosques da ficção**. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
07. GIRARD, René. **La violence et le sacré**. Paris: Grasset, 1972.
08. GLISSANT, Edouard. **Le chaos-monde, l'oral et l'écrit**. In: CHAMOISEAU et al. **Écrire, la parole de nuit**; la nouvelle littérature antillaise. Paris: Gallimard, 1994.
09. GNERRE, Maurizio. **Linguagem, escrita e poder**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
10. GOODY, Jack. **A lógica da escrita e a organização da sociedade selvagem**. Trad. Teresa L. Pérez. Lisboa: Edições 70, 1987.
11. GOODY, Jack. **La domesticación del pensamiento salvaje**. Trad. Marco Virgílio G. Quintela. Madrid: Akal, 1985.
12. LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**; o futuro do pensamento na era da informática. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.
13. LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. Trad. Jorge C. Pereira. Lisboa: Edições 70, 1986.
14. MIRANDA, Wander Melo. **Ficção virtual**. *Revista de Estudos Literários*. Belo Horizonte, CEL, 1995. v.3, p.09-18.
15. ROSA, João Guimarães. **A menina de lá. Primeiras histórias**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
16. SANTIAGO, Silviano. **Viagem ao México**. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.
17. SANTOS, Arnaldo. **Kinaxixé e outras prosas**. São Paulo: Ática, 1981.
18. XITU, Uanhenga. **Mestre Tamoda e Kahitu**. São Paulo: Ática, 1984.
19. ZUMTHOR, Paul. **Introduction à la poésie orale**. Paris: Seuil, 1983.
20. ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

teratura a reivindicar justiça e um lugar melhor na sociedade, o que tornava possível a sua transformação no que Margarida Losa chama de herói positivo – o homem comum que adquire consciência de classe e adere à causa da emancipação dos oprimidos. (Losa, 1996)

A clareza necessária à comunicação dessas mensagens definia a univocidade e o monologismo do discurso veiculado. No caso de haver o uso da ironia, indicador da confiança do autor na capacidade de percepção do leitor, constituía-se esse recurso apenas numa inversão, cuja retórica se indicava com clareza, a fim de garantir a eficácia e a comunicação da mensagem. Assim, ao fazer denúncia de injustiças e desmandos das classes dominantes, o narrador geralmente assumia nitidamente o lugar da autoridade de quem sabe e pode ensinar, evitando qualquer ambigüidade em seu discurso. O autor literário do neo-realismo – é desse tempo que eu falo – cumpria assim um papel pedagógico e buscava a educação de seu leitor, levando-o pela mão para ensiná-lo a lutar contra as desigualdades sociais.

Posicionando-se contra o autoritarismo, a ditadura, a censura e a falta de liberdade, esse autor acabava, de modo geral, adotando postura semelhante àquela criticada, pois apresentava uma visão considerada irrefutável dos fatos – a sua verdade –, construída coerentemente com o monologismo e com a univocidade.

Essa perspectiva autoritária e valorizadora do enunciado na literatura tem a sua justificativa. Com o seu conhecimento e a sua cultura, do alto de uma perspectiva que lhe dá ampla visão da realidade, o autor desse tipo de obra sabe e procura demonstrar quão desumana é a situação final do trabalhador que gasta toda a sua força de trabalho e não recebe em troca sequer a garantia de uma velhice tranqüila. Esse autor conhece bem a realidade de que fala; seja ela a dos que cultivam a terra ou dos que fazem a colheita; dos que tiram o látex para fazer a borracha ou dos que trabalham nas fábricas ou nos canais; dos que vendem o seu corpo ou a sua força de trabalho, simplesmente para sobreviver. E procura demonstrar como é dura a realidade dos que devem sacrificar a sua vida para que elementos de uma classe privilegiada tenham garantidos os seus privilégios.

Por isso mesmo esse autor coloca geralmente no presente a situação que descreve e a ação narrada, para cuja perspectiva adota muitas vezes a primeira pessoa, já que suas denúncias contam sempre com a sua clarividência de conhecedor da realidade de que fala e tem como objetivo comover, mobilizar aqueles a quem fala. Como solução para os problemas apresenta a solidariedade entre os mais fracos e desprotegidos, que devem unir forças para transformar o mundo. É por isso que esse tipo de narrativa acentua sempre a necessidade de uma consciência de classe, a partir da qual podem surgir os heróis coletivos – representativos de uma comunidade ou de um grupo homogêneo de pessoas, capazes de mudar a realidade social.

O discurso monológico e unívoco é assim natural nesse tipo de literatura. Mesmo quando aí se usa a ironia, não haverá lugar para o *tongue-in-cheek* (Almansi, 1978) ou para a ambigüidade, pois não podem restar dúvidas com relação à mensagem/en-

sinamento que se deseja transmitir. Por mais que seja lírico e consciente de sua própria construção, esse discurso neo-realista não poderá portanto demonstrar muito o seu lirismo ou essa consciência. Não poderá também desenvolver, acentuar ou elaborar muito as suas qualidades artísticas. Na sua perspectiva, é necessário respeitar e promover em primeiro lugar o pragmatismo e a função social da literatura. Eu até ousaria dizer que para esse discurso é tão importante a ética que a estética fica um pouco abandonada.

A sociedade exige de seus membros fidelidade à verdade. Embora, de acordo com Nietzsche, essa verdade consista apenas no uso das metáforas usuais, em “mentir” segundo uma convenção sólida – “em rebanho” –, num estilo obrigatório para todos (Nietzsche, 1873). Ou pelo menos, poderíamos talvez completar, num estilo obrigatório para aqueles que têm poder para impor sua perspectiva como verdade. No caso do Neo-realismo, a voz revolucionária e protestadora/contestadora do autor estar-se-ia contrapondo à voz da ideologia dominante, à voz de um poder tradicionalmente constituído. Ou estruturado a partir de comprovada capacidade de jogar, de enganar, de seduzir ou de dominar. Em qualquer dos casos, essa “verdade” dependeria da capacidade retórica de convencer e de estabelecer ou de transformar situações de dominação. Em outras palavras, essa verdade estaria ligada a convenções sociais que definem dominadores e dominados. E a verdade da voz narrativa da obra neo-realista seria a da contra-ideologia que contesta a verdade social vigente, colocando outra em seu lugar.

Continuar-se-ia portanto no campo da luta social e no plano de supostas verdades, previamente definidas por uma voz que transmitiria os seus ensinamentos, vendo o outro como inferior e/ou incapaz de tomar sozinho uma posição, isto é, desvalorizando-o. Esse o Neo-realismo ortodoxo, tradicional.

Com a evolução do movimento, a univocidade desse discurso tende a complicar-se. Se os problemas continuam a ser vistos com relativa clareza, as soluções começam a ficar menos definidas e a voz narrativa não é mais tão senhora da verdade. Não é que se desvincule o texto da preocupação com a conscientização do povo, com a consciência de classe e com a transformação social. É que a falta de autenticidade de uma sociedade hipócrita e interesseira, useira e vezeira em artifícios, enganos e fingimentos, passa a denunciar-se menos diretamente, através da reduplicação dos mesmos recursos na estruturação da narrativa.

As denúncias passam então a ser feitas menos com ironia retórica que com humor. Usa-se um novo tom, muito menos assertivo, muito mais confiante na capacidade do leitor, a quem não se apontam sentidos, caminhos ou soluções. Mas a quem o autor pisca marotamente o olho, num convite para que veja a situação por um outro ponto de vista, capaz de perceber o que ali existe de simulacro, de representação e de tessitura conscientemente elaborada.

Aparentemente, ou num primeiro momento, o autor convida o leitor apenas para se divertir atrás dos bastidores, de onde pode assistir aos jogos de enganos com

que se realiza a encenação social. A partir disso é possível, entretanto, a formação de grupos que, compreendendo a tática de grupos opostos, podem melhor preparar-se para uma luta eficaz pela transformação do mundo.

Aproveitando declaradamente a propensão invencível do homem a deixar-se enganar e a ficar como que enfeitiçado de felicidade ao ouvir ficções que se colocam como verdades, essa nova narrativa apresenta-se como uma tessitura textual, geralmente fragmentada, com fios soltos e partes inacabadas. É como se a “verdade” deixasse de ser tão certa e definida. Ou como se se percebesse que ela muda de acordo com as conveniências pois, conforme a perspectiva, o ponto de vista seria diferente. Ou então é como se a narrativa voltasse a lembrar, com Nietzsche, que a forma intelectual de conservação (e de afirmação?) do indivíduo apóia-se no disfarce e na representação, de que são procedimentos exemplares: lisonjear, mentir, ludibriar, mascarar-se, falar por trás das costas, representar, viver em glória de empréstimo. E, principalmente, é como se a literatura voltasse a se assumir como discurso, textualidade, representação conscientemente elaborada, com um material próprio e especial. E, principalmente, é como se a arte literária buscasse, em primeiro lugar, reafirmar-se como arte e como comunicação.

A obra de Carlos de Oliveira que aqui me proponho analisar – **Pequenos burgueses** –, publicada em 1948, constitui-se como um grande exemplo dessa transformação da narrativa neo-realista. É verdade que esse romance continua a registrar as desigualdades sociais e as trapaças com que se constituem as relações na sociedade, apontando sempre os que exploram os outros e tiram partido das situações. Ao estruturar cada personagem a partir de uma situação social e, principalmente, com uma linguagem que se caracteriza por significantes específicos capazes de manifestar diferentes desejos de centramento, fala além disso de diferentes desejos de dominação, de recursos diversos de sedução, de múltiplos e muitas vezes concorrentes artifícios de captação do olhar do outro. Apesar de falar sempre de desejo de posse e de poder, o romance de Carlos de Oliveira acentua em primeiro lugar o fingimento e as trapaças usadas, tanto para atingir esses objetivos quanto para construir o próprio texto.

Pequenos burgueses registra os enganosos jogos em que se empenham as personagens. Ao colocá-las em ação, revela o seu individualismo, a sua preocupação com a aparência e com o poder, o seu desejo de ascensão, o seu desconhecimento do outro. Esses jogos de enganos revelam-se, por exemplo, na preocupação com a aparência que caracteriza D. Lúcia, constantemente às voltas com seus cremes e tinturas e com outros artifícios com que procura conquistar novamente o olhar do marido. Seus planos de suicídio não revelam uma vontade sincera de acabar com a vida, não seriam declarações de amor ao esposo que ela não quer perder, mas constituem-se como o planejamento de uma representação com objetivo de prender e dominar o outro, conservá-lo como a um objeto de posse, junto dela. Por isso mesmo, só tentaria matar-se se ele estivesse por perto, e teria cuidado para que a tentativa não lhe trouxesse perigo de vida.

Sua filha Cilinha, seja por falta de conhecimento de si mesma e de seu próprio corpo, seja em função de uma imaginação exacerbada que não a deixa ver a realidade, faz jogos de enganos consigo mesma. Está quase noiva do Delegado mas escreve cartas incoerentes de amor a Pablo Florez. Vive num mundo de sonhos ou numa sexualidade individualizada, que ignora o suposto parceiro, considerado tão desimportante que é colocado como reversível. Alienadamente não se preocupa em conhecer o quase noivo, ou em observar a duplicidade e o fingimento que lhe caracterizam o comportamento. Chega a substituí-lo por Pablo Florez em seu sonho, vendo semelhança entre os dois e praticamente identificando-os, sem considerar a especificidade de cada um. Deseja apenas ser objeto de olhar e de desejo de ambos, pois os quer somente aprisionar, como faz com o pássaro que captura através do bordado.

Preocupado exclusivamente consigo mesmo e com o tempo que passa, ameaçando-lhe a virilidade, o Major não suporta mais a envelhecida esposa e volta-se obsessivamente para a costureira Rosário, considerando D. Lúcia apenas uma pirisca de cigarro a apagar-se, enquanto ele seria o garanhão retraído em função da velhice da esposa, mas recuperado pela sedução da jovem e sensual costureira. Esta, entretanto, costura bem os seus apaixonados, pois trai o Major com o quase noivo de sua filha – o Delegado –, que aproveita a paixão de Rosário para ficar com o dinheiro que o futuro sogro dá à amante. O Delegado chega a confessar o seu fingimento para conseguir o que deseja: “mostro-me tão interessado como ela naquilo por que está a morrer” (p. 38). Revelando suas artimanhas de explorador de mulheres, que seriam apenas “— Éguas, pá, para montar. E mais nada” (p. 40), o Delegado lembra a viúva de Coimbra, de quem também recebia dinheiro. E ao desprezar e ignorar os que o cumprimentam no café, deixa mais uma vez entrever a sua falta de respeito pelos outros, com quem se relaciona apenas através do jogo que pretende benefícios pessoais.

A representação e o fingimento são colocados como tão naturais nessa sociedade, que assim se comenta a presença alternada dos dois homens em casa da costureira: “— O Major pregou-a à D. Lúcia, o Delegado prega-lha a ele.” “— E então, que mal há nisso? O Delegado casa com a Cilinha e fica tudo em família.” (p. 32-33). Salvaguardadas as aparências familiares, mantido o fingimento, estará tudo bem.

A falta de autenticidade e o fingimento caracterizam portanto as personagens de **Pequenos burgueses**, as quais giram numa constante ciranda de enganos. Cada uma tem a sua história de egoísmo e trapagens, em que os outros são usados na medida de sua utilidade e certamente de sua tolice e incapacidade de fazer uma leitura atenta, o que os transforma em cômodos degraus para ascensão social. É assim que D. Álvaro faz seus negócios de cavalos e consegue recuperar a fortuna familiar; é com fingimento e até com uma carta anônima que Marciano espera chegar a posto de chefia no armazém São Jorge e a um lugar confortável nas cadeiras verdes de couro da sala de jogo; é com a sua máscara de impassibilidade que Pablo Florez faz as suas bem sucedidas jogadas.

A falta de atenção ao outro define assim essa sociedade que cultiva o indivi-

dualismo e o egoísmo. E isso não ocorre apenas nas classes mais abastadas, como mostra a personagem Maria da Luz, empregada em casa do Major que, talvez contaminada por aqueles com quem convive, nunca ouve o pai – o Raimundo das mulas – em seu sofrimento e em suas necessidades.

Raimundo das mulas e Mestre Horácio são as exceções nesse mundo de mentiras, trapaças e jogos de enganos. Mestre Horácio porque consegue sobrepor-se a esse mesquinho mundo de falsidades através da força do trabalho e, principalmente, pelo poder da palavra. Afamado ferrador, realiza com amor e competência a sua atividade. O mais importante é que concilia bem esse mundo do trabalho com uma atividade “artística”, pois é um perito contador de histórias, como aliás acontece a muitos ferreiros no mundo da ficção. Suas narrativas, embora reproduzam os fingimentos das personagens do romance, a sua credulidade e ingenuidade, que se alternam geralmente com sua capacidade de vingança e de criação de novos jogos de enganos, não têm objetivos pragmáticos. Constituiriam antes fórmulas eficazes de comunicação, convivência e prazer.

A ironia retórica usada em suas histórias não tem portanto apenas objetivo pedagógico, como aquela usada nas narrativas neo-realistas, de que eu falava no início deste trabalho. Ela faz parte do material com que Mestre Horácio tece as suas histórias. Serve para retratar a hipocrisia e a luta pelo poder que caracterizam os “pequenos burgueses”, muitas vezes fazendo rir de sua pretensão e de sua vulnerabilidade aos mesmos enganos impingidos aos outros, o que os transforma em enganadores enganados.

A ironia que aparece na narrativa a partir da presença desse narrador intradieético é principalmente uma ironia de segundo grau, chamada por Almansi de *humoresque* (1978). Sua diferença essencial reside no posicionamento de seu emissor, que não se coloca como sabedor/dono da verdade. Como na ironia romântica, essa arte quer ser essencialmente reconhecida como arte, essência fictícia (Bourgeois, 1974). Não pretende, por isso mesmo, dar lições e apresentar soluções, de forma direta. Qual nova Sherazade, garante com o uso da palavra a comunicação com o outro. Na verdade, é essa comunicação que interessa, pois é ela que vai unir, fortalecer, a partir do reconhecimento da força e do valor do outro. Se assim se criam novas esperanças e se impulsionam ações que resolveriam problemas, isso já é um trabalho que resultará da participação do “leitor”, que começa assim a colaborar na trama tecida pelas palavras, atingindo-se então o outro nível de ironia proposto pela narrativa.

Através das histórias de Mestre Horácio, encaixadas *en abyme* na tessitura do romance, **Pequenos burgueses** revela que seu autor reconhece a necessidade de distanciamento do real para que se possa fazer arte, cuja característica principal é a essência fictícia. Esse distanciamento é que vai permitir o cuidado que se pode observar na construção do texto: Mestre Horácio entra na obra exatamente na sua parte central – página 97 (o romance tem 195 páginas). O ferreiro contador de histórias aparece no capítulo XVI, sendo 32 os capítulos, no total. E assim, na melhor tradição

da ironia romântica, o autor coloca-se apenas como um “muro sensível”, por cujas fendas poder-se-iam “ver as vozes e ouvir os rostos” (Bourgeois, 1974). Por isso mesmo essas narrativas incluem, às vezes, o elemento fantástico, como acontece na história do bruxo dos Moirões, em quem o Raimundo das mulas vai depositar tantas esperanças.

A figura do narrador intradieético, representado por Mestre Horácio, encontra seu complemento no receptor Raimundo. Raimundo é leitor profissional: vive de ler mãos e decifrar sinas. Prefere até ler pegadas, atividade em que é capaz de reconhecer os sinais mais imperceptíveis, cujo sentido pode discutir com qualquer um:

Os rastros fervilham à sua volta, confusos, por cima uns dos outros, porém com paciência consegue destringá-los, saber exactamente o que são, lá isso palmilhou léguas e léguas de caminhos, sendas, trilhos, azinhagas, habituou os olhos a este trabalho, ali por exemplo um pé de dedos monstruosos ou a pata dalgum bicho desconhecido?, não senhor, um jornalista no regresso dos campos com as alfaias às costas, e ali?, ora, está-se mesmo a ver, as botas cardadas dum lavrador remediado, e assim por diante, sabe distinguir o andar pausado, regular, dos homens calmos, um passo colérico sempre miúdo e apressado, o oscilar dos velhos, dos bêbedos, dos tímidos, a lentidão dos mendigos a arrastar os pés, coitados, mal se mexem, a marca assustadiça dum coelho do mato que se afoitou ao caminho perigoso dos homens. (p. 92)

É que, nesse tipo de leitura, impulsiona-o o desejo de reconhecer as marcas da desejada mula que lhe aliviaria as penosas caminhadas. Além disso, Raimundo é receptor/leitor interessado das histórias de Mestre Horácio. Leva a sério as histórias ouvidas, das quais lhe vem pragmaticamente a idéia de procurar o bruxo dos Moirões, que poderia confirmar a aliança entre sonho e realidade e resolver-lhe o problema de locomoção.

Mas é exatamente esse equívoco benfeitor do narratório das histórias encaixadas *en abyme* no romance – aliás um motivo recorrente na ironia romântica – que vai marcar a diferença dessa obra de Carlos de Oliveira em relação ao neo-realismo tradicional.

Essa nova perspectiva não significa uma despreocupação com as desigualdades sociais. Mas indica, certamente, que o empenho por essa luta não se apóia mais em “verdades” prontas e em soluções previamente estabelecidas ou conhecidas. A exibição da narrativa como narrativa, porque acolhe em seu seio contador e receptor de histórias, acaba por retirar dela o caráter imediato de pragmatismo e objetividade. Descompromissando-a aparentemente com a realidade e garantindo-lhe a auto-referencialidade, esse procedimento livra-a da moralização e da pregação de verdades, deixando-lhe livre o caminho para o exercício da capacidade artística, através da qual se estabelecerá uma comunicação mais eficaz com o leitor.

O autor deixa de colocar-se assim como dono da verdade, reconhecendo o receptor como companheiro na construção do sentido do texto. A “verdade”, a “solução” dos problemas sociais e especialmente o texto literário deixam de pretender es-

tar portanto no domínio do autor, para resultar do diálogo que este estabelece com o receptor textual. Reconhece-se assim a polivalência da linguagem, a sua capacidade de representar sem ser, de mentir, de ludibriar. Reconhece-se também a alteridade do leitor, principalmente a partir da auto-referencialidade desse texto que reduplica em si mesmo diferentes tipos de jogos, fingimentos e máscaras, formas de construção de ilusão com que reflete e reproduz os jogos de enganos, mas com que, ao mesmo tempo, se confessa texto e assinala a possibilidade de comunicação.

Certamente por isso existe no romance, às vezes, uma oscilação entre terceira e primeira pessoas, abrindo-se perspectiva de diálogo entre narrador e personagem:

O sonho tornou-se um calo na sua alma, às vezes o desalento arranca-lho, arranca sim senhor, mas o maldito volta a nascer, e é sempre a mesma comichão agradável que dá gosto coçar ao de leve, quantas vezes fui eu enganado?, tantas que nem me recordo, e abana duvidosamente a cabeça. (p. 3)

Outro exemplo vem logo em seguida no texto, com a primeira e a terceira pessoas alternando-se para falar do desejo e da dificuldade de lidar com as palavras. Na terceira pessoa as constantes explicações mostram essa dificuldade: “Uma espécie de chuva, feita de água diferente, encharca o céu e a terra, se pode dizer-se água, encharca, a propósito desta molhadela seca, se pode dizer-se molhadela, claro” (p. 5). A primeira pessoa fala mais diretamente: “Mas que trapalhada. Nunca me entendi com as palavras”. (p. 5)

Outros recursos são usados para fazer vislumbrar a auto-referencialidade do romance, a sua preocupação em marcar-se **como arte**, valorizando por isso mesmo a alteridade: entre eles seria interessante apontar inconclusões de frases que remetem para a inconclusão da narrativa:

Um pássaro das Três Dunas, que precisam de ser des... Já não o oiço. Ou se calou ou eu... Passa-lhe nos olhos uma bela nuvem cor da noite e quando abre as pálpebras de novo, pronto, o pássaro desapareceu. Três penas soltas, três nuvens mais pequenas?, baloçam no ar; baixam como pétalas desprendidas. Repara ainda que o mercúrio das vidraças se doirou. E mais nada. Nem sequer... me... despi... (p. 58)

Também as dúvidas lingüísticas e a oscilação de Pablo Florez entre o espanhol e o português indicam que a linguagem é o material com que se constrói o romance:

Indiferente, los ojos quietos como dos lagos helados, los comparou assim cierta noche de verão, verão?, se dice verão? uma chica, se dice chica?, se dice dice? (...) luego, lego, logo (...) Decir, dicer, dizer? (...) Pablo, estropias dos línguas, ya lo sabes. Desaprendeste una sem haber aprendido la otra. (p. 79-81)

É interessante observar que outras personagens repetem inconscientemente a linguagem mesclada do espanhol, espelhando-a. Quando o Delegado faz trapaça no

jogo, Pablo lhe diz que ninguém saberá, se os lucros forem repartidos. Preocupado, diz-lhe o Delegado: “— Pablo, nadie lo saberá? Desculpe, ninguém saberá?”. (p. 82)

Tudo isto nos faz lembrar Nietzsche, que contesta: se as palavras fossem suficientes, não seria necessário haver tantas línguas...

Outros espelhamentos referendam no texto seu caráter lúdico e o cuidado com que o autor o constrói: veja-se que o Major cavalga exatamente como o coxo Raimundo sonha cavalgar: as rédeas soltas, a égua bem presa nos joelhos. Quando o Major vai encontrar-se com a amante Rosário, D. Lúcia vê-o partir e acaricia seu rosário de contas negras, na travesseira da cama. “O rosário contra a tentação (do suicídio), diz ela” (p. 28). Também durante a festa de Cilinha, D. Lúcia aparece nos salões com o rosário enrolado nas mãos. (p. 157)

Quando o Delegado planeja explorar os desejos perversos de Rosário para conseguir dela o desejado dinheiro e vê que as notas estão em cima da cômoda, pensa que “A solução está ali, por baixo do cu da galinha” (p. 38). Espelham-se também inícios e fins de capítulos (ver cap. VIII, que começa e termina com os pedidos de bebida, na mesa de jogo).

O espelhamento aparece principalmente através das histórias de Mestre Horácio, cuja atividade reflete a do autor do romance, representada ainda em outros elementos do texto: o bordado de Cilinha, os artifícios de D. Lúcia para se embelezar, os seus fingidos planos de suicídio, a arte com que D. Álvaro pinta de três cores a decadente égua cor de mel, conseguindo vendê-la por tão bom preço; a construção dos jardins, o trabalho de Cilinha de enfeitar a casa com flores para a sua festa de aniversário, o pomar que é obra de arte do Major, a costura de conversas, na festa de Cilinha. Um outro espelho é usado por Raimundo, que planeja tornar-se narrador e transformar Mestre Horácio num narratário estarecido com a sua jornada (p. 195).

A solução apontada por **Pequenos burgueses** parece situar-se assim no campo da arte consciente de o ser, da comunicação e do entendimento entre os seres, como o que ocorre entre Mestre Horácio e Raimundo. Se entre essas narrativas estão também as de jogos de enganos, as que mais importa são aquelas em que o entendimento se faz, mesmo com elementos reconhecidamente mentirosos e fantásticos, como na história do bruxo dos Moirões.

Ao refletir sobre a valorização da narração e da leitura no texto do romance, o leitor poderá perceber a autoparódia que ali se realiza, esvaziando-se a suposta seriedade desse texto que finge levantar problemas e trazer soluções, mas que se esmera essencialmente em dar aos significantes com que se constrói o único valor possível – o de “véu” estético.

Concluindo, eu gostaria de considerar que a auto-referencialidade de **Pequenos burgueses**, assinalada pela *mise-en-abyme* da enunciação e pelos múltiplos espelhamentos internos, remete afinal para a presença de uma outra voz no romance. Se as personagens são egoístas e se os pequenos burgueses estão todos voltados para o próprio umbigo, usando jogos de enganos para fazer afirmar seu forjado poder, essa

outra voz está atenta ao outro, a quem dirige a sua tentativa de comunicação e com quem pretende entender-se e irmanar-se.

A falta de um centramento e de uma organização pedagógica do texto apontam para a confiança de seu autor na capacidade de percepção do leitor, visto como apto a entender os jogos com as palavras, a se divertir, a montar quebra-cabeças, a degustar a arte e a entrosar-se com o outro. Com a ambigüidade de seu romance, Carlos de Oliveira convida o leitor a construir uma nova verdade – a da narrativa –, através da qual pode haver, verdadeiramente, a valorização da alteridade.

Pequenos burgueses finge que finge que finge, multiplicando a sua ironia e fazendo-a em três níveis: no primeiro, coloca em ação a ironia retórica com que as personagens se enganam em busca do poder. No segundo, o narrador intradieético ri com o narratário dos ridículos pequenos burgueses e de seus jogos de enganos, com que se supõem tão garantidos. Ou se emociona com ele com soluções fantásticas como a da velha que se transforma em linda moça quando o bruxo dos Moirões, pressionado pela necessidade de auxílio, lhe faz declarações de amor. Além de colocar uma voz narrativa em cena, nesse nível encenam-se parodicamente outras histórias, no caso o conto infantil “A bela e a fera”.

No terceiro nível, o autor pisca o olho ao leitor, a fim de entrar em um entendimento mais profundo, em que não há lições a dar ou trapaças a criticar. Mas em que se reconhece o outro como outro e se observa a mais profunda função da ironia – a de reunir grupos de seres capazes de entender-se a partir de jogos de significantes, com uma linguagem em que os significados são o que menos importa.

Durante a festa de aniversário de Cilinha, uma voz não identificada diz no romance que, para o verdadeiro bebedor, o vinho traz uma espécie de êxtase que “consiste na desfocagem dos sentidos, 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” (p. 170). Talvez **Pequenos burgueses** esteja dizendo que também a boa literatura funciona como o vinho porque, através da reduplicação do fingimento, permite “rasgar o véu e espreitar”, sendo que “A importância do véu reside exactamente no facto de ser preciso rasgá-lo para ver melhor. Como as aparências” (p. 171). Rasgando as aparências e revelando que elas não são mais que aparências – como as da velha asquerosa que era na verdade uma linda moça com poderes sobrenaturais –, fingindo e mostrando o fingimento construído, o romance vai além do Neo-realismo, pois reconhece e valoriza a alteridade. Parece dizer assim que o mais importante papel da narrativa será sempre o de permitir a comunicação entre os usuários da linguagem, que a partir disso poderão conseguir a transformação do mundo.

ABSTRACT

This paper tries to demonstrate, at the beginning, that the univocity and monologism are the main marks of Neo-realism discourse – using a pedagogic and rhetoric irony in search of a class consciousness, capable to make appear the “collective heroes”. After that it analyses **Pequenos burgueses**, de Carlos de Oliveira, fragmentary narrative constructed as contestation, trying to demonstrate that disguise and deceptive plays mark the relationship between the narrative characters. Focusing Mestre Horácio’s stories, it tries afterwards demonstrate that they constitute themselves inserted narrations and a enunciation *in abyme* that use romantic irony and its elements – the fantastic, the narrative that exhibits itself as narrative, the auto-referentiality, the tricks showned as tricks and the auto-parody. In conclusion, it says that in this way the narrative can be seen as much more revolutionary than the traditional Neo-realismo, because it really appreciates the good reading receptor and the alterity.

Referências bibliográficas

01. ALMANSI, Guido. L'affaire mystérieuse de l'abominable *tongue-in-cheek*. **Poétique**, n. 36, p. 413-426. Paris, nov. 1978. (existe tradução do grupo que estuda a ironia e o humor na literatura, sob coordenação da Prof^a. Lélia Parreira Duarte)
02. BOURGEOIS, René. **L'ironie romantique**. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1974.
03. LOSA, Margarida. O herói. In: **Vértice**. Lisboa, 1996.
04. NIETZSCHE, Friedrich. Sobre a verdade e a mentira em sentido extra-moral. Obras incompletas. In: **Os pensadores**. 3. ed. São Paulo: Abril, 1983.
05. OLIVEIRA, Carlos de. **Pequenos burgueses**. 6. ed. Lisboa: Sá da Costa, 1978.