

SOBRE GRÃOS DE AREIA E UNIVERSOS: REPRESENTAÇÃO E CONHECIMENTO EM AFONSO CRUZ E CARLOS DE OLIVEIRA

Thalles Candal Reis Fernandes¹

RESUMO

Esta comunicação pretende aproximar as reflexões propostas por Carlos de Oliveira e Afonso Cruz em suas respectivas obras *Finisterra: Paisagem e Povoamento* e o quarto volume da *Enciclopédia da Estória Universal*, intitulado *As reencarnações de Pitágoras*, acerca das formas de representação do real e da busca pelo conhecimento. Para tanto, a discussão será conduzida pelas teorias de Walter Benjamin a respeito do fragmento e da reflexão no Drama Barroco e no Romantismo Alemão aplicadas às obras. As aproximações entre essas obras apontam para uma estrutura rizomática, portanto fragmentária, ensaiada por Carlos de Oliveira entre os anos 1960-1980, e realizada com sucesso por Afonso Cruz nas primeiras décadas do século XXI, que refletem, na forma dos textos, os tratados de busca infinita pelo conhecimento que seus conteúdos propõem. A partir dos signos dos grãos de areia e dos astros, presentes em *Finisterra* e no poema “Dunas” do poeta da gândara, e nos verbetes “William Blake” e “Albertus Hofwegen” de *As reencarnações de Pitágoras*, do autor contemporâneo, conclui-se que, se não há uma influência direta – como a de Carlos de Oliveira à geração de Poesia 61 –, Afonso Cruz é herdeiro da linguagem revolucionária que o autor de *Cantata* legou à literatura portuguesa.

Palavras-chave: representação; conhecimento; Afonso Cruz; Carlos de Oliveira.

¹ Bolsista Aluno Nota 10 FAPERJ. Mestrando em Literatura Portuguesa pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, thalles.candal@letras.ufrj.br;

INTRODUÇÃO, METODOLOGIA E REFERENCIAL TEÓRICO

Em seu famoso capítulo introdutório de *Origem do Drama Barroco Alemão*, Walter Benjamin estabelece o conceito de *tratado*, que, para ele, é a forma essencial da filosofia que quer “permanecer fiel à lei da sua forma, como representação da verdade e não como guia para o conhecimento” (1984, p. 50). O tratado tem como método a representação natural e contínua, portanto avessa às intenções e, principalmente, fragmentária. A metáfora do mosaico utilizada por Benjamin reforça que sua natureza fragmentária não só não lhe faz perder força, como é ela que lhe garante o *status* de moto-contínuo: “A relação entre o trabalho microscópico e a grandeza do todo plástico e intelectual demonstra que o conteúdo de verdade só pode ser captado pela mais exata das imersões nos pormenores do conteúdo material.” (1984, p. 51). E é com essa imagem que pretendo iniciar nossa discussão.

A noção do fragmento que carrega a verdade da compreensão do todo está presente no debate filosófico desde os pré-socráticos e sua investigação sobre o princípio da *arché*, o elemento formador de todas as coisas, passando por Platão e as ideias, que, individualmente, contém a imagem do mundo, até Leibniz e suas mônadas, parte completa e indissolúvel de tudo que existe. O fragmento que traz em si a memória do todo também é assunto fértil no campo da literatura. Os autores que pretendo aproximar neste trabalho são ótimos exemplos dessa assertiva.

RESULTADOS E DISCUSSÃO

Afonso Cruz, escritor português contemporâneo, no volume quatro de sua *Enciclopédia da Estória Universal*, intitulado *As reencarnações de Pitágoras*, traz dois verbetes que merecem nossa atenção a respeito da fragmentação:

BLAKE, *WILLIAM*

contava grãos de areia para saber quantos universo cabiam numa praia. (CRUZ, 2015, p. 20)

HOFWEGEN, *ALBERTUS*

criou um enorme telescópio para perceber quão grande é o universo que temos dentro de nós.

Ao apontar para uma estrela, descobriu os olhos de um vizinho que tinha morrido aos nove anos. Ao apontar para uma galáxia, viu o umbigo da sua mãe. E ao fundo, na

parede do Universo, a sua própria retina. Que, por sinal, era semelhante a um dos quadros de girassóis que Van Gogh viria a pintar. (CRUZ, 2015, p. 46)

Valendo-se dos conhecidíssimos versos de William Blake, Afonso Cruz dá um passo a mais na interpretação, pois se é possível ver o mundo num grão de areia, quantos universos podem caber numa praia? Dessa forma, para além de apontar para a profundidade das coisas ínfimas, atesta a infinidade dessas coisas e, conseqüentemente, de suas formas de leitura e representação. Por sua vez, apresentando-nos uma reencarnação de Pitágoras desconhecida até então, Albertus Hofwegen decide investigar o universo contido em uma das coisas ínfimas da Terra: o ser humano. Com um enorme telescópio, Hofwegen olha para dentro de si e, como numa visão do Aleph de Borges, enxerga o luto, a origem, a beleza e sua própria vista.

Nesta rápida apresentação, os verbetes acima citados exemplificam bem a forma da *Enciclopédia da Estória Universal*, ao mesmo tempo que apontam para a compreensão do universo literário criado por Afonso Cruz. Amalgamando verbetes de personagens ficcionais e reais, o autor constrói uma enciclopédia que não se compromete com a ideia tradicional de verdade e busca pelo círculo completo do conhecimento, como propõe sua etimologia. A Estória Universal é muito mais frutífera de possibilidades do que a História, pois é a única que o escritor pode oferecer. A única que qualquer ser humano pode oferecer, pois é a interpretação do universo a partir do que se pode ver. Porque o mais profundo e inalcançável conhecimento que se pode ter de si mesmo – e, portanto, do mundo – é olhar para os próprios olhos, como fez Hofwegen.

O “mapeamento do mundo” feito por esse cânone de personagens reais e fictícios empreendido por Afonso Cruz a que se refere Isabel Cristina Rodrigues é uma boa imagem da *Enciclopédia* como ponto de partida para a obra do autor como um todo. Isso se dá pelo engenho refinadíssimo que o autor fez de seu universo literário. Personagens apresentados em romances anteriores reaparecem como verbetes ou como contribuidores da *Enciclopédia*, assim como tantos outros que ainda poderão aparecer em obras futuras. Os livros que compõem sua obra compartilham personagens entre si, e a *Enciclopédia* tem um papel central de convergência de muitos deles, como Petar Stamboliski, já citado em *Jesus Cristo bebia cerveja*; ou Isa e o mudo Badini, personagens de *Para onde vão os guarda-chuvas*; ou o coronel Möller de *O pintor debaixo do lava-loiças* – todos reencarnações de Pitágoras.

A estrutura da obra em construção de Afonso Cruz encontra uma feliz metáfora no estudo de Drisana de Moraes Oliveira Santos sobre uma das principais obras do autor, *Jalan Jalan: uma leitura do mundo*. O arabesco, figura artística elegida para ler *Jalan Jalan* por sua forma de “oscilação permanente, que não tem, tipicamente, nem início, nem meio, nem fim pronunciado” (SANTOS, 2020, p. 32), pode ser expandido para suas demais produções:

Trata-se, assim, de uma obra que constantemente se referencia, através de personagens, versos, frases, que se interpenetram e se recriam. Sua geografia fragmentária é, deste modo, uma espécie de inventário circular, às vezes vertiginoso, de objetos e formas, afinal “quase todas as histórias, se não todas (...), são circulares, porque andar em linha recta é sempre um retorno.”. (SANTOS, 2020, p. 20)

Os volumes da *Enciclopédia da Estória Universal*, portanto, podem ser vistos como essa geografia fragmentária para a qual todas as formas assumidas pelo conhecimento são fundamentais. Essa ideia nos leva novamente a Walter Benjamin, agora para o conceito de reflexão na obra de arte adotado pelo Romantismo alemão. A constante autorreferenciação por meio de fragmentos que geram sua própria reflexão é justamente a teoria do conhecimento fundada pelos românticos. E como, para eles, a reflexão “é pensamento que engendra a sua forma” (BENJAMIN, 2011, p. 39), a escolha de Afonso Cruz pela forma enciclopédica para refletir sobre a verdade, a verossimilhança e o discurso, cito novamente Isabel Cristina Rodrigues, “corresponde a um simultâneo e singularíssimo exercício de mistificação do cânone antologado e de desmistificação do modelo canônico que a própria obra toma por referente” (RODRIGUES, 2014, p. 115).

Pensando no *dialeto dos fragmentos*, Friedrich Schlegel comenta sobre essa busca constante de universos interiores e exteriores: “Se ao refletir não nos podemos negar que tudo está em nós, então não podemos explicar o sentimento de limitação que nos acompanha constantemente na vida senão quando admitimos que somos somente um pedaço de nós mesmos.” (SCHLEGEL, 1997, p. 16). Ao fazer Théophile Morel assumir, na introdução do quarto volume da *Enciclopédia*, que “*As reencarnações de Pitágoras* demonstra que cada ser humano contém em si toda a humanidade” (CRUZ, 2015, p. 9), Afonso Cruz recorre à noção schlegeliana do ser humano como fragmento. Mas, por entender

a linguagem como engenho e procura constante de conhecimento, ressalta o caráter formativo da reflexão em sua multiplicidade, a despeito de reafirmar a limitação de sua incompletude.

Um processo parecido com esse de Cruz ocorre em *Finisterra: paisagem e povoamento* (1978), de Carlos de Oliveira – guardado, é claro, o caráter pioneiro do poeta da gândara. Para explorarmos melhor os aspectos desta obra, retornemos aos grãos de areia e aos telescópios:

DUNAS

Contar os grãos de areia destas dunas é o meu ofício actual. Nunca julguei que fossem tão parecidos, na pequenez imponderável, na cintilação de sal e oiro que me desgasta os olhos. O inventor de jogos meu amigo veio encontrar-me quase cego. Entre a névoa radiosa da praia mal o conheci.

Falou com a exactidão de sempre:

«O que lhe falta é um microscópio. Arranje-o depressa, transforme os grãos imperceptíveis em grandes massas orográficas, em astros, e instale-se num deles. Analise os vales, as montanhas, aproveite a energia desse fulgor de vidro esmigalhado para enviar à Terra dados científicos seguros. Escolha depois uma sombra confortável e espere que os astronautas o acordem». (OLIVEIRA, 1992, p. 222)

A aproximação deste poema em prosa com os verbetes selecionados de Afonso Cruz é quase instantânea. O ofício do poeta de contar os grãos de areia já antecipa algumas das estratégias de captação do real utilizadas pelos personagens de *Finisterra*, mas antes revela uma temática caríssima à Carlos de Oliveira: o trabalho do poeta como um trabalho árduo, desgastante, de integração total com o objeto da escrita. O amigo inventor de jogos – presença do lúdico, recorrente nos poemas do autor – ocupa com sua fala a segunda metade do poema, aconselhando-o a usar um microscópio para aumentar as dimensões dos grãos de areia. Utilizando-se de um lugar-comum da ficção científica, o microscópio, assim como o telescópio de Hofwegen, é o elemento científico que desencadeia e autoriza a fantasia de transformar o imperceptível grão em astro, capaz de suportar e abrigar o poeta-pesquisador.

É interessante reparar na cosmologia de transformar e ampliar a micropaisagem para extrair-lhe dados científicos mais seguros e assim poder representar mais fielmente a realidade. Os traços do fantástico e do surreal como estratégias de percepção, ou até, se quisermos, de representação do real – elementos importantes de *Finisterra* – já se encontram

neste momento na obra de Carlos de Oliveira. Há, inclusive, em *Finisterra* uma passagem muito próxima a esse poema, quase uma transposição do seu enredo para a narrativa. Durante o capítulo VI, o pai ensina à criança os fundamentos básicos da fotografia, a sua obsessão de representação da paisagem do jardim:

– Lentes para fixar o grão de areia, o astro. Trazê-lo tal e qual para dentro de casa, observá-los tão de perto que desprendam por fim as normas maiores e menores da sua arquitectura.

[...]

– Magia, imaginação, limitam-se a colher o rigor submerso da realidade. Os números, a geometria, em que o mundo repousa. (OLIVEIRA, 1992, p. 1030)

As lentes da câmara fotográfica do pai se aproximam do microscópio do amigo inventor de jogos, assim como as normas maiores e menores da arquitetura do grão de areia são as montanhas e vales a que se refere o poema – além da mesma designação aos resultados: o astro. Os dados científicos seguros são os números, a geometria, distantes da subjetividade invasiva e deformante da imaginação quando se propõe a representar o real. Temos aqui um excerto que, com efeito, apresenta semelhanças imensas com um poema publicado dez anos antes. Neste mesmo livro, *Sobre o lado esquerdo*, os poemas “Estrelas” e “Desenho infantil” antecipam os primeiros capítulos de *Finisterra* sobre o desenho da criança e suas circunstâncias. E uma investigação mais aprofundada poderia revelar outros exemplos de poemas, crônicas, romances que estão conectados intimamente entre si na obra de Carlos de Oliveira.

Essa macroestrutura assemelha-se a um rizoma deleuze-guattariano – que inclusive pode ler-se como um embrião da ideia de um universo literário, como o construído por Afonso Cruz décadas depois. A chamada por Alexandre Pinheiro Torres “Tetralogia da gândara”, composta pelos quatro primeiros romances de Carlos de Oliveira, também compartilham personagens e cenários que se referenciam entre si. Como raízes de uma árvore morta que “rebentam / nesta página / inesperadamente”, “buscando qualquer coisa / que está / em estratos / fundos” (OLIVEIRA, 1992, pp. 259-266), as influências biográficas tatuaram a infância e a obra de Oliveira, sua linguagem e sua forma poética. E essa estrutura rizomática encontra o maior de seus tubérculos em *Finisterra* – ou, mais apropriadamente, o seu maior cogumelo de gisandra.

Fixando os pés, finalmente, em *Finisterra: paisagem e povoamento*, analisemos a “obsessão da família”: a perseguição da realidade nas constantes representações da paisagem do jardim que a janela da casa recorta. A representação central da obra, o desenho da criança, além de povoar a paisagem com camponeses e seus animais em peregrinação, traz voz aos elementos animados e inanimados quando a lupa lhes incide, ou quando da sua projeção nas paredes, povoando ainda mais de vozes e magicamente a paisagem silenciosa do abandono – como na cena em que a criança e o homem conversam com os grãos de areia.

Entre as fotografias do pai e sua busca pela expressão mais exata da realidade; e as pirogravuras da mãe que procura aceitar as imperfeições dos meios e do sujeito como parte da realidade; a criança tenta equilibrar-se, menos preocupada com a *mimesis* do que com a simbolização. Sua sede se refletiu na diminuição da lagoa da paisagem e na sede dos camponeses; sua febre ateou fogo à cabeça dos homens e dos bichos; e seu medo dos grãos de areia que batem contra a janela no inverno promoveu-os a penedias: “pretendeu desenhar não tanto o que via quanto o que sabia” (MARTELO, 1996, p. 228). Enquanto isso, sua versão adulta – com quem conversa numa interface fantástica aberta pela revisita de antigos papéis da família – segue o rigor paterno de representação em sua maquete.

Todas as representações da paisagem, entretanto, passam por uma imprecisão que é justamente a causa de sua repetição incessante – e da futura desistência de todos. Para todas as representações “basta o pormenor (...), o engano no algarismo, e as contas saem erradas” (OLIVEIRA, 1992, p. 1031), principalmente o pormenor da visão falha – que a cintilação das ampliações desgasta – aliado ao pormenor da própria realidade, que, de refletir-se em nossos olhos, codificar-se e interpretar-se, já é passado. Como o narrador de “A fuga” – último texto de *O Aprendiz de Feiticeiro* que tanto dialoga com *Finisterra* – que olha para o céu estrelado com a certeza de contemplar o passado, “um universo morto, um deserto”, já que a estrela mais próxima, se explodir agora, só sumirá do céu daqui a oito anos (OLIVEIRA, 1996, p. 599).

Carlos de Oliveira cria um enredo fragmentário em que as personagens são obcecadas por representar o real e representam-no da única maneira possível: o falhanço. Não há, portanto, ação que mais se repita do que a tentativa falhada de interpretar a realidade sempre da mesma maneira. Rosa Martelo nos alerta, no entanto, de que todas as descrições da paisagem do jardim são feitas, ou pela voz de um narrador-personagem

envolvido na representação em questão, ou pela descrição das representações dos personagens: “(o que ela é fora dessa relação deve o leitor resignar-se a desconhecer), o que sugere, afinal, que a paisagem de primeiro nível não é menos construída do que as paisagens de segundo nível.” (MARTELO, 1996, p. 226).

Ao não se atrever a descrever objetivamente a paisagem, Carlos de Oliveira faz da sua própria obra um contraponto à atitude de suas personagens. Perto de se aproximar do ofício da filosofia de representação da verdade, mais que da busca por conhecimento (BENJAMIN, 1984, p. 50), e fazer de seu *Finisterra* um tratado proto-filosófico sobre a representação infinita de um objeto que não para de mudar, o autor recua e expõe a “encenação da encenação”. Preferindo inscrever-se como uma reflexão que se origina de uma anterior e projetará outras tantas reflexões, “mostra como é feita a reflexão e, por isso, relativiza-a, retira-lhe a possibilidade de coincidir em absoluto com a verdade” (MARTELO, 1996, p. 249). É nesse mesmo movimento de recusa da intenção que a obra propõe uma reflexão sobre a verdade e o conhecimento.

Finisterra pode ser lido como uma reflexão sobre a obra de Carlos de Oliveira, particularmente e em conjunto, ou um ponto de convergência de seu trabalho poético e narrativo. Por isso algumas partes do rizoma saíram à luz em pontos tão distantes no tempo de sua obra. É um exercício de linguagem que, ao mesmo tempo que, como a gisandra, compromete os alicerces da casa, prepara uma “metamorfose construtiva de mundo” (MARTELO, 1996, p. 249).

O entendimento barthesiano de que a realidade é múltipla e a linguagem é una estabeleceu na obra de Carlos de Oliveira um legado de consciência formal que joga com os signos em vez de usá-los ou destruí-los (BARTHES, 2013, p. 27). O telescópio, o microscópio, a lente e a lupa são instrumentos amplificadores da imagem – transformadores de grãos de areia em astros – que, entre o científico e o fantástico, representam bem a literatura como criadora de universos de pensamento. Assim, a busca, ou mesmo o encanto pelo (auto)conhecimento através da reflexão engendrou a forma fragmentária e rizomática tanto da *Enciclopédia da Estória Universal* quanto de *Finisterra*. Para encerrar como começamos, com Benjamin, cito:

A forma é, então, a expressão objetiva da reflexão própria à obra, que forma sua essência. Ela é a possibilidade da reflexão na obra, ela serve, *a priori*, de fundamento dela mesma como um princípio de existência: através de

sua forma a obra de arte é um centro vivo de reflexão.
(BENJAMIN, 2011, p. 81)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Finisterra, mesmo não sendo um arabesco, encerra em sua constituição fragmentária e em seu argumento formal reflexivo, a possibilidade de uma arte poética do arabesco. Não se podendo afirmar a influência direta de Carlos de Oliveira sobre Afonso Cruz e sua geração, como ocorreu com Poesia 61 – como afirma Jorge Fernandes da Silveira – podemos assumir que *Finisterra* deixa um legado para a literatura portuguesa que se pretende eticamente ativa e esteticamente arrojada, isto é, revolucionária. E é justamente dessa literatura que Afonso Cruz faz parte.

O fragmento, que não à toa é a forma privilegiada da filosofia universal, como diz Schlegel, é a forma das duas obras aqui analisadas. Ambas alegorizam a busca pelo autoconhecimento. Reconhecendo a impossibilidade e, principalmente, a inutilidade da busca pelo conhecimento infinito, que por séculos foi a principal empresa dos homens na Terra, Carlos de Oliveira e Afonso Cruz deslocam o adjetivo que caracteriza o conhecimento para modificar a busca. Eis o tema central da *Enciclopédia da Estória Universal* e de *Finisterra: paisagem e povoamento: a busca infinita pelo conhecimento*.

REFERÊNCIAS

BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

BENJAMIN, Walter. **O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão**. 3ª ed. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

_____. **Origem do drama barroco alemão**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CRUZ, Afonso. **Enciclopédia da Estória Universal: As Reencarnações de Pitágoras**. Lisboa: Alfaguara, 2015.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**, Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

MARTELO, Rosa Maria. **A construção do mundo na poesia de Carlos de Oliveira**. 1996. 556f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade do Porto, Faculdade de Letras, Porto, 1996.

OLIVEIRA, Carlos de. **Obras de Carlos de Oliveira**. Lisboa: Caminho, 1992.

RODRIGUES, Isabel Cristina. Entre-dois: Tradição e Inovação na narrativa portuguesa contemporânea. In: **Guavira Letras**, n. 18, pp. 106-123, jan.-jul. 2014.

SANTOS, Drisana de Moraes Oliveira. **Viagem e trabalho, arte e política: uma leitura em arabesco de Jalan Jalan**. 2020. 90f. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas, 2020.

SCHLEGEL, Friedrich. **O dialeto dos fragmentos**. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. Poesia 61: Um acontecimento na história da poesia do século

em Portugal. In: **Cadernos de Linguística e Teoria da Literatura**, Belo Horizonte: UFMG, n. 12, pp. 121-143, 1984.

TORRES, Alexandre Pinheiro. A Tetralogia da Gândara de Carlos de Oliveira. In: _____. **Romance: o mundo em equação**. Santa Maria de Lamas: Portugália Editora, 1967.