

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

Gisele Seeger

***FINISTERRA* E OS MODOS DE POVOAR UMA PAISAGEM:
ESTRATÉGIAS DE CONFIGURAÇÃO DA PERSPECTIVA
NARRATIVA**

Santa Maria, RS
2020

Gisele Seeger

***FINISTERRA E OS MODOS DE POVOAR UMA PAISAGEM: ESTRATÉGIAS DE
CONFIGURAÇÃO DA PERSPECTIVA NARRATIVA***

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Letras, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Raquel Trentin Oliveira

Santa Maria, RS
2020

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001

Seeger, Gisele
Finisterrra e os modos de povoar uma paisagem:
estratégias de configuração da perspectiva narrativa /
Gisele Seeger.- 2020.
134 p.; 30 cm

Orientadora: Raquel Trentin Oliveira
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação
em Letras, RS, 2020

1. Finisterra 2. Carlos de Oliveira 3. Perspectiva 4.
Estudos narrativos I. Trentin Oliveira, Raquel II. Título.

Sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFSM. Dados fornecidos pelo autor(a). Sob supervisão da Direção da Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central. Bibliotecária responsável Paula Schoenfeldt Patta CRB 10/1728.

Declaro, GISELE SEEGER, para os devidos fins e sob as penas da lei, que a pesquisa constante neste trabalho de conclusão de curso (Dissertação) foi por mim elaborada e que as informações necessárias objeto de consulta em literatura e outras fontes estão devidamente referenciadas. Declaro, ainda, que este trabalho ou parte dele não foi apresentado anteriormente para obtenção de qualquer outro grau acadêmico, estando ciente de que a inveracidade da presente declaração poderá resultar na anulação da titulação pela Universidade, entre outras consequências legais.

GiseleSeeger

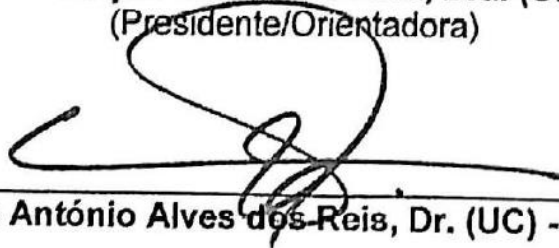
FINISTERRA E OS MODOS DE POVOAR UMA PAISAGEM: ESTRATÉGIAS DE CONFIGURAÇÃO DA PERSPECTIVA NARRATIVA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, área de concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para a obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Aprovado em 27 de fevereiro de 2020:



Raquel Trentin Oliveira, Dra. (UFSM)
(Presidente/Orientadora)



Carlos Antônio Alves dos Reis, Dr. (UC) - Paracor



Paulo Ricardo Kralik Angelini, Dr. (PUCRS)

Santa Maria, RS
2020

DEDICATÓRIA

À minha mãe

AGRADECIMENTOS

À CAPES, pelo subsídio financeiro.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM, pela seriedade e pela solicitude.

À minha orientadora, Raquel Trentin, pela competência e pelo afeto, diferenciais em minha formação.

Ao professor Paulo Ricardo Kralik Angelini, pela atenção dedicada a meu trabalho, pela generosidade e pelo incentivo.

Ao professor Carlos Reis, pela leitura cuidadosa e pelas sugestões, que muito contribuíram para o aprimoramento deste estudo.

À minha família e aos meus amigos, pelo apoio incondicional.

*“Chamo
a cada ramo de árvore
uma asa.*

E as árvores voam.”
(“Infância”, Carlos de Oliveira)

RESUMO

FINISTERRA E OS MODOS DE POVOAR UMA PAISAGEM: ESTRATÉGIAS DE CONFIGURAÇÃO DA PERSPECTIVA NARRATIVA

AUTORA: Gisele Seeger
ORIENTADORA: Raquel Trentin Oliveira

Nesta dissertação, propomo-nos a estudar a configuração da perspectiva narrativa de **Finisterra**. Paisagem e Povoamento (1978), de Carlos de Oliveira. No capítulo introdutório, propomos uma revisão da fortuna crítica em torno da obra. No segundo capítulo, à luz dos pressupostos da chamada narratologia pós-clássica, ou estudos narrativos, conforme a designação proposta por Carlos Reis (2016), procuramos apresentar os pontos em que reside a complexidade estrutural da perspectiva nesse romance. No terceiro capítulo, detemo-nos nas relações entre a perspectiva e a personagem, o tempo e o espaço. Ao tratar das relações entre perspectiva e personagem, analisamos os dispositivos de figuração e tentamos identificar modos de interação entre as diferentes perspectivas representadas. Defendemos que a qualidade (sensorial, afetiva, imaginativa) da percepção dos focalizadores desempenha importante papel na (des)figuração dos caracteres e que o modo de coordenação das diferentes visões do mundo projetadas pelas perspectivas individuais permite ao leitor inferir os sentidos ideológicos com os quais a obra se compromete. Ao tratar das relações entre perspectiva e tempo, enfocamos o processo de indiferenciação temporal operado em **Finisterra**, localizando o seu principal desencadeador na projeção dum “tempo da representação”, em que o tempo histórico e mesmo o tempo durativo, dependente da percepção dum eu, são enfraquecidos. Por fim, ao analisar a relação entre perspectiva e espaço, debruçamo-nos especialmente sobre a noção de paisagem. Propomos que todos os espaços representados funcionam como construtos da percepção das personagens, só podendo ser compreendidos em sua mútua articulação. O estudo permite constatar que o elaborado trabalho sobre a perspectiva narrativa exerce efeitos sobre a figuração das personagens, do tempo e do espaço, delineando grande parte do conteúdo semântico e dos vetores axiológicos da obra.

Palavras-chave: **Finisterra**. Perspectiva. Narratologia pós-clássica. Personagem. Tempo. Espaço.

ABSTRACT

FINISTERRA AND THE WAYS OF POPULATING A LANDSCAPE: STRATEGIES OF CONFIGURATION OF THE NARRATIVE PERSPECTIVE

AUTHOR: Gisele Seeger
ADVISOR: Raquel Trentin Oliveira

In the present thesis, we propose to study the configuration of the narrative perspective of **Finisterra**. Paisagem e Povoamento (1978), by Carlos Oliveira. In the introductory chapter, we propose a review of the critical fortune of the work. In the second chapter, in the light of the assumptions of the so called post-classical narratology, or narrative studies, according to the designation proposed by Carlos Reis (2016), we intend to present the points within which the structural complexity of the perspective in this romance resides. In the third chapter, we address the relations between perspective and character, time and space. In dealing with the relations between perspective and character, we attend to the figuration apparatuses and to the modes of interaction between the different represented perspectives. We maintain that the quality (sensory, affective, imaginative) of the focusers' perception plays an important role in the (dis)figuration of the characters and that the mode of coordination of the different worldviews projected by individual perspectives allows the reader to infer the ideological senses with which the work commits itself. In dealing with the relations between perspective and time, we focus on the process of temporal indifferenciation operated in **Finisterra**, locating its main trigger in the projection of a "time of representation", in which historical time and even durative time, dependent on the perception of a self, are weakened. Finally, when considering the relation between perspective and space, we look especially over the notion of landscape. We propose that all represented spaces function as constructs of the characters' perception, being understood only through their mutual articulation. The study allows to verify that the elaborated work on the narrative perspective have effects on the figuration of the characters, the time and the space, delineating a large part of the semantic content and the axiological vectors of the work.

Keywords: **Finisterra**. Perspective. Post-classical narratology. Character. Time. Space.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 EXCURSO TEÓRICO E APRESENTAÇÃO DA PERSPECTIVA NARRATIVA EM <i>FINISTERRA</i>	19
3 A PERSPECTIVA NARRATIVA EM SUAS RELAÇÕES COM AS CATEGORIAS PERSONAGEM, TEMPO E ESPAÇO	41
3.1 A PERSONAGEM PERSPECTIVADA	41
3.2 O TEMPO PERSPECTIVADO	69
3.3 O ESPAÇO PERSPECTIVADO	89
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	120
REFERÊNCIAS.....	130

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 – <i>A model of vision</i>	29
Ilustração 2 – <i>The actual textual world, characters, and their private world models or characters perspectives</i>	36

1 INTRODUÇÃO

Concebido em contexto histórico-literário bastante diverso do restante da obra de Carlos de Oliveira, **Finisterra. Paisagem e Povoamento** (1978) encerra uma trajetória artística marcada pelo aprimoramento formal e pelo questionamento das bases epistemológicas em que assentara o início da carreira literária do escritor. Se **Casa na duna** (1943), **Alcateia** (1944), **Pequenos burgueses** (1948) e **Uma abelha na chuva** (1953), romances de primeira hora, exibem clara vinculação ao ideário neorrealista, o derradeiro, sem abandonar as obsessões ideológicas iniciais, põe em causa pressupostos como *realismo*, *objetividade*, *representação*, *transformação social*¹, elegendo como centro de interesse narrativo a própria possibilidade de representar objetivamente o mundo. Desde sua publicação, o romance tem suscitado muitas disputas críticas, porquanto sua técnica narrativa desafia as bases teóricas mais convencionais: diante de **Finisterra**, como afirma Maria Aparecida Santilli (1984), já não se sabe ao certo como ficam “os bons Forsters dos manuais tranquilizadores que firmavam uma teoria do romance sobre o ponto pacífico, a convicção de unanimidade de que o aspecto básico do romance é a narração de uma estória”². É, antes de mais, o *modo de contar* que nesse romance assume relevância fundamental.

A intriga, de sua parte, é tecida com poucos fios: enquanto os membros duma família em vias de desmantelar-se financeira e afetivamente esforçam-se por captar “o rigor submerso da realidade”³, como se buscassem fixá-la através dos mais diversos meios – desenho, pirogravura, fotografia –, suas representações não produzem senão versões duma certa paisagem, versões sempre distorcidas, transfiguradas, que levam inscritas em si as sensações, os afetos e a imaginação dos observadores. E a própria situação da narração já traz consigo a marca da

¹ Em verdade, esses critérios correspondiam principalmente a “um projeto, de certo modo tornado utópico quando a prática literária solicitava a representação de situações normalmente pungentes do ponto de vista social” (REIS, 1983, p. 74). Adolfo Casais Monteiro, um dos principais nomes do movimento presencista, repudiado pelos neorrealistas mais ortodoxos, atentando no desenvolvimento do neorrealismo, assinala que o movimento, “propagandeado de início como uma escola de pretensões nitidamente demarcadas, nos surge mais tarde apresentado já como de tamanha e generosa largueza, que, se bem me parece, até cabia sob as amplas pregas do seu manto a literatura... ‘subjectiva!’” (MONTEIRO, 1949, p. 166 apud REIS, 1983, p. 75-76).

² SANTILLI, Maria Aparecida. *Finisterra: a arte e seu avesso*. In: _____. **Entre linhas: Desvendando textos portugueses**. São Paulo: Ática, 1984, p. 34-39, p. 34.

³ OLIVEIRA, Carlos de. **Finisterra. Paisagem e Povoamento**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003, p. 26.

parcialidade: o relato é contado, em sua maior parte, por um homem que deambula pela casa da infância; seu percurso físico é também um percurso pela memória. Aquilo de que se lembra são imagens embotadas, fragmentos de sons, antigas sensações – uma visão infantil do mundo filtrada pelas impressões presentes. Tanto a distância temporal quanto a febre, o sono e as fantasias da criança doutrora influem diretamente sobre a matéria rememorada pelo adulto.

Discursivamente, tudo se passa como se a mesma *obsessão representativa* dos membros da família se materializasse nas extensas descrições, em que predomina a enumeração e uma constante alusão à necessidade de *analisar, registrar, calcular, medir* o mundo representado; apesar do rigor descritivo, entretanto, certas marcas discursivas só fazem ancorar os quadros imagéticos na percepção de quem os descreve.

Dada a abundância desses quadros, alguns autores resistem até mesmo a chamar a obra de romance. Para Eduarda Dionísio (1981), por exemplo, “é evidente que não se pode ler **Finisterra** como um romance”, uma vez que nele “não há estrutura narrativa”, mas três partes que constituem uma ordem com sentido que poderia ser a de uma colectânea de poemas”⁴. Outros críticos, como Maria Lúcia Lepecki (1979), evitando afirmações tão categóricas, chamam a atenção para a contaminação entre os registros narrativo e poético na obra. Para Lepecki, **Finisterra** é “tributário de duplo imaginário, o factual-narrativo e o imagístico-poético”⁵. Ou seja, em seu entender,

a obra realiza superiormente o mais importante modo de escrita contemporâneo português, aquele onde se fundem narrar e poetar, onde só se pode entender o ‘romanesco’ (e por romanesco, aqui e agora, designo simplesmente o narrado) através da compreensão dos factores poéticos (valores imagístico-sugestivos extremamente concentrados nesta escrita), sendo, por seu turno, os elementos poéticos descodificáveis em função de uma proposta de sentido presente em e inalienável dos segmentos narrativos.⁶

A mesma contaminação entre os dois registros é sublinhada por Luís Mourão (1996), que afirma:

⁴ DIONÍSIO, Eduarda. **Histórias, memórias, imagens e mitos duma geração curiosa**. Lisboa: Círculo de Leitores, 1981, p. 270.

⁵ LEPECKI, Maria Lúcia. Carlos de Oliveira: entre narrativa e poesia. In: _____. **Meridianos do texto**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1979, p. 203.

⁶ Ibid., p. 203.

[...] apesar de certa temática provir da experiência romanesca anterior (a casa, a decadência económica de uma classe, a visão materialista do mundo), **Finisterra** é um prolongamento óbvio do laboratório de escrita de que resultou o segundo volume do **Trabalho Poético**. A tentação da poesia – que não se manifesta aqui na chamada prosa poética mas na estruturação da obra mais segundo princípios reiterativos próprios da poesia do que segundo embraiadores de narratividade – é visível a uma primeira leitura.⁷

Maria Alzira Seixo (1986), que, diferentemente de Eduarda Dionísio, reconhece a estrutura narrativa de **Finisterra**, atenta na singularidade dessa estrutura. Conforme a autora, o que surpreende na obra é

uma situação de narração que é já, a vários níveis, motivo de ficção (à boa maneira clássica, poderíamos mesmo dizer) mas que ensaia (e isso é que é novo) um processo de deriva das pessoas, e por consequência, um vazio subjetivo, ao mesmo tempo que pratica uma contaminação dos registos narrativos temporais e pessoais (e que de modo mais correcto o próprio texto diz ao utilizar o termo indiferenciação) de que resulta um conjunto ficcional uno que em contrapartida se transmite através de uma escrita nítida e despojada – o que se pratica através da exposição de atitudes e de objectos, através da descrição de um espaço onde o tempo é uma das medidas, isto é, através da paisagem.⁸

Ricardo Namora (2017), ao tratar da filiação formal de **Finisterra**, pondera que

Evidentemente, existem nele traços mais ou menos reconhecíveis de *nouveau roman*, de romance experimental, de *stream of consciousness* e de uma série de qualidades e aspetos que nos permitem convocar certos mecanismos comuns de comparação.⁹

Mas admite que, em última instância, a obra continua “a resistir a ser classificada, ordenada ou arrumada numa hierarquia histórica ou crítica”¹⁰.

Apesar de sua excentricidade formal, **Finisterra** preserva as obsessões que permeiam o conjunto da produção literária de Carlos de Oliveira. Num itinerário que, no terreno da prosa, vem desde **Casa na duna** e, no da poesia, desde **Turismo** (1942), nesse romance o escritor continua a “volta[r] sua atenção para o burguês, a quem analisa criticamente”. Ainda “[c]om os olhos fixos na terra árida da Gândara”, o autor continua, de forma bem diversa, decerto, a “revela[r] as contradições da classe

⁷ MOURÃO, Luís. O agrimensor da sombra. In: _____. **O romance de impoder**: a paragem da história na ficção portuguesa contemporânea. Braga-Coimbra: Angelus Novus, 1996, p. 271-272.

⁸ SEIXO, Maria Alzira (1986), op. cit., p. 116.

⁹ NAMORA, Ricardo. Que farei com esta nota? In: **Veredas**: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, n. 24, p. 41-54, jul./dez. 2017, p. 44.

¹⁰ Ibid., p. 44.

dominante”¹¹. Nas narrativas de Carlos de Oliveira, a consciência da alienação em relação aos meios de produção e um sentimento de solidariedade com as classes sociais oprimidas são vetores ideológicos constantes, que se materializam na situação das ações em contextos econômico-sociais recorrentes, como a crise da burguesia rural e a denúncia dum sistema opressivo de conotações feudais, responsável pela marginalização social¹².

Ocorre, entretanto, como observa Carlos Reis (1983), que a fidelidade de Carlos de Oliveira ao Neorrealismo começa a ser rasurada desde o romance **Uma abelha na chuva**:

Coincidindo, do ponto de vista cronológico, com o deflagrar de polémicas e fricções no campo neo-realista, **Uma abelha na chuva** reflecte, pois, por assim dizer, o ponto crítico de um movimento literário de certo modo dividido entre as solicitações de um programa ideológico preciso e um fascínio cada vez mais indisfarçável pelas potencialidades de uma linguagem estética (literária) cuja peculiaridade podia decerto pôr em causa a eficácia desse programa, mas não a fidelidade aos seus valores fundamentais.¹³

Além disso, “[é] amplamente conhecida a atitude de Carlos de Oliveira relativamente ao seu trabalho literário, cuja reedição foi frequentemente precedida de revisões que originavam a introdução de múltiplas alterações ao texto da edição precedente”¹⁴. **Casa na duna**, publicado pela primeira vez em 1943, foi republicado pela última vez em 1964; **Alcateia**, publicado em 1944, foi revisto em 1945 e, não tendo o autor concluído a última revisão até a data de sua morte, acabou não reeditado¹⁵; **Pequenos Burgueses**, publicado em 1948, foi republicado em terceira edição de 1970; **Uma abelha na Chuva**, publicado em 1953, foi republicado em quarta edição de 1969. **Finisterra** foi publicado pela primeira vez em 1978, sendo o texto definitivo a quarta edição, de 1981¹⁶. Nas reedições dos primeiros romances, assim como n’**Uma abelha na chuva**, sobressaem os “progressivos investimentos técnico-literários incidindo sobre áreas como a articulação do tempo, o discurso interior das

¹¹ GOMES, Álvaro Cardoso. **A voz itinerante**: ensaio sobre o romance português contemporâneo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993, p. 24.

¹² REIS, Carlos. **O discurso ideológico do Neo-realismo português**. Coimbra: Almedina, 1983, p. 584.

¹³ Ibid., p. 583-584.

¹⁴ MARTELO, Rosa Maria. Reescrita e efeito de invariância em Carlos de Oliveira. In: **Colóquio/Letras**. Ensaio n.º 135/136, Jan. 1995, p. 145-152, p. 146.

¹⁵ Cf. CÉSAR, Maria Cecília de Salles Freire. **As representações do imaginário popular nos romances de Carlos de Oliveira**. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007, p. 93.

¹⁶ Serve de base à nossa análise o texto definitivo, isto é, o da quarta edição.

personagens e a pluriperspetivação narrativa”; tudo a serviço da problemática mais ampla da “representação de um irrefreável devir histórico-social de que cada acção particular é apenas uma parcela localizada”¹⁷.

Ao tratar da relação entre **Finisterra** e o restante da obra do autor, diz Herberto Helder (1985) que, “proposto como romance”, ele

é antes uma alegoria ficcionalmente articulada que pode ser lida na perspectiva de uma espécie de cartografia imaginária do autor, constituindo assim a melhor introdução ou o melhor comentário à sua obra¹⁸.

Gastão Cruz (1999), em sentido análogo, afirma que **Finisterra** “ocupa na obra de Carlos de Oliveira uma posição equivalente à que **Sobre o Lado Esquerdo** (1968) e **Micropaisagem** (1968) ocupam no setor poético”, pois todos esses livros

iniciam fases que, correspondendo embora a uma renovação profunda, não só coerentemente se articulam, numa sólida unidade estilística, com toda a anterior produção, como foram precedidas por obras que anunciavam já a grande mudança e que são, no que se refere à poesia, **Cantata** (1960) e, quanto à ficção, a segunda versão de **Pequenos Burgueses** (1970) e alguns textos de **O aprendiz de feiticeiro** (1971).¹⁹

“No fundo”, diz Gastão Cruz, são “tão idênticas as casas de **Casa na duna**, **Uma abelha na chuva**, “A fuga”, **Finisterra**, como são os mesmos as areias e os pinhais embebidos de névoa que a rodeiam” e, [d]essas casas (dessa casa?) que a ruína ameaça nos fala também a poesia”²⁰. No entanto, a seu ver,

a grande diferença entre o Carlos de Oliveira de **Finisterra** e o de antes de **Finisterra**, de **Sobre o Lado Esquerdo**, **Micropaisagem**, **Entre Duas Memórias**, **Pastoral**, e de antes de **Sobre o Lado Esquerdo** e, sobretudo, **Micropaisagem**, reside em que, na primeira fase, ele procura captar o rigor, a geometria do real, enquanto na segunda tenta produzir esse rigor, essa geometria.²¹

Rosa Maria Martelo (2000), por seu turno, atenta especificamente na relação entre o primeiro e o último romances do autor, insistindo em que **Finisterra** opera

¹⁷ REIS (1983), op. cit., p. 584-585.

¹⁸ HELDER, Herberto. **Edoi lelia doura**: antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa. Lisboa: Assírio & Alvim, 1985, p. 170.

¹⁹ CRUZ, Gastão. **Finisterra ou a geometria do real**. In: _____. A poesia portuguesa hoje. Lisboa: Relógio d'água, 1999, p. 55.

²⁰ Ibid., p. 56.

²¹ Ibid., p. 56-57.

“uma desconstrução de **Casa na duna**”²². E isso porque, ainda que o mesmo “sistema de valores” perpassasse as duas obras “e haja múltiplos pontos de contacto a nível diegético” entre elas, “os seus contornos são agora muito diferentes, desde logo porque a estratégia narrativa utilizada [em **Finisterra**] é muito mais complexa”²³. Eduardo Lourenço (2001), igualmente interessado nessa espécie de desconstrução que se opera em **Finisterra**, afirma que, no “mais estranho e fascinante dos seus romances”, Carlos de Oliveira desconstruiu “a visão exacerbada da ‘representação’ que lhe servia de pretexto, convertendo-a em jogo de invenção de um real perdido apenas representado”²⁴.

Grande parte da crítica tem se debruçado sobre a relação entre a desconstrução formal de **Finisterra** e suas bases ideológicas. Luís Mourão propõe que a “contaminação poética” observável em **Finisterra** não é nele senão “a primeira marca óbvia da paragem da história”²⁵. No entanto, para Mourão, nesse romance, o materialismo histórico é transformado “na meta-narrativa do fim das meta-narrativas”²⁶, isto é, em seu entender, o romance concretiza menos um posicionamento sobre a luta de classes do que o fim duma certa visão do mundo que impõe esse posicionamento. O mesmo entendimento revela-o Silvína Rodrigues Lopes (1996), para quem **Finisterra** não propõe “um fim da história (no sentido hegeliano, ou segundo as especulações recentes de Fukuyama), mas o possível fim de uma história à qual corresponde a narrativa organizada segundo uma certa concepção”²⁷.

Numa linha de pensamento sintonizada com as de Luís Mourão e Silvína Rodrigues Lopes, Osvaldo Manuel Silvestre (1994) defende que **Finisterra** pode ser entendido “como um dos paradigmas de uma teoria pós-moderna da representação – e, *lato sensu*, do pós-modernismo entre nós”²⁸. Com isso, Silvestre não pretende,

²² MARTELO, Rosa Maria. Casas destruídas: A revisitação de Casa na duna em Finisterra de Carlos de Oliveira. In: **Línguas e Literaturas** - Revista da Faculdade de Letras. Porto: Universidade do Porto, 2000. p. 251-260. Disponível em <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2999.pdf>>. Acesso em 10 out. 2018, p. 252.

²³ Ibid., p. 255.

²⁴ LOURENÇO, Eduardo. Em torno do nosso imaginário. In: _____. **A nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 84-101, p. 93.

²⁵ MOURÃO, op. cit., p. 272.

²⁶ Ibid., p. 281.

²⁷ LOPES, Silvína Rodrigues. **Carlos de Oliveira: o testemunho inadiável**. Sintra: Câmara Municipal de Sintra, 1996, p. 32.

²⁸ SILVESTRE, Osvaldo Manuel. **Slow motion: Carlos de Oliveira e a pós-modernidade**. Coimbra: Angelus Novus, 1994, p. 30.

como António Guerreiro (1988)²⁹, que nele “o Real é uma ausência”, tampouco que a obra desconstrói “a metafísica da pura presença’ através de uma infinda reduplicação de textos em que o acto mimético originador se perde num labirinto verbicêntrico”³⁰. Para ele, **Finisterra** não aponta para uma rasura da referência, antes, nele “a atmosfera de materialismo dialéctico [...] radicaliza a visão do fim da história [...] bem para além do ‘fim do mundo de uma classe’”, ou seja,

em **Finisterra** a pré-história não cessa de morrer. E é essa morte incessante (que, enquanto texto, se diz na incansável refacção da origem – o real, inalcançável, mas *questão* incontornável e literalmente dramática) a mais perfeita imagem do perpetuar daquela ‘same old story’ feita de infundáveis variações do mesmo, aquele eterno presente da sociedade de classes que – realidade histórica vista como natureza – *nunca tendo de facto nascido*, não pode conceber a sua morte.³¹

Todas essas concepções assentam, em última análise, na premissa de que “[s]e as personagens de **Finisterra** se confrontam com o fim de um mundo social, elas confrontam-se igualmente com a possibilidade do fim de um mundo de referências ideológicas, políticas e sobretudo filosóficas”³². Se, como quer Rosa Maria Martelo, **Finisterra** não esquece o seu passado³³, isto é, uma ligação com os pressupostos do materialismo histórico-dialéctico, esse passado ocupa agora um segundo plano. O primeiro é concedido ao processo ficcional:

Finisterra é uma narrativa auto-reflexiva onde a relação entre texto e mundo é também ela objecto de discurso, como se o enunciado narrativo procurasse apreender e mostrar o processo de sua enunciação.³⁴

É, pois, consenso entre a crítica a concepção de que, entre todos os romances do autor, o último é o mais complexo em termos de técnica narrativa, complexidade que deriva decerto da mútua contaminação entre registos narrativos e poéticos, do imbricamento dos registos temporais e pessoais, do diálogo com tendências narrativas experimentais, do enfraquecimento das pretensões neorrealistas, do crescente fascínio do escritor pelas potencialidades da linguagem e das diferentes

²⁹ GUERREIRO, António. A textualização do real (a partir de *Finisterra* de Carlos de Oliveira). In: **Colóquio/Letras**. Ensaio n.º 104/105, Jul. 1988, p. 79-84.

³⁰ GUERREIRO, 1998, p. 81 apud Silvestre, 1994, p. 30.

³¹ SILVESTRE, op. cit., p. 36; grifos do autor.

³² MARTELO, op. cit., p. 256.

³³ Ibid., p. 259.

³⁴ Ibid., p. 256.

implicações da inserção da obra no contexto do chamado *post-modernismo*. Porém, a nosso ver, deriva a complexidade de **Finisterra**, mais imediatamente, dum elaborado trabalho sobre a perspectiva, que atinge a todas as demais categorias da narrativa e dá forma discursiva ao pressuposto temático fundamental de que à ficção só é concedido criar *versões do mundo* a partir de modos particulares de *perspectivá-lo*. Embora a percepção da centralidade da perspectiva na construção de **Finisterra** subjaza a crítica a que temos aludido, a técnica narrativa por que se cumpre o trabalho sobre ela é sem dúvida menos privilegiada do que questões estilísticas mais gerais e pressupostos de ordem ideológica que constituem a obra.

Por isso, nesse trabalho priorizamos o complexo agenciamento discursivo a que a categoria perspectiva é submetida. Com base nos pressupostos da chamada *narratologia pós-clássica*, ou dos *estudos narrativos*, conforme a designação proposta por Carlos Reis (2016)³⁵, defendemos que a configuração da perspectiva nesse romance, mais especificamente, sua qualidade e seu modo particular de coordenação, é que delineiam seu conteúdo semântico e seus vetores axiológicos. Reconhecendo o contributo decisivo da narratologia estrutural, dita *clássica*, procuraremos demonstrar, no segundo capítulo, que diante do modo complexo de configuração da perspectiva, distinções categóricas como entre modo e voz ou entre focalização interna, externa e zero, pouco iluminam as técnicas narrativas de obras que põem em jogo uma diversidade de vozes de modo a rasurar a identidade e a soberania do narrador; variam e multiplicam as perspectivas, valorizando a parcialidade e a relatividade dos pontos de vista, e evitam demarcações precisas, de sorte a obliterar distâncias espaciotemporais. No terceiro capítulo, atentaremos nos efeitos de tal modo de configuração sobre a constituição das personagens, do tempo e do espaço.

³⁵ De acordo com Carlos Reis (2016), a expressão *narratologia pós-clássica* pode ser substituída com vantagem por *estudos narrativos*, dada a diversidade de abordagens de que tais estudos se têm beneficiado desde a década de 1990, transcendendo os limites algo estreitos da narratologia estrutural.

2 EXCURSO TEÓRICO E APRESENTAÇÃO DA PERSPECTIVA NARRATIVA EM FINISTERRA

Foi, como se sabe, Gérard Genette (1995) quem legou aos estudos literários um instrumental metodológico de tal modo coerente que se tornou referencial indispensável para uma análise da narrativa preocupada com seus elementos discursivos. Ao tomar **À la recherche du temps perdu** (1913-1927) como “o objeto específico”³⁶ de seu estudo, Genette pretendia ir do “particular para o geral”³⁷, isto é, extrair da especificidade da narrativa proustiana “universais”³⁸ que permitissem pensar a narrativa em sua generalidade. Pôs, sem querer, “a crítica ao serviço da teoria”³⁹ e com isso logrou eliminar indistinções frequentes nos discursos teóricos anteriores, como entre autor e narrador, e entre história, narrativa e narração. Estabelecendo, de saída, que por *história* compreendia o “significado ou conteúdo narrativo; por *narrativa*, “o significante, enunciado, discurso ou texto narrativo”; e por *narração*, “o acto narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual toma lugar”⁴⁰, elegeu a *narrativa* como seu foco de interesse: o discurso narrativo é “o único que se oferece diretamente à análise textual, que é por sua vez o único instrumento de estudo de que dispomos no campo da narrativa literária e, especialmente, da narrativa de ficção”⁴¹. A proposta dum estudo rigoroso da narrativa de ficção, considerada em sua qualidade verbal, cumpria o desígnio, expresso desde os formalistas russos e reforçado pelos *new critics* e pelos estruturalistas franceses, de escapar às práticas de exegese literária baseadas no biografismo e no psicologismo que há décadas dominavam o estudo da literatura. Hoje, grande parte crítica, em especial aquela integrada sob o signo dos estudos narrativos, reconhece a relativa estreiteza da narratologia genetteana, cujas distinções categóricas e em geral algo dicotômicas acabam, não raro, por comprometer sua funcionalidade; o que, nem de longe, significa que seus sucessores deixem de nelas reconhecer ponto de partida obrigatório.

³⁶ GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1995, p. 21.

³⁷ Ibid., p. 21.

³⁸ Ibid., p. 21.

³⁹ Ibid., p. 21.

⁴⁰ Ibid., p. 25.

⁴¹ Ibid., p. 25.

E como ponto de partida obrigatório, é, com efeito, que retomamos suas formulações em torno de nosso foco de interesse – aquilo a que, “por metáfora”, Genette chama “perspectiva” narrativa⁴², por ele entendida como um “modo de regulação da informação, que procede (ou não) de um ‘ponto de vista’ restritivo”⁴³.

Ao tratar da categoria, Genette propõe, de partida, que se elimine a frequente confusão entre narração e perspectiva, mais especificamente, entre o que designa *modo e voz*:

entre a pergunta *qual é a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa?*, e esta bem distinta pergunta: *quem é o narrador?* – ou, para adiantar a questão, entre a pergunta *quem vê?* e a pergunta *quem fala?*⁴⁴

Para Genette, o problema da perspectiva envolve questões estritamente modais, isto é, “aquelas que respeitam àquilo a que se chama correntemente ‘ponto de vista’, ou, com Jean Pouillon e Tzvetan Todorov, a ‘visão’ ou o ‘aspecto’”⁴⁵. É com base nessa redução que Genette estabelece sua tipologia dos diferentes tipos de *focalização*. Enquanto “o conceito de perspectiva narrativa refere-se ao procedimento ou conjunto de procedimentos que condicionam a quantidade e a qualidade de informação veiculada pelo relato”, o termo focalização designa essa “manifestação, no plano do enunciado, de diversas possibilidades de ativação *da perspectiva narrativa*”⁴⁶. Genette observa que o termo focalização tem o propósito de “evitar aquilo que os termos de *visão* e de *ponto de vista* têm de especificamente visual”⁴⁷. De fato, em função das relações da perspectiva com seus campos originários, a pintura e a arquitetura, a noção passou ao campo literário “apoiada, em primeira instância, no princípio segundo o qual é possível fixar pontos de observação que condicionam a representação do espaço”⁴⁸, daí a feição visualista atribuída a ela e aos conceitos análogos pelos primeiros estudiosos e, desde Genette, as tentativas de atenuá-la.

Quanto às espécies de focalização, Genette afirma que, se não há restrição da informação no nível do discurso do narrador em relação ao campo de visão de uma

⁴² Termo que, embora revestido de feição visualista reconhecida pelo próprio Genette, optamos por não abandonar, mas tomar, como adiante esclareceremos, em sentido mais amplo.

⁴³ Ibid., p. 183.

⁴⁴ Ibid., p. 184, grifos do autor.

⁴⁵ Ibid., p. 186.

⁴⁶ REIS, Carlos. **Dicionário de estudos narrativos**. Coimbra: Almedina, 2018, p. 170.

⁴⁷ GENETTE (1995), op. cit., p. 187.

⁴⁸ REIS, op. cit., p. 402.

ou mais personagens da história, isto é, se “o narrador *diz* mais do que qualquer personagem sabe”, a narrativa é *não focalizada* ou *de focalização zero*. Se “o narrador apenas diz aquilo que certa personagem sabe”, então ela é contada em regime de *focalização interna*; tal focalização pode ser *fixa*, restrita a uma única personagem, *variável*, oscilante entre mais de uma personagem, ou *múltipla*, com o mesmo acontecimento a ser evocado diversas vezes segundo o ponto de vista de várias personagens. Se o narrador diz menos do que sabe a personagem”, isto é, se “o herói age à nossa frente sem que sejamos admitidos ao conhecimento de seus pensamentos ou sentimentos”⁴⁹, estamos diante duma *focalização externa*. A vigência de determinado código admite, entretanto, certas infrações momentâneas, a que Genette chama *alterações*: quando o narrador fornece menos informações do que admite a focalização escolhida, estamos diante duma *paralipse*; quando extrapola a quantidade de informação admitida por determinado regime de focalização, estamos diante duma *paralepse*.

Já na categoria voz, Genette pressupõe a existência de dois níveis narrativos: o *extradiegético* e o *intradiegético*. O *extradiegético* é aquele em que se processa o ato narrativo de que resulta a narrativa primeira, enquanto o *intradiegético* é que aquele em que estão situados os eventos da narrativa primeira. O narrador pode estar ausente da história que conta – narrador *heterodiegético* – ou presente nela – *homodiegético*; se for o herói da história que conta, chama-se *autodiegético*. Ao cruzar nível e pessoa, Genette deriva quatro diferentes estatutos do narrador: *extradiegético-heterodiegético*, narrador do primeiro nível ausente da história que conta; *extradiegético-homodiegético*, narrador do primeiro nível que conta uma história em que participa; *intradiegético-heterodiegético*, narrador de segundo grau que conta uma história da qual está ausente, e *intradiegético-homodiegético*, narrador de segundo grau que conta uma história em que participa. Para Genette, todo narrador está num nível diegético imediatamente mais elevado do que o nível no qual a história que conta está situada, donde decorre que um narrador autodiegético conta uma história na qual está presente apenas como personagem, isto é, como entidade distinta do narrador.

Ao considerar formatos narrativos que, como **Finisterra**, entre outros procedimentos, concretizam uma concepção mais ampla da perspectiva e complexificam a relação entre as categorias modo e voz, a crítica tem proposto

⁴⁹ GENETTE (1995), op. cit., p. 188.

esquemas analíticos menos restritos, considerando não tanto categorias e oposições quanto gradações, níveis e relações envolvidas no processo de focalização. Mieke Bal (1983) foi uma das primeiras críticas a localizar certas limitações na narratologia genetteana, propondo, a partir dela, um instrumental de análise que se pretende mais flexível. Na concepção de Bal, existe uma incoerência na noção mesma de focalização tal como entendida por Genette: a confusão entre o sujeito e o objeto da focalização. Se dissermos, como ele, que a história é contada em focalização interna, isso significa que “as personagens, os espaços, e os eventos são apresentados *a partir* de tal personagem. Essa personagem é o sujeito da apresentação”. Se a história é contada em focalização externa, “é contada a partir do narrador, e ele tem um ponto de vista (no sentido radical, pictórico) sobre as personagens, os espaços, os eventos”⁵⁰. Assim, conforme Bal, na tese de Genette, a focalização interna em verdade se define em relação ao sujeito do olhar, enquanto a focalização externa se define em relação ao seu objeto.

Em réplica a Bal, Genette (1983) afirma que os conceitos de *focalizador* e *focalizado* são incompatíveis com sua concepção de focalização:

Não existe personagem focalizadora ou focalizada. Focalizado só se pode aplicar ao próprio relato, e focalizador, se se aplica a alguém, só pode ser ao que focaliza o relato, isto é, o narrador – ou, se quisermos sair dos protocolos da ficção, o próprio autor, quem delega (ou não) ao narrador seu poder de focalizar, ou não.⁵¹

É que, para Genette, a focalização restringe-se ao nível do discurso, pois a focalização sobre a personagem é sempre, como já pretendia Georges Blin⁵², uma *restrição de campo* por parte do narrador,

quer dizer, de fato, uma seleção da informação com relação ao que a tradição denominava onisciência, termo que, na ficção pura, é literalmente absurdo (o autor não tem que “saber” nada, visto que inventa tudo) e que seria melhor substituir por informação completa – com ela, é o leitor quem se faz

⁵⁰ BAL, Mieke. The narrating and the focalizing: a theory of the agentes in narrative. **Style**, v. 17, n. 2, 1983, p. 234-269, p. 248; tradução nossa. No original, “the characters, places, and events are presente from thus-and-such a character. That character is the subject of the presentation”.; “it is told from de narrator, and he has a point of view (in the radical, pictorial sense) on the characters, the places, the events.”

⁵¹ GENETTE, Gérard. **Nouveau discours du récit**. Paris: Seuil, 1983, p. 48; tradução nossa. No original, “il n’y a pas de personnage focalisant ou focalisé : focalisé ne peut s’appliquer qu’au récit lui-même, et focalisateur, s’il s’appliquait à quelqu’un, ce ne pourrait être qu’à celui qui focalise le récit, c’est-à-dire le narrateur – ou, si l’on veut sortir des conventions de la fiction, l’auteur lui-même, qui délègue (ou non) au narrateur son pouvoir de focaliser, ou non.”

⁵² **Stendhal et les problèmes du roman** (1953)

“onisciente”. O instrumento desta (eventual) seleção é um foco situado, isto é, uma espécie de estrangulamento de informação que não deixa passar mais do que autoriza sua situação.⁵³

Para solucionar a alegada incoerência da categorização de Genette, Bal defende ser a focalização uma relação entre dois polos: o sujeito da focalização, o focalizador, e o objeto dela, o focalizado. O focalizador é “o ponto a partir do qual os elementos são vistos”⁵⁴. Esse ponto pode tanto coincidir com um elemento exterior à história quanto como um elemento participante dela. Quando a focalização está com uma personagem, isto é, como um elemento que participa da história como um ator, trata-se, para Bal, dum caso de *focalização interna*. A *focalização externa*, por seu turno, dá-se quando “um agente anônimo, situado fora da fábula, está funcionando como focalizador”⁵⁵.

Assim como a narração, afirma Bal, a focalização também tem níveis; uma mudança no nível de focalização muitas vezes vai a par com uma mudança no nível da narração, mas isso não é uma regra⁵⁶, uma vez que, para a autora, essas duas instâncias são domínios independentes. De acordo com Bal, não há diferença fundamental entre uma “narrativa em primeira pessoa” e uma “narrativa em terceira pessoa”. Quando um focalizador externo parece “render” a focalização a um focalizador interno, o que efetivamente ocorre é que visão do focalizador interno está a ser dada no interior da visão abrangente do focalizador externo. De fato, para Bal, este último sempre mantém a focalização. E isso porque, quando tentamos refletir o ponto de vista de outra pessoa, só podemos fazê-lo na medida em que entendemos esse ponto de vista. Daí que, numa chamada “narrativa em primeira pessoa” também um focalizador externo, geralmente um eu envelhecido, dá a conhecer sua visão duma fábula na qual participava anteriormente como ator. Em alguns momentos, esse focalizador pode apresentar a visão de seu *alter ego* mais jovem, de modo que o

⁵³ Ibid., p. 49; tradução nossa. No original, “c’est-à-dire en fait une sélection de l’information narrative par rapport à ce que la tradition nommait l’omniscience, terme qui, en fiction pure, est, littéralement, absurde (l’auteur n’a rien à « savoir », puisqu’il invente tout) et qu’il vaudrait mieux remplacer par information complète – muni de quoi c’est le lecteur qui devient « omniscient ». L’instrument de cette (éventuelle) sélection est un foyer situé, c’est-à-dire une sorte de goulot d’information, qui n’en laisse passer que ce qu’autorise sa situation [...]”

⁵⁴ BAL, Mieke. **Narratology**: introduction to the theory of narrative. Toronto: University of Toronto Press, 2017, p. 135; tradução nossa. No original, “the point from which the elements are viewed”.

⁵⁵ Ibid., p. 136; tradução nossa. No original, “an anonymous agent, situated outside the fabula, is functioning as focalizer.”

⁵⁶ BAL (1983), op. cit., p. 250.

focalizador interno focaliza num segundo nível⁵⁷ – como Genette, Bal concebe, pois, a focalização dum narrador autodiegético sobre a personagem que fora outrora como uma restrição de campo.

Mas, se na teoria de Bal “faz-se completamente explícita a diferença entre narração e focalização que se vinha fazendo desde James”⁵⁸, teóricos como James Phelan (2001) têm advogado uma separação menos rígida entre focalização e narração. A proposta de Phelan surge como alternativa às de Seymour Chatman (1990) e Gerald Prince (2001), cujas abordagens restritivas pretendem, na contramão de Genette, que somente as entidades do nível da *diegese* podem exercer focalização – isto é, enquanto, para Genette, *apenas o narrador* pode ser um focalizador, para Chatman e Prince, o narrador não é, nunca, um focalizador. Nos termos exatos de Prince,

como narrador e independentemente de seu status (homo- ou hetero-, intra- ou extra-) diegético e de sua postura narrativa, ele/ela nunca faz parte da diegese que apresenta. Como narrador, ele é um elemento do *discurso* e não da *história* (da narração e não do narrado), enquanto a focalização é um elemento deste último. Parafraseando ligeiramente Chatman, no caso de um filme, a câmera (ou o que quer que seja) não focaliza situações: apresenta-as (a tal e tal distância, de tal e tal ângulo; da mesma forma, com uma pintura, o narrador pintor não focaliza uma cena, mas a *apresenta* para nós; e, também com uma narrativa verbal, o narrador é um instrumento de apresentação e não de focalização.⁵⁹

Chatman defende que aquilo que é válido para os narradores heterodiegéticos é, em última instância, igualmente válido para os narradores autodiegéticos. Assim como Prince, Chatman entende que narradores e personagens pertencem a mundos ontológicos diferentes:

O narrador heterodiegético nunca viu os eventos porque nunca ocupou o mundo da história. O narrador homodiegético ou em primeira pessoa viu os

⁵⁷ BAL (2017), op. cit., p. 143.

⁵⁸ LANDA, op. cit., p. 203; tradução nossa. No original, “se hace completamente explícita la diferencia entre narración e focalización que venía haciéndose desde James.”

⁵⁹ PRINCE, Gerald. A point of view on point of view or refocusing focalization. In: PEER, Willie Van; CHATMAN, Seymour. **New perspectives on narrative perspective**. New York: State University of New York Press, 2001. p. 43-50; p. 48; tradução nossa. No original, “qua narrator and regardless of his or her (homo- or hetero-, intra- or extra-) diegetic status and narratorial stance, s/he is never part of the diegesis she presents. Qua narrator, s/he is an elemento of *discourse* and not *story* (of the narrating and not the narrated) whereas focalization is an elemento of the latter. To paraphrase Chatman slightly, in the case of a movie, the camera (or whatever) does not focalize situations: it presentes them (at such and such a distance, from such and such an angle; similarly, with a painting, the painterly narrator does not focalize a scene but *presents* it to us; and, with a verbal narrative too, the narrator is an instrument of presentation and not focalization.”

eventos e objetos em um momento anterior da história, mas seu relato é posterior ao fato e, portanto, uma questão de memória, não de percepção. Ele conta ou mostra o que se lembra de ter visto. Em outras palavras, o discurso narrativo reconhece dois seres narrativos diferentes movendo-se sob o mesmo nome: um, o narrador heterodiegético, habita apenas o tempo e espaço do discurso; outro, o narrador homodiegético ou narrador personagem, também fala do tempo e espaço do discurso, mas antes habitava o tempo e o espaço da história.⁶⁰

Por sua vez, Phelan entende que a distinção entre história e discurso é antes um construto heurístico do que uma lei natural, algo que inventamos para facilitar nosso entendimento da narrativa, mas não um fenômeno intratável que estabelece limites impermeáveis entre o comentário do narrador e as ações das personagens⁶¹. Admitindo que os narradores podem ser focalizadores, o autor rejeita o pressuposto de que a percepção é exclusivamente fenômeno da história, e a narração, do discurso. Interessado especialmente na *autoconsciência* dos narradores homo e autodiegéticos, Phelan reconhece que a posição de Prince e Chatman tem um apelo genuíno, sendo uma melhoria bem-vinda sobre a tipologia de Genette: “critérios simples [percepção no interior da história ou relato no interior do discurso] permitem maior clareza e economia na teoria narratológica”⁶². Apesar disso, considera que

A distinção entre percepção e narração – ou no caso do narrador homodiegético, entre percepção e rememoração – é, em última análise, impossível de manter sem reduzirmos todos os narradores a máquinas de narrar (Olá, meu nome é HAL e serei seu relator para esta narrativa).⁶³

Um narrador humano, diferentemente, “não pode relatar uma sequência coerente de eventos sem também relevar sua percepção sobre esses eventos”; isso

⁶⁰ CHATMAN, Seymour B. **Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film**. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1990; p. 144-145; tradução nossa. No original, “The heterodiegetic narrator never saw the events because he/she/it never occupied the story world. The homodiegetic or first-person narrator did see the events and objects at an earlier moment in the story, but his recountal is after the fact and thus a matter of memory, not of perception. He tells or shows what he remembers having seen. In other words, narrative discourse recognizes two different narrative beings moving under the same name: one, the heterodiegetic narrator, inhabits only discourse time and space; another, the homodiegetic or character narrator, also speaks from discourse time and space but previously inhabited story time and space.”

⁶¹ PHELAN, James. Why narrators can be focalizers. In: PEER, Willie Van e CHATMAN, Seymour. **New perspectives on narrative perspective**. New York: State University of New York Press, 2001. p. 51-66, p. 51.

⁶² PHELAN, op. cit., p. 57; tradução nossa. No original, “that simple criteria [perception inside the story, or reporting in the discourse] allows for greater clarity and economy in narratological theory.”

⁶³ Ibid., p. 57; tradução nossa. No original, “the distinction between perceiving and reporting – or, in the case of homodiegetic narrators, between perceiving and remembering – is ultimately impossible to maintain unless we reduce all narrators to reporting machines (Hello, my name is HAL, and I will be your reporter for this narrative).”

porque, se pensarmos da perspectiva da história, “a distinção [entre história e discurso] implica que qualquer sequência coerente de eventos pode ser contada de mais de uma maneira”; já se pensarmos da perspectiva do discurso, “isso implica que qualquer narração toma somente um dos muitos caminhos possíveis através do mundo da história”⁶⁴, donde decorre que

qualquer passagem marcada pela perspectiva do narrador (seja o que chamamos de inclinação ou focalização) será não apenas um relato sobre o mundo da história mas também um reflexo de como o narrador percebe esse mundo, que, por sua vez, influencia como o público percebe esse mundo. Em outras palavras, como o narrador relata, o narrador não pode deixar de funcionar simultaneamente como um conjunto de lentes através das quais o público percebe o mundo da história. Obviamente, a percepção do narrador pode não ser confiável ou parcial, mas, assim como uma personagem não pode relatar sem revelar algo de si própria, um narrador não pode relatar sem também revelar suas percepções.⁶⁵

No rastro de Phelan, entendemos que, em **Finisterra**, a distinção entre perceber e relatar, já ela mesma impossível de ser efetivamente realizada, é ainda complexificada pelo jogo constante com as pessoas do discurso, estratégia que vem promover a isomorfização entre a linguagem e o processo rememorativo motor da narração:

*Reabro os olhos. O amigo da família inicia a sua proposta. Serões com a lenha a rarear de inverno para inverno. E a reminiscência desta voz: duas falas simultâneas que não chegam a sobrepor-se (a unificar-se) por completo. Variações de timbre, de pronúncia? Como analisá-las? Se de facto existem; se não forem uma obsessão da criança.*⁶⁶

A perspectiva vigente no fragmento é a da criança – é ela quem, desempenhando o papel de focalizador “reabre os olhos” e capta as variações de timbres, de pronúncias da voz do tio, focalizado. Ao mesmo tempo, o adulto põe em dúvida essa mesma percepção (“Variações de timbre, de pronúncia? Como analisá-las? Se de facto

⁶⁴ Ibid., p. 57; tradução nossa. No original, “cannot report a coherent sequence of events without also revealing his or her perception of those events”; “the distinction implies that any coherent sequence of events can be reported in more than one way”; “it implies that any narration takes only one of many possible paths through the story world.”

⁶⁵ Ibid., p. 57; tradução nossa. No original, “any path marked by the narrator's perspective (whether we call it slant or focalization) will be not only a report on the story world but also a reflection of how narrator's perceives that world which, in turn, influences how audience perceive that world. In other words, as the narrator reports, the narrator cannot help but simultaneously function as a set of lenses through which the audience perceives the story world. Of course, the narrator's perception may be unreliable or partial, but just as a character cannot report without revealing something of him or herself, a narrator cannot report without also revealing his or her perceptions.”

⁶⁶ Ibid., p. 82; grifos nossos.

existem; se não forem uma obsessão da criança”). Para Bal, a criança seria um focalizador interno, de segundo nível, sendo o primeiro concedido ao adulto. Tudo se passaria como se o homem focalizasse seu próprio ato passado de focalização (o que o adulto analisa, de fato, é menos a voz do tio do que “a reminiscência desta voz”). Quanto a nós, entendemos, seguindo Phelan, que o que aí se processa é uma *contaminação* entre perspectivas: tanto a apresentação da perspectiva da criança seria contaminada pela do adulto quanto a do adulto o seria pela da criança. É esse mesmo efeito de uma conexão inextricável que a alternância entre a primeira (“reabro os olhos”) e a terceira (“a criança”) pessoas procura forjar, operando uma espécie de rasura da distância subjetiva e temporal entre o narrador adulto e a criança.

A rasura entre os níveis mencionados fica ainda mais evidente em passagens em que adulto e criança convivem num mesmo plano espaciotemporal como por uma insólita duplicação que parece dramatizar o processo mesmo de rememoração, com o eu do presente a interrogar o eu do passado:

Olho o desenho; aponto os vultos negros, as cabeças de lume.
Para quê?
E *ele* hesita. Difícil explicar. Talvez a febre que sentia todas as tardes.
[...] Porquê a lagoa tão pequena?
la chover. *Lembrei-me* com certeza duma gota de chuva. E tinha sede, já te disse. Quando temos sede, a água sempre parece pouca.⁶⁷

Os limites entre perspectiva e narração também aparecem enfraquecidos em momentos em que a alternância entre a primeira e a terceira pessoas suscita um efeito de oscilação entre aproximação e afastamento do foco narrativo em relação ao focalizado:

Andar altas horas através da casa: às escuras e sem tropeções. Trabalho de paciência e rigor. *Construo* um esquema topográfico geral e *pratico-o* de olhos fechados até transformá-lo num simples dado da memória. [...] *Reduzo* as medidas a uma unidade diferente: o meu próprio passo; e *mecanizo-o*, para encontrar equivalências na escala métrica (sem muitos erros). *Planifica* estes elementos: preponderância de ângulos rectos na entrada e na saída de cada divisão. [...] *Consegue vaguear* pela casa, segundo o esquema concebido.⁶⁸

Nesse caso, ora a personagem homem é simultaneamente focalizadora e focalizada, assumindo a instância da narração, ora é apenas objeto da focalização, *como se o*

⁶⁷ Ibid., p. 16; grifos nossos.

⁶⁸ Ibid., p. 65; grifos nossos.

focalizador fosse um elemento exterior ao relato. Dizemos *como se* porque focalizador e focalizado identificam-se ao nível da história, donde decorre que a alternância das pessoas só faz suscitar a impressão dum “desdobramento” do sujeito, tornado numa espécie de “personagem de si mesmo”.

O mesmo ocorre nas passagens em que são comunicadas a voz e a perspectiva de outras personagens. A narração da personagem mãe, por exemplo, imiscui-se sem aviso prévio nesse relato que, até então, processava-se pela voz do homem. Assim como ele, a mãe ora é focalizadora, ora é personagem focalizada, donde resulta um efeito de constantes aproximação e afastamento do foco:

Às vezes, limpo o estojo de pirogravura: mas, no metal tão estalado, a ferrugem reaparece e poucos dias e progride pelas ranhuras como o desenho duma raiz. [...] Senta-se na cadeira de balouço: quem olhar da porta para a janela, vê-a de perfil. Um traço descendo pelo ombro, o cotovelo, o joelho (até aos pés), divide o vestido em duas cores diferentes. [...] A geometria submersa da realidade tem (pelo menos) duas lógicas contraditórias. Uma força interior conduz-me cegamente (deixei também de analisá-la) às formas simples de fidelidade.⁶⁹

Essa dinâmica permite que outras perspectivas, para além das perspectivas do adulto e da criança, também ajudem a tecer o fio da intriga, sugerindo alguns de seus conflitos mais prementes.

Importante observar que Genette já apontara uma tendência à dissolução dos limites entre voz e perspectiva no romance contemporâneo, situando-a, entretanto, no âmbito das infrações à subcategoria *pessoa*. Nos termos do crítico,

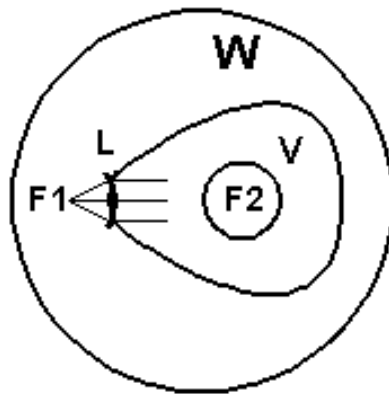
Transgressão mais forte ainda, a mudança de pessoa gramatical para designar a mesma personalidade: assim, em *Autre étude de femme*, Bianchon passa subitamente do ‘eu’ para o ‘ele’, como se abandonasse de súbito o papel de narrador; assim, em *Jean Santeuil*, o herói passa inversamente do ‘ele’ para o ‘eu’. No campo do romance clássico, e em Proust ainda, tais efeitos resultam, evidentemente, de uma espécie de patologia narrativa, explicável por arranjos ou estados de inacabamento do texto; mas sabe-se que o romance contemporâneo franqueou esse limite, como muitos outros, e não hesita em estabelecer entre narrador e personagem(ns) uma relação flutuante, vertigem pronominal concertada com uma lógica mais livre e uma idéia mais complexa da ‘personalidade’.⁷⁰

⁶⁹ Ibid., p. 77.

⁷⁰ GENETTE (1995), op. cit., p. 245.

Considerando especificidades como essa, outros teóricos têm estendido o próprio alcance semântico do termo focalização. Para Manfred Jahn (1999)⁷¹, por exemplo, a focalização é, como para Henry James (1934)⁷², uma espécie de janela situada no mundo narrativo, aberta à percepção dos leitores. Ao focalizar-se um relato, manipula-se, orienta-se e regula-se a percepção do leitor. Apoiado na compreensão da visão segundo a ciência cognitiva, Jahn propõe seu próprio modelo geral de focalização:

Ilustração 1: *A model of vision*



**F1 focus-1; L lens, eye;
F2 focus-2, area in focus; V field of vision; W world**

Fonte: JAHN, 1996 apud JAHN, 1999, p. 88.

De acordo com Jahn, “o modelo representa um campo, um ângulo, uma direção, e uma extensão, mas ele também sugere as relações dêiticas associadas com um campo de percepção”⁷³. Assim como Bal, Jahn distingue dois tipos de foco: “o ponto de queima de uma lente, usualmente localizada na cabeça duma pessoa”⁷⁴, o foco 1 (F1), e “a área de atenção em que o olho se concentra para obter a máxima nitidez e resolução”⁷⁵, o foco 2 (F2). F2 está localizado num campo de visão (V) e, com ele,

⁷¹ JAHN, Manfred. More Aspects of Focalization: Refinements and Applications. In: Pier, John (ed.). **GRAAT: Revue des Groupes de Recherches Anglo-Américaines de L'Université François Rabelais de Tours**, 1999, n. 21, p. 85-110.

⁷² **The art of the novel** (1934)

⁷³ JAHN, op cit., p. 88; tradução nossa. No original, “The model represents a field, an angle, a direction, and an extent, but it also suggests the deictic relations associated with a field of perception.”

⁷⁴ Ibid., p. 88; tradução nossa. No original, “the burning point of an eye’s lens, usually located in a person’s head”.

⁷⁵ Ibid., p. 88; tradução nossa. No original, “the area of attention which the eye focuses on to obtain maximum sharpness and resolution (foveal vision, in physiological terms).”

forma, em relação a F1, “espaços vetoriais”, ou, nos termos de Jahn, “campos definidos por vetores irradiantes de F1”⁷⁶; F1 pode pertencer tanto à personagem quanto ao narrador – o que interfere em sua relação com F2 é a “subjetividade”, critério que compreende diversos aspectos:

- (A) afeto (medo, compaixão, alegria, ódio, etc.)
- (B) percepção:
 - (i) percepção primária/ordinária (visão, audição, tato, olfato, paladar e outras sensações corporais, como dor, por exemplo)
 - (ii) percepção imaginária (memorização, imaginação, sonho, alucinação, etc.)
- (C) mediação/abstração (pensamento, voz, ideação, estilo, deixis, etc.)⁷⁷

Jahn não apenas advoga, pois, como Phelan, a inseparabilidade de voz e percepção, como fica evidente em C, como também inclui em sua lista *afeto* e *percepção imaginária*. Ao reajustar sua própria teoria, Genette já admitia a conotação estritamente visual que atribuía ao termo focalização, sinalizando à necessidade de substituir-se a questão “quem vê?” pela questão mais ampla “quem percebe?”⁷⁸, de modo a incluir a percepção ordinária (tato, olfato, paladar, visão e audição), mas não os afetos e a percepção imaginária. Jahn, de sua parte, nega a distinção de nível entre as duas formas de percepção, porque, em seu entender, a percepção imaginária coexiste com a percepção ordinária, ambas possuindo um estatuto equivalente.

Os critérios propostos por Jahn são bastante elucidativos quando se trata da natureza da perspectiva em **Finisterra**, pois que esta ancora-se nas sensações auditivas e táteis, na imaginação e nos afetos dos focalizadores. Vejamos, por exemplo, o fragmento de abertura da obra:

O jardim familiar (primeira fase do abandono): montões informes de silvedo, buxo descabelado, urtigas, flores selvagens. As palmeiras incharam tanto que fazem pensar em anões velhos, doentes, com as suas cabeleiras, as suas folhoas emaranhadas, caindo em arco até ao chão. Sentado num osso de baleia; para ser mais exacto, na secção média da espinha dorsal duma baleia: cinquenta e um centímetros de diâmetro, trinta e três de altura; duas vértebras abrem-se como as pás (as asas) duma hélice; bastante afastadas, permitem que os cotovelos se apoiem nelas: pondo o caderno em cima dos joelhos,

⁷⁶ Ibid., p. 89; tradução nossa. No original, “fields defined by vectors radiating from F1.”

⁷⁷ Ibid., p. 89-90; tradução nossa. No original,

“(A) affect (fear, pity, joy, revulsion, etc.)

(B) perception, i.e.,

(i) ordinary/primary/literal perception (vision, audition, touch, smell, taste, bodily sensation);

(ii) imaginary perception (recollection, imagination, dream, hallucination, etc.)

(C) conceptualization (thought, voice, ideation, style, deixis, etc.)”

⁷⁸ GENETTE (1983), op. cit., p. 43; tradução nossa.

consegue desenhar (não tarda muito, a chuva de verão vai obrigá-lo a entrar em casa). Osso de baleia, textura de madeira podre, exposta à água, à erosão, sem apodrecer: a luz, quando bate de frente nos veios foscos, desprende uma poalha cor de cinza, quase a reacender-se. A densidade calcária decresce tanto que podem ambos flutuar (a criança e o osso de baleia) sobre murgos biliosos, caules de gisandra, líquenes, doenças vagarosas.⁷⁹

São objetos focalizados tanto a criança quanto a paisagem, apresentados por uma “enumeração seca, fortemente nominal e substantiva”⁸⁰, que ajuda a forjar um efeito de objetividade (“Sentado num osso de baleia; para ser mais exacto, na secção média da espinha dorsal duma baleia: cinquenta e um centímetros de diâmetro, trinta e três de altura”). Contudo, apesar do efeito de objetividade suscitado pelo emprego da terceira pessoa e pela precisão minuciosa da descrição, a subjetividade do centro perceptivo se deixa entrever no comentário apreciativo “(primeira fase do abandono)”, na sugestão imaginativa (“As palmeiras incharam tanto *que fazem pensar em anões velhos, doentes*”; “duas vértebras abrem-se *como as pás (as asas) duma hélice*”; “A densidade calcária decresce tanto *que podem ambos flutuar*”) e no registro sensorial (“*textura de madeira podre*”; “*a luz, quando bate de frente nos veios foscos, desprende uma poalha cor de cinza, quase a reacender-se*”). O emprego do presente do indicativo suscita um efeito de atualização, ao mesmo tempo em que os comentários entre parênteses assinalam a distância entre o passado da história e o presente da narração. Desde o *incipit* da narrativa, portanto, as fronteiras entre a percepção da criança e a do adulto são pouco nítidas: se é a criança quem focaliza pela primeira vez o jardim familiar, não é rigorosamente a percepção dela que o adulto reproduz; antes, essa percepção resulta duma transformação subjetiva concretizada no interior do adulto.

Assim também a maior parte das personagens, constituídas pela fusão da percepção da criança com a do adulto, apresenta-se como “corpos sonoros”, como vozes “descritas em termos de substância fónica, de condições de enunciação, de características melódicas e rítmicas e de matéria significativa produzida”⁸¹. Para mencionar apenas um exemplo (na configuração das personagens atentaremos no

⁷⁹ OLIVEIRA (2003), op. cit., p. 9.

⁸⁰ SEIXO, Maria Alzira. Escrever a terra – Sobre a inscrição do espaço no romance português contemporâneo. In: _____. **A palavra do romance**: Ensaios de genologia e análise. Lisboa: Livros Horizonte, 1986. p. 69-81, p. 74.

⁸¹ SEIXO, Maria Alzira. Paisagem e narração em Finisterra de Carlos de Oliveira. In: _____. **A palavra do romance**: ensaios de genologia e análise. Lisboa: Livros Horizonte, 1986. p. 115-123, p. 117.

capítulo segundo), o pai é sobretudo “uma “voz lenta, as palavras sem fraturas, formando um bloco íntegro, mas distendido”⁸². Numa passagem como a seguinte, a percepção da criança é ancorada nos efeitos do sono, que impede o acesso à matéria da conversa entre os pais, o tio e o amigo da família; muito em função de limitações como essa, os nós que compõem a intriga familiar chegam-nos como que afrouxados: “[o] pior é ter sono, e uma alternativa pela frente: se fecha os olhos, adormece; se não fecha, o trabalho para conservar abertos desvia-lhe a atenção, impede-o de seguir a conversa”⁸³. Noutras momentos, é o excesso de luz e a febre a exercerem efeito sobre a percepção do menino: “[u]m sopro de calor agita os cabelos da mãe, acende-os numa labareda e a cabeça cor de cinza fulge. Depois apaga-se, e é pena”⁸⁴. Outras vezes, são as próprias sensações táteis a limitarem o alcance da percepção: “[t]em ainda de fechar as pálpebras, ou então as pestanas dobram-se pela raiz, magoam-lhe os olhos, fazem-na chorar (as palavras do tio parecem carregadas de ciscos)”⁸⁵. Noutras passagens ainda, a imaginação da criança funciona como um filtro transfigurador, que acrescenta à figuração das personagens e aos eventos traços de insólito: “[o executor fiscal] [v]ai esmagando os bagos de saliva caídos no tapete. Estalam, crepitam [...]”; “transforma os grânulos de saliva em areia (sílica irreduzível a pó); os sapatos, de biqueira aberta, trituram em vão o detrito cristalizado”⁸⁶.

Mas também muitos dos episódios experimentados pelo adulto são fortemente radicados em sua percepção subjetiva presente. No fragmento seguinte, o homem descreve minuciosamente os grãos luminosos com que depara ao andar pela casa no momento da narração e que, a seus olhos, figuram como uma espécie de “guerra dos mundos”, travada entre “um sol maléfico, que tenta destruir a maquete” por ele confeccionada, “e sete planetas menores que tentam defendê-las”⁸⁷. Afora o potencial simbólico da passagem, a ser abordado no capítulo terceiro, por ora interessa-nos estritamente sua ancoragem no universo imaginário do narrador:

Ao fundo do corredor, junto à câmara escura, descubro o primeiro grão luminoso. Cintila com um brilho que muda lentamente de tom: branco, prateado, violeta-disperso, fulvo, dourado, cor de mosto. Parece (pela mesma ordem) um grânulo de saliva do executor fiscal; uma pedra de sal; o travessão descontínuo; um grão de areia; os nódulos de lã na camisola roxa (ao

⁸² OLIVEIRA (2003), op. cit., p. 25.

⁸³ Ibid., p. 61.

⁸⁴ Ibid., p. 43.

⁸⁵ Ibid., p. 47.

⁸⁶ Ibid. p. 96-97

⁸⁷ Ibid., p. 88.

alvorecer). As tonalidades (a sua mudança rítmica) acabam por criar duas ilusões de óptica: cor uniforme (fogo a lucilar na casa às escuras); movimento de rotação. [...] Continuo a deambular. Surge o segundo grão. [...] Características idênticas, mas um pouco maior. [...] ⁸⁸

Encontro o terceiro grão luminoso (sempre em frente da câmara escura). Maior que os anteriores; características semelhantes [...] Quando decido aproximar-me, a dupla esfera move-se em direcção à câmara escura e alcança a porta, que se abre devagar. Vou atrás dela. Flutua já por cima da maquete, como uma estrela à deriva [...]. Outros grãos desprendem-se da mesa, para as distâncias rigorosas, organizam em volta da esfera inicial [...] um sistema planetário sem movimento. [...] ⁸⁹

Quando o homem percebe a cintilação do grão, derivada do brilho cujo tom se altera, tal cintilação não se apresenta objetivamente a seus olhos, mas atravessada por uma associação de imagens rememoradas: o grânulo de saliva do executor fiscal que veio anunciar a irreversibilidade da hipoteca da casa; a pedra de sal utilizada na confecção da maquete; o travessão descontínuo associado ao pregador de cabelo da mulher; o grão de areia lançado pelo vento às janelas, a amedrontar o menino que fora; e os nódulos de lã da camisola cor de mosto vestida pela mulher antes da partida em busca da cruz de vidro perdida entre as dunas. Essas tonalidades, ou, antes, seu ritmo de variação, a movimentar imagens dotadas de significado afetivo, “acabam por criar duas ilusões de óptica” – a cor uniforme e a rotação do grão. Depois de assumir o caráter ilusório da cor e do movimento da esfera, o narrador observa que “continua a deambular”; ambíguo, o termo sugere que o focalizador continua ao mesmo tempo a andar e a criar sua realidade ilusória. Como realidade ostensivamente ilusória é que surgem, então, os demais grãos. Mais uma vez, é quando o homem se movimenta que, a seus olhos, a esfera maior se move e adentra a câmara escura, iniciando sua flutuação sobre a maquete. Entra em jogo outra vez a associação subjetiva, com o terceiro grão a afigurar-se ao focalizador como “uma estrela à deriva”. Tal associação é que introduz a imagem dum “sistema planetário sem movimentos” tão logo surgem à sua vista os outros grãos. Assim, aqui, como noutras passagens, o objeto focalizado não constitui uma realidade independente; pelo contrário, sua figuração está condicionada pelas impressões sensoriais, afetivas e imaginárias do focalizador.

A percepção imaginária também se faz notar em alguns dos diálogos presentes na narrativa. Ao aproximar a lupa do desenho da criança, o homem conversa com os próprios elementos da paisagem desenhada, como os grãos de areia, por exemplo:

⁸⁸ Ibid., p. 67.

⁸⁹ Ibid., p. 85-86.

No inverno, os que batem contra a janela são ainda maiores.
 Maiores?
 Expliquem-lhe, grãos de areia.
 O quê?
 O que acontece com o vento.
 Estamos a dormir na duna, muito sossegados, e a sonhar a nossa fonte prometida, e nisto erguemo-nos cheios de medo. É o vento a gritar: acordem, grãos de areia, acordem, vão bater-lhe à janela. E vamos, arrastados pelo turbilhão.⁹⁰

Noutros momentos, são os camponeses peregrinos e os animais desenhados pela criança a ganharem voz. Projetadas por uma luz inesperada que desdobra a paisagem nas paredes da casa como por um animatógrafo, essas figuras, quando interpeladas pelo homem, lamentam o tratamento a elas concedido:

Falaremos do fogo. Nós, os camponeses, em último lugar (biblicamente, claro, os últimos serão os primeiros). Antes, porém, uma advertência inicial sobre o escalonamento dos malefícios: fogo durante a vida, fogo depois da morte (pouca duração); e fogo toda a eternidade. Sequência que será respeitada. Falem os cavalos.
 Sofrer o ferro em brasa, as siglas tatuadas a lume. Forma de sadismo rural.
 [...]
 Os bois, fazem favor.
 O mesmo ódio, o mesmo ferrete. Marcar as reses, dizem eles. Esquecer a manada solta através dos prados. Criar o animal doméstico, a paciência que se ouve nos provérbios. E a nossa memória (ruminada) de chifres contra chifres? [...]
 E agora, os carneiros.
 Pobre pele. O estilete a lavar paisagens nos almofadões. [...] Passarmos a vida a dizer: aqui está a lã, agasalhem-se bem. Para isto. A arte inútil, o fogo que prolonga o fogo do cordeiro imolado [...].⁹¹

Em **Finisterra**, episódios como esse convivem em estatuto de igualdade ficcional com outros que, do ponto de vista do senso comum, seriam considerados “realidades ordinárias”, como o da visita do executor fiscal ou do técnico de hipotecas, por exemplo. A fusão desses níveis só faz confirmar o potencial semântico projetado pela percepção nesse relato que, assumidamente, conta-se, ou, antes, *povoa-se*, através do filtro da memória, das impressões sensoriais e da imaginação criadora das personagens e dos narradores.

Ao ler-se o romance derradeiro de Carlos de Oliveira, tem-se, portanto, a impressão de que, enquanto o discurso persegue, com seu rigor descritivo, uma imagem objetiva da paisagem familiar, os próprios motores do percurso ficcional – os

⁹⁰ Ibid., p. 16.

⁹¹ Ibid., p. 33-34.

sentidos (visão, audição, tato), a memória, a fantasia, os afetos – põem-na em xeque, trazendo à tona a parcialidade implicada em todas as percepções que compõem o mundo. Como quer Maria Alzira Seixo, em **Finisterra**, tudo se passa como se o romance descobrisse em si mesmo “o malogro de seu projeto: representar não é fixar, mas irradiar sentidos”⁹².

Mas que sentidos são esses irradiados pela obra? Ou, melhor dizendo, qual a qualidade desses sentidos? Ansgar Nünning (2001), num trabalho já paradigmático sobre a perspectiva, chama nossa atenção ao fato de que “a problemática da perspectiva convoca outras questões, de ordem genericamente artística, epistemológica ou cognitiva”⁹³. Na concepção de Nünning, a focalização não é apenas um aspecto estrutural, mas também um conteúdo semântico. Por perspectiva, o autor compreende fundamentalmente as visões subjetivas do mundo das personagens e dos narradores. Das relações entre as perspectivas do narrador e das personagens, assim como dos padrões de inter-relação estabelecidos entre elas, resulta o que chama estrutura perspectivística⁹⁴, ou perspectiva estruturante⁹⁵ (“*structure perspective*”), conceito que se refere às relações entre as várias perspectivas individuais projetadas no texto. O conceito dá conta de que

o domínio semântico projetado num texto narrativo consiste não apenas num mundo ficcional, mas numa variedade de perspectivas subjetivas, cada uma organizando seus constituintes num modelo de mundo diferente.⁹⁶

Daí decorre que um universo narrativo é composto por uma pluralidade de mundos representados. Corolário duma abordagem construtivista, essa noção parte do pressuposto de que as personagens e os narradores, como os seres humanos, não têm acesso a uma realidade objetiva e que, portanto, não podem conhecer nada que se situe fora de seus domínios cognitivos subjetivos. Com efeito, embora alguns narradores possam simular onisciência ou uma visão imparcial acerca do narrado,

⁹² SEIXO (1986), op. cit., p. 117.

⁹³ REIS (2018), op. cit., p. 405.

⁹⁴ Conforme tradução de Reis (2018), op. cit., p. 407.

⁹⁵ Conforme tradução de Oliveira (2016), p. 112. O termo, cunhado por Pfister (1974, 1977, p. 91; 1988, p. 57), foi pela primeira vez aplicado a textos narrativos por Nünning.

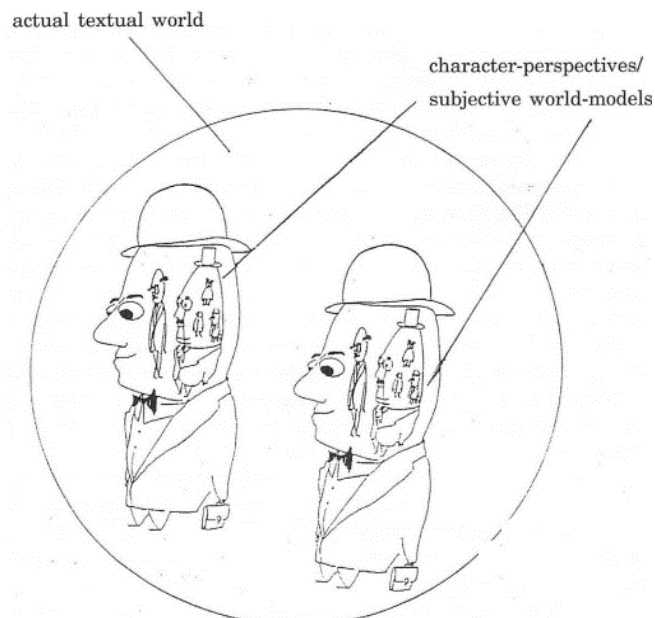
⁹⁶ NÜNNING, Ansgar. “On the perspective Structure of narrative texts: steps toward a Constructivist Narratology”. In: PEER, Willie Van e CHATMAN, Seymour. **New perspectives on narrative perspective**. New York: State University of New York Press, 2001, p. 207-224, p. 211; tradução nossa. No original, “the semantic domain projected in a narrative text consists not just of one fictional world, but of a range of subjective perspectives, each organizing its constituents into a different world model”.

alguma perspectiva acaba incontornavelmente por se insinuar na maneira como apresentam o mundo representado. Para o autor,

seus processos de cognição, portanto, não copiam objetivamente aspectos da realidade externa; em vez disso, os indivíduos geram construções de seu mundo dependentes do sujeito através de suas representações mentais e de descrições verbais.⁹⁷

A perspectiva da personagem (“*character-perspective*”) é governada pela totalidade dos seus conhecimentos e crenças, intenções, traços psicológicos, atitudes, postura ideológica, sistema de valores e normas internalizadas, podendo ser definida, em suma, como um sistema composto por todos os modelos que a personagem construiu do mundo, dos outros e dela própria⁹⁸. Nünning distingue entre esses modelos privados do mundo e o mundo real textual, defendendo que o conceito de domínio fatural, ou mundo real, é constituído pelo que existe absolutamente no universo semântico do texto, em oposição ao que existe nas mentes das personagens, conforme a figura seguinte:

Ilustração 2: *The actual textual world, characters, and their private world models or characters perspectives*



Fonte: NÜNNING, 2001, p. 213.

⁹⁷ NÜNNING, op. cit., p. 209; tradução nossa. No original, “their processes of cognition therefore do not objectively copy features of the external reality; instead individuals generate subject-dependent constructs of their world through their mental representations and verbal descriptions.”

⁹⁸ Ibid., p. 212.

Em analogia ao conceito de perspectiva da personagem, Nünning propõe o de perspectiva do narrador (*"narrator-perspective"*), definindo-o como um sistema de condições prévias ou visões subjetivas do mundo da instância narrativa⁹⁹. Explica o autor que, assim como para cada personagem,

o leitor pode interpretar uma perspectiva individual para o narrador, atribuindo à voz que profere o discurso idiosincrasias psicológicas, atitudes, normas e valores psicológicos, um conjunto de propriedades mentais e um modelo do mundo.¹⁰⁰

Dependendo do grau da manifestação de sua subjetividade no texto, a perspectiva do narrador pode ser mais ou menos precisa, mais ou menos manifesta, mais ou menos restrita.

Quanto à perspectiva estruturante, espécie de sistema geral formado pela inter-relação entre a perspectiva da personagem e a perspectiva do narrador, Nünning não a concebe como inerente ao texto narrativo, mas como construída pelo leitor ao estabelecer relações entre a perspectiva individual da personagem e a perspectiva do narrador durante o processo de leitura. Por isso, ao tratar dos processos de seleção e arranjo das perspectivas, interessa-se pelo modo como a construção da perspectiva estruturante é influenciada pelas propriedades formais do texto narrativo. Pretende Nünning que o modo de combinação sintagmática e paradigmática das perspectivas permite ao leitor estabelecer entre elas padrões de contrastes e correspondências. Se esses padrões convergem para uma mesma linha semântica, a perspectiva estruturante resulta mais fechada e monológica; se, por outro lado, há discrepâncias irresolvidas entre eles, mais aberta e dialógica resulta a perspectiva estruturante.

De acordo com o autor, na distinção entre os sistemas resultantes da inter-relação entre as perspectivas, entram em ação quatro critérios: o grau de ênfase conferido à perspectiva de cada personagem, a existência ou não duma hierarquia de perspectivas entre as personagens e entre as personagens e o narrador, o grau de individualização da perspectiva do narrador, de ingerência sobre as perspectivas das personagens e o estabelecimento ou não duma visão unívoca do mundo e, quando o

⁹⁹ Ibid., p. 212

¹⁰⁰ Ibid., p. 213; tradução nossa. No original, "the reader can construe an individual perspective for the narrator, by attributing to the voice that utters the discourse psychological idiosyncrasies, attitudes, norms and values, a set of mental properties, and a world model."

conjunto de perspectivas não resulta num sistema aberto, o grau de homogeneidade ou intersubjetividade das perspectivas.

Uma vez que, em **Finisterra**, a história familiar recordada pelo adulto se desenrola no tempo da criança, as perspectivas dos membros da família, do amigo e do executor fiscal e do técnico de hipotecas evidenciam-se nos diálogos ouvidos por ela. Esses diálogos, afetados pelas limitações perceptivas do menino, longe de se constituírem como “jogos encadeados de réplicas que produziriam um fio serial no discurso”, são antes “troços discursivos, de falas organizadas em redor da pessoa que o profere e que são comunicadas como corpos desligados das outras falas das outras pessoas”¹⁰¹. Por conta disso, a coordenação dos dados que compõem essas perspectivas depende dum engajamento constante do leitor. Já as perspectivas dos peregrinos e dos animais (bois, cavalos e carneiros) fica subordinada tanto ao homem quanto à criança. Assim, dramatizado o processo de rememoração por um insólito desdobramento, essas duas personagens interrogam as figuras desenhadas que, ao transgredirem as fronteiras do seu universo ficcional, comunicam sua visão do mundo aos dois interlocutores. Noutros momentos, são a mãe e a mulher do adulto quem, em suas falas, dão a conhecer perspectivas próprias acerca da história familiar. Como todo o universo ficcional é, pois, perspectivado, é impossível estabelecer distinções nítidas entre os modelos subjetivos de mundo e o mundo real textual.

De fato, tudo em **Finisterra** são percepções do mundo, percepções, como quer Nünning, altamente parciais, tendenciosas e distorcidas. Por uma elaboração cuidada da perspectiva, tornada igualmente tema e estratégia discursiva, a narrativa faz menos do que contar uma história do que encenar a impossibilidade do conhecimento direto dum certo mundo. Personagens e narradores procuram captar “o rigor submerso da realidade”, mas seus estratagemas – a linguagem, a representação artística, a representação em escala – não produzem senão versões dessa realidade, que dizem mais acerca da consciência perspectivante – de suas sensações, de sua imaginação – do que dos mundos perspectivados.

Nas perspectivas corporizadas pelas personagens, atentaremos no capítulo seguinte. Por agora, sublinhamos a especificidade do modo como tal sistema se constitui. Assim como a própria intriga, o tempo e o espaço, as personagens só se constituem pelo filtro da perspectiva. Uma vez que são as limitações perceptivas e a

¹⁰¹ SEIXO (1986), op. cit., p. 117.

imaginação do menino a construir a maior parte delas, não há uma visão de conjunto no que diz respeito à sua constituição física; suas crenças, seus traços psicológicos, sua postura ideológica só podem ser inferidos dos seus gestos e dos estilhaços de fala que chegam aos ouvidos da criança. Quanto ao adulto e à criança de outrora, sua constituição psicológica e ideológica é revelada pelo ato mesmo de focalização, visto que, como quer Bal, não só “a imagem que recebemos do objeto é determinada pelo focalizador”, como também “a imagem que um focalizador apresenta dum objeto diz algo sobre o próprio focalizador”¹⁰².

Em **Finisterra**, não obstante possamos localizar no homem/menino o centro organizador da perspectiva, não há propriamente um narrador controlador, comentador e coordenador das demais perspectivas que esporadicamente se insinuam no discurso narrativo. É o leitor quem, a despeito da composição fragmentária dos agentes narrativos, dos poucos e assumidamente deformados traços que a compõem, coordena visões do mundo mais ou menos heterogêneas e infere suas afinidades e contrastes, assim como a medida da discordância entre os diferentes modelos do mundo representados.

Disso retemos, para o que por ora nos interessa, o acentuado potencial semântico assumido pela perspectiva em **Finisterra**. A nosso ver, a narrativa de Carlos de Oliveira se apresenta como um amplo campo de exploração da perspectiva. No plano da história, as personagens procuram obsessivamente reproduzir a paisagem como vista da janela – uma ampliação fotográfica suspensa na parede, um desenho, uma maquete e uma pirogravura são tentativas de fixar artificialmente e, assim, salvar uma realidade evanescente; no entanto, o resultado desse empreendimento é sempre deceptivo, pois a realidade representada acaba incontornavelmente tocada pelas impressões do observador. No plano discursivo, a descrição exaustiva e minuciosa também parece querer colher todos os traços do mundo representado, mas, como toda a paisagem ficcional traz a marca das consciências perspectivantes, a tentativa de objetividade se revela de partida frustrada. Através ainda dessa categoria, mas já num plano mais amplo que o da sintaxe narrativa, explicitam-se os dilemas conceituais e os sentidos axiológicos com

¹⁰² BAL (2017), op. cit., p. 109; tradução nossa. No original, “the image we receive of the object is determined by the focalizer”, como também “the image a focalizer presents of an object says something about the focalizer itself.”

que a obra se compromete, assim como a natureza da relação entre a obra derradeira e o conjunto da produção do autor.

Até aqui, procuramos demonstrar, sumariamente, o modo como a perspectiva se apresenta em **Finisterra**, principalmente a intrincada relação entre perspectiva e narração, a qualidade sensorial e imaginativa da percepção dos narradores e o considerável potencial semântico projetado pela categoria. Os caminhos teóricos apresentados, tanto os mais quanto os menos funcionais, ajudaram-nos a demonstrar a forma complexa aí assumida pela perspectiva. Tudo o que até aqui pontuamos será retomado e mais extensamente desenvolvido nos capítulos seguintes, dada a indissociabilidade da perspectiva com as categorias personagem, tempo e espaço. Ao tratarmos da personagem, pretendemos observar, para além do modo muito particular como são configuradas, a maneira como suas perspectivas individuais se constroem e se relacionam; a partir disso, verificaremos o espectro de visões do mundo e as tensões ideológicas que compõem a obra. Ao tratarmos do tempo, buscaremos dar conta, entre outros aspectos, da indiferenciação temporal que na narrativa se processa; ao tratarmos do espaço da narrativa, procuraremos demonstrar como ele afeta e é afetado pela percepção das personagens e por diferentes modos de representá-la.

3 A PERSPECTIVA NARRATIVA EM SUAS RELAÇÕES COM AS CATEGORIAS PERSONAGEM, TEMPO E ESPAÇO

3.1 A PERSONAGEM PERSPECTIVADA

Rosa Maria Martelo (2011)¹⁰³ propõe uma analogia entre **Finisterra** e a pintura abstrata; para a autora, “sem deixar de ser figurativo, como convém a um romance, **Finisterra**. Paisagem e Povoamento também é uma narrativa abstracta, naquele mesmo sentido em que uma pintura de Paul Klee pode ser descrita como abstracta”¹⁰⁴. Maria Aparecida Santilli (1984) afirma que, com **Finisterra**, é como se Carlos de Oliveira “houvesse chegado a uma hora-limite, de despojamento e luta para instaurar um vazio inicial, de recomeço de tudo”¹⁰⁵. Para Urbano Tavares Rodrigues (1981), nesse romance “[o] real é questionado e a consciência da impossibilidade da sua apreensão global pela palavra traduz-se numa pesquisa nova: a experiência do fragmento”¹⁰⁶. *Abstracionismo, despojamento, fragmentação*, atributos extensíveis a todo o discurso narrativo de **Finisterra**, têm efeitos particularmente expressivos ao nível da construção das personagens. Isso porque, nesse romance, os tradicionais retratos que encontramos num Flaubert, num Balzac num Eça de Queirós e mesmo em outros romances de Carlos de Oliveira, aparecem esfumados – porém não em benefício duma figuração que, como num Proust ou numa Virginia Woolf, prima pela valorização de psicologias complexas. Como grande parte da ficção portuguesa a que se tem chamado *post-modernista*¹⁰⁷, **Finisterra** escapa aos códigos modalizantes tradicionais do fazer personagem, o que, ao nível do funcionamento narrativo, deve-se, antes de mais, ao modo pelo qual se exerce nele o processo de focalização. Enquanto nas formas romanescas de tendência realista o tipo de aproximação a que

¹⁰³ MARTELO, Rosa Maria. As paisagens imponderáveis de Carlos de Oliveira (abstracção e figurativismo). **Pessoa. Revista de Ideias**, Lisboa, n. 4, 2011, p. 112-125.

¹⁰⁴ Ibid., p. 113.

¹⁰⁵ SANTILLI, op. cit., p. 39.

¹⁰⁶ RODRIGUES, op. cit., p. 67.

¹⁰⁷ De acordo com Ana Paula Arnaut, em **Post-Modernismo: O futuro do passado no romance português contemporâneo** (2010), “a implementação do novo traduz-se, ainda, em relações simultâneas de oposição e de permanência de características já existentes em passados mais ou menos próximos ou mais ou menos remotos.” Por isso, a autora propõe, “em estreita aliança com uma sempre subjectiva sensibilidade linguística”, o emprego do “prefixo ‘post-’, em detrimento do comum ‘pós-’”, pois que “[e]ste parece apontar, de forma demasiado linear, para a ideia de ‘algo que vem depois de’, isto é, de alguma coisa que se institui com a marca de um corte absoluto, profundo e radical, em relação ao que o antecede. Por contraste, o prefixo latino sugere-nos uma amplitude relacional com vários passados que, de modo diverso, ecoarão no futuro que é, agora, o nosso presente” (p. 131).

Genette chamaria “focalização externa” (e Mieke Bal, atentando não no focalizador, mas no objeto focalizado, chamaria “objetos focalizados perceptíveis”) servia fundamentalmente para indicar uma limitação de conhecimento a ser superada, em **Finisterra**, um pouco à maneira do novo romance francês, a limitação do conhecimento é condição básica para seu processo particular de figuração: sendo focalizadas pelo homem/menino, entidade cujo conhecimento é bastante limitado e cuja perspectiva (no sentido abrangente que lhe atribui Manfred Jahn (1999)) exerce efeito criador e transformador sobre o mundo, as figuras do romance assumem uma dimensão “descarnada e fragmentária”¹⁰⁸ como o próprio discurso.

A fim de bem compreender a especificidade das personagens de **Finisterra**, operacionalizamos, aqui, o conceito de *figuração*, empregado por Carlos Reis (2016)¹⁰⁹ para designar

um processo ou um conjunto de processos constitutivos de entidades ficcionais, de natureza e de feição antropomórficas, conduzindo à individualização de personagens em universos específicos, com os quais essas personagens interagem.¹¹⁰

Defendendo ser a figuração “dinâmica, gradual e complexa”¹¹¹, Reis entende com isso que “normalmente ela não se esgota num lugar específico do texto; que ela se vai elaborando e completando ao longo da narrativa; e que, por aquela sua natureza dinâmica”, “não se restringe a uma descrição, no sentido técnico e narratológico do termo, nem mesmo a uma caracterização, embora esta possa ser entendida como seu componente importante”¹¹². Assim concebida, a figuração envolve três dispositivos: os *dispositivos discursivos* ou *retórico-discursivos*, concernentes aos “atos de semiotização”, isto é, à “articulação de um discurso que produz sentidos e que gera comunicação, com efeitos pragmáticos”¹¹³; os *dispositivos de ficcionalização* ou *paraficcionais*, correspondentes à própria “condição de entidade ficcional”¹¹⁴ das personagens, que abrange “as operações de interação entre os níveis

¹⁰⁸ REIS, Carlos. **História crítica da literatura portuguesa**. Do neo-realismo ao post-modernismo. Lisboa: Verbo, 2006, p. 20.

¹⁰⁹ REIS, Carlos. **Pessoas de livro**. Estudos sobre a personagem. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016, p. 121-122.

¹¹⁰ Ibid., p. 122.

¹¹¹ Ibid., p. 122.

¹¹² Ibid., p.122.

¹¹³ Ibid., p. 123.

¹¹⁴ Ibid., p. 126.

ficcionais e extraficcionais, que conduzem à evidenciação dos sentidos axiológicos e ético-morais em causa na figuração¹¹⁵; e os *dispositivos de conformação acional ou comportamental*, concernentes aos “comportamentos humanos implicados numa ação narrativa e nela manifestados; tais comportamentos indiciam ou explicitam, de forma dinâmica, a feição psicológica, ideológica ou moral de uma personagem”¹¹⁶.

Antes de proceder a uma aproximação de tais dispositivos, importa-nos assinalar a organização das personagens de **Finisterra** em três grupos, a que chamaremos *núcleo doméstico*, *núcleo peregrino* e *núcleo intermediário*. O núcleo doméstico, concentrado no espaço da casa familiar, é composto pelas personagens do pai, da mãe, da criança, do homem, da mulher, da criada, do tio, do amigo da família; o núcleo peregrino, por camponeses, marceneiros e carpinteiros que atravessam a paisagem em fuga do calor excessivo e duma tempestade de relâmpagos de carbureto; junto deles, seguem bois, cavalos e carneiros que lhe garantem a subsistência e que, por uma espécie de corte fantástico, também participam da narração. No intermédio dos dois grupos, transitando entre a paisagem e a casa familiar, há um executor fiscal, que alerta a família de sua falência insolúvel, e um técnico de hipotecas, que explicita o fundamento ilegal da propriedade.

Nossa leitura assenta numa constante relação entre tais núcleos, buscando apresentar, respectivamente, os indícios retórico-discursivos que compõem seu caráter, as operações de interação entre diferentes níveis ontológicos processadas no interior da narrativa e os comportamentos implicados nas ações. Ao debruçarmo-nos sobre os últimos, pressupomos que a figuração das personagens que habitam o universo narrativo comporta potencialidades significativas intrinsecamente conexionadas com certos sentidos axiológicos, corporizando concepções do mundo ora afinadas, ora divergentes entre si, que, postas em diálogo pelo leitor, permitem inferir o que Nünning chama perspectiva estruturante da obra.

*

Como afirma Carlos Reis (2016), no aspecto discursivo, a ficção narrativa em contexto *post-modernista* tende a desvanecer a retórica da figuração¹¹⁷, o que, no

¹¹⁵ Ibid., p.126.

¹¹⁶ Ibid., p. 133.

¹¹⁷ REIS (2016), op. cit., p. 125.

caso de **Finisterra**, fica sobretudo evidente se tivermos em conta os atos de semiotização que servem para individualizar as personagens.

Nesse romance, nenhuma personagem é apresentada por um antropônimo, antes, são todas designadas de acordo com o papel assumido na intriga familiar, isto é, são nomeadas de acordo com o parentesco com o menino/homem (“mãe”, “pai”, “tio”, “homem”, “mulher”), conforme sua posição socioeconômica em relação à família (“camponeses” e seu gado, “técnico (amador) de hipotecas”, “executor fiscal”) ou segundo sua relação com o núcleo familiar (“criada”, “amigo da família”). Assim, não há, em **Finisterra**, um narrador que apresente de antemão e de modo distanciado os nomes das personagens numa relação de estabilização de suas essências.

Abrindo-se mão dum narrador onisciente para valorizar a qualidade precária do conhecimento da personagem, não há, tampouco, pausas descritivas dos caracteres nem inventariações acerca de suas motivações. Na figuração das personagens de **Finisterra**, processa-se, antes, uma espécie de “figuração em sinédoque”¹¹⁸: construídas pelas impressões sensórias da criança, recordadas pelo homem, as figuras apresentam-se como um traço ou um conjunto limitado de traços, como uma certa altura ou qualidade de voz, um gesto repisado ou um atributo físico marcante. Para mencionar alguns exemplos, a mãe é, sobretudo, um conjunto de “tonalidades graves ou agudas independentes da situação, a deslizar”¹¹⁹. O pai, uma “voz lenta, as palavras sem fraturas, formando um bloco íntegro, mas distendido”; “[f]ala como se esticasse a massa espessa dos sons, que a respiração envolve num hálito de brandy”¹²⁰. O amigo da família é uma cicatriz de lábio leporino a riscar o lábio de alto a baixo¹²¹; o tio é um “ritmo tempestuoso”¹²².

Nenhuma das figuras recebe aprofundamento psicológico, como se sua subjetividade fosse “enxugada”, “esvaziada” em benefício duma aproximação de superfície, limitada àquilo que os sentidos imediatos conseguem captar e que deixou

¹¹⁸ A expressão é de Maria Lúcia Lepecki (1979), mas a tomamos emprestada em sentido diverso: Lepecki refere-se especificamente aos “servos ambulantes”, camponeses em peregrinação, que, segundo ela, “figuram, em sinédoque, os servos singulares da casa da duna, os construtores destas posses, os criadores deste poder económico, aqueles sem cuja presença a família não existiria com os caracteres que tem” (p. 212). De nossa parte, aludimos estritamente à estratégia de fazer figurar uma parte da personagem (um ou mais traços fisionômicos, a voz, um gesto, etc.) pelo seu todo.

¹¹⁹ OLIVEIRA (2003), op. cit., p. 26.

¹²⁰ Ibid., p. 25.

¹²¹ Ibid., p. 39.

¹²² Ibid., p. 36.

certa impressão na memória. Bastante ilustrativa desse modo de representação é a figuração da mãe, diretamente subordinada à visão da criança:

Um sopro de calor agita os cabelos da mãe, acende-os numa labareda e a cabeça cor de cinza fulge. Depois apaga-se e é pena. [...] Afinal de contas, a linha que desenha a cabeça, o pescoço, os ombros, parece o gráfico duma exalação: a luz pode incendiá-la, mas não quer, pelos vistos.¹²³

Nessa aproximação de superfície, tudo se passa como se o focalizador, *atribuísse* determinadas sensações ao focalizado, constituindo-o não pelo que *efetivamente é*, mas por aquilo que sua própria percepção (imediata, imaginária) permite deduzir e criar:

Tem os olhos cansados (a janela concentra muito sol) e resolve fechá-los. O rectângulo incandescente aviva-se, reduz a silhueta da mãe a quase nada, a um ponto, uma picadela solar multiplicando-se mil vezes, doendo, lançando os seus relâmpagos para o canto dos olhos, e aí desfaz-se em lágrimas (felizmente), suaviza o ardor, as queimaduras. Senão teria de voltar ao quarto e passar um pouco de água pelas pálpebras.¹²⁴

Em muitos momentos, evidencia-se um esforço do adulto para recuperar, pela recordação, a imagem das personagens com quem conviveu. No entanto, muitas vezes, tais imagens se esfumaçam, como se o esforço rememorativo não fosse suficiente para recompô-las com inteireza. Isto é, ao mesmo tempo em que a personagem de **Finisterra** emerge geralmente determinada por poucos traços físicos salientes, acabam por recair sobre a sua visualização obstáculos que impedem a constituição duma imagem clara e unívoca. É esse o caso da mãe, que, vista sob a intensidade da luz, aparece envolta por um “fumo dourado” que parece incendiar-lhe o cabelo. É esse também o caso da criada da casa, apresentada como um “vulto quase fluido”¹²⁵ que entra na sala como quem vem do passado, a comunicar recordações “minuciosas, obsessivas”¹²⁶.

Quando a imagem da personagem é constituída por traços sonoros, não é maior a nitidez obtida:

¹²³ Ibid., p. 43.

¹²⁴ Ibid., p. 43.

¹²⁵ Ibid., p. 107.

¹²⁶ Ibid., p. 107.

Quem terá respondido ao amigo da família: o pai? o tio? Nenhum sopro de vento (a atmosfera da sala continua calma): logo, foi o pai; embora a voz pareça demasiado impetuosa. [...] Vozes transfiguradas (som a som) numa colina oca. O tema da conversa modifica-as por dentro, impessoaliza-as. [...] Timbres, ressonâncias iguais. Até transpor a linha (fina) do silêncio.¹²⁷

O efeito de indeterminação da imagem resulta, outras vezes, do agenciamento de uma cadeia de signos polivalentes. É o que se passa na figuração da mulher. A personagem figura à primeira vez na narrativa vestida numa “camisola cor de mosto”, com um “travessão prateado” a prender-lhe os cabelos. Atravessa a casa e cruza o jardim em direção ao areeiro, percurso que “repete sem variar” desde a tarde em que perdeu uma cruz de vidro “(artífices ainda toscos, fornos ao rubro, incrustações de águas-marinhas, topázios e ametistas)¹²⁸” entre as dunas. O percurso é feito sempre “de madrugada, quando as cintilações do areeiro são um lume fosco e qualquer incidência de luz pode faiscar no crucifixo, revelar onde está”¹²⁹. Perdido tal crucifixo, restou-lhe entre os seios uma espécie de tatuagem, cicatriz que procura apagar. Tanto o crucifixo como sua marca na pele são dotados duma dimensão simbólica: “[s]e o crucifixo perdido garantia (talvez) um elo hereditário, o seu resíduo promete apenas a extinção”¹³⁰. Em certa ocasião, “colhe duas gisandras ainda cheias” e “espreme as plantas dentro da taça”, na esperança de que o líquido reduza “esta espécie de cicatriz ao tom geral da pele”¹³¹, e, como por um ritual de fecundação, deixa que a substância da planta lhe procure “o interior do corpo”¹³². Na sua derradeira aparição na narrativa (cap. XXXI), a mulher entra na floresta “[n]ua, com a taça de madeira e cristal na mão. [...] Chega em frente dos peregrinos, deixando um rasto de cinza [...]; ergue a taça de gisandra, e bebe-a devagar: cabeça inclinada para trás”, ao que [g]otas de licor escorrem-lhe dos lábios. Jóias rolando sobre os seios [...]. A última gota gela (e imobiliza-se) na tatuagem do crucifixo”¹³³ perdido entre as dunas. Diante de sua visão ofuscante, os peregrinos recuam – a mulher afigura-se-lhes uma “sacerdotisa, cortesã”¹³⁴; ainda assim, ela os interroga: “[a]lguém achou a minha cruz? [...] Quem me ajuda a encontrá-la?”¹³⁵. No entanto, os peregrinos desencorajam-na: “[a]creditas

¹²⁷ Ibid., p. 62.

¹²⁸ Ibid., p. 53.

¹²⁹ Ibid., p. 53.

¹³⁰ Ibid., p. 70.

¹³¹ Ibid., p. 69.

¹³² Ibid., p. 71.

¹³³ Ibid., p. 129.

¹³⁴ Ibid., p. 129.

¹³⁵ Ibid., p. 130.

em quê? No poder da cruz? No nosso sémen?”¹³⁶. Nisto, “a gisandra incendeia-se por dentro, e a mulher do véu transparente (cor de mosto) fica rodeada de fumo”, enquanto os peregrinos, de joelhos, benzem-se, chamando-a “a tentação do deserto”¹³⁷. Com a noite, a mulher afasta-se e continua sua procura da cruz na madrugada. A cruz, a gisandra, o ritual de fertilização, o clamor aos peregrinos, formam uma rede de imagens que, por dotadas de acentuado potencial simbólico, multiplicam as possibilidades de interpretação da personagem, tornando-a, de todas, a mais indeterminada.

E, ainda que a prioridade duma perspectivação de superfície implique na desvalorização da componente psicológica das personagens, não são dispensados signos que remetem à interioridade do focalizador. Tais signos, no entanto, geralmente representam o processamento interno duma experiência sensorial e aparecem materializados em imagens; daí a recorrência de comparações (“duas vértebras abrem-se *como* as pás (as asas) duma hélice”¹³⁸; [a] voz lenta do pai (uma lentidão excessiva). *Espécie de exorcismo, que detém (demora) o essencial*”¹³⁹; “gestos lentos, *como se nadasse num aquário*”¹⁴⁰), metáforas (“caminha já entre as paredes da gruta silenciosa”¹⁴¹; “duas fontes vermelhas gotejam sobre a areia”¹⁴²; “agulhas a furar os ouvidos”¹⁴³) e expressões modalizantes (“a auréola exterior *parece incendiar-se*”¹⁴⁴; “[d]iversa do halo ou de qualquer fulgor conhecido (em várias espécies granuladas), [a luz] *aparenta* um tom irreal, entre o laranja e o rosa”¹⁴⁵; “o cordeiro (*quase um elefante*) teve de vir ao colo”¹⁴⁶.; [o raio do sol] *refracta-se palidamente, esboroa-se contra a madeira*”¹⁴⁷).

As fronteiras entre as vozes e perspectivas do narrador e das personagens são, nesse romance, frequentemente sinuosas e fluidas. Por vezes, do esforço de rememoração resulta que essas personagens ganham mais nitidez e autonomia, assumindo voz e perspectiva próprias. São esses os casos da mãe e da mulher. Ao

¹³⁶ Ibid., p. 130.

¹³⁷ Ibid., p. 130.

¹³⁸ Ibid., p. 9; grifo nosso.

¹³⁹ Ibid., p. 25; grifo nosso.

¹⁴⁰ Ibid., p. 21; grifo nosso.

¹⁴¹ Ibid., p. 63.

¹⁴² Ibid., p. 121.

¹⁴³ Ibid., p. 121.

¹⁴⁴ Ibid., p. 21; grifo nosso.

¹⁴⁵ Ibid., p. 84; grifo nosso.

¹⁴⁶ Ibid., p. 120; grifo nosso.

¹⁴⁷ Ibid., p. 125; grifos nossos.

figurar essas duas personagens, a narração alterna, como já aludimos, entre a primeira e a terceira pessoas do discurso; mas, embora mãe e mulher falem, nalguns momentos, em seu próprio nome, seus discursos têm as mesmas qualidades do discurso do homem – o mesmo cuidado com o pormenor, as mesmas intervenções explicativas, a mesma semântica lacunar, como se, em última análise, nesses breves momentos o homem não lhes cedesse de fato a voz, mas a *encenasse, fingisse* ou *reproduzisse* na sua própria:

Regressa das dunas, desgrenhada como as palmeiras anãs [...], sobe ao quarto e começa a despir-se diante do armário [...].
 Colheu duas gisandras cheias. [...] Pega na taça de cristal [...] e espreme as plantas para dentro da taça. [...] as mãos pacientes vão enchendo a taça dum líquido grosso.
 Basta aplicá-lo na tatuagem do crucifixo [...]. Bastará? Quero reduzir esta espécie de cicatriz ao tom geral da pele. [...]
 Seja como for, apago a tatuagem. [...]
 Vê a tatuagem brilhar sem fulgor próprio [...] e ouve os passos no corredor [...].
 Quando amanhecer, volto para as dunas.¹⁴⁸

Em **Finisterra**, para continuar no domínio das técnicas discursivas de figuração, algumas personagens falam de si mesmas; outras narram, percebem mais diretamente o mundo; e outras, ainda, são narradas. Entre as personagens que falam de si mesmas, está a mãe: ao assumir a narração, declara-se “o mais pequeno pormenor” no interior do núcleo familiar, “intrusa”, “tecedeira dum fio alheio, aparecida por acaso e necessidade”¹⁴⁹. Ambígua, a declaração da personagem sugere tanto a sua posição delicada no interior do núcleo doméstico quanto a dinâmica da narração: é intrusa, ao nível da história, porque exerce o limitado papel de tecedeira do elo hereditário; é intrusa, ao nível do discurso, porque põe em xeque a soberania enunciativa do homem.

Entre as personagens que são narradas, está o pai, particularidade discursiva que vem corroborar sua constituição psicológica, isto é, a indolência, a inaptidão, a melancolia manifestadas em sua maneira de encarar a vida e gerir a casa. De fato, quase nenhuma parte toma o pai nas discussões do tio e do amigo da família sobre a possibilidade de livrar-se a casa da hipoteca (enquanto discutem a (im)possibilidade de encontrar-se a fórmula da porcelana, “encolhe os ombros, bebe mais um cálice de

¹⁴⁸ Ibid., p. 71.

¹⁴⁹ Ibid., p. 79.

brandy”¹⁵⁰). Seus dias, passa-os na câmara escura, a revelar negativas, e exige “silêncio, isolamento, no trabalho”¹⁵¹. Tendo o pai afirmado que lhe interessam os pormenores, a mãe replica-o, aludindo à sua culpa pela ruína da casa:

— Gostava de concordar. Tanto mais que me interessa um único pormenor. Mas basta o pormenor (não é?), o engano no algarismo, e as contas saem erradas. Falo de contas, por falar. Não aludo à ruína da casa. É muito tarde, e todos temos culpas, mesmo tu, que gostas de jardim desgrenhado.

[...]

— Uns mais do que os outros, já se vê. Livros de escrituração por abrir há quantos anos? Louças partidas, paredes sem cal, roupas no fio.¹⁵²

Quer dizer, a inércia do pai é denunciada pelo seu comportamento narrado pelo homem e pelas acusações diretas das outras personagens.

Entre as personagens que narram, está, evidentemente, o homem, passando pelo filtro de sua percepção (atual e passada) tanto a maior parte das ações como a maior parte das imagens das demais figuras. A dimensão representativa e transformadora assumida pelo menino que fora é assinalada desde o momento em que é introduzido na narrativa – sentada sobre o osso de baleia, a criança “reproduz de cór a paisagem que se vê da janela, *cria* os seres primordiais, *mistura* verão e inverno, *atenua* a cegueira (o excesso de sol) [...], *augmenta* os grãos de areia”¹⁵³. É ela quem pela primeira vez dá-nos a compreender a dinâmica do *povoamento* (ou antes, da *perspectivação*) indicada no subtítulo e sustentada ao longo de toda a narrativa do homem. Diz o adulto: “[n]a paisagem, na fotografia, na almofada, não havia ninguém”, ao que criança responde: “[p]ois não. E eu povoei-as. Quer dizer, povoei o desenho a pensar nelas”¹⁵⁴. É ainda sua percepção de menino que sugere conflitos e tensões que a narrativa não esclarece. São os fragmentos de fala que a criança vai captando que nos permitem, a nós, leitores, inferir os conflitos mais prementes da intriga. Quando acompanha uma das discussões entre o tio e o amigo da família (cap. IX), por exemplo, a criança é a única a perceber a quem, supostamente, dirige-se uma das frases do amigo, o qual, em princípio, parece apenas instar contra a busca utópica do tio por uma fórmula da porcelana capaz de livrar a família da ruína:

¹⁵⁰ Ibid., p. 38.

¹⁵¹ Ibid., p. 125.

¹⁵² Ibid., p. 27.

¹⁵³ Ibid., p. 9-10; grifos nossos.

¹⁵⁴ Ibid., p. 16.

— Se calhar [diz o amigo] queria a fórmula de graça, sem ser digno dela, sem procurar anos e anos. O tesouro por um vintém. Talvez queira um certo buraco lavado com água de rosas.

O amigo da família entrelaça as mãos, até os nós dos dedos ficarem brancos. Deixa passar a tempestade:

— Não é isso. É precisamente o contrário. Não pressinto nenhuma fórmula, mas tento estimulá-lo, ouvir-lhe os argumentos, aproximar-me da parte real do seu sonho. Entusiasmar-me com ele.

Na voz desdobrada (parecem duas, ao mesmo tempo), um fio de suavidade.

— Procurar a porcelana etérea? Todos procuramos (e muitos já não esperam achá-la). Ainda assim, vale bem a pena. Queira desculpar.

*Intrigada, a criança repara que a última frase parece dirigir-se à mãe e não ao tio. Pelo menos, o amigo da família olha para a cadeira de balouço (e a mãe lá está, limpando o estojo de pirogravura).*¹⁵⁵

Efetivamente, no capítulo em que assume a narração (XIX), a mãe põe em dúvida a *fidelidade* do aliado da família: segundo ela, o homem do lábio costurado “espera, com fidelidade, o quê?; talvez não seja fiel, e o desdobramento da voz, a inflexão feminina, apenas um esforço de paciência a esconder o pior”¹⁵⁶. No episódio do sacrifício do cordeiro (cap. XXIX), é o amigo da família, sempre “disposto a ser prestável”¹⁵⁷, quem acompanha a mãe, trazendo-lhe o animal a ser imolado. Mas a natureza da relação entre essas duas personagens não ultrapassa o nível da sugestão, pois a percepção limitada da criança só consegue captar os indícios que lhe chegam aos olhos e à superfície dos diálogos.

E, se, ao menos, por um procedimento exegético, por vezes tratamos o adulto como uma personagem distinta da criança, é sobretudo porque, embora suas perspectivas sejam inextrincáveis, uma vez que atadas pelo fio da memória, suas ações, situadas em tempos distintos, nem sempre se confundem. Se é o menino quem vive a história familiar, é o adulto, enquanto agente, quem, “a vaguear toda a noite (sem luz, de sala para sala): vai a caminho da infância; duplica a própria imagem, regressivamente”¹⁵⁸. É ele quem colige numa pasta os velhos papeis dispersos da família e quem, no tempo da narração, procura *medir, avaliar, conhecer, registar a casa*:

Medir os quartos, um a um: comprimento, largura, pé direito. Avaliar a superfície entregue à névoa e os seus pontos frágeis (janelas, portas e postigos). Conhecer melhor o brilho da cera delida ou a sombra que se oculta nas galerias de caruncho; e o pó, as manchas de humidade nos tectos, a serradura interior da madeira. Numa tarde assim, tão cheia de água, registar

¹⁵⁵ Ibid., p. 39; grifos nossos.

¹⁵⁶ Ibid., p. 79.

¹⁵⁷ Ibid., p. 121.

¹⁵⁸ Ibid., p. 79.

ainda o fino diapasão das goteiras, a pouca transparência lá de fora. [...] Calcular com rigor o espaço em que posso mexer-me, a distância entre as coisas, o sítio certo das cadeiras. Andar altas horas através da casa, às escuras e sem tropeções.¹⁵⁹

Consequência óbvia desse contexto de narração – a deambulação pela casa, correspondente a um percurso interno de rememoração – é que toda a intriga só nos chega através da atividade mental e afetiva da personagem homem/menino. Quer dizer, a história não se nos apresenta diretamente, mas é sempre *mediada* pela percepção dessa dupla entidade.

Quanto à relação das personagens com o tempo, importa assinalar, antes de mais, as consequências advindas da escolha do tempo verbal. O discurso do homem, não obstante se refira a momentos temporalmente afastados, surge sempre atualizado em formas verbais no presente do indicativo, muitas vezes impossibilitando a distinção entre o momento da história contada e o momento da narração. O que sua narrativa pretende, como veremos no subcapítulo seguinte, é a indiferenciação entre os tempos. Em cenas como a do primeiro capítulo do romance, tudo se passa como se infância e maturidade se desdobrassem simultaneamente: no lado de fora da casa, está o menino; no de dentro, o homem. Ao longo de toda a narrativa, a alternância constante entre primeira e terceira pessoas – “a criança”, “o homem”, “eu”, “ele” – só faz consolidar o efeito de indiferenciação temporal, concorrendo a justaposição de temporalidades para um efeito de insólito. Isto é, enquanto a narrativa convencional recorre sobretudo às analepses para dar conta do passado, em **Finisterra**, o processo de rememoração materializa-se numa espécie de “monólogo interior dramatizado”: sintomaticamente, a certa altura, o homem pergunta: “[q]uem te contou a história?”, e o menino lhe responde: “[e]u estava lá, não estava?”¹⁶⁰.

A consequência mais expressiva do jogo temporal é a fusão entre dois modos de perceber o mundo. À constante busca do homem pela fidedignidade à memória (materializada em enumerações, apostos, locuções especificativas e comparações, que vêm dilatar as orações e forjar um efeito de preocupação com a precisão), sobrepõe-se, como já aludimos, o potencial imaginativo, afetivo, sensorial das experiências do menino. Enquanto o discurso, em sua maior extensão pertencente ao homem, persegue uma representação mais objetiva dos fatos, a história chega-lhe

¹⁵⁹ Ibid., p. 10.

¹⁶⁰ Ibid., p. 17.

fragmentada, lacunar. Disso decorre não só a quebra da linearidade narrativa, a justaposição de fragmentos espaciotemporais, ligados à força da memória afetiva, mas também a figuração espectral, desfigurada e às vezes caricaturizada e fantasiada das demais personagens.

De fato, a imagem da maior parte das personagens é bastante parcial, descontínua e reduzida. Muitas delas se apresentam menos como imagens visuais de entidades de carne e osso, do que como imagens acústicas de vozes e ecos distantes. A velha criada da casa é, por exemplo, antes de mais, uma voz “inalterável”, “melopeia feita de rouquidão e pequenos gritos (como as carpideiras)”¹⁶¹; o pai, uma “voz lenta, as palavras sem fraturas, formando um bloco íntegro, mas distendido”¹⁶²; o técnico de hipotecas é uma “voz monótona e descarnada”; o executor fiscal é uma “voz sem nenhuma suavidade”, como um “gráfico de linhas retas; um eixo irradiando (para baixo, para cima) ângulos agudos, até quando os sons são mais roucos”¹⁶³.

Num nível mais restrito que o da sintaxe, a exploração dos fonemas constitui estratégia eficaz de individualização das personagens. Na figuração do tio, por exemplo, sobressaem as aliterações – no fragmento a seguir, a repetição das fricativas, bilabiais e oclusivas sugere o voo dos papéis provocado pela tempestade de sua voz:

[a]pontamentos, folhas soltas, fórmulas, desenhos, dobrados pela ventania contra as pedras de arestas finas como facas (e não têm melhores pesa-papéis) rasgam-se com facilidade.¹⁶⁴

Não arbitrariamente, toda a figuração dessa personagem assenta na semântica do tempestuoso, a qual vem corroborar a qualidade insólita de sua figuração. É que o tio representa, no interior da família, o sonho, a esperança algo utópica da salvação financeira. A voz tempestuosa comunica o desejo de descobrir a fórmula da porcelana e, com a construção duma fábrica, afastar a ruína da casa: “[q]uestão de paciência e trabalho. Não desisto com facilidade, e tu faz-me o favor de ir pensando na fábrica”¹⁶⁵. Esse desejo constitui uma “herança espiritual”, como diz ao menino: “recebia-a do teu avô em confiança (à hora da morte, como um sacerdote)”¹⁶⁶. Numa de suas conversas com o pai, a mãe e o amigo da família, de súbito, o tio põe-se a falar tão

¹⁶¹ Ibid., p. 107.

¹⁶² Ibid., p. 25.

¹⁶³ Ibid., p. 81.

¹⁶⁴ Ibid., p. 48; grifos nossos.

¹⁶⁵ Ibid., p. 37.

¹⁶⁶ Ibid., p. 48.

alto que provoca uma tempestade de vento com sua voz. Seu colete “estica, encolhe, incha: um fole que gera o furacão”¹⁶⁷, fazendo voarem os papéis, despenharem-se os livros da estante, estilhaçarem-se as porcelanas, chocarem-se as pedras e os pesa-papeis”¹⁶⁸. Um dos presentes na sala, sugerindo a ligação entre a qualidade insólita dessa figuração e a corporização do devaneio, explica o fenômeno: “— Já calculava, o sonho custa a domesticar”¹⁶⁹.

O amigo da família, por contraste, é apresentado como uma “voz desdobrada”, uma “inflexão feminina”¹⁷⁰, “modelando”, ou antes, “amaciando”, como seu gesto “mole”¹⁷¹ de alisar o bigode sobre a cicatriz, as palavras agressivas que dirige ao executor. A exploração da sonoridade, na figuração do amigo, corrobora o contraste entre seu comportamento (o gesto e a voz sutis) e suas motivações aviltantes: o que o amigo pretende não é, como o tio, uma solução realizada nos moldes legais. Deseja antes “adiar a execução da hipoteca, neutralizá-la, impedi-la” através duma “corrigenda (insignificante) no texto da lei, quando ela falha e se esquece de proteger a propriedade, em momentos de apuros”¹⁷². Ou seja, o amigo da família intenta burlar a legalidade e, para isso, procura subornar o executor (“— Basta um pouco de boa vontade: escrever direito por linhas tortas”¹⁷³; “alguns segundos no relógio da legalidade [...]; a rasura na data duma hipoteca; o algarismo trocado; os prazos subvertidos”¹⁷⁴).

Outro recurso estilístico pelo qual se constituem as imagens das figuras é a hiperbolização, que não raro recai em registros caricaturais. É o que se processa na figuração do executor fiscal: um excesso de saliva escorre-lhe pelos cantos da boca, “mas coalha tão depressa que as dobradiças rangem desagradavelmente”¹⁷⁵. Segundo o amigo da família, enquanto fala, “escorre-lhe da boca uma lava pastosa; o contato do ar endurece-a, transforma-a em granizo, arroz, camarinhas, grãos de pedra”¹⁷⁶. O menino/adulto, procurando desvendar a razão do incômodo suscitado

¹⁶⁷ Ibid., p. 49

¹⁶⁸ Ibid., p. 50.

¹⁶⁹ Ibid., p. 50.

¹⁷⁰ Ibid., p. 79.

¹⁷¹ Ibid., p. 97; grifos nossos.

¹⁷² Ibid., p. 83.

¹⁷³ Ibid., p. 83.

¹⁷⁴ Ibid., p. 95.

¹⁷⁵ Ibid., p. 80.

¹⁷⁶ Ibid., p. 96.

pela voz do executor, considera algumas hipóteses, que, por minuciosas, só fazem reforçar a impressão repulsiva suscitada pela figura:

Desdobramento de som; o eco, a sílaba que se prolonga, a gaguez disfarçada, não são assim. Hipóteses a considerar: ressonância no palato artificial; emissão que uma das cordas vocais retarda; dentadura postiça com defeitos de ajustamento; desvio do septo nasal.¹⁷⁷

Caricatural é também a aparência física da personagem: seu fato é gasto, embebido em goma. As mangas do casaco lembram “celofane”, de tão transparentes e gastas. A transparência permite que se vejam os braços, “magros” e “cabeludos”, e seus sapatos têm “a biqueira aberta”¹⁷⁸.

Enquanto fala, seu olhar se dirige ao amigo da família, que, sob seu olhar, se constitui, por contraste, pela boa aparência: “pele cor de rosa (sem pêlos)”, “sapatos de calfe”, “meias confortáveis de lã”, “luvas tricotadas; o punho de pelica, os botões prateados”¹⁷⁹.

Quer dizer, a hiperbolização dos traços físicos das figuras tem, nesses dois casos, a função de corroborar sua constituição moral. O executor vê a si próprio, com efeito, como um exemplo de dignidade, considerando-se moralmente superior ao amigo da família. Conforme ele próprio, é muito pobre, mas ignora a miséria diária; resiste ao demônio da corrupção; salta-lhe por cima, não se corrompe, não vende a alma, ainda que lhe faça falta “o prato de lentilhas”¹⁸⁰. Para o amigo da família, o executor é a própria encarnação da lei, daí o desprezo que lhe vota: “[s]em falar no cheiro (fétido, como reparaste), a lei apresenta assim uma série de atributos teratológicos, que a tornam repugnante”¹⁸¹.

Caricatural e algo insólita é também a figuração do técnico de hipotecas. A personagem distingue-se por um movimento muito próprio: “[a] mão vagarosa repete mecanicamente o movimento entre a ponta do queixo e o último botão do casaco”; seus “dedos abertos desenredam o ar, como se penteasse uma barba imaginária”¹⁸², que só ele é capaz de ver: “com esta barba grande e flamejante, não se brinca”, afirma. Dotada de propriedades magnéticas, a barba exerce uma “força de atração e repulsa”,

¹⁷⁷ Ibid., p. 82-83.

¹⁷⁸ Ibid., p. 97.

¹⁷⁹ Ibid., p. 95.

¹⁸⁰ Ibid., p. 93.

¹⁸¹ Ibid., p. 96.

¹⁸² Ibid., p. 103.

fazendo girar em torno de si “amigos, inimigos e acontecimentos”, como num “sistema solar”, com ele “ao centro, a servir de rei”¹⁸³. Para “conservar o fulgor da barba, o fogo latente” que lhe “permite ler de noite sem outra luz”, diz comer “[u]m queijo flamengo por dia”¹⁸⁴. Corrobora a aparência *sui generis*, o chapéu enterrado na cabeça, o cachecol e o sobretudo com a gola para cima.

O técnico conta que “quando o fulgor da barba [atingia] certa intensidade, [aproveitava] os dias nebulosos para a refrescar e [saía] à procura de orvalho”. Conta que, certa vez, “perdido entre a névoa”, teria deparado com “o halo da fortaleza”, ou antes, com “o aviso da tempestade” que se aproximava. Afirma que “a casa, vista de fora, impressiona. Fortaleza resistindo aos impulsos da névoa. Fantástica, também: o halo, o contorno fosforescente”¹⁸⁵. Ao andar, analisa o problema da família: “a imoralidade dupla da hipoteca”, nascida dum pecado antigo: a apropriação ilegítima da terra pelos pioneiros e o banimento arbitrário dos camponeses. No seu entender, “[c]ódigos ilícitos regulam o fluxo da propriedade”; se é desculpável o primeiro erro, a ocupação do deserto pelos pioneiros, não o são as “sisas, vendas, heranças, hipotecas. Actos contrários à norma natural, erros a perpetuarem erros”¹⁸⁶. Segundo o técnico, a “casa é perigosa. O campo magnético começa a eriçar-me a barba”; cruzar sua porta é “[p]ior que romper uma linha de fogo”¹⁸⁷.

A personagem, ao mesmo tempo em que assume uma dimensão fantasiosa, aludindo a fenômenos fabulosos, dá a conhecer a real situação da família, isto é, os grandes erros que conduziram à ruína. Quer dizer, a figuração do técnico, por assentada sobre signos que remetem ao extraordinário (névoa, fulgor, imaginação, forças magnéticas), desloca o problema que atinge a família para uma dimensão figurada, metafórica – a falência como tempestade iminente, as ilegalidades como criadoras dum campo magnético tenso, o próprio técnico como centro dum sistema planetário, de certo modo sinalizando a ameaça do universo familiar.

Ao nível dos dispositivos de ficcionalização, o processo de perspectivação exerce efeito particularmente expressivo sobre as figuras do núcleo peregrino, pois

¹⁸³ Ibid., p. 103.

¹⁸⁴ Ibid., p. 103.

¹⁸⁵ Ibid., p. 103.

¹⁸⁶ Ibid., p. 106.

¹⁸⁷ Ibid., p. 106.

que tais figuras têm origem num universo diverso daquele habitado pelas demais – o desenho da criança:

[...] a criança, sentada no osso de baleia, tentou também reproduzir a paisagem, sem se empenhar numa cópia excessiva. Desenhava de cór, entre flores selvagens, movido pelo revérbero que fendeu as nuvens. Lápis alteraram as proporções e os tons (demasiado azul, muito vermelho, algum roxo, nenhum amarelo): surgem recortados a negro (exceto as cabeças que são laivos de fogo) os primeiros homens, cavalos, bois, carneiros, caminhando a custo entre grãos de areia grandes como penedias. Procuram matar a sede na lagoa pouco maior que uma gota de chuva.¹⁸⁸

Mas não é por terem origem no desenho que as figuras ficam restritas às fronteiras desse universo. Através do dispositivo de ficcionalização que Genette¹⁸⁹ deduziu da figura retórica chamada metalepse, ou seja, através da passagem dum nível ficcional para outro, essas figuras são capazes de dialogar com o homem e a criança, que, como vimos, em muitos momentos figuram, não menos insolitamente, desdobrados em duas entidades distintas:

Onde vão vocês e o vosso fogo?
 Respondem todos ao mesmo tempo. Vozes embatem noutras vozes, fragmentam-se em pequenos sons incompreensíveis: um coro áspero que não se entende.
 Falem os camponeses.
 Estamos de passagem. Vamos à lagoa matar a sede.
 [...] Sim senhor. E depois da lagoa?
 Seguimos para o norte em peregrinação.¹⁹⁰

Interessante é o modo como se processa o contato entre esses dois universos. No exemplo acima, a comunicação entre o homem e a criança com os peregrinos é facultada pela aproximação duma lupa sobre o desenho (“Passo-lha para a mão [...] e debruçamo-nos sobre o caderno. As figuras ardem (na cor indecifrável), crescem quatro ou cinco vezes)¹⁹¹. Noutros momentos, a própria luz do fogo liberta-se do desenho e desdobra-se pela sala, projetando a peregrinação pelas paredes da casa e misturando os elementos desses dois universos:

Ouçoo folhear o caderno [...]. Quando chega ao desenho dos peregrinos, as chamas libertam-se, acendendo a sala outra vez. [...] A luz inesperada

¹⁸⁸ Ibid., p. 12-13.

¹⁸⁹ **Métalepse**. De la figure à la fiction (2004)

¹⁹⁰ OLIVEIRA (2003), op. cit., p. 22-23.

¹⁹¹ Ibid., p. 22.

desdobra a peregrinação pelas quatro paredes, faz oscilar sombras cor de lume no estuque (na paisagem), nuvens de bolor e fumo pairam sobre a marcha.¹⁹²

Além disso, assim como as figuras do núcleo doméstico, as do núcleo peregrino têm valorizadas muito mais suas vozes e seus gestos do que sua fisionomia ou psicologia – os camponeses em peregrinação são um “coro áspero que não se entende”, e não só eles, como também os animais, são capazes de falar. Contudo, uma diferença fundamental existe entre esses dois núcleos: enquanto as figuras do núcleo doméstico são entidades individualizadas, as do núcleo peregrino são coletivizadas. Tanto os camponeses, os marceneiros e os carpinteiros, como os bois, os cavalos e os carneiros falam sempre em nome dum *nós*, e as ações e preocupações destacadas quando se pronunciam não são nunca as do indivíduo, mas as do grupo. Assim se passa com a ação da peregrinação, em que camponeses, marceneiros, carpinteiros e animais participam, e com a discussão sobre o nome das árvores que povoam a floresta, em que participam os marceneiros e os carpinteiros (cap. XXVIII), e nem o discurso (os diálogos) desconfirma a dinâmica do coletivo aí encenada. Vejamos, por exemplo, o discurso dos cavalos, em que as figuras se queixam tanto do mau tratamento quanto da aparência de serpente que lhes concedera a criança como por uma *metamorfose* irreversível:

Sofrer o ferro em brasa, as siglas tatuadas a lume. Forma de sadismo rural. O instinto de propriedade (a posse directa da terra exacerba-o. Cheiro a carne queimada, ferimentos perto da gangrena, cicatrizes) que o frio acorda de vez em quando. Mas há coisas piores. Esta aparência de serpentes. E o soro transformado em veneno, o relincho em silvo, o galope impossível (agora, rastejamos). Quem nos garante que a metamorfose volta à encarnação precedente (com o vento a palpar entre as crinas)? Duvidamos muito.¹⁹³

Também a descrição física das personagens do núcleo peregrino corrobora essa dinâmica. Ao analisar os componentes do desenho, o adulto exime-se de particularizá-los, apresentando os homens como “corpos compactos, do mesmo tamanho”, “gestos dum ritual perto do fim: braços que pendem, para equilibrar a marcha, pernas flectidas, torneando os rochedos, dificilmente, a caminho da água”¹⁹⁴.

¹⁹² Ibid., p. 30.

¹⁹³ Ibid., p. 33-34.

¹⁹⁴ Ibid., op. cit., p. 19.

Os bichos, de sua parte, “variam de corpulência. Carneiros maiores que bois; cavalos de rastos, como serpentes”. Mesmo assim, “não custa muito reconhecê-los. Pelas cabeças: chifres retorcidos, cornos de curvatura só insinuada, crinas erguidas ao céu”¹⁹⁵. Assim metamorfoseados, aliás, é que os homens e os bichos figuram ao conviverem no mesmo plano espaciotemporal que as personagens do núcleo doméstico, confirmando a intrincada conexão entre os diferentes universos ontológicos. No excerto seguinte, por exemplo, a mãe pede ao amigo da família que lhe traga um cordeiro em cuja pele possa pirogravar. Ele, de sua parte, observa a estranha aparência do animal:

Um cordeiro enorme, maior que os potros e vitelos.
Com franqueza, não percebo tanta metamorfose.
Passa o dedo no bigode, na cicatriz do lábio.
Cavalos-serpentes, bois anões, o mundo às avessas.¹⁹⁶

Outra diferença fundamental entre núcleo peregrino e núcleo doméstico reside na sua relação com o tempo. No caso do núcleo doméstico, o que sobressai é a evocação do passado, uma vez que o próprio motor do relato é a retrospectiva do homem que caminha pela casa. No caso do peregrino, destaca-se a perspectivação do futuro: “Qualquer dia a canga (a paciência) acaba”, dizem os bois ao aproximar-se a lupa do adulto, “Esperança, vai havendo”¹⁹⁷. Tal diferença assenta ainda no fato de a relação do homem com a mulher ser marcada pela esterilidade. Sintomática é a já mencionada alusão do menino a essa diferença: “os filhos [dos peregrinos] também fugiram das aldeias queimadas. Mas não de crescer, multiplicar-se. E os teus?”¹⁹⁸. Ora, o núcleo doméstico não só morre como também é incapaz de projetar o futuro, enquanto o núcleo peregrino, autonomizado, vislumbra um futuro fértil.

Ao nível dos dispositivos comportamentais, a especificidade dessa figuração fica evidente se tomarmos como paradigma analítico esquemas fundados sobre modelos convencionais de representação. Tomemos, por exemplo, o aparato conceitual de Phillippe Hamon (1976), elaborado, como se sabe, numa perspectiva semiótica e assentado numa tradição que engloba sobretudo contos populares, romance do século XVIII e narrativas realistas. Hamon, insistindo na relevância do

¹⁹⁵ Ibid., p. 19.

¹⁹⁶ Ibid., p. 120.

¹⁹⁷ Ibid., p. 34.

¹⁹⁸ Ibid., p. 56.

domínio do herói numa narrativa, desvia-se do problema da “pluralidade dos códigos culturais de referência” – que fazem do herói numa época o anti-herói noutra – para centrar-se num “problema de ênfase, de focalização, de modalização do enunciado por factores particulares que acentuam tal ou tal personagem com a ajuda de diversos processos”¹⁹⁹. Para Hamon, o herói diferencia-se por uma *qualificação diferencial*, uma *distribuição diferencial*, uma *autonomia diferencial*, uma *funcionalidade diferencial* e uma *pré-designação convencional*. Na definição de cada uma dessas constantes, atuam critérios como a apresentação de nome e genealogia, a presença ou não de motivação psicológica, o aparecimento frequente ou infrequente, o aparecimento em momentos decisivos da sequência narrativa (início, meio e fim), a resolução ou não de conflitos, a vitória ou a derrota sobre o oponente, a liquidação ou não da falta inicial, a adequação do herói às convenções do gênero, etc.

Evidentemente, seria despropositado considerar a existência dum herói, no sentido tradicional, em **Finisterra**. No entanto, as constantes elencadas por Hamon possibilitam, pelo contraste que estabelecem com paradigmas da tradição narrativa, melhor conhecer a especificidade da conformação acional de suas personagens. Como vimos, nenhuma delas tem genealogia ou antecedentes claramente expressos – das personagens do núcleo familiar, conhecemos apenas seus vínculos sanguíneos e, precariamente, as causas que conduziram à falência; das demais, apenas sua posição na intriga familiar; nenhuma delas participa de qualquer “proeza” – são narrados (ou antes, descritos), sim, estados sucessivos numa casa e numa família em direção à ruína e, por outro lado, insinuada a emancipação dum grupo longamente explorado por essa família. Não obstante a mãe e a mulher, em momentos esparsos, assumam brevemente a narração, dando a conhecer as suas perspectivas, o menino/homem é tanto participante quanto narrador – sua voz e sua perspectiva funcionam como fonte irradiadora da informação narrativa e mesmo quando parece ceder a voz a uma das personagens, a qualidade uniforme do discurso denuncia a sua prevalência enunciativa.

E como definir o que é início, meio e fim das sequências e da narrativa em **Finisterra**? Opera-se, nesse romance, uma rasura da narratividade – da cronologia, da causalidade, da linearidade: cada capítulo funciona como uma espécie de quadro imagético centrado numa determinada cena do passado, do presente ou mesmo numa

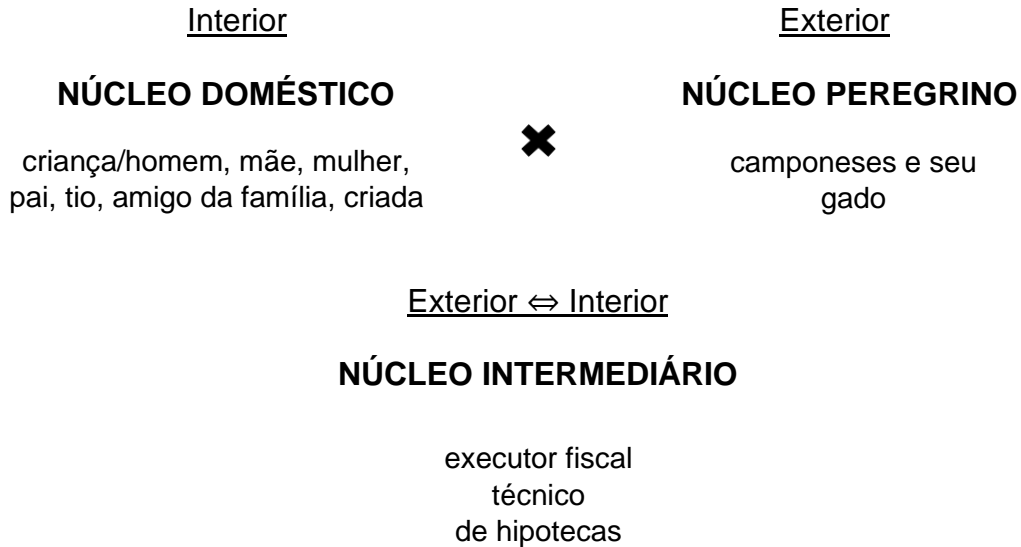
¹⁹⁹ HAMON, Phillipe. Para um estatuto semiológico da personagem. In: VAN ROSSUM-GUYON, F. HAMON, P.; SALLENAVE, D. **Categorias da narrativa**. Lisboa: Arcádia, 1977, p. 85-113.

fusão de tempos diversos²⁰⁰. O conflito básico, motor da intriga – a decadência da família – é estabelecido desde o início do relato, prolongando-se até o fim, quando se consolida. A perturbação da ordem (a estabilidade do núcleo familiar, a condição de exploração dos camponeses) é suposta, mas não propriamente narrada (como indica o título, o que se narra é o *fim* duma ordem de coisas), e como de partida sabemos, com o retorno do homem à casa deteriorada, não há resolução do conflito fundamental.

Ao longo da narrativa, são sugeridos desejos, intenções, fantasias, mas apresentados poucos comportamentos conducentes a transformações efetivas. Não sabemos, por exemplo, se o homem entrega, de fato, a chave da casa a estranhos ou que desfecho tem a existência das demais personagens da família, da mulher, dos peregrinos; e mesmo o tempo das ações não é precisamente delimitado – decorre, por exemplo, a procura da cruz de vidro no mesmo tempo em que o homem deambula pela casa ou num passado recente? Certas relações entre as personagens, embora sugeridas, não recebem desenvolvimento – o que há, por exemplo, entre a mãe e o amigo da família? O comportamento mais repetidamente narrado é antes a contemplação, a tentativa de *imitar, copiar, representar* a paisagem. Desenho, fotografia, maquete, pirogravura limitam-se a selecionar uma parte do real como a própria narração, ao enquadrar apenas certas cenas do cenário familiar.

Como ilustrado no esquema a seguir, a oposição básica em que assenta a intriga é entre os núcleos doméstico e o núcleo peregrino:

²⁰⁰ António Manuel Martins Gomes, em dissertação intitulada **O jogo da verdade**. Perspectivas e materializações do olhar em Finisterra de Carlos de Oliveira (1994), chamando atenção à “forma caótica como o discurso narrativo se apresenta”, propõe que a “ausência de um ordenamento linear ou de uma sequência lógica da ação, ou ainda a forma como as personagens acumulam com o seu papel o estatuto de narradores do seu próprio protagonismo – só é possível porque a montagem narrativa é semelhante do cinema: como se de um filme se tratasse. Encontramo-nos na presença de uma narração intercalada, em que se salta de uma cena para outra, deixando a narrativa fragmentada na sua totalidade, praticamente sem encadeamentos” (p. 18).



O núcleo doméstico, circunscrito ao espaço da casa e voltado para o próprio passado, procura fixar um estado de coisas ameaçado, seja pela memória (o homem), seja pela representação (mãe, pai, menino); o segundo, movimentando-se no exterior (em peregrinação) assume uma dimensão futurante. No entanto, embora exista um conflito latente entre os dois grupos, entre eles não se desdobra nenhum confronto direto, tampouco há, objetivamente, a vitória dum sobre outro (o futuro dos peregrinos, não narrado, permanece ao nível da sugestão).

O núcleo doméstico é ameaçado, sobretudo, por suas tensões internas. Em primeiro lugar, divergem as personagens desse núcleo quanto às possibilidades de representar objetivamente o mundo. Movido pelo esforço de representar a paisagem, é o homem que elabora a maquete a que aludimos no capítulo anterior. Seu objetivo ao construí-la é reproduzir, em escala, a distância que separa o jardim do socalco das dunas; deseja reconstituir o percurso diário da mulher em busca duma cruz de vidro, absorvida pela areia. Ao confeccioná-la, o homem pretende uma correspondência entre o real e a sua representação. Para ele, “[o] modelo copia o real, sem deturpar”²⁰¹.

O pai, procurando sempre alhear-se da família, dedica-se a “colher o rigor submerso da realidade”²⁰² através da fotografia. Num compêndio, o pai descobre que “[h]á mil anos (ou mais), alguém repara atentamente numa garrafa cheia de água e descobre a primeira objectiva. Lá está a imagem da realidade, quando os raios solares

²⁰¹ Ibid., p. 58.

²⁰² OLIVEIRA (2003) op. cit., p. 26.

passam através da água”. Para ele, como ensina o compêndio, “a imagem apresenta um ordenamento inverso do real, mas captou-lhe os elementos essenciais”²⁰³.

A mãe, de sua parte, refugia-se “na indiferença dum objecto (o estojo de pirogravura) incapaz de revelações, apesar do estímulo imaginativo: fogo a lavar por dentro, a reconstruí-la (magicamente) numa almofada de carneira”²⁰⁴. Ao pirogravar, ela não pretende, como o filho, uma correspondência entre o real e a sua representação, tampouco uma captação dos elementos essenciais, como o marido, antes uma interferência decisiva da subjetividade sobre a representação:

Quando lavro a fogo, na carneira numa almofada, a paisagem que as lentes fotografam (areia, gramíneas, lagoa, céu e nuvens) não espero que a minha imaginação se desprenda da paisagem. Espero (talvez) um estímulo de fora. *Nas relações sujeito-objecto, o sujeito faz parte da realidade e sem ele (que sente as coisas) nada teria sentido.*²⁰⁵

Tudo se passa como se, através das perspectivas corporizadas pelas personagens, a narrativa oferecesse ao leitor uma gama de concepções em torno da possibilidade de representação do real, deixando a seu cargo a eleição da mais viável.

No plano afetivo/moral, destacam-se as tensões entre o pai e a mãe, com a mãe a culpar o pai pela ruína da família: “[u]ns [têm culpa] mais do que os outros, já se vê”²⁰⁶. Há também expressivas tensões entre mãe e mulher e o núcleo familiar, ambas autodesignadas “intrusas”. No capítulo XVIII, um dos narradores²⁰⁷, com efeito, dá-nos a conhecer a sina dolorosa das intrusas da família através da descrição dum “bocal de vidro, encostado à parede, em cima do armário”²⁰⁸. Nele “flutua” um feto, como num “sepulcro fechado a parafina”. A imagem, ou, antes, “o golpe na retina”, funciona como um aviso: “não espere complacência (nem perdão) a culpada (?)”²⁰⁹. Isso porque o conteúdo do bocal é “talvez a primeira falha na sequência familiar. Uma das intrusas trouxe para dentro de casa o óvulo doente: deteriora (quando não extingue) o outro gérmen, introduzindo-o (desvitalizado) no fluxo hereditário”.

²⁰³ Ibid., p. 25.

²⁰⁴ Ibid., p. 78.

²⁰⁵ Ibid., p. 27; grifos nossos.

²⁰⁶ Ibid., p. 27.

²⁰⁷ Isto é, a mãe, a mulher ou o adulto – nenhuma marca discursiva permite-nos decidir entre os três narradores, embora a disposição do capítulo sugira-nos à pertença da voz à mulher, pois tal capítulo se segue imediatamente àquele em que ela assume a narração. Ao instaurar a suspeita quanto à identidade da voz, a narrativa só faz explicitar mais uma das estratégias pelas quais instaura a dúvida, a sugestão e, por extensão, uma maior participação do leitor.

²⁰⁸ Ibid., p. 73

²⁰⁹ Ibid., p. 74.

Segundo a lógica familiar, “[s]e alguma coisa corre mal [supostamente, durante a fecundação ou a gestação], deve incriminar-se a componente feminina”, porque tal componente “ou exprime (disfarçadamente) um diabolismo corruptor ou se deixa manobrar por ele”, o que “justifica as penas impostas pelo clã: desprezo, animosidade, repúdio moral”²¹⁰. Noutras palavras, a função das intrusas no seio doméstico é estritamente a de perpetuar o elo hereditário; se não conseguem cumpri-la, sofrem a hostilidade da família.

Mãe e mulher corporizam, pois, perspectivas semelhantes: são ambas elementos cuja função no interior desse núcleo burguês é estritamente a de perpetuar o fio “real”, masculino. A mãe, tendo deixado já um herdeiro, não é consultada quanto às decisões sobre o destino da casa; a mulher carrega consigo a culpa da esterilidade.

Destaca-se também a tensão entre o pai e o tio, com a indolência do pai a contrastar com a impetuosidade do tio: o tio comunica o desejo de descobrir a fórmula da porcelana e, com a construção duma fábrica, afastar a ruína da casa: “[q]uestão de paciência e trabalho. Não desisto com facilidade, e tu faz-me o favor de ir pensando na fábrica”²¹¹. Enquanto, na figuração do pai, da mãe e do menino os signos remetem à contemplação e ao ócio, pertencentes ao campo artístico e simbólico (“fotografia”, “pirogravura”, “desenho”, “duplicar”, “representar”, “copiar”), muito menos do que ao pragmático e material, na figuração do tio emerge a referência ao trabalho, ao fabril, diferença que vai ao encontro da semântica do tempestuoso que atravessa sua figuração, como se, diferentemente do pai, o tio encarnasse uma perspectiva mais objetiva (e mais desacomodadora) da conjuntura histórico-social.

Por fim, há uma forte tensão entre o adulto e a família, com o adulto a carregar o estigma de ser descendente derradeiro e assistir ao esfacelamento da casa. Certa vez, quando o menino era ainda um bebê, a mãe deparou com uma aranha enorme a cobrir o rosto do filho, episódio que despertou um mau pressentimento na criada da casa:

— A aranha a descer do berço, a vassoura a abri-la de meio a meio. Não deita uma gota de sangue. Mil patas de aranhaços fogem para os cantos do quarto. No candeeiro, a chama oscila (metade luz, metade fumo). Ponho os pachos de água na testa da senhora e acordo-a do desmaio.
[...]

²¹⁰ Ibid., p. 73-74.

²¹¹ Ibid., p. 37.

— Sobretudo, o pressentimento. Toca-me ao de leve e queima: esta criança nasceu para destruir a família.

[...]

— Não pretendo julgá-lo. Deus me defenda da arrogância. Transmito-lhe o aviso: se alguém entregar as chaves desta casa a um estranho, é naturalmente a criança que as aranhas procuraram no berço.²¹²

Já a oposição entre núcleo doméstico e núcleo peregrino reside, antes de mais, na divergência de perspectivas ideológicas, nos modos de conceber a (in)justa organização econômica e social do mundo que habitam. Enquanto as personagens do núcleo doméstico desejam preservar a manutenção da propriedade segundo as leis do morgadio e às custas do trabalho dos camponeses, as do núcleo peregrino almejam o fim desse regime de servidão. Essa divergência evidencia-se tão logo a narrativa faz falar os que não falam, deixando a cargo dos próprios peregrinos um discurso de emancipação, que, em última instância, indica a solidariedade da obra com os explorados e oprimidos.

A divergência de perspectivas entre o núcleo doméstico e o núcleo peregrino, assim como o comprometimento moral da obra com este último núcleo, é ressaltada ainda pela dimensão coletiva das personagens do núcleo peregrino em oposição à dimensão individual das personagens do núcleo doméstico, bem como pela ausência de tensões internas no interior do núcleo peregrino e pela abundância delas no interior do núcleo doméstico. Isso porque, enquanto as personagens do núcleo doméstico debatem-se em torno de tensões individuais, como a perda da casa familiar e o esfacelamento dos laços afetivos, as do núcleo peregrino, afinadas com o projeto de fundação da sociedade sobre novas bases, anseiam pela emancipação político-econômica do coletivo de que são parte.

Mais expressiva dessa divergência é a transposição de níveis ontológicos experimentada pelos peregrinos. Lepecki, que pensa a interação entre as personagens na sua correlação com o espaço interior e exterior, explica por que esse dispositivo de ficcionalização assinala uma diferença essencial entre os dois núcleos:

[a]ssim como as dunas e as areias transitam de elementos exteriores para interiores, também os peregrinos sofrem o mesmo processo. Falam, e fazendo-o veiculam um certo tipo de informação também conducente à problemática da propriedade privada. Deambulam, sofrem, existem, numa certa medida, em si mesmos. É preciso, contudo, não lhes esquecer a origem imediata. 'Nascem' no desenho da criança como qualquer explorado nasce

²¹² Ibid., p. 108.

da acção do explorador, e só depois de serem formas plásticas transmutam-se, pela força dos olhares que o observam [isto é, por força do processo de perspectivização], em forças plenamente vitais.

Por independentizados, os peregrinos são exógenos, por desenhados (projeções da interioridade – e da função de classe – do desenhador) são endógenos. [...] É, contudo, nas figuras dos peregrinos que se escreve, com clareza, um significado essencial de **Finisterra**: a oposição de classe. A totalidade e a substancialidade da servidão, nestes camponeses 'reflectida', remete para a parte dos explorados de cujo trabalho provém a riqueza agora em vias de transição para mãos maiores.²¹³

Ora, representante duma média burguesia, o núcleo doméstico encontra-se em vias de perder a propriedade e, com ela, o poder de dominação que há gerações exerce sobre o núcleo peregrino, que, se sofrera duras penas, sujeito à consciência criadora da criança, há de romper com a própria condição de explorado: “[q]ualquer dia a canga (a paciência) acaba. Esperança vai havendo”²¹⁴, dizem os bois ao aproximar-se a lupa do adulto. Inversamente, com o recurso à metalepse, as personagens do núcleo doméstico veem rompidas tanto a sua dominância enunciativa quanto sua soberania política, subordinados eles próprios à Banca que vem executar a hipoteca da casa. Isto é, enquanto a figuração do núcleo peregrino é investida duma propensão emancipatória, confirmada pela perspectivização algo utópica do futuro, a do núcleo doméstico é toda ela assente no passado: não só porque o próprio motor do relato é a memória do adulto que deambula por uma casa arruinada, mas também porque toda a história contada repousa numa tentativa (vã) de frear o devir histórico-social. Materialmente, a casa é ameaçada pela névoa e pela gisandra, elementos naturais que corroem os tetos e dissolvem os alicerces; financeiramente, pela irreversibilidade da hipoteca; afetivamente, pelos conflitos que minam as relações intrafamiliares e pela suposta esterilidade da mulher, que impede a manutenção do elo hereditário (“dirigindo-se ao homem, a criança indaga: “os filhos [dos peregrinos] também fugiram das aldeias queimadas. Mas não de crescer, multiplicar-se. E os teus?”²¹⁵). O núcleo peregrino, apesar de secundário na economia da narrativa, ganha, pois, importância axiológica ao ser marcado pelo interesse coletivo, por uma postura ativa e pela esperança, enquanto o núcleo doméstico, embora protagonista, perde em valorização moral por enfraquecido, corrompido e ameaçado. Ao estabelecer essa diferença, a narrativa parece direcionar a simpatia do leitor para o

²¹³ LEPECKI, op. cit., p. 211-212.

²¹⁴ OLIVEIRA (2003), op. cit., p. 34.

²¹⁵ Ibid., p. 56.

núcleo peregrino, sugerindo um ponto de vista solidário para com a classe social que tal núcleo representa.

As personagens do núcleo intermediário, de sua parte, só fazem confirmar a ameaça representada pelo exterior – são signos da força da lei e, em última instância, os verdadeiros “opponentes”. Note-se, por exemplo, as oposições entre o amigo da família, disposto a salvar a casa da hipoteca por meios ilícitos, e o executor fiscal, a resistir firmemente à imoralidade, apesar da miséria; entre o executor fiscal e a família, com a família à mercê da força da lei que o executor representa; ou entre o técnico de hipotecas e a família, com o técnico a sinalizar o “enfraquecimento espiritual” da casa, materializado na vacilação do halo mágico, conforme se torna próxima a tempestade da hipoteca.

Tais personagens também desempenham um papel importante na acentuação das divergências sociais, morais e ideológicas entre as várias perspectivas representadas pelas personagens. Lepecki atenta principalmente na figura do executor fiscal, que, segundo ela, sinaliza as contradições existentes no interior da própria burguesia. Em seu entender, a personagem

[a]ctua em nome de entidade estranha e alheia – a Banca, a cuja força se rende o médio agricultor. [...] Com efeito, o emissário da Banca – boca através da qual fala a voz do grande capital e o código moral da propriedade privada – vem consubstanciar as contradições dentro da burguesia capitalista. (Paralelamente, o contraponto família/peregrinos aponta para as contradições inter-classes dentro do mesmo contexto sócio-económico). Entrado em cena o representante da Banca, tomam forma as oposições entre pequenos e grandes acumuladores de capital. Delineia-se um conflito interpares (até que ponto são pares?) que, intuído como tal pela família, passa a integrar o modo absurdo (forma do estranho) como ela sente o seu estar no mundo. Além disso, o executor vem repetir, em relação ao núcleo económico-familiar agora em decadência o mesmo processo de apropriação de riquezas que os senhores de terras instintivamente (ou subconscientemente) sabem ter exercido sobre os camponeses de cujo trabalho lhes veio a ascensão económica.²¹⁶

Já o técnico de hipotecas, também chamado “o homem da barba imaginária” é, segundo Luís Mourão (1996), “quem mais explicitamente aponta as principais etapas da história da propriedade (não da propriedade familiar mas da propriedade em geral)”²¹⁷. Para Mourão, o episódio de sua visita à casa “é particularmente curioso porque a teoria que expõe quase o identifica com os chamados socialistas utópicos”,

²¹⁶ LEPECKI, op cit., p. 212.

²¹⁷ MOURÃO, op. cit., p. 281.

isto é, “a sua tese implícita bem poderia afirmar-se em termos proudhonianos: a propriedade é um roubo”²¹⁸. De acordo com ele, “[o] discurso do homem da barba imaginária é, sobretudo, o reverso humanista da história dos vencedores que antes (cap. XX) fora contada pelo executor fiscal”, a quem concebe, assim como Lepecki, como “o porta-voz burocrático dos interesses de uma nova elite económica”²¹⁹.

Para Urbano Tavares Rodrigues (1981), o técnico encarna no romance “a voz do mágico – ou do bobo, aquele que, impunemente, pode desafiar o rei: o *statu*, a moral judicial”²²⁰. É, não por acaso, esse bobo ou louco,

figura quase rabelaisiana cuja barba teria qualidades magnéticas, quem analisa, lapidarmente, os mecanismos de exploração capitalista, a partir do ‘inocente primeiro erro’, o das famílias iniciais, os povoadores, que recriaram as dunas. ‘A terra nos cartórios’: sisas, vendas, heranças, hipotecas...’ Mas – di-lo o ‘louco’ – actos de loucura, repetidos inúmeras vezes, tornam-se sagrados’. A sacrossanta propriedade privada...²²¹

Excetuadas essas diferenças fundamentais, técnico e executor desempenham semelhante função, a de evidenciar os dilemas com que se debate o núcleo familiar e de demonstrar que esse núcleo representa, em última análise, um segmento da burguesia prestes a ser destruído. Ambos são, além disso, entidades alheias ao núcleo familiar e, como tais, como sublinha Lepecki, constituem-se como manifestações da ameaça sobre ele exercida²²².

*

A figuração das personagens de **Finisterra** torna sobretudo evidente aquilo que Ana Paula Arnaut (2010) afirma acerca da particularidade da ficção *post*-modernista portuguesa: que não é possível localizar nela “uma redução apolítica da História à estética, com o conseqüente afastamento em relação a qualquer forma de ideologia”²²³, como pretendem, por exemplo Fredric Jameson (1984), Terry Eagleton (1985) e Charles Newman (1985) ao pensar o *post*-modernismo em termos gerais. Para Arnaut,

²¹⁸ Ibid., p. 281.

²¹⁹ Ibid., 281.

²²⁰ RODRIGUES, op. cit., p. 69.

²²¹ Ibid., p. 69-70.

²²² LEPECKI, op. cit., p. 210.

²²³ ARNAUT, Ana Paula. Post-Modernismo: O futuro do passado no romance português contemporâneo. **Via Atlântica**, n. 17, 2010, p. 129-140, p. 137. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50544>. Acesso em: 21 ago. 2019.

[é] certo que não podemos negar a existência de obras em que o estético parece predominar. Sublinhamos, contudo, a forma verbal 'parece'. Se o leitor se dispuser a atentas e profundas leituras, transformando-se no 'legente' de que fala Maria Gabriela Llansol em vários livros, não é difícil descobrir que por detrás dos entrópicos jogos verbais e formais, constituintes do corpo vivo do texto, se escondem muitos dos múltiplos sentidos que, de um modo ou de outro, compõem vidas e espaços do Humano ou, em outros termos, de Portugal.²²⁴

De fato, em termos de comportamento, as hierarquias e os papéis tradicionais atribuídos às personagens são dissolvidos em **Finisterra**. Ainda que o assunto do romance seja o fim de uma história familiar e ainda que o foco narrativo organizador do relato seja o de um membro da família, o que nesse sentido confirma o protagonismo desse núcleo, não há a tradicional coincidência entre o que Hamon chama herói e o espaço moral valorizado pela obra; escala essa alinhada, antes, com os valores corporificados pelas figuras secundárias do núcleo peregrino. Porém, essa atitude narrativa, claramente compatível com as diretrizes ideológicas que perpassam o conjunto da obra de Carlos de Oliveira, não é dada explicitamente em **Finisterra**, mas *sugerida* por via dum apurado trabalho formal incidente sobre a figuração das personagens. Pensando nos termos de Nünning, podemos afirmar que o conjunto de perspectivas de **Finisterra** resulta num sistema aberto, cujos padrões de contrastes e correspondências, que aqui localizamos nas afinidades e discordâncias de perspectivas entre as personagens, não convergem para uma mesma linha semântica. Diferentemente do que de partida se poderia supor, embora a perspectiva da criança, sempre contaminada pela do adulto em que se tornou, condicione a composição da maior parte das personagens e o modo como se apresenta a maior parte das ações, o mais elevado grau de ênfase conferido à sua perspectiva não conduz a uma percepção unívoca do mundo.

A percepção fragmentária, parcial, limitada por que se filtra a intriga, muito embora implique numa constituição lacunar e indeterminada dos traços físicos, comportamentais e psicológicos, assim como das ações e das motivações das personagens, não impede a inferência dos vetores axiológicos com os quais a obra se compromete, apenas desloca a ênfase da intriga propriamente dita para as estratégias textuais por que o mundo representado se organiza, para as diferentes perspectivas que, quase sub-repticiamente, insinuam-se no tecido narrativo. Quer

²²⁴ Ibid., p. 137.

dizer, rasurando-se a possibilidade dum conhecimento totalizante da parte do narrador, há como que um excedente de significado que só pode ser obtido do confronto entre as diferentes perspectivas corporizadas pelas personagens, diferença materializada não só na escassa informação discursivamente comunicada (pelas narrativas do homem, da mulher, da mãe e pelos diálogos) como também na sua relação particular com as categorias tempo e espaço e com os diferentes níveis ficcionais. Do ponto de vista ideológico, como demonstrado, nenhuma dessas marcas é inocente – pelo contrário, todas elas só fazem reafirmar as obsessões que permeiam o conjunto da obra oliveiriana (os conflitos de classe, o ideal de mudança) e sua solidariedade com as classes em desvantagem econômico-social.

3.2 O TEMPO PERSPECTIVADO

Na introdução à edição italiana de **Finisterra**, Giulia Lanciani (1983) observa que a indiferenciação, “motivo iminente do romance”²²⁵, abole “qualquer dicotomia entre a experiência do passado e a do presente, qualquer fronteira entre a vida e a morte, entre a infância e a maturidade”²²⁶. Em **Finisterra**, “[o] círculo mágico entre ‘récit’ e ‘temporalité’ retorna continuamente o leitor ao ponto de partida: o tempo contado subtrai-se da determinação temporal”²²⁷. Para caracterizar o que, a partir do pressuposto apresentado por Lanciani, chamaremos processo de *indiferenciação* do tempo na narrativa, partimos da dupla dimensão constitutiva da categoria. Como nos ensina Genette, “[a] narrativa é uma sequência duas vezes temporal...: há o tempo da coisa contada e o tempo da narrativa (tempo do significado e tempo do significante”²²⁸, isto é, o tempo da história e o tempo do discurso. O *tempo da história* de **Finisterra** divide-se, em princípio, em dois grandes estratos, a que chamaremos *tempo atual* e *tempo rememorado*. No tempo atual, o homem anda “altas horas através da casa, às escuras e sem tropeções”²²⁹, *mede* “a casa”, [o]s quartos, um a um”; *avalia* “a superfície entregue à névoa, e os seus pontos frágeis (janelas, portas e postigos)”;

²²⁵ OLIVEIRA, Carlos. **Finisterra**. Paesaggio e popolamento. L'Aquila-Roma: Japadre Editore, 1983, p. 8; tradução nossa. No original, “motivo incombente del romanzo”.

²²⁶ Ibid., p. 9; tradução nossa. No original, “ogni dicotomia tra l'esperienza del passato e quella del presente, ogne confine tra vita e morte, tra infanzia e maturità”.

²²⁷ Ibid., p. 9-10; tradução nossa. No original, “[i]l cerchio magico tra ‘récit’ e ‘temporalité’ riporta continuamente il lettore al punto di partenza: il tempo raccontato, si sottrae così alla determinazione temporale.”

²²⁸ METZ, Christian, 1968, p. 27 apud GENETTE (1995), op. cit., p. 31.

²²⁹ OLIVEIRA (2003), p 65.

registra o “fino diapasão das goteiras, a pouca transparência lá de fora”²³⁰. É nesse tempo que “folheia o caderno escolar poisado na mesa de vinhático” e analisa o desenho da criança; que reúne “os papéis da família (poucos e dispersos)”²³¹ e descobre “algumas notas sobre o povoamento”²³²; nesse tempo, em princípio, é que atravessa a casa, cruza o jardim e vai em direção às dunas, seguindo a mulher que busca a cruz de vidro perdida na areia; é supostamente nele que constrói a maquete que duplica o percurso “do jardim ao socalco da duna”; que assiste ao nascimento dum sistema planetário; que vê “a golfada gelatinosa” da gisandra a dissolver os últimos resquícios do passado e que narra a maior parte do relato.

No tempo rememorado, a mesma personagem, muitos anos antes, assiste à ruína da família. É nesse tempo que, ainda criança, desenha no jardim. É nele que a mãe e o pai vigiam a paisagem, aguardando a passagem dos peregrinos; que a criada alude ao episódio da aranha e ao seu pressentimento funesto; que a mãe pirograva num almofadão de carneira e que sacrifica o cordeiro; que o pai destrói as fotografias da casa e seus mecanismos. É nele também que o tio busca convencer os demais da necessidade de encontrar-se a fórmula da porcelana; que o amigo da família procura subornar o executor fiscal e que o técnico de hipotecas vem alertar a família da “tempestade” próxima.

Entretanto, se, a nível de análise, consentimos a distinção básica entre tempo atual e tempo rememorado, não desconsideramos a sua relatividade. O percurso da mulher em busca da cruz de vidro se processa exatamente no tempo da narração ou num passado recente, afastado do tempo rememorado e, entretanto, mais próximo do momento da narração? No momento da narração, os demais membros da família estão mesmo ausentes da casa, isto é, pertencem unicamente ao que chamamos tempo rememorado? Como já aludimos, **Finisterra** instaura propositalmente a indeterminação e a sugestão, relega os fatos a um nível de dúvida por vezes insolúvel.

Em sua maior extensão, a narrativa opera em benefício duma obliteração dos limites entre esses dois estratos temporais, de modo que a história não se apresenta como “realmente” foi, mas como se afigura na perspectiva das personagens. Não quer isso dizer que o tempo cronológico é simplesmente substituído pelo tempo psicológico – pouco (quase nenhum) aprofundamento há, de fato, na psicologia das personagens.

²³⁰ Ibid., p. 10.

²³¹ Ibid., p. 20.

²³² Ibid., p. 20.

Em **Finisterra**, toda a paisagem tende a ser convertida em representação, e tampouco o tempo escapa a essa dinâmica, pois a obra projeta uma espécie de *tempo da representação ou da escritura*, em que o tempo histórico e mesmo o tempo durativo, dependente da percepção dum eu, figuram enfraquecidos. Com efeito, joga-se nesse romance com a percepção do tempo, especialmente com a percepção do tempo rememorado, mas, ao representá-lo, a narrativa encena uma espécie de congelamento temporal, como se todo sentido de dinamismo e duração fosse subtraído em favor dum efeito de atualização, ou antes, de indiferenciação, dos diferentes momentos vividos e/ou rememorados.

O que está, portanto, em causa no que entendemos por indiferenciação do tempo não é uma simples discordância entre “a ordem temporal da sucessão dos acontecimentos na diegese” e “a ordem pseudo-temporal da sua disposição na narrativa”²³³, mas a cronologia propriamente dita, a possibilidade de ordenar os eventos narrados com o mínimo de rigor. O tempo do discurso, de sua parte, só faz incorporar as confusões espaciotemporais no presente da enunciação, rasurando as diferenças entre os diferentes estratos temporais.

Centrado numa ou mais personagens, cada um dos capítulos da obra é narrado no presente, sem haver, necessariamente, indicação explícita da identidade da personagem central ou da voz narradora, tampouco das motivações ou do tempo da ação representada. Cada capítulo corresponde, de certo modo, a um *quadro* em que determinada cena se desenrola, como uma espécie de episódio que não encontra continuidade no capítulo seguinte – às vezes, as ações duma mesma personagem são narradas em mais de um capítulo, não havendo, necessariamente, sinais de encadeamento temporal ou causal entre as ações apresentadas num capítulo e noutro. A “marca temporal” em **Finisterra**, explica Maria Alzira Seixo,

não é dada como um processamento, uma usura, um desgaste progressivo; ela dá-se através da confrontação de quadros e de estados que se opõem no tempo, estando o progresso temporal no entanto ausente. A justaposição desses quadros e desses estados sem articulação, sem encadeamento sequencial durativo, vai encontrar a sua lógica na ordem do sonho; mas o próprio sonho tem fundamentos físicos e objectuais, neste texto, já que trabalha sobre a percepção de uma mesma paisagem singular mas que se multiplica em reproduções. Temos, por um lado, a casa em ruínas com as suas cenas de interior que emergem do passado; temos, por outro lado (do lado de lá da janela), a paisagem que se avista [...]. Esta paisagem natural entrevista da janela está reproduzida no texto a vários níveis: num desenho

²³³ GENETTE (1995), op. cit., p. 33.

infantil que o homem guarda consigo; numa fotografia emoldurada que ornamenta a parede; numa almofada de couro onde foi gravada; e ainda na percepção que o homem tem dela agora, isto é, em cada nível narrativo, em relação ao passado da sua infância.²³⁴

Quer dizer, a própria narração resulta igualmente dos atos de *perspectivação* e *reprodução* da paisagem. Assim como as paisagens da fotografia, do desenho e da pirogravura, a narrativa que nos chega é um *recorte de cena*, uma das diversas imagens dessa paisagem total cujas partes os membros da família se empenham em *recriar, imitar, copiar, representar*. Tratar do tempo de **Finisterra** é, portanto, como tratar do tempo de cada uma das diferentes reproduções da paisagem elaboradas pelos membros da família. Em última instância, cada quadro não tem senão a sua própria temporalidade – um presente cujas relações de progressão e encadeamento com os demais quadros não são dadas *a priori*. Se, por exemplo, no capítulo X, acompanhamos, com a criança, as palavras que o tio dirige à família, no XIII acompanhamos o homem a seguir os passos duma mulher que busca uma cruz de vidro, para, no XIV, acompanharmos uma disputa entre o homem e a criança, com a criança a recusar-se a ajudar o homem na confecção duma maquete. Quantos tempos e espaços são representados ao longo desses capítulos? Qual a relação cronológica, causal entre um capítulo e outro, ou antes, entre personagens e eventos apresentados no interior dum mesmo capítulo?

Ao nível da história, chama a atenção a possibilidade de coexistirem, num mesmo plano espaciotemporal, o homem e a criança, como versões distintas duma mesma personagem (caps. III, V, VIII, XIV, XXI e XXIV):

Então? Acordado a estas horas?
 Não tenho sono.
 Mesmo assim. Devias estar na cama.
 Mas estou aqui. E retiro o nome que chamei à maquete. Artimanha, não.
 Truque tem outra dignidade: é como dizem os ilusionistas.²³⁵

Por uma espécie de monólogo interior “dramatizado”, a bipartição do homem/menino parece levar ao extremo as possibilidades de representação da memória. Birgit Neumann (2016) explica, a respeito dessas possibilidades, que

²³⁴ SEIXO, op. cit., p. 118-119.

²³⁵ Ibid., p. 86.

A característica constitutiva de todas as ficções da memória é [...] o modo como operam com perspectivas de tempo em co-presença: os níveis multi-temporais do passado e do presente misturam-se de maneiras diversas e complexas. Este tipo de organização estabelece não apenas uma ordem consecutiva, não apenas uma cadeia de elementos ao longo da seta do tempo, mas um quadro de referência em que cada acontecimento se relaciona com outros através de avanços e recuos: cada acontecimento é marcado por todos os acontecimentos precedentes e evoca expectativas acerca de acontecimentos vindouros.²³⁶

De fato, mais do que de acontecimentos, encena-se em **Finisterra** uma co-presença de perspectivas. No fragmento, a perspectiva sobre a maquete (mas, para além dela, de todo o universo narrativo) é simultaneamente a do homem e do menino, como se o homem, impregnado das lembranças que emergem durante sua deambulação pela casa, inclusive a lembrança de si mesmo, só pudesse, literalmente, processar o presente em diálogo com o passado. No entanto, no caso de **Finisterra**, o artifício ficcional extrapola mesmo aquela constituição da memória convocada por Neumann: como explicar, apenas pelo recurso à lógica da memória, que a mãe, supostamente já ausente da casa no tempo da narração, aluda (cap. XIV) tanto ao pai e ao amigo da família quanto ao filho (que seria o narrador do relato) pela denominação de homem, como se experimentasse a mesma temporalidade do filho adulto?

Quanto à duplicidade do real, visível no comportamento familiar: primeiro, o homem da voz lenta, bebedor de brandy; dobra o lenço tabaqueiro pelos vincos iniciais; volta a metê-lo no bolso (deixando à mostra uma barra vermelho-desbotado); e reflecte-se no seu oposto, o amigo da família (que espera, com fidelidade, o quê?; talvez não seja fiel, e o desdobramento da voz, a inflexão feminina, apenas um esforço de paciência a esconder o pior); depois, o homem de colete às riscas (também desbotadas): assume a herança invisível da casa; projecta-se no passado (na figura do velho em carne e espírito), desencadeando a voz tempestuosa sobre as ruínas; e, por último, o homem a vaguear toda a noite (sem luz, de sala para sala): vai a caminho da infância; duplica a própria imagem, regressivamente (em busca duma câmara escura?).²³⁷

Processo semelhante se verifica no capítulo XXXI. Nele, narra-se o contato da mulher com os peregrinos na floresta. Diante do ritual de fertilização, como vimos, os peregrinos assustam-se, acreditando ser ela uma espécie de “sacerdotisa, cortesã”, “tentação no deserto” que vem conduzi-los ao “pecado carnal”²³⁸. Clamam “[r]ezemos

²³⁶ NEUMANN, Birgit. A representação literária da memória. In: ALVES, Fernanda Mota; SOARES, Luísa Afonso; RODRIGUES, Cristiana Vasconcelos (Org.). **Estudos de memória: teoria e análise cultural**. Vila Nova de Famalicão: Húmus, 2016. p. 265-278, p. 270.

²³⁷ OLIVEIRA (2003), op. cit., p. 79.

²³⁸ Ibid., p. 129.

de joelhos, de rastos”, benzem-se, exclamam “Oremus”. Nisto, indiferenciando passado e presente, com eles “concorda a criança (relutante)”²³⁹, que a tudo observa no “meio da floresta, à alea verde”²⁴⁰ onde se esconde²⁴¹. É a criança, inclusive, quem acaba por localizar (e logo perde de vista), “caída numa álea negra”²⁴², a cruz perdida pela mulher. Isto é, aqui, o extraordinário está no fato de ser a criança a ver a mulher e localizar a cruz, pois que, logicamente, a mulher não poderia pertencer senão ao tempo do homem. Funciona como sinal da extraordinária dinâmica temporal processada no episódio o fenômeno insólito operado no espaço, o “luaceiro ténue, intermitente” que se acende na floresta, por ela espalhando suas radiações coloridas e instalando uma espécie de “campo magnético” cuja “força desconhecida” chega a arrastar o menino pelos cabelos e queimar-lhe o corpo²⁴³.

A temporalidade em questão rompe não só a lógica “natural” do tempo, mas também transgride, radicalmente, as convenções utilizadas para representar a memória, quer dizer, não se trata, simplesmente, de movimentos de avanços e recuos temporais, mas da encenação duma espécie de *tempo unificado*, em que a separação entre passado e presente é abolida do discurso.

Em nosso entender, o modo de representação do tempo em **Finisterra** remete ao conceito de *unnatural narrative*, concebido por teóricos como Monika Fludernik (2012), Jan Alber (2016) e Brian Richardson (2000) para dar conta de configurações discursivas que investem simultaneamente contra a lógica do mundo real e no rompimento com as técnicas realistas de representação das categorias da narrativa:

Quadros e *scripts* naturais (ou do mundo real) compreendem o seguinte tipo de informação: os seres humanos não se transformam repentinamente em outra pessoa; o tempo avança (e não retrocede); e (a menos que haja um

²³⁹ Ibid., p. 131.

²⁴⁰ Ibid., p. 133.

²⁴¹ É sintomático que essa confluência de tempos opere-se na floresta. Isso porque tal espaço é dotado, no conjunto da obra de Carlos de Oliveira, de agudo potencial simbólico. N^o “A floresta”, ensaio d’**O aprendiz de feiticeiro**, o autor elenca alguns dos sentidos potenciados pela imagem. Entre eles, está o da memória, que, pelo seu modo de “enredar-se” segundo uma lógica particular, pode bem ser metaforizada na imagem da floresta: “Agora desdobo o fio da memória (é difícil fugir às imagens, aos romances da infância) sem preocupações eruditas ou cronológicas. A memória enreda-se também à semelhança das florestas [...] e o modo imprevisível como isso acontece tem as suas leis, embora pareça que não. O acaso, claro está, mas as leis do acaso ficam para outra oportunidade” (OLIVEIRA, 1979, p. 139).

²⁴² OLIVEIRA (2003), op. cit., p. 135.

²⁴³ Ibid., p. 134.

terremoto ou um tornado), os espaços em que habitamos não mudam repentinamente de forma.²⁴⁴

Brian Richardson, interessado especificamente no trabalho com a categoria tempo, defende que a teoria de Genette é “geralmente adequada para descrever a temporalidade de praticamente toda narrativa não-ficcional, da grande maioria de obras de ficção realista, e a maior parte da ficção modernista”, e, no entanto, não funciona se aplicada a textos modernistas tardios e *post*-modernistas, baseados em “distinções que os escritores mais experimentais estão determinados a evitar, negar ou confundir”²⁴⁵. Isso porque, nesses textos, conceitos básicos como *ordem*, *duração* e *frequência* são drasticamente transfigurados em relação aos “modelos naturais” de representação (historiografia, grande parte da narrativa realista e naturalista e alguma parte da narrativa modernista), fundados numa sucessão regular e lógica entre os eventos.

Entre as mais recorrentes variedades de transgressão da temporalidade realista, Richardson elenca seis: circular (“*circular*”), contraditória (“*contradictory*”), antinômica (“*antinomic*”), diferencial (“*differential*”), heterogênea (“*conflated*”) e dual ou múltipla (“*dual or multiple*”). Em **Finisterra**, o efeito de indiferenciação temporal é obtido da configuração do quinto tipo (*conflated temporality*, ou temporalidade heterogênea ou confusa)²⁴⁶, em que

zonas temporais aparentemente diferentes falham em permanecer distintas e deslizam ou se derramam umas sobre as outras. Isto é, à medida que os segmentos da história se cruzam, o mesmo acontece com suas respectivas temporalidades.²⁴⁷

²⁴⁴ ALBER, Jan. **Unnatural narrative**. Impossible worlds in fiction and drama. Lincoln: University of Nebraska Press, 2016, p. 26; tradução nossa. No original, “Natural (or real- world) frames and scripts comprise the following kind of information: in the actual world humans can tell stories, whereas corpses and objects do not speak; human beings do not suddenly transform into somebody else; time moves forward (rather than backward); and (unless there is an earthquake or a tornado) the spaces we inhabit do not suddenly change their shape.”

²⁴⁵ RICHARDSON, Brian. **Narrative Poetics and Postmodern Transgression**: Theorizing the Collapse of Time, Voice, and Frame. *Narrative*. Vol. 8, n. 1, 2000, p. 23-42. Columbus: The Ohio State University Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20107199>. Acesso em 30 jul. 2019; tradução nossa. No original, “generally adequate to describe the temporality of virtually all nonfictional narratives, of the great majority of works of realist fiction, and of most modernist fiction”; “distinctions that more experimental writers are determined to preclude, deny, or confound.”

²⁴⁶ Conforme tradução de OLIVEIRA, Raquel Trentin. *Unnatural Narratology, Unnatural Narrative: transgressões e desvios da verossimilhança realista na narrativa contemporânea*. **Letras** (UFMS), v. 53, p. 85-106, 2016.

²⁴⁷ RICHARDSON, op. cit. p. 27; tradução nossa. No original, “apparently different temporal zones fail to remain distinct, and slide or spill into one another. That is, as the story segments run into each other, so do their respective temporalities.”

Esse efeito de embaralhamento decorre de estratégias como o emprego do presente do indicativo para narrar igualmente as ações do homem e da criança. O capítulo XXX, por exemplo, abre com a criança a olhar “a porta da câmara escura que o pai *acaba de fechar*”²⁴⁸. A ela, nunca teve acesso durante a laboração do pai e por isso “*supõe* apenas a penumbra vermelha, os reflexos de sangue nas chapas, nos banhos das cuvetes”²⁴⁹. Pensativo (“afinal, surgem como as imagens?”²⁵⁰), “[a]travessa o corredor, até a porta da sala, e *entra*. Paciência”²⁵¹. No parágrafo seguinte, é “[o] homem” quem, arrastando a mesa utilizada pelo pai, “*sai* da câmara escura”²⁵² a cuja porta olhava a criança. O emprego do presente do indicativo, tanto quanto a situação das ações no mesmo espaço da casa, contribuem para um efeito de contiguidade espaciotemporal, como se fossem extintos os limites entre o tempo da criança, em que esta fica a olhar a câmara escura onde trabalha o pai, e o tempo do adulto, em que este sai pela mesma porta a arrastar a mesa, quando já não existe a criança e, muito provavelmente, já morrera o pai. Ou seja, a memória do homem atua sobre o passado atualizando-o através do espaço. Como afirma Richardson, ao nível do discurso,

a narrativa passa de um cenário para outro e, invariavelmente, os tempos e espaços 'separados' começam a se fundir, à medida que as distinções entre cada agrupamento de eventos começam a colapsar e 'agora' e 'então' não significam mais claramente tempos díspares.²⁵³

Quando quem assume parcialmente a narração é a mãe ou a mulher, vigora a mesma dinâmica:

Às vezes, limpo o estojo de pirogravura:, mas, no metal tão estalado, a ferrugem reaparece em poucos dias e progride pelas ranhuras como o desenho duma raiz. Preocupações aliás inúteis: não me sirvo do estojo há muito (desisti de perseguir a realidade ou, melhor, cansei-me). [...] Senta-se na cadeira de balouço: quem a olhar da janela, vê-a de perfil.²⁵⁴

²⁴⁸ OLIVEIRA (2003), op. cit., p. 125.

²⁴⁹ Ibid., p. 125.

²⁵⁰ Ibid., p. 125.

²⁵¹ Ibid., p. 126.

²⁵² Ibid., p. 126.

²⁵³ RICHARDSON, op. cit., p. 27; tradução nossa. No original, “the narrative moves from setting to setting, and invariably the ‘separate’ times and spaces begin to melt or bleed into each other, as the distinctions between each cluster of events begin to collapse, and ‘now’ and ‘then’ no longer signify clearly disparate times.”

²⁵⁴ Ibid., p. 77.

Alternando, nesse caso, a instância narrativa entre a voz do homem e a da mãe, o que a narrativa parece visar é a obliteração da distância entre passado e presente, como se a personagem ora focalizasse e ora fosse objeto focalizado, no próprio momento da narração.

Embora a mulher só possa pertencer a um outro tempo que não o da infância do homem, a narrativa não nos permite inferir com exatidão se suas ações decorrem num passado recente em relação ao momento da deambulação do homem pela casa, ou num passado um pouco mais remoto, ainda que bem mais distante do tempo da criança. Ao narrar a tentativa da mulher de apagar a cicatriz do crucifixo, o homem menciona que a personagem ouve passos no corredor da casa, “mecânicos como sempre, mas instáveis, mais longe e mais perto ao mesmo tempo (numa gruta onde não anda ninguém)”²⁵⁵. A alusão à distância dos passos ouvidos por ela pode ser lida como uma sugestão da distância temporal que a separa do momento da deambulação do homem pela casa.

Mas não só as ações se organizam de modo a suscitar um efeito de indiferenciação de tempos e espaços. Também atuam em benefício desse efeito extensas descrições como esta:

A criança, sentada na cadeira de balouço [...] examina a paisagem. Olhos piscos, mas minuciosos, na violência da luz exterior.
 A primeira zona de areia (mancha a ferver num hálito prateado, como o sal dos velhos itinerários: ruivo por dentro, alvo por fora) ocupa o terço inferior da aridez que a janela enquadra.
 Segue-se uma faixa estreita de gramíneas: a evaporação da lagoa (juncos densamente roxos) submerge-as num tom mais carregado que o da própria água. [...]
 Na outra margem, a linha das dunas reflecte o movimento da ondulação (sinusóide ténue demarcando a altura da segunda grande zona de areia) e serve de limite ao terço intermédio da paisagem.
 O último terço acaba na linha inferior do caixilho: formam-no as dunas distantes (recorte acentuado, revérberos de cal, como a auréola, a inquietação, que as estrelas irradiam fixamente) [...].
 Levanta-se e examina também a ampliação fotográfica suspensa na parede [...].
 Por fim, aproxima-se do almofadão de carneira pirogravada [...].
 O homem folheia o caderno escolar poisado na mesa de vinhático [...].²⁵⁶

São dois os focalizadores no trecho: inicialmente, a criança, que examina as três zonas de areia, a ampliação fotográfica e o almofadão de carneira pirogravada e,

²⁵⁵ Ibid., p. 71.

²⁵⁶ Ibid., p. 11-12.

em seguida, o homem, que folheia o caderno escolar pousado na mesa de vinhático. Ainda que, no tempo da narração, os elementos percebidos pela criança já não sejam os mesmos doutrora, o presente no qual se realiza a descrição conferem-lhe um caráter de atualidade, corroborado pelo gozo do pormenor que distende a frase através da proliferação de substantivos e adjetivos e do uso de parênteses. Esses recursos favorecem não só a impressão de atualidade como também de nitidez, como se, apresentada em detalhe, a paisagem nos fosse posta diante dos olhos. Além disso, a súbita alusão ao “homem que folheia o caderno escolar” contribui para o efeito de contiguidade espaciotemporal, como se um observador, situado no interior da casa, deparasse com duas entidades distintas (o homem e a criança) e fosse capaz de *perceber como eles* a paisagem exterior e as diferentes reproduções dela²⁵⁷.

O efeito de indiferenciação é suscitado ainda pelo emprego alternado da primeira e da terceira pessoas do discurso para narrar ações que decorrem no tempo da criança. No capítulo VI, por exemplo, em que a criança observa o diálogo entre o pai e a mãe, o adulto relata, como se fora uma figura distinta do menino, que “[a] criança espera com paciência. De súbito, *julga* ouvir nas palavras do pai o eco duma voz e não a própria voz (soando onde?). *Pensa* também num gume fulgurante (e *ignora* porquê)”²⁵⁸. Já no capítulo XX, em que a criança acompanha a conversa entre o executor e o amigo da família, o narrador pessoaliza-se, isto é, o adulto fala em seu próprio nome, como que reconhecendo sua identidade com o menino: “*Fecho* os olhos. Voz sem nenhuma suavidade: gráfico de linhas rectas; um eixo irradiando (para baixo, para cima) ângulos agudos, até quando os sons são mais roucos”²⁵⁹; “*Reabro* os olhos”. Nesse caso, é a oscilação entre um *eu* e um *ele* que serve para fazer da personagem homem/criança um espaço de continuidade temporal.

No nível da história, as próprias personagens sugerem o processo operado ao nível do discurso. Num de seus colóquios, o adulto, dirigindo-se à criança, explicita a dinâmica da indiferenciação temporal desdobrada na narrativa:

²⁵⁷ Importante observar que a descrição do espaço em **Finisterra** acaba por diferenciar-se da descrição impressionista típica e da apresentação romântica e mesmo da realista. Se, por exemplo, compararmos **Finisterra** com **Uma abelha na chuva**, verificaremos que, neste último, não há pausa descritiva, implicando a descrição do espaço a própria duração da experiência subjetiva da personagem, i. é, as imagens espaciais surgem conforme avança a ação exterior/interior da personagem. Em **Finisterra**, como já aludimos, os sentidos, a imaginação, os afetos (a perspectiva, numa palavra) da personagem estão sempre pressupostos, mas o tempo durativo é subtraído em favor da representação da paisagem como se fora um *quadro* ou uma cena a desdobrar-se num presente atemporal.

²⁵⁸ OLIVEIRA (2003), op. cit., p. 26; grifos nossos.

²⁵⁹ Ibid., p. 81; grifos nossos.

Se adivinhasse o futuro...
Sabes o futuro até certa altura. Não faças batota abusivamente.
Identificas-me contigo e falas de batota abusivamente. *Confundes duas ordens de sonhos, esqueces metamorfoses irremediáveis, unificas o tempo, não consultas ninguém.*²⁶⁰

Noutros momentos, o adulto alude à particularidade do processo de rememoração – chama à memória uma “mecânica paralela a tanto fenómeno externo”²⁶¹ e afirma ser “fútil destrinçar memória, instinto, sentimento”²⁶². O conjunto de tudo isso constituiria, nos seus termos, “um mecanismo complexo”, e “[d]esigná-lo como mecanismo” não refletiria senão “o gosto imoderado do que chama rigor: harmonias pré-estabelecidas, forças de atracção conjugando elementos dispersos, integrando-os numa tarefa que leis inalteráveis regulam em dois mundos (exterior e interior)”²⁶³. Através dessas afirmações, a personagem sugere as duas grandes forças atuantes no romance – a memória e o seu processo de atualização do passado; e o processo de representação ficcional, por meio da qual a lógica do tempo é desnaturalizada.

A ausência de relógios na casa – o pai provavelmente os teria penhorado – vem igualmente sugerir a dinâmica temporal do romance:

[Na vigilância da paisagem] [c]abe-lhe a ela [a mãe] o turno do meio dia (sem grande rigor). Exactidão, só com a ajuda de relógios, e relógios... Bem, o de caixa alta desapareceu: já não se ouve o martelo de cobre ao fundo do corredor; avariou-se a corda e, embora o tio quisesse consertá-la (chaves de fenda, solda, óleo, parafusos, livros folheados à pressa), veio um homem da vila, levou a caixa e o maquinismo para a carroça que esperava no pátio, e até hoje. O do pai (ponteiros luminosos, tampa e corrente de prata), sempre em cima da cômoda holandesa, foi pelo mesmo caminho. Revisão geral, no relojoeiro, há tanto tempo? Ninguém acredita.²⁶⁴

A solução encontrada pela família é a medição do tempo pela observação das sombras e pelo espetar duma vara no solo, “num processo primitivo de onde decorre

²⁶⁰ Ibid., p. 32, grifos nossos.

²⁶¹ Ibid., p. 66.

²⁶² Ibid., p. 126.

²⁶³ Ibid., p. 126.

²⁶⁴ Ibid., p. 42.

uma relação estreita com o tempo natural, e não aquele que é regulado pelas convenções”²⁶⁵:

Estudando a sombra, resolve-se (em parte) o problema das horas. O foco principal é a noite. Com as suas metamorfoses, que transformam sombra em penumbra, penumbra em lusco-fusco, lusco-fusco em luz (mantém a sombra particular das coisas, maior ou menor, conforme o percurso do sol). Passando-se da teoria à prática, espetta-se uma vara no sol, a prumo, desenha-se um quadrante no chão, e pronto: o cálculo do tempo é fácil. Menos no inverno, como suprimir a chuva, a névoa, as nuvens, para ter horas todo o ano? Como tornar visível o círculo do sol? E, por fim, como iluminar (vá lá, iluminar) a noite?²⁶⁶

O cambiar-se o tempo cronológico pelo tempo natural não é também senão uma forma de indiferenciação: abandonadas as medidas temporais objetivas, a experiência passa a regular-se segundo o ritmo irregular da luz, que dificulta a distinção entre as horas.

Outra forma de indiferenciação temporal operada na história é a que se processa em relação ao *tempo primitivo*, anterior ao povoamento da paisagem onde fora construída a casa da família. Os terrenos então agricultados “eram dantes extensões maninhas, eriçadas de felga e gramata. Em tempos ainda mais recuados, uma flora gigantesca cobriu a região: encontra-se enterrada ao nível do mar e abaixo dele”²⁶⁷. Quando o homem modela as dunas por sobre o tampo da mesa, afirma reproduzir também “a paisagem que o suporte das florestas soterradas mantém a flutuar”. As florestas, subentende-as “por comodidade: teoricamente, erguem-se do soalho e alcançam a face inferior do tampo”²⁶⁸. Ocorre que, sob o olhar do homem, como já referimos, a paisagem ganha vida: não apenas desprendem-se as sete esferas luminosas como também a floresta primordial renasce: “[a]ssisto (assistimos os dois) em silêncio à ressurreição das florestas, também silenciosa”²⁶⁹. Nisto, diz o homem, a “maquete transfigura-se num “cenário enorme, ampliação fotográfica (?) ao natural”, ao mesmo tempo em que “outra ideia [...] insinua [...] que a paisagem anterior

²⁶⁵ JÚDICE, Nuno. Uma paisagem em construção. In: SILVESTRE, Osvaldo Manuel. **Depois do fim**. Nos 33 anos de *Finisterra*. Paisagem e Povoamento, de Carlos de Oliveira. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2011, p. 15-24, p. 29.

²⁶⁶ OLIVEIRA (2003), op. cit., p. 42-43.

²⁶⁷ Ibid., p. 45.

²⁶⁸ Ibid., p. 57

²⁶⁹ Ibid., p. 99.

ao afundamento das florestas está pronta a ser povoada por gente que nasceu milénios depois”²⁷⁰.

Através da maquete, como observa Osvaldo Manuel Silvestre (1994), processa-se uma “simultaneização do tempo primordial com o tempo presente”²⁷¹, o tempo da paisagem visível e o tempo da paisagem primordial, até então soterrada. Ou seja, “[p]rojetando-se um mundo possível (o “cenário *enorme*”), aliás assumidamente contrafactual”²⁷², abre-se caminho a que o tempo representado também se afigure um *tempo possível*.

Também o desenho do menino projeta a sua própria temporalidade. No tempo da criança, em frente à janela, “[m]ãe e pai alternam a tarefa de sondar a paisagem”, isto é, “esperam a peregrinação ao cair da tarde (processional, cabeças acesas como archotes), quando a sombra propõe a passagem de homens e animais, abrindo enormes vertentes pela areia”²⁷³. É a paisagem deserta, enquanto ainda não passara a peregrinação, o ponto de partida para a representação. Ocorre que a *peregrinação real*, isto é, aquela assistida pelos pais, não é nunca narrada, isto é, fundem-se, num mesmo plano diegético, a paisagem real e a paisagem representada, sendo os leitores admitidos estritamente à peregrinação tal como se afigura na “versão povoada da paisagem”²⁷⁴. Assim, o tempo dos peregrinos, como o tempo da floresta primordial, constitui também ele um tempo possível, passível de atualizar-se sempre que o desenho é perspectivado:

A luz inesperada desdobra a peregrinação pelas quatro paredes, faz oscilar sombras cor de lume no estuque (na paisagem). Mas acima (ocultando as aves brancas), nuvens de bolor e fumo pairam sobre a marcha.
Talvez chova e voltem para trás.
Não me parece, por enquanto. O céu estava coalhado como este quando os desenhei.²⁷⁵

E toda a figuração dos peregrinos, como já aludimos, fica sujeita ao modo como a criança os representara. Quando a mulher adentra a floresta, num tempo por si mesmo indiferenciado, permanecem “os peregrinos (e o seu gado) parados na orla da floresta, onde o cascalho dos fósseis miúdos é mais denso. Não se aventuram entre

²⁷⁰ Ibid., p. 99.

²⁷¹ SILVESTRE, op. cit., p. 71.

²⁷² Ibid., p. 71; grifos do autor.

²⁷³ OLIVEIRA (2003), op. cit., p. 40.

²⁷⁴ Ibid., p. 26.

²⁷⁵ Ibid., p. 32.

as árvores. *Receiam incendiá-las (as cabeças continuam a arder)*²⁷⁶, ou seja, mesmo quando participam noutra temporalidade, nesse caso, a temporalidade indiferenciada do episódio da mulher na floresta, essas personagens carregam consigo os atributos adquiridos na temporalidade do desenho, ou melhor dizendo, a sua temporalidade não é senão essa espécie de *atemporalidade* da representação feita pelo menino.

Em **Finisterra**, além disso, o tempo não só é indiferenciado como é também agente da indiferenciação. Sua agência revela-se, entretanto, muito menos como *processo* do que como *marca*²⁷⁷, como quer Maria Alzira Seixo. Na ampliação fotográfica, por exemplo, os contrastes pouco visíveis, o desaparecimento das três zonas visíveis são as marcas da indiferenciação provocada pelo escoar dos anos:

[...] a moldura dá-lhe um enquadramento semelhante; falta-lhe porém a cor real, e o tempo distinguiu a imagem: os contrastes são pouco visíveis, desaparecem as três zonas distintas [que o menino consegue distinguir da janela], dissolvem-se numa única mancha castanha (quase sépia) à medida que os anos (e a réstia de sol batendo na parede pelo fim da tarde) devoram linha a linha a nitidez dos contornos.²⁷⁸

A indiferenciação do tempo também atinge diretamente o espaço. No interior da casa, a “cera delida”, as “galerias de caruncho”, o “pó”, as “manchas de humidade nos tectos”, a “serradura interior da madeira”²⁷⁹ vêm lembrar ao homem de que também a estrutura física da casa ruma à indiferenciação. No exterior, o “abandono” do jardim onde desenha o menino indica que ela é um processo já longamente em curso: são *informes* os *montões* de silvedo, buxo descabelado, urtigas e flores selvagens; lembram anões velhos, doentes as palmeiras, com suas folhoas *emaranhadas*²⁸⁰.

Ao fundo do corredor, “encostado à parede, em cima do armário”, há um bocal de vidro contendo um feto em estágio de indiferenciação. A voz narrativa (cuja identidade, como já sinalizamos, não é explicitada) chama-lhe “[t]alvez a primeira falha na sequência familiar. Uma das intrusas trouxe para dentro da casa o óvulo doente”²⁸¹. Tal imagem, ou antes, “o golpe na retina”, funciona como uma espécie de aviso às mulheres da casa: “não espere complacência (nem perdão) a culpada (?). É esse o

²⁷⁶ Ibid., p. 115; grifos nossos.

²⁷⁷ Cf. SEIXO (1983), op. cit. p. 118.

²⁷⁸ OLIVEIRA (2003), op. cit., p. 12.

²⁷⁹ Ibid., p. 10; grifos nossos.

²⁸⁰ Ibid., p. 9.

²⁸¹ Ibid., p. 73.

objetivo do bocal”²⁸². Sugerindo o funcionamento numa ampulheta (“[o] álcool (o formol?) foi-o ressequindo e esfarelado; dia a dia, acumulou-se no fundo do bocal um depósito amarelado: atinge agora metade da emulsão”²⁸³), a deterioração do feto como que sinaliza a deterioração moral da família com o passar dos anos: “a casa a desmoronar-se desmorona a disciplina, que vem (como se sabe) do equilíbrio económico”²⁸⁴. Não por acaso, ele é designado como “o pequeno fantasma”²⁸⁵, espectro que regula a preservação do elo hereditário ao longo das gerações.

Sobre as personagens, a indiferenciação temporal se deixa entrever, antes de mais, no seu modo de representação. Decorridos muitos anos entre sua infância e sua maturidade, restam na memória do protagonista apenas alguns traços de cada figura, um ou mais atributos transfigurados por sensações, afetos e fantasias. Muitas vezes as vozes, já longínquas, sequer logram ser recuperadas com o mínimo de nitidez:

E a terceira voz? Existe realmente? Eco simultâneo das outras, sopra como o vento, parte as frases em palavras, as palavras em sílabas, as sílabas em gritos (fragmentos de sons).²⁸⁶

Outras vezes, tudo se passa como se as ações decorressem numa espécie de não-tempo: desdobrados o homem e a criança, em certos momentos é como se convivessem num presente atemporal, microcosmo comandado pelas suas próprias leis físicas: “[u]ma luz de aquário (coada pela vidraça) brilha intensamente e retarda-lhe os passos. Mas ele continua a avançar. [...] Gestos vagarosos, como se nadasse num aquário: avança sem tocar o fundo”²⁸⁷. A “luz de aquário” que penetra a sala é a luz do halo que impede a névoa de invadir a casa, isto é, a mesma força retardadora que impede o avanço da ameaça física interfere sobre o ritmo do tempo, tornando lentos os gestos do menino. O halo mágico de luz pode ser lido como uma espécie de invólucro que isola a casa, tornando-a numa espécie de cápsula²⁸⁸ dotada numa

²⁸² Ibid., p. 74.

²⁸³ Ibid., p. 74.

²⁸⁴ Ibid., p. 74.

²⁸⁵ Ibid., p. 74.

²⁸⁶ Ibid., p. 44.

²⁸⁷ Ibid., p. 21.

²⁸⁸ A imagem da cápsula que aqui utilizamos é empregada por Carlos de Oliveira n’“A fuga”, ensaio **d’O aprendiz de feiticeiro**. Diz o escritor: “[r]eduzido a mim próprio, separado do mundo exterior, no quarto, na cápsula espacial (o mesmo silêncio, a mesma aparente imobilidade), torno-me mais denso. [...] Estendo-me na cama de ferro, com o cigarro aceso, e deixo passar o tempo. Outra ilusão. Na cápsula

lógica temporal própria. Pelo influxo do halo mágico explica-se também que *flutuem* a criança e o osso de baleia²⁸⁹, ou que a criada apareça como “um vulto quase fluido”²⁹⁰.

O efeito indiferenciador do tempo atravessa também os pormenores que compõem a imagem das personagens – o veludo desbotado do vestido da mãe²⁹¹, a barra vermelho-desbotado²⁹² do lenço do pai, o fato gasto, as mangas que lembram celofane, do executor fiscal²⁹³. Mais expressivo da dinâmica temporal sobre a constituição física das personagens é o rosto duplo da criada: conforme o halo de luz crepita na vidraça e “aparecem as primeiras intermitências (irregulares)” da luz, tal rosto desdobra-se em dois, alternantes: “a luz rejuvenesce-o, alisa-lhe a pele, enquanto os olhos brilham e o cabelo readquire a cor antiga (quase palha); a penumbra acentua-lhe as rugas, e o cabelo cobre-se de cinza (derramada pelos ombros e o xaile)²⁹⁴, ou seja, imprime-se na figura apenas a marca do efeito do tempo, não sendo narrada a metamorfose por que passa. Ao recordar o pressentimento doutrora, de que a criança nascera para destruir a família,

[o] rosto jovem sorri um momento, com o fósforo a acender-lhe as pupilas, mas o sorriso remoto (o tempo que demora a chegar) envelhece-o outra vez: — Não pretendo julgá-lo. Deus me defenda da arrogância. Transmito-lhe o aviso: se alguém entregar as chaves desta casa a um estranho, é naturalmente a criança que as aranhas procuraram no berço.²⁹⁵

Quando recorda um episódio há muito sucedido, é, pois, o rosto jovem que se mostra; quando, no presente de sua fala, reitera o antigo presságio, desaparece o sorriso remoto da juventude e se mostram as rugas da velhice.

Outra figura cuja imagem é atingida pelo efeito de indiferenciação é a mulher, que, ao ser tocada na pele pelo sumo da gisandra, tem a sua própria imagem *diluída*. De acordo com o narrador adulto,

o tempo é imponderável. Pelo menos parece. Se pesa e passa, não dou por isso” (OLIVEIRA, 1979, p. 212).

²⁸⁹ OLIVEIRA (2003), op. cit., p. 9.

²⁹⁰ Ibid., p. 107.

²⁹¹ “[...] segura a manga do vestido, aperta-a entre a ponta dos dedos, avalia o veludo (o tempo?) tão usado” (Ibid., p. 27).

²⁹² “À mostra, fica apenas uma barra vermelha, desbotada pelo uso e o ferro de engomar” (Ibid., p. 25).

²⁹³ “[...] afasta-se, esfrega os joelhos um no outro, e cada movimento faz brilhar a fazenda do fato, gasta, embebida em goma”; “Abre os braços de lado a lado. As mangas do casaco lembram celofane, tal a transparência” (Ibid., p. 91).

²⁹⁴ Ibid., p. 107.

²⁹⁵ Ibid., p. 108.

[...] à medida que fricciona a tatuagem [que procura apagar com o sumo extraído da gisandra], e também (gotas a rolar pelo corpo) os seios, o ventre, as coxas, levanta-se em volta da estátua uma poalha turva, logo duplicada no espelho. E assim, partindo de dois focos, a névoa dilui a imagem de pedra, envolve-a numa luminosidade que sugere o mosto da camisola (mais irisado).²⁹⁶

Note-se que é o líquido extraído da planta o agente responsável pela indiferenciação da imagem refletida no espelho. Diluída a imagem da mulher, resta unicamente a sugestão da cor da camisola.

É que o funcionamento do tempo de **Finisterra** é encenado por elementos dotados de potencial indiferenciador, como a névoa e a gisandra. Enquanto “a névoa escurece, em torno da casa”, o halo de luz, com sua mágica função de retardador²⁹⁷, impede-a de alcançar as paredes²⁹⁸. À medida que o homem deambula pela casa, “o halo perde intensidade”, até que, finalmente, “a névoa recompõe-se [...] e infiltra-se na sala”, provocando “lufadas maiores e mais escuras, que diluem o rigor das arestas já hesitante (paredes, tecto, rodapé)”. Além da névoa, “a lama das gisandras começa também a entrar” na casa, com sua “golfada gelationosa” a espriar-se pelo tapete: “[d]issolve (primeiro) a cinza que tombou do xaile de merino; e depois (à segunda investida), arrasta os grãos de saliva do executor, que tilintam (e brilham) até desaparecer.

Esses dois elementos, atuam, antes de mais, como indiferenciadores do espaço da casa. Mas sendo tal espaço dotado de expressivo significado temporal – a deambulação pela casa corresponde sobretudo a uma reconstrução, ou antes, a uma indiferenciação dos diferentes tempos ali vividos –, a sua dissolução física sugere a indiferenciação máxima do tempo, isto é, o seu fim. Se a deambulação pela casa correspondia a uma deambulação pela própria memória, quando a estrutura física da casa se dissolve, extingue-se mesmo a possibilidade de recordá-la. É por isso que também a narrativa chega a seu fim.

Ora, o tempo de **Finisterra** realiza seu potencial ideológico na medida em que a ele é atribuído o estatuto de agente indiferenciador dum momento histórico-social. Para o núcleo familiar, a passagem do tempo é, antes de mais, sinônimo de ameaça, pois tal núcleo tem a sua figuração saldada no passado. É, com efeito, a memória, como motor da tentativa de reconstrução dum tempo ido, a justificação da

²⁹⁶ Ibid., p. 70-71.

²⁹⁷ “A luz do halo (que retarda a ameaça em torno da casa)” (Ibid., p. 13).

²⁹⁸ Ibid., p. 21.

deambulação do homem pela casa. É a reprodução obsessiva da paisagem uma tentativa dos membros da família de preservar uma paisagem que logo já não estará diante dos olhos. Esfacelando-se um poder assentado na economia rural, que a indústria vem suplantar, são a insistência do tio na necessidade de descobrir-se a fórmula da porcelana e o ritual de fertilização executado pela mulher modos de tentar resistir à fatalidade do fim – tenta-se encontrar novos meios de sobrevivência, garantir a descendência, fixar um modo de vida. Quando o pai destrói as fotografias da casa, não está também ele a desesperar-se com a iminência do fim do tempo da família? E quando o menino lembra o homem da esterilidade do casal, não está, em última instância, o adulto a lamentar, de si para si, a possibilidade de perspectivar o futuro, de preservar, nas palavras do tio, “o sonho herdado conforme as leis do morgadio”²⁹⁹? Ao iniciar a narração do adulto, a casa já se encontra arruinada: janelas, portas e postigos já estão sujeitos à força degradante da névoa. Enquanto anda pela casa, entretanto, a luz do halo ainda exerce a sua função de retardar o tempo, esse agente, que, como vimos, figura materializado na névoa e na gisandra. Tão logo começa a vacilar a luz do halo, porém, a ameaça do tempo finalmente triunfa sobre essa estrutura já arruinada. As tentativas de fixar o tempo foram inúteis; o tempo da deambulação há de se tornar passado, indiferenciando-se também.

Relação diversa com o tempo tem o núcleo peregrino, cuja figuração, como já aludimos, assenta na projeção do futuro. Os peregrinos fogem do fogo desenhado pelo menino e, longe das aldeias queimadas, “hão de crescer, multiplicar-se”³⁰⁰. Maria Lúcia Lepecki observa que

[q]uando **Finisterra** fala, de passagem, na ‘instalação do inferno nas aldeias do sul’ – e na palavra inferno abre aqui ambigualmente de significação – é à convulsão de uma revolução económico-social que se parece querer aludir. Os camponeses em trânsito são o primeiro momento de tal inferno. Sabem-no os senhores da casa e temem-no. Os camponeses intuem o princípio e o fim de riquezas como a sua, o alfa e o ômega da historicidade de uma classe.³⁰¹

Com efeito, passando à propriedade da família às mãos da Banca, há de terminar o sistema de opressão a que estavam submetidos. Ao pensarmos nos termos do sentido ideológico da narrativa, tal diferença sugere a infertilidade (financeira,

²⁹⁹ Ibid., p. 49.

³⁰⁰ Ibid., p. 56.

³⁰¹ LEPECKI, op. cit., p. 212.

moral, afetiva) da burguesia rural representada pela família e, se não propriamente o resgate dos oprimidos e a inversão dessa ordem social (o destino dos peregrinos não é narrado, apenas sugerido), a materialização, na figuração dos peregrinos, dessa utopia social.

*

O que ficou analisado permite constatar que, com o mesmo rigor de expressão que empregam ao descrever as reproduções da paisagem feitas pelos membros da família, as personagens se empenham em reconstruir um tempo ido, tempo que, contudo, chega-lhes difuso, desbotado, diluído pela ação dos anos sobre a memória. Como sugere o homem, a indiferenciação é própria do funcionamento da memória, este conjunto de “forças de atracção conjugando elementos dispersos”. A rememoração, em **Finisterra**, funciona como um análogo da própria história familiar. Como observa Luís Mourão,

[...] o tempo, em **Finisterra**, tem uma dimensão verdadeiramente cronológica, quer dizer, segue a lógica de Cronos: devora – se se preferir, é ‘o mesmo ruído de morte que devagar rói e persiste’. Devora a sua materialidade vectorizável, eliminando todos os relógios da casa, e devora o espaço em que se vai fundindo [...].³⁰²

É, com efeito, a *lógica de Cronos* que se opera através da gisandra e da névoa e que se materializa no espaço, na imagem e nas ações das personagens. Mas é a mesma lógica, ou lógica muito semelhante, aquela do tempo interior: a memória do homem devora os limites entre o presente o passado, rói as fronteiras entre vida e morte, desdobra existências, torna toda a experiência uma sobreposição de quadros que, à primeira vista, parecem desencadeados e só se encadeiam – e, ainda assim, um tanto precariamente – por um esforço de dedução por parte do leitor.

Se nosso ponto de partida para a análise do tempo narrativo é a sua dupla dimensão, o tempo da história e o tempo do discurso, **Finisterra** mesmo demonstra-nos a impossibilidade de dissociar efetivamente o tempo do discurso, isto é, os tempos do verbo, do tempo da história, a suposta *experiência real do tempo*. Antes de mais, porque o tempo da história não corresponde senão a um modo muito particular de perspectivar passado(s) e presente, indiferenciando-os. Como observa Nünning, “o

³⁰² MOURÃO, op. cit, p. 291.

formato da estrutura da perspectiva na narrativa em primeira pessoa³⁰³ tende a destacar a discrepância entre o mundo textual real e o modelo de mundo subjetivo do eu que experimenta e as lembranças muitas vezes igualmente parciais do narrador homodiegético”³⁰⁴. E isso porque “sua perspectiva tende a ser altamente parcial, tendenciosa ou até distorcida como resultado de limitações cognitivas e da subjetividade inerente à mente humana”³⁰⁵.

A afirmação de Nünning é elucidativa na medida em que a narrativa lembra-nos continuamente da inacessibilidade do leitor a um mundo real textual: sabemos que, na história contada, em sua maior extensão, pelo homem, há um ou mais passados em questão, tanto quanto um presente assentado num percurso físico, mas como distinguir entre o que é *tempo real* e o que *tempo criado pela(s) consciência(s) perspectivante(s)*, entre o que pertence a um plano simbólico ou imaginário e o que pertence a um plano *real*? Exemplos paradigmáticos dessa difícil distinção são a névoa e a gisandra, os dois elementos que corporizam o processo de indiferenciação temporal. Nessa discrepância de que fala Nünning é que repousa a noção de indiferenciação do tempo apontada pelo próprio romance: só podemos tratar de indiferenciação se consentirmos na existência dum tempo real e da sua distorção. Com efeito, não é outra, senão nossa relação com o real, a problemática fundamental desse romance, que, por diferentes maneiras, indaga de si mesmo se não é a realidade, incontornavelmente, uma questão de perspectiva.

E como nos mostram também as próprias personagens, a distorção temporal se processa tão logo a experiência é projetada em obra. Desenho, fotografia, pirogravura, maquete projetam a sua própria temporalidade, e assim também o faz discurso narrativo, uma entre as outras tentativas de *reprodução, representação, cópia, imitação* dum mundo em ruínas. Abolido o sentido de “progresso temporal”, o tempo é sempre atual, podendo confluir num único quadro diferentes estágios da experiência.

³⁰³ Não obstante a pertinência das considerações de Nünning, entendemos, como Genette (1995), que as expressões “narrativa em primeira pessoa” e “narrativa em terceira pessoa” são inadequadas, “pelo colocar do acento da variação sobre o elemento de facto invariante da situação narrativa, a saber, presença, explícita ou implícita, da ‘pessoa’ do narrador que só pode estar na sua narrativa, tal como qualquer sujeito de enunciação no seu enunciado, na ‘primeira pessoa’” (GENETTE, 1995, p. 243).

³⁰⁴ NÜNNING, op. cit., p. 219.

³⁰⁵ Ibid., p. 219; tradução nossa. No original, “the format of perspective structure in first-person narrative tends to highlight the discrepancy between the actual textual world and the subjective world-model of the experiencing I and the often equally partial recollections of the homodiegetic narrator”; “his or her perspective tends to be highly partial, biased, or even distorted as a result of cognitive limitations and the inherent subjectivity of the human mind.”

Em **Finisterra**, portanto, o tempo do discurso, em última análise, é inseparável do tempo da história não só porque o tempo de toda narrativa é sempre um “falso tempo”³⁰⁶, mas principalmente porque a indiferenciação temporal não é apenas um motivo temático, mas a própria forma da obra. Quer dizer, a indiferenciação é condição necessária tanto para a materialização discursiva da perspectivação do mundo pelas personagens quanto para a projeção dum *tempo da representação*. Ideologicamente, a dinâmica da indiferenciação temporal corrobora o sentido do fim do tempo histórico-social duma média burguesia desde o princípio condenada à ruína. A casa fora construída pelas dunas, sendo igualmente instável a condição de superioridade econômica criada pela apropriação ilegal da terra e pelo banimento arbitrário dos camponeses. Paralelamente ao desagregar-se da estrutura física da casa, desagregase, no plano afetivo, a estrutura familiar³⁰⁷, abalada por velhas culpas, pela incomunicabilidade, por supostas traições. Vão-se indiferenciando também as antigas relações de exploração: a respeito dos servos, sabe-se que partem em peregrinação; dos senhores, que só existem enquanto uma memória por um fio de desaparecer. Mas nada disso é dado senão indiretamente ao leitor, que, desde a primeira linha, vai tentando encadear o desencadeado, extrair ordem do caos, diferenciar o que a própria narrativa se empenha em tornar indiferenciado por uma espécie de corte com o funcionamento do tempo histórico que só a ficção pode fazer.

3.3 O ESPAÇO PERSPECTIVADO

Em “Narrative Theory and Space” (2016)³⁰⁸, a narratologista Marie-Laure Ryan e os geógrafos Kenneth Foote e Maoz Azaryahu defendem que o espaço narrativo é composto por cinco níveis básicos: *spatial frames*, o entorno imediato das personagens, cambiante ao longo da ação (“um quadro de ‘salão’ pode se transformar num quadro de ‘quarto’ à medida que as personagens se movem no interior de uma casa”³⁰⁹); *setting*, o espaço abrangente da ação, “uma categoria sócio-histórico-

³⁰⁶ GENETTE (1995), op. cit., p. 33.

³⁰⁷ LEPECKI, op. cit., p. 206.

³⁰⁸ RYAN, Marie-Laure; FOOTE, Kenneth.; AZARYAHU, Maoz. Narrative Theory and Space. In: _____. **Narrating space/spatializing narrative**: where narrative theory and geography meet. Ohio: The Ohio State University Press, 2016, p. 16-44.

³⁰⁹ Ibid., p. 23; tradução nossa. No original, “spatial frames are shifting scenes of action, and they may flow into each other: a ‘salon’ frame can turn into a ‘bedroom’ frame as the characters move within a house.”

geográfica relativamente estável que abrange todo o texto”³¹⁰; *story-space*, todo o espaço relevante para o enredo (“consiste em todos os quadros espaciais, além de todos os locais mencionados pelo texto que não são cenário de eventos que realmente ocorrem”³¹¹); *storyworld*, o espaço da história completado pela imaginação do leitor (“o espaço da história preenchido pela imaginação do leitor com base no princípio da partida mínima”³¹²); e *narrative universe*, a soma do mundo real textual e todos os mundos contrafactuais construídos pelas personagens (“crenças, desejos, medos, especulações, pensamento hipotético, sonhos, fantasias e criações imaginativas (Ryan 1991))”³¹³. Pretendendo dar conta da especificidade da categoria espaço na narrativa de Carlos de Oliveira, nossa reflexão orienta-se desde os níveis que podemos considerar mais abrangentes (*setting*, *narrative universe* e *storyworld*) até os que podemos considerar mais restritos (*storyspace* e *spatial frames*).

Ora, o *setting* de **Finisterra** “é uma terra específica (a Gândara, com suas características próprias descritas em registos narrativos diversificados desde a sua flora até à composição geológica)”, “base instável” em que assenta “a casa de família”, onde se processa “a evolução familiar (infância, relações de parentesco, decadência) e por que passam tanto “a evolução social” como “a própria evolução do terreno e do clima”³¹⁴. Entretanto, se o sabemos, não é porque o romance o diga: não é outra, senão a Gândara, o cenário dos enredos de **Casa na duna**, **Pequenos burgueses** e **Uma abelha na chuva**, e não tão escassos são os indícios que nos permitem inferir a repetição, no romance derradeiro, desse mesmo universo sócio-histórico-geográfico – o terreno arenoso, a presença da cal, do mineral, as mudanças nas relações econômicas.

O título **Finisterra** remete à cidade homônima situada no noroeste de Espanha, na Galiza. O Cabo Finisterra, ou Fisterra, chamado também Costa da Morte (em razão da grande quantidade de naufrágios nela ocorridos), foi por muito tempo considerado a parte mais ocidental do globo, o *fim do mundo*. Conforme Francisco de Ramón e Ballesteros (1981), “Fisterre já foi definido como: 'Fisterra, onde a terra termina e o

³¹⁰ Ibid., p. 24; tradução nossa. No original, “a relatively stable socio-historico-geographic category that embraces the entire text.”

³¹¹ Ibid., p. 24; tradução nossa. No original, “It consists of all the spatial frames plus all the locations mentioned by the text that are not the scene of actually occurring events.”

³¹² Ibid., p. 24; tradução nossa. No original, “the story space completed by the reader’s imagination on the basis of the principle of minimal departure.”

³¹³ Ibid., p. 25; tradução nossa. No original, “beliefs, wishes, fears, speculations, hypothetical thinking, dreams, fantasies, and imaginative creations (Ryan 1991).”

³¹⁴ SEIXO (1986), op. cit., p. 73.

mar começa', pois antes da descoberta da América e, levando em consideração seu caráter de ponto final da Europa, era considerado o autêntico remate da Terra”³¹⁵. À cidade associam-se diversas lendas,

[e] tanto é assim, que quase chegamos a crer, como nossos antepassados, que, após a linha do horizonte onde o céu e a terra parecem fundir-se num abraço estreito, não pode haver nada além de meros abismos habitados por monstros marinhos, como vertentes terríveis de uma estrada estreita que não leva a nada.

Encontramo-nos, então, no contexto de uma cidade próspera e pitoresca de bravos marinheiros e pescadores, que vivem em terras que levam ao Oceano Atlântico. Aqui estão todas as sugestões históricas que variam desde fabulosas lendas e sagas celtas a grandes batalhas navais, a ataques de piratas por vikings, nórdicos e moranganos, sem mencionar as centenas de vidas humanas e naus que fizeram sua última estadia diante de suas temíveis penedias.³¹⁶

Finisterra é conhecida sobretudo por seu vínculo com o culto de Santiago. Conta-se que, executado o Apóstolo em terras palestinas, seus discípulos, cumprindo desejo expresso pelo próprio mestre, transportam os restos mortais para a Galiza numa barca de pedra. Tendo supostamente existido uma cidade pagã de nome Duium, diz-se que fora a essa cidade que “seus discípulos foram pedir permissão à autoridade romana para enterrar o corpo do apóstolo”³¹⁷. Deve-se à lenda do traslado do corpo do santo a integração de Finisterra nos Caminhos de Santiago pelo menos desde o século XII, como atesta sua menção no *Codex Calixtinus*. Porém, como observa Ana Catarina Mendes (2009), o rumo da peregrinação não tem que ver apenas com o desejo de prestar homenagens ou solicitar benesses ao santo. Explica a autora que

³¹⁵ RAMÓN Y BALLESTEROS, Francisco de. Fisterria: 'onde a terra acaba e o mar comenza'. **Grial**: Editorial Galáxia, v. 19, n. 71, 1981, p. 96-98; p. 96; tradução nossa. No original, “Fisterria era definido antano como: ‘Fisterria, onde a terra acaba e o mar comenza’, posto que antes da descoberta de América e tido em conta o seu rexo carácter de punto terminal da Europa, estaba considerado como o autêntico remate da Terra.”

³¹⁶ *Ibid.*, p. 96; tradução nossa. No original, “[e] tanto é así a cousa, que case chegamos a creer, como os nosos devanceiros, en que despóis da liña do horizonte onde ceo e terra parecen fundírense nunha estreita aperta, non pode haber outra cousa que simas abisais poboadas de monstros mariños, como pavorosos xalóns dun estarrecedor camiño que conduce a nada.

Atopámonos, pois, no ámbito dun próspero e pintoresco pobo de bravos mariñeiros e pescadores, que viven nunhas terras que lle dan cara ao Océano Atlántico. Aquí todo son suxerencias históricas que abranguen desde fabulosas lendas e sagas célticas ate grandes combates navalhes, pasando por ataques piráticos de wikingos, nórdicos e moranganos, sin nos esquecer tampouco dos centos de vidas humanas e naos que fixeron a sua derradeira estadia diante das suas temibles penedias”.

³¹⁷ NIEVES HERRERO, M. La atracción turística de un espacio mítico: peregrinación al cabo de Finisterre. **PASOS**. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural, v. 7, n. 2, 2009, p. 163-178; p. 167; tradução nossa. No original, “se dirigieron sus discípulos para pedir permiso a la autoridad romana para enterrar el cuerpo del Apóstol.”

muitos são os peregrinos que afirmam que a rota era percorrida pelos antigos druidas celtas e que é esse o motivo pelo qual a percorrem. Afirmam que a rota do extremo este ao oeste de Espanha, que vai até o Finis Terrae (romana e anteriormente celta), era percorrida por peregrinos que iam ver ‘o sol a apagar-se nas águas do oceano’. Alguns asseguram que fazer a rota ao Finis Terrae fazia parte dos ritos de uma ‘Antiga Religião’. A referência a este passado longínquo pré-cristão assume um papel importante no imaginário de bom número dos novos peregrinos.³¹⁸

Nessas peregrinações de leste a oeste, os antigos peregrinos encontravam um símbolo do renascimento – como o sol que nasce no leste e morre no oeste todos os dias, assim também os peregrinos, seguindo sua rota, renascem para a vida. Associa-se a esse antigo culto a construção da chamada Ara Solis, altar pagão de adoração ao sol, onde se davam rituais de fertilidade. Finisterra, afirma Cristina Mourón Figueroa (2009),

é o lugar onde a jornada do sol termina; o lugar onde, nos tempos antigos, eram celebrados rituais de fertilidade no Ara Solis (“o templo do sol”) e onde a morte foi e ainda é fervorosamente reverenciada.³¹⁹

Hoje, do templo “não se conservam vestígios nem testemunhos diretos, mas sim uma tradição continuada ao longo dos séculos que reforçaria a possibilidade de sua existência, dada a fortíssima carga simbólica do lugar”³²⁰. O culto pagão do sol, portanto, seria “o substrato original da peregrinação cristã, a qual viria a ser uma assimilação daquela”³²¹.

No romance de Carlos de Oliveira, Finisterra é aproveitada sobretudo na semântica da morte e do renascimento que fundamenta a mensagem ideológica da obra – como a morte dum estado das coisas, isto é, dum sistema econômico de produção, é necessária ao nascimento doutro. É esse cruzamento entre as tradições

³¹⁸ MENDES, Ana Catarina. **Peregrinos a Santiago de Compostela**: uma etnografia do caminho português. 2009. 80 p. Dissertação de mestrado (Mestrado em Antropologia Social e Cultural) – Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2009; p. 14.

³¹⁹ MOURÓN FIGUEROA, Cristina. El Auto de Resurrección de Fisterra: análisis de una tradición dramática medieval. **Anuario Brigantino**. Betanzos, v. 1, n. 32, 2009, p. 407-432; p. 414; tradução nossa. No original, “es el lugar en donde termina el viaje del sol; el lugar donde, en la antigüedad, se celebraban rituales de fertilidad en el Ara Solis («el templo del sol») y donde la muerte ha sido y todavía es fervientemente venerada.”

³²⁰ “Ara Solis”. Disponível em: https://xacopedia.com/ara_solis. Acesso em: 11 de ago. 2019; tradução nossa. No original, “no se conservan restos ni testimonios directos, mas sí una tradición continuada a través de los siglos que reforzaría la posibilidad de su existencia, dada la fortísima carga simbólica del lugar.”

³²¹ NIEVES HERRERO, op. cit., p. 168; tradução nossa. No original, “el sustrato original de la peregrinación cristiana, la cual vendría a ser una asimilación de aquel.”

pagãos e cristãos o que sugerem a atmosfera mística que a tudo envolve, a deterioração da casa familiar (“fortaleza resistindo aos impulsos da névoa”³²²), o sacrifício do cordeiro pela mãe (“Duas fontes vermelhas gotejam sobre a areia. [...] Lama roxa, ameaçando a floresta (o equilíbrio das cores)”³²³), o ritual de fertilidade da mulher (“Acreditas em quê [dizem-lhe os peregrinos]? No poder da cruz? No nosso sémen?”³²⁴) e a peregrinação dos camponeses e animais (“Como se chama o filme? Não respondem. Peregrinação? Silêncio. Finis terrae?”³²⁵). Tais tradições cruzam-se ainda com os pressupostos do materialismo histórico-dialético. A ideia do fim do mundo pode ser associada, em primeira instância, ao fim dos conflitos de classe (da “pré-história da humanidade”, para empregar os termos do materialismo marxista), correspondente ao início duma nova vida social. Num sentido estrito, **Finisterra** corresponderia à própria Gândara, espaço ficcional onde, no conjunto da obra de Carlos de Oliveira, encenam-se profundos conflitos de classe – na abertura de **Casa na duna**, lemos: “[n]a Gândara há aldeolas ermas, esquecidas entre pinhais, no fim do mundo”³²⁶. Alimentado pelo leitor, o mundo da história (*storyworld*) pode ser lido num sentido mais amplo: Finisterra e Gândara, esta última “com a sua gente, as suas mentalidades, as suas características sociais e económicas, mas também com o seu imaginário popular”³²⁷, simbolizariam Portugal, também ele o lugar “onde a terra se acaba e o mar começa”, o Portugal de fins do século, com seus traumas recentes, seus mitos e suas degradações, à espera de renascer.

Contudo, o espaço propriamente dito, isto é, o *setting* da narrativa, relativiza a função de referência; Finisterra, a Gândara e Portugal nela sobrevivem como alusão implícita. Tão logo a narrativa abre, somos admitidos ao jardim familiar, um jardim situado não se sabe onde, mas do qual, à primeira vista, interessa apenas que se encontra na “primeira fase do abandono”³²⁸, isto é, seguindo, a par do tempo, o percurso que conduz à indiferenciação. A personagem que ali se encontra, sentada sobre “um osso de baleia”³²⁹ flutua, dado o decréscimo da “densidade calcária”³³⁰.

³²² OLIVEIRA, op. cit., p. 103.

³²³ Ibid., p. 121; grifo nosso.

³²⁴ Ibid., p. 130; grifo nosso.

³²⁵ Ibid., p. 33.

³²⁶ OLIVEIRA, Carlos de. **Casa na duna**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004, p. 9.

³²⁷ REIS, Carlos. **História crítica da literatura portuguesa**. Do neo-realismo ao *post-modernismo*. Lisboa: Verbo, 2006, p. 19.

³²⁸ Ibid., p. 9.

³²⁹ Ibid., p. 9.

³³⁰ Ibid., p. 9.

A casa familiar é cercada por um halo luminoso, que a protege das ameaças externas, mas vacila; o espaço externo é repleto de plantas carnívoras, “espécie de gelatina ávida”³³¹ que a tudo dissolve e indiferencia; perto da casa, há uma floresta de áleas onde a temporalidade do mundo empírico é rasurada e onde se fazem imolações e rituais de fertilidade; no interior da casa, personagens desenhadas por um menino são capazes de superar as limitações ontológicas do seu espaço (o caderno escolar) e dialogar com seu autor.

Quer dizer, como o tempo, o espaço narrativo assume uma dimensão “antinatural” que a todo momento vem lembrar ao leitor de que não está senão diante dum mundo *criado* por seus próprios habitantes. Ao tentar preencher os pontos de indeterminação deixados pelo texto e assim construir o mundo da história, o *storyworld*, o leitor confronta-se tanto com as lacunas e indeterminações da própria tessitura da intriga quanto com a incoerência lógica e ontológica da composição do tempo e do espaço. Isso não impede, como explicam Ryan, Foot e Azaryahu, que os leitores assumam que “o mundo da história se estende além dos locais mencionados no texto e há um espaço contínuo entre eles, mesmo que não se possa preencher esse espaço com características geográficas específicas”³³². Noutras palavras, admitimos, em última instância, que, entre a casa, o jardim, as dunas, a floresta, outros espaços há que, não pertinentes à narração, conferem unidade e coerência ao universo narrativo, sendo dotados de características ontológicas que os distinguem radicalmente dos espaços que no mundo real conhecemos.

Nesse universo narrativo (*narrative universe*), é impossível distinguir entre um “mundo real” e um “mundo contrafactual”, pois que o espaço só pode ser compreendido na sua relação com os seres ficcionais (seus sonhos, suas fantasias, suas lembranças, suas criações imaginativas). Tendo afinidades com as realizações do *nouveau-roman* francês, por sua insistência em apresentar as coisas em sua face exterior, a narrativa de Carlos de Oliveira faz lembrar o “projeto fenomenológico de capturar o mundo em sua radical alteridade”³³³, sempre a debater-se (inutilmente) com o fato de que “mesmo essa alteridade não pode ser apreendida sem a mediação de

³³¹ Ibid., p. 29.

³³² RYAN; FOOT; AZARYAHU, op. cit., p. 24; tradução nossa. No original, “the storyworld extends beyond the locations named in the text and that there is a continuous space between them, even though they cannot fill out this space with specific geographic features.”

³³³ Ibid., p. 28; tradução nossa. No original, “phenomenological project of capturing the world in its radical otherness.”

uma consciência refletora”³³⁴. Ao nível da história, em suas tentativas de representar o mundo visto da janela, as personagens demonstram através de sua experiência que “o real não é diabólico em si mesmo. [...] Mas podemos [...] *contaminá-lo* sem saber”³³⁵. De fato, como indicam desde logo título e subtítulo, **Finisterra**. Paisagem e Povoamento gira em torno da obsessão por uma terra (uma paisagem) que só ganha existência na medida em que é investida da humanidade daqueles que a perspectivam (povoam).

Assim, o espaço da história (*storyspace*) é composto por dois microespaços fundamentais: a casa e a terra avistada da janela, que só podem ser entendidos em sua íntima conexão. Compreendemos que, embora as personagens de **Finisterra** designem por paisagem especificamente o espaço avistado da janela, todo o espaço da história pode ser pensado como tal – aqui adotamos a noção de *paisagem* proposta por Helena Carvalhão Buescu (2012), que supõe a necessária relação entre espaço e perspectiva.

Explica a autora que “quer o termo quer o conceito surgem pela primeira vez no século XVI”, sendo “respectivamente de 1549 (Robert Estienne) e de 1552 (Tiziano) as primeiras definições de paisagem como uma conformação de um objecto cultural”, isto é, “[r]epresentação pictórica de uma vista, normalmente como fundo de um quadro”. É, assim, “fundador” do conceito “o seu carácter estético, na medida em que a paisagem parece surgir, em primeiro lugar, como uma relação com um objecto pictórico, apenas mais tarde transposta para a apreensão de natureza como experiência directa.”³³⁶

Mas, paisagem, para Buescu, envolve também necessariamente “a organização do espaço perceptivo, implicando, explícita ou implicitamente, a existência de um sujeito capaz de ‘ver’ de modo estruturado, e de perceber o que vê como uma forma com sentido”. Tal apreensão do espaço opera-se “através de uma posição (pontualmente) fixa, colocando o sujeito dentro da representação que é feita do espaço, *mesmo quando o sujeito dele parece estar ausente*”³³⁷. Essa posição,

³³⁴ Ibid., p. 28-29; tradução nossa. No original, “even this otherness cannot be apprehended without the mediation of a reflecting consciousness.”

³³⁵ OLIVEIRA, op. cit., p. 28; grifo nosso.

³³⁶ BUESCU, Helena Carvalhão. Paisagem literária: imanência e transcendência. In: REIS, Carlos; BERNARDES, José Augusto Cardoso; SANTANA, Maria Helena (coord.). **Uma coisa na ordem das coisas**. Estudos para Ofélia Paiva Monteiro. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012, p. 193-203, p. 193.

³³⁷ Ibid., p. 194, grifos da autora.

afirma Buescu, “deriva de uma outra construção pictórica, feita de modo gradual e lento na passagem da Idade Média para o Renascimento: a noção de perspectiva (cf. Francastel, 1977 e Panofsky, 1975)”, segundo ela, “realizada ao longo do Quattrocento e reflectindo a representação visual de um espaço euclidiano e geométrico.” Ora, a “pressuposição da noção de perspectiva arrasta consigo algumas consequências, para lá das óbvias implicações pictóricas que tem”, entre elas, “aquelas que derivam do próprio étimo de ‘perspicere’, que significa, em latim, ‘ver através de’”³³⁸. O que está em causa é, assim, “uma representação dos objectos e das suas inter-relações, nomeadamente volumétricas e tridimensionais, numa superfície plana e bidimensional”, assim como “uma representação da distância relativa quer entre esses mesmos objectos quer face ao sujeito observador”³³⁹.

O conceito de paisagem, de acordo com Buescu, implica ainda “o exercício do olhar sobre um *todo heterogéneo*, constituído não por objectos avulsos justapostos mas, pelo contrário, pelas relações *irregulares* de um conjunto de elementos”. A paisagem, seja ela “literal ou metafórica é *tudo aquilo que se vê*”, é, em síntese, “um espaço humanizado, pelo olhar, pela habitação vivencial e pela habitação estética”³⁴⁰.

Começemos nossa aproximação pelo espaço da casa.

Afirmamos já que é neste espaço que se processa a narração e que a deambulação do homem através dele, sua ida “a caminho da infância”³⁴¹, é o que movimenta a intriga. Desse dado podemos extrair uma informação importante acerca do funcionamento do universo diegético: a conexão essencial entre espaço e tempo, estabelecida pela própria dinâmica da narração – o movimento da personagem pelo espaço da casa, correspondente à atualização do passado. Ao debruçarem-se sobre essa conexão, Ryan, Foote e Azaryahu explicam que

Se existe um fenómeno que facilita a conceituação da conexão íntima entre espaço e tempo, esse fenómeno é movimento, pois leva-se tempo para se movimentar dum ponto para outro [...]. Os movimentos que conectam os lugares de uma rede narrativa não são apenas físicos, mas também mentais; uma personagem que “pense” em um lugar pode fazer desse lugar uma parte significativa da história, mesmo que não seja fisicamente acessível às personagens. [...] Alguns movimentos são físicos e reais, enquanto outros são o conteúdo de representações mentais direccionadas ao passado (lembança) ou ao futuro (planejamento/medo). (Perceber [*perceiving*], por um lado,

³³⁸ Ibid., p. 194.

³³⁹ Ibid., p. 194.

³⁴⁰ Ibid., p. 194; grifos da autora.

³⁴¹ OLIVEIRA (2003), op. cit., p. 79.

permanece ancorado no aqui e agora; mas perceber [perception] pode levar à lembrança ou à projeção.)³⁴²

São movimentos simultaneamente físicos e mentais que conectam os diferentes quadros espaciais da casa de **Finisterra**, fazendo deles uma *paisagem* no sentido proposto por Buescu. Cabendo ao homem a maior parte da narração, e pertencendo à criança doutrora grande parte da percepção do espaço que lhe ocorre à consciência, é em relação ou ao menino, ou ao homem – por vezes, como vimos, a distinção entre uma perspectiva e outra é dificilmente operável – que se forma a imagem da casa. Enquanto os espaços são percebidos (pelos sentidos imediatos, *perceiving*), no aqui e agora da deambulação, o passado vem se sobrepor ao presente (por um ato de rememoração, *perception*), donde decorre que os elementos componentes do espaço não pertencem estritamente a um tempo ou outro, tampouco podem ser dissociados dos significados atribuídos pelo observador homem/menino. Entendemos que a casa é composta por diferentes áreas onde se desdobram a maior parte das cenas. Tais áreas, ou *spatial frames*, para empregar a designação de Ryan, Foote e Azaryahu, contêm elementos dotados de valores (semânticos, afetivos, simbólicos) que agora nos cabe inventariar.

Na constituição da casa de **Finisterra**, a sala atua como um dos *spatial frames* mais relevantes. Nela, há uma janela dotada de expressivo potencial semântico – potencial muito próximo do que lhe atribui Marion Segaud (2016) ao tratar a janela como signo “não de uma passagem material de cruzamento físico, mas caminho do olhar” e “espaço de transição que relaciona o exterior com o interior”³⁴³. No momento da narração, afirma o homem, explicitando os dois principais sentidos potenciados por esse motivo espacial, que “caixilhos de castanho, misagras de ferro antigo, sustentam as vidraças cheias de imperfeições (*nódulos, bolhas, distorcem a visão*), mas *duma*

³⁴² RYAN; FOOT; AZARYAHU, op. cit., p. 24; tradução nossa. No original, “If there is one phenomenon that facilitates the conceptualization of the intimate connection between space and time, this phenomenon is movement, since it takes time to move from one point to another. [...] The movements that connect the sites of a narrative network are not only physical but mental; a character ‘thinking’ of a place can make this place a significant part of the story, even if it is not physically accessible to the characters. [...] Some movements are physical and actual, while others are the content of mental representations directed toward either the past (remembering) or the future (planning/fearing). (Perceiving, by contrast, remains anchored in the here and now; but perception can lead to either remembering or projecting.)”

³⁴³ SEGAUD, Marion. **Antropologia do espaço**: habitar, fundar, distribuir, transformar. São Paulo: Edições Sesc, 2016, p. 174.

*espessura sólida capaz de resistir*³⁴⁴. Isto é, a janela é um dos signos da perspectiva nesse romance. Por ela enquadra-se a paisagem insistentemente reproduzida pelos membros da família.

As *imperfeições* da vidraça, a sublinharem a dimensão transformativa da percepção, não são senão indícios, no nível da história, da concepção de perspectiva em que assenta a narrativa, que indiretamente diz ao leitor que, diante da janela de **Finisterra**, jamais se poderia pretender uma percepção objetiva do mundo. Essa concepção materializa-se nas tentativas de reprodução da paisagem empreendidas pelas personagens; é a paisagem externa como vista da janela que se procura duplicar por diferentes estratagemas, e, no entanto, cada tentativa de duplicação só faz transfigurar a imagem obtida desse enquadramento.

Já a *espessura sólida capaz de resistir* das vidraças vem assinalar a tensão entre a casa e o mundo externo. Tanto no tempo a que chamamos atual, o tempo do homem, quanto no tempo rememorado, o tempo da criança, a casa é uma espécie de reduto contra a ameaça externa. Névoa, gisandra, peregrinos, executor fiscal, técnico de hipotecas, todos elementos vindos do exterior, são corporizações dum fim sentido pela família como iminente. Com efeito, o homem afirma que a “névoa ameaçadora” absorve os sons “para esvaziar a casa”, sem “saber ainda se é capaz de *esmagá-la*”³⁴⁵, o técnico de hipotecas chama a casa “fortaleza resistindo aos impulsos da névoa”³⁴⁶; “a lama da gisandra percut[e] os alicerces todo o inverno”³⁴⁷ e, ao final da narrativa, invade a casa feito “golfada gelatinosa”³⁴⁸ que a tudo vai dissolvendo; no interior da casa, no tempo do menino, “[m]ãe e pai “sentam-se na cadeira de balouço, em frente da janela, e sondam a paisagem, as últimas dunas, todo o dia”³⁴⁹, temendo que a marcha dos peregrinos rompa de surpresa; o executor fiscal adentra a casa para afirmar que lamenta a hipoteca, o regresso da instabilidade para a família, mas insiste em que “a lei configura o arquétipo regulador”³⁵⁰; o técnico de hipotecas, que vem alertar a família da “tempestade próxima”, afirma que entrar na casa (como quem diz, fazer valer a força da lei diante das ilegalidades da família) é “[p]ior que romper

³⁴⁴ OLIVEIRA (2003), op. cit., p. 10; grifos nossos.

³⁴⁵ Ibid., p. 30.

³⁴⁶ Ibid., p. 103.

³⁴⁷ Ibid., p. 30.

³⁴⁸ Ibid., p. 139.

³⁴⁹ Ibid., p. 41.

³⁵⁰ Ibid., p. 82.

uma linha de fogo. Mas hei-de conseguir, com um pouco de sorte”³⁵¹. Diante dum exterior que é simultaneamente tentação e perigo, a janela deve, pois, resistir-lhe sem negar às personagens a possibilidade da perspectiva.

Na mesma sala onde se situa a janela, há objetos e móveis dotados de expressivo potencial semântico, índices³⁵² espaciais através dos quais a narrativa vai tecendo em torno das ações uma rede de indícios que confirmam e alargam importantes sentidos da narrativa: há, por exemplo, uma “mesa de vinhático”³⁵³: sentado a esta mesa é que, no tempo do menino, o pai analisa o compêndio de fotografia³⁵⁴. É nela também que, anos mais tarde, o homem examina o caderno escolar onde está ainda o desenho da criança e os papéis que documentam a história da propriedade. Na sala, no tempo da deambulação, há também uma cadeira de balouço “mogno velho, junto da janela, o alto espaldar contra a portada que se dobra em duas partes, justapostas e articuladas pelas misagras de ferro”³⁵⁵. Nela, como já aludimos, sentavam-se a mãe e o pai ao alternarem a tarefa de vigiar a paisagem; sentava-se a mãe ao pirogravar; a criança, ao fitar o exterior. Mantém-se ainda, na mesma sala, no tempo do homem, uma cômoda holandesa. Nela, o homem encontra a fita métrica de que se utiliza para *medir* a casa (as “distâncias entre os móveis; limiar das portas comprimento e largura das salas, quartos e corredor”³⁵⁶). Nessa cômoda, a mãe guardava o estojo de pirogravura e, com a mesma aplicação do homem, na sua gravura abstrata, procurara “repet[ir] com rigor o traço das dunas, as margens da lagoa, a rede confusa das gramíneas”³⁵⁷. Também na sala, no tempo do homem, resiste uma segunda mesa, mesa de pinho, “fulcro donde tudo jorrou, perto da lareira, quando pioneiros cansados vinham comer taciturnamente a ceia, ao cair do dia”³⁵⁸. Em seu tempo, está como que inscrita a história da casa:

estriado por sulcos e cicatrizes (metro e meio de comprimento, setenta centímetros de largo), golpes de navalha cortando o milho fermentado; malgas, canecas, almotolias: arestas de barro e estanho riscando as tábuas

³⁵¹ Ibid., p. 106.

³⁵² Cf. BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland. et al. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1971, p. 29-34.

³⁵³ OLIVEIRA (2003), op. cit., p. 11.

³⁵⁴ Ibid., p. 25.

³⁵⁵ Ibid., p. 11.

³⁵⁶ Ibid., p. 65.

³⁵⁷ Ibid., p. 12.

³⁵⁸ Ibid., p. 56.

ainda frescas; depois, uma tarefa vagarosa de banhos salinos, tinas e ácidos, mordeu também as fibras exteriores da madeira.³⁵⁹

Significativamente, é sobre essa mesa dotada de memória histórica que o homem vai construir a maquete, “cenário enorme” que projeta a indiferenciação entre os tempos primordial e presente. Durante anos, o lugar da mesa foi a câmara escura onde o pai revelava as fotografias. Quando decide construir a maquete, é justamente esta a mesa que o homem escolhe para servir-lhe de base: “[q]ue se lembre, existem ainda na casa três ou quatro: podia, portanto, ter escolhido outra. Mas um mecanismo complexo (fútil destrinçar memória, instinto, sentimentos) decide por ele. E isso porque “[p]or similitude, o caráter transforma-se num acto, numa engrenagem”³⁶⁰. Assim como a mesa de vinhático, a cômoda holandesa e a cadeira de balanço, a mesa de pinho é dotada dum sentido de continuidade temporal, nela fazendo-se explícita a dinâmica de transmissão de caracteres e obsessões entre os membros da família. Como quer Buescu, esses elementos constituintes da paisagem interna não se apresentam como “objetos avulsos justapostos”, mas formam um conjunto de elementos unidos à força da memória e dos afetos da personagem; tudo se passa como se a percepção do focalizador revelasse nos elementos espaciais uma presença material do passado no presente.

Na sala, há ainda uma lareira, a mesma diante da qual se reuniram os pioneiros que deram início à história da propriedade. A lareira, como explicam Chevalier e Gheerbrant (1998), é símbolo “da vida em comum, da casa, da união do homem com a mulher, do amor, da conjugação do fogo com o seu receptáculo”. Espécie de “centro solar, que aproxima os seres, por seu calor e sua luz”, simboliza um “centro de vida, de vida dada, conservada e propagada”³⁶¹. A lareira “[t]ornou-se, mesmo, um santuário no qual se pede a proteção de Deus, celebra-se o seu culto e guardam-se as imagens sagradas”³⁶². Ora, é radicalmente diversa da conotação convencional assumida pela lareira em **Finisterra**. Em torno dela, decorrem os serões da família com o amigo e o tio e a conversa com o executor fiscal. Nesses serões, em que, efetivamente, há pouco diálogo, com as falas esparsas a comunicarem a irreversibilidade da decadência da casa, a vida se afigura muito mais ameaçada do

³⁵⁹ Ibid., p. 56.

³⁶⁰ Ibid., p. 126.

³⁶¹ CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998, p. 536.

³⁶² Ibid., p. 536.

que conservada; acusa a mãe ao pai; o pai bebe sucessivas doses de brandy; insinua-se uma suposta traição da parte da mãe e do amigo. Nenhum resquício de união resta entre essas personagens. Além disso, como já aludimos, é no fogo da lareira que o pai queima as fotografias da casa e os seus mecanismos; nela, em vez de guardarem-se, extinguem-se as *imagens sagradas* – supostamente, outras fotografias que registravam a memória familiar. Sintomaticamente, ao descrever as limitações perceptivas do menino que focaliza um desses serões, o adulto sugere tal sentido de desmantelamento: afirma ele que a criança “[n]ão ouve nada, e se pudesse ver, talvez compreendesse que a sensação de frio vem diretamente da lareira a extinguir-se”³⁶³.

Outro *spatial frame* que desempenha a função de signo da perspectiva é a câmara escura. O cômodo, antes uma despensa³⁶⁴, é o local onde o pai emprega a maior parte de seu tempo, a revelar fotografias. Em diferentes momentos, o homem estabelece analogias entre a câmara escura e a noite, assim como entre a câmara escura e a casa. Como a noite, a câmara faz nascer as imagens, o que

se processa a partir da sombra. Com certas diferenças, já se vê. O artifício copia a natureza valendo-se de estratégias (química, luz vermelha, etc.), mas os fenômenos são gêmeos, por assim dizer, no essencial (imagens a libertar-se da noite ou da câmara escura com o vagar, paciente e húmido, da madrugada. E daí... Falta saber se o artifício não copia a química real e alguma radiação misteriosa, se os estratégias não se repetem. Numa análise de imagens, um espelho oculto a desdobrá-las seria tão impensável como isso? Revelam-se, amanhecem, de maneira idêntica, e portanto...³⁶⁵

A analogia da câmara escura com a casa, por seu turno, é proposta ao sugerir o homem que, fechada a janela, “identifica-se a casa com a câmara escura”³⁶⁶. Ora, é principalmente pela casa que se conhece o mundo exterior. Concebida em sua totalidade, tanto como estrutura material quanto como conjunto de personagens que a habitam, a casa de **Finisterra** é o local onde se produzem, como na câmara escura, as imagens do exterior. Não é senão por um trabalho de perspectivação que seus habitantes (re)criam o mundo externo, como o fazem as fotografias do pai³⁶⁷. Ao

³⁶³ OLIVEIRA (2003), op. cit., p. 63-64; grifos nossos.

³⁶⁴ Ibid., p. 56.

³⁶⁵ Ibid., p. 44.

³⁶⁶ Ibid., p. 31.

³⁶⁷ Indo um pouco além da analogia proposta pela narrativa, Gastão Cruz (1999) indaga se “a câmara escura não será, afinal, o próprio romance, local privilegiado para a revelação da imagem de um real tão enigmático como aquelas aves brancas que pairam ao alto do desenho infantil ‘sobre as dunas distantes, com as asas rente às margens do papel?’” e responde: “Julgo que sim. Mas é igualmente a casa: ‘Andar altas horas através da casa: às escuras e sem tropeções. Trabalho de paciência e rigor’.

afirmar o homem que “falta saber se o artifício não copia a química real e alguma radiação misteriosa, se os estratagemas não se repetem”, sugere um questionamento em torno da própria criação ficcional: em que medida e de que modo capta ela, se capta, elementos do mundo?

Outros *spatial frames* valorizados pela narrativa são os quartos. Entre eles, está o quarto do menino, onde, à noite, aparecem os pais: “[d]e dia, não: ou um ou outro (paisagem sempre vigiada)”. É no quarto que “a mãe aconchega-lhe a roupa, poisa-lhe a mão na testa” (o menino passava grande parte do tempo com febre), que “o pai acaba o cálice de brandy e estende-se aos pés da cama”³⁶⁸. O quarto do menino é lugar de aconchego, de segurança, é onde decorreram os primeiros anos da infância. Esse espaço de “repouso” e de “tranquilidade”, que faz lembrar um pequeno ninho, em sentido análogo ao que lhe atribui Gaston Bachelard ao referir-se à “segurança da primeira morada”³⁶⁹, não o é, entretanto, em absoluto, uma vez que, não obstante a presença do pai e os cuidados da mãe, a ameaça da paisagem externa é sempre um espectro a pairar na consciência dos três: os pais “[s]uspiram, fazem alusões ao desenho, trocam sinais discretamente: se a marcha [dos peregrinos] rompe de surpresa... E a ideia deixa-os ansiosos; sobretudo a mãe”³⁷⁰; é também neste quarto que, ainda pequena, a criança acreditou que uma aranha imensa desejava comer-lhe os olhos e que os grãos de areia, grandes como penedias, atiravam-se contra as vidraças.

Há também o quarto onde se passam as conversas com o tio. Nele há uma estante contendo “velhos alfarrábios”; perto da estante, há uma “mesa”, “cadeiras”, papéis e pedras utilizadas como “pesa-papéis”; aos cantos, “baús antigos, cama, lavatório de esmalte, pedras, conchas”³⁷¹. Quando o sopro da voz do tio se intensifica até culminar numa tempestade de vento, um redemoinho confunde e destrói esses objetos:

o voo dos papéis (um ruído de moscardos batendo nas paredes); o ranger da estante despenhando os livros; porcelanas a estilhaçar-se; malas que

Como o romance. É, porém, fluida a fronteira entre o rigor e o acaso. Ou, tal como na abstracção reside a fidelidade autêntica ao concreto, não estará no acaso, na ‘imitação do acaso’ (cf. *Finisterra*), o verdadeiro rigor?” (p. 57-58).

³⁶⁸ Ibid., p. 42.

³⁶⁹ BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 115.

³⁷⁰ OLIVEIRA (2003), op. cit., p. 42.

³⁷¹ Ibid., p. 49.

gemem, tinidos de conchas, sons incompreensíveis; e as pedras (pesa-papéis) que se entrechocam [...]”³⁷².

Espécie de “depósito” ou “armazém”, esse cômodo lembra ao homem “[u]m sótão a transbordar; ou um antro de feiticeiro?”³⁷³. Nesse espaço atravancado de objetos, encontramos um “refúgio de lembranças”³⁷⁴, um local físico da vida familiar, assim como as “estantes da sala”, o “cofre-miniatura do avô”, as “gavetas da cómoda holandesa” e os “baús do tio”, todos espaços recônditos, pequenas casas das coisas que guardam a história da família. Nesse caso, a tempestade que atinge os objetos corrobora, como a destruição da casa, o sentido da deterioração da própria memória.

Há também o quarto da mulher. É nesse quarto que se passa a espécie de ritual por que a personagem procura apagar a cicatriz deixada pela cruz de vidro entre os seios. Nele, há um armário com espelho onde a personagem tem sua imagem diluída pela poalha turva que se levanta em torno de si à medida que fricciona a cicatriz. O espelho, “símbolo da sabedoria e do conhecimento”³⁷⁵, que deveria *fazer conhecer* o reflexo da mulher, só faz refletir uma imagem esbatida, o que decerto reforça o sentido de mistério que atravessa a figuração da personagem. Outro objeto presente no quarto da personagem é a “taça de madeira e cristal”³⁷⁶, no interior da qual a mulher espreme o sumo da gisandra. Muitas vezes comparada “ao seio materno que produz o leite”, a taça reforça o sentido da busca da mulher pela fertilidade. “Uma inscrição galo-romana de Autun dedicada a Flora”, explicam Chevalier e Gheerbrant, “compara a taça de onde corre a graça com o seio de onde emana o leite que alimenta a cidade (Devoucoux)”³⁷⁷. Dotados de conotação simbólica o são também os materiais constituintes da taça, a madeira, símbolo da “‘força vital’, de ‘maternidade’, de ‘conter e abrigar’”³⁷⁸, e o cristal que, de sua parte, constitui “um embrião: ele nasce da terra, da rocha. Segundo a mineralogia indiana, ele se distingue do diamante pelo seu grau de maturidade embriológica: o cristal não passa de um diamante insuficientemente amadurecido”³⁷⁹; como “corpo , porém transparente, é também, ao inverso de outros minerais, um símbolo da união dos contrários,

³⁷² Ibid., p. 50.

³⁷³ Ibid., p. 49.

³⁷⁴ BACHELARD, op. cit., p. 28.

³⁷⁵ CHEVALIER; GHEERBRANT, op. cit., p. 394.

³⁷⁶ OLIVEIRA (2003), op. cit., p. 69.

³⁷⁷ CHEVALIER; GHEERBRANT, op. cit., p. 858.

³⁷⁸ LEXIKON, Herder. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 131-132.

³⁷⁹ CHEVALIER; GHEERBRANT, op. cit., p. 303.

sobretudo do espírito e da matéria”³⁸⁰; no Cristianismo, o cristal “é símbolo da Imaculada Conceição, sendo portanto também um símbolo da Virgem Maria”³⁸¹. Esses dois símbolos corroboram o conflito experimentado pela personagem (o embrião que se não desenvolveu), assim como os sentidos da maternidade, da fecundidade e da confluência, num mesmo caráter, das dimensões profana e sagrada, material e espiritual. No quarto da personagem, há também “filas verticais de gavetas, à esquerda e à direita”³⁸², elementos que, como nos ensina Bachelard, são “imagens de intimidade”³⁸³, “esconderijos em que o homem, grande sonhador de fechaduras, encerra ou dissimula seus segredos”³⁸⁴. No caso da figuração dessa personagem, cujas ações são dotadas dum sentido místico, que ecoa a alusão implícita do romance ao imaginário duma Finisterra real, as gavetas corroboram a ideia duma intimidade secreta.

Há ainda na casa o já mencionado bocal de vidro, “encostado à parede, em cima do armário”³⁸⁵. Seria este armário o da mulher, o armário repleto de gavetas? Mesmo que a narrativa não o confirme, a contiguidade com o capítulo parcialmente narrado por ela o sugere. E se, de fato, encontra-se o bocal no quarto da mulher, corrobora-se o sentido da culpa que a move em sua busca da cruz de vidro, espécie de busca do Graal, ou ritual de fertilização (“talvez a cruz de vidro esteja ainda à superfície e o revérbero duma concha lhe toque por acaso. [...] ela tem esperanças, pelo menos em parte. Mas tu duvidas. Não confundo esperança e ilusão. Estéreis, uma e outra, como distingui-las?”³⁸⁶). O feto, pertencente à “primeira intrusa frustrada”, ou antes, a primeira a ter frustrado “os desígnios alheios”³⁸⁷, lembraria à mulher a própria infertilidade, isto é, a suposta culpa por ser incapaz de prover a continuação da descendência.

No que diz respeito à estrutura total da casa, o homem, ao tratar das suas “várias metamorfoses”³⁸⁸ ao longo dos anos, afirma que, em fins do século anterior, ela experimentou

³⁸⁰ LEXIKON, op. cit., p. 69.

³⁸¹ Ibid., p. 69.

³⁸² OLIVEIRA (2003), op. cit., p. 51.

³⁸³ Ibid., p. 51.

³⁸⁴ BACHELARD, op. cit., p. 87.

³⁸⁵ OLIVEIRA (2003), op. cit., p. 73.

³⁸⁶ Ibid., p. 58.

³⁸⁷ Ibid., p. 74.

³⁸⁸ Ibid., p. 137.

modificações e aumentos, a partir do corpo principal (que dá sobre a paisagem deserta). Nasceram a ala norte, a adega nova, as tulhas, a estrebaria (hoje, arruinadas). E do outro lado, frente à lagoa e às dunas, o jardim (agora, na fase final do abandono: as gisandras continuam a emaranhá-lo, a dissolvê-lo).³⁸⁹

Ou seja, apesar de num passado remoto a estrutura física da casa ter sido expandida, sugerindo abundância e desenvolvimento econômico, no tempo do homem, grande parte dela já ruiu, e assim também o jardim, que vem completar o curso de indiferenciação iniciado no tempo do menino. Nesse tempo, nos cômodos em geral, havia já “louças partidas, paredes sem cal, roupas no fio”³⁹⁰; as paredes eram antes “películas de cal inchadas pela humidade”, repletas de “manchas de bolor”³⁹¹. Num tempo que supomos mais próximo ao tempo da narração, persiste a imagem de ruína: quando a mulher atravessa a casa, em direção às dunas, “o bolor dos quartos é intenso, a cal estala nas paredes, deixa à mostra um reboco cheio de humidade”³⁹².

Agora, na casa já quase vazia, restam apenas ecos, ou os murmúrios do caruncho a trabalhar também ele pela morte da casa: a “névoa ameaçadora” tenta absorver os sons “para esvaziar a casa (intimidade tecida com pequenos rumores, sem saber ainda se é capaz de esmagá-la?”³⁹³; “[e]cos murmuram pelas salas quase sem móveis, misturam-se a outro murmúrio: as galerias de caruncho, que os passos despertam”³⁹⁴; noutros momentos, é o silêncio que oprime: “[o]s rumores da casa gelam nas galerias farelentas (o frio petrifica a própria serradura interior da madeira). Uma superfície densa e delgada (o silêncio), onde as gotas batem e deslizam até a última vibração”³⁹⁵. Também corroboram o sentido de deterioração os odores que saturam a casa “(tábuas, estuques, restos de comida, apodrecem; para não falar nas estrumeiras curtidas no pátio, que o calor aviva todo o dia)” e impregnam “as salas mal arejadas”³⁹⁶.

Porém, o golpe fatal sofrido pela casa é a invasão final da névoa e da gisandra, tão logo o halo protetor que circunda as paredes externas perde intensidade:

³⁸⁹ Ibid., p. 137.

³⁹⁰ Ibid., p. 27.

³⁹¹ Ibid., p. 32.

³⁹² Ibid., p. 52.

³⁹³ Ibid., p. 30.

³⁹⁴ Ibid., p. 52.

³⁹⁵ Ibid., p. 66.

³⁹⁶ Ibid., p. 70.

as intermitências tornam-se irregulares outra vez: períodos de penumbra muito prolongados. A névoa recompõe-se (o tom quase roxo, quando a radiação foi intensa, desaparece) e infiltra-se na sala: lufadas maiores e mais escuras, que diluem o rigor das arestas já hesitantes (paredes, tecto, rodapé). Afinal nem tudo pode ser consistente como as misagras de ferro. Alguma fresta nos caixilhos de castanho, algum nódulo poroso na vidraça. [...] Exagerei com certeza a importância da deambulação nocturna pela casa e o poder do halo contra as ameaças lá de fora. Não é só a névoa: a lama das gisandras começa também a entrar. Alicerces velhos (os mesmos do início) que ninguém reforçou: pelo menos, a palavra não está no projecto. Mudaram imperceptivelmente: décadas e décadas de escuridão. Metamorfoses invisíveis (talvez as mais importantes).³⁹⁷

Na referência aos velhos alicerces “que ninguém reforçou” e às “metamorfoses invisíveis (*talvez as mais importantes*)”, podemos localizar a sugestão da deterioração afetiva e moral do núcleo familiar, na qual assentaria a dissolução material. Quando diz o adulto, entretanto, que “as razões condutoras da família esfumam-se com a casa”³⁹⁸, lembra-nos de que, apesar de sugeridos, os motivos que levaram à decadência afetiva e moral não são nunca inteiramente explicitados.

Na construção das atmosferas da narrativa, duplica-se a falta de nitidez das personagens e da motivação de grande parte das ações. Como se sabe, o homem deambula por uma casa “às escuras”³⁹⁹; o passado, de sua parte, retorna envolto por um excesso de luz que parece comprometer a percepção objetiva das coisas. São recorrentes as alusões à cintilância (“a cegueira (o excesso) do sol incidindo sobre a sílica”⁴⁰⁰; “as cintilações do areeiro são um lume fosco”⁴⁰¹); ao fumo (“o frio e a humidade que o areeiro exala”; o “fumo subindo através do areeiro”⁴⁰²); à névoa (“Por baixo do jardim, locas cheias de nevoeiro”⁴⁰³; “Na atmosfera da sala, insinua-se alguma névoa”⁴⁰⁴); à putrefação (“Vejo-a [a mulher] no jardim [...], entre murgos e palmeiras podres”⁴⁰⁵; “o mofo torna à superfície (doçura apodrecendo pacientemente)”⁴⁰⁶); à instabilidade (“Semicerrando os olhos, a sala volta a ondear”⁴⁰⁷; “sob a declinação do sol, as cores mudam com frequência de intensidade”⁴⁰⁸) e à

³⁹⁷ Ibid., p. 138.

³⁹⁸ Ibid., p. 138.

³⁹⁹ Ibid., p. 65.

⁴⁰⁰ Ibid., p. 10.

⁴⁰¹ Ibid., p. 53.

⁴⁰² Ibid., p. 52.

⁴⁰³ Ibid., p. 52.

⁴⁰⁴ Ibid., p. 109.

⁴⁰⁵ Ibid., p. 52.

⁴⁰⁶ Ibid., p. 70.

⁴⁰⁷ Ibid., p. 78.

⁴⁰⁸ Ibid., p. 10.

flutuação/suspensão (“Não me lembro dum sossego assim. Nem desta suavidade: o corpo leve, aéreo”⁴⁰⁹; “gestos vagarosos, como se nadasse no aquário”⁴¹⁰).

Não menos significativos *spatial frames*, embora enquadrem menor número de ações do que a casa, são as dunas, a floresta e o jardim familiar. Instáveis como o próprio destino da família, as dunas situam-se na origem da casa, vida que emerge já condenada à morte: “[n]as últimas linhas [das notas sobre o povoamento], decifro ainda estas frases: o litoral instável sobre nossos pés; as dunas prontas a mover-se; basta um golpe de vento”⁴¹¹. Como *spatial frame*, as dunas enquadram ainda a busca vã da cruz de vidro, que a areia absorve como se absorvesse a possibilidade da manutenção da família. Como parte do *setting*, isto é, como categoria geológica, o terreno arenoso sugere a aridez do solo e do clima, ambientação que por óbvio corrobora motivos como a luta pela sobrevivência, a dinâmica imperiosa e imprevisível da natureza e a aspereza das relações interpessoais.

De sua parte, a floresta é revestida duma aura mágica. Evidenciando a ancoragem dessa aura no labor de sua própria percepção, o homem alude a “cores miraculosas”, ao “branco cintilando sem exagero, coagulado como a cal dos muros” e ao “azul que parece indirecto”; a ângulos (“levemente arqueadas [como] (dunas que sossegaram)”), a efeitos de luz (“brilho do orvalho a secar”, “orla cinza-pálido, de intensidade variável”, “aura do sal ou ouro e prata misturados?”) e a uma atmosfera de proteção (“espécie de redoma, que a luz superior (tijolo e laivos de encarnado) não consegue trespassar nem partir”).⁴¹² Em nota no capítulo anterior, referimos à simbólica da memória associada à floresta. Para além dela, insinua-se o sentido do sagrado (“Em múltiplas tradições, nomeadamente entre os Celtas, a floresta constituía um verdadeiro santuário em estado natural”⁴¹³) e do misterioso: (“o mistério ambivalente da floresta, que pode ser, ao mesmo tempo, geradora de angústia e de serenidade, símbolo de opressão e de libertação”⁴¹⁴). É na floresta, com efeito, que decorrem os místicos sacrifício do cordeiro e o ritual da mulher frente aos peregrinos; diante dela, os peregrinos e o seu gado param, receando incendiar as

⁴⁰⁹ Ibid., p. 135.

⁴¹⁰ Ibid., p. 21.

⁴¹¹ OLIVEIRA (2003), op cit., p. 20.

⁴¹² Ibid., p. 117-118.

⁴¹³ CHEVALIER; GHEERBRANT, op. cit., p. 439.

⁴¹⁴ Ibid., p. 439.

árvores com suas cabeças incendiadas. Paralisados pelo medo, aguardam por um milagre que lhes permita uma travessia sem risco:

Conformem-se e não percam a esperança. Talvez a luz da floresta anuncie alguma aparição.
Benigna? Oxalá que sim.
A auréola dos santos é de prata e ouro como este esplendor.
Então, estamos quase a chegar.
Quando ultrapassarmos as árvores. E transpô-las sem um incêndio, só por milagre.
Quem falou em milagres? Olhem aquelas aves, lá em cima, imóveis sobre o mundo. Não pairam, não batem as asas. Estão apenas suspensas, porque Alguém as suspende.
Ou crucifica no tecto do céu.
Sinal de redenção?
Veremos, se ressuscitarem.
Enquanto os peregrinos (cabeças em fogo voltadas para o alto) discutem as aves brancas, a criança entra na floresta furtivamente. E, ouvindo as últimas frases, sorri.
Aleluia.⁴¹⁵

Na prospecção da redenção dos peregrinos, insinua-se a possibilidade de *transformação* do mundo – atravessada a floresta, os peregrinos encontrarão a esperada redenção; nas aves brancas, podemos localizar uma promessa de paz; no sorriso e na *aleluia* do menino, que nascera “para destruir a família”, como profetizara a criada da casa, o sinal da mudança social a ser processada com o fluir do tempo.

O jardim familiar, como a casa, passa por um processo de indiferenciação, repleto de “buxo”, “murgos e palmeiras podres”⁴¹⁶. Nele, há uma álea e um osso de baleia, “o banco onde a criança se sentou para desenhar a peregrinação”⁴¹⁷. Ao fundo do jardim, há uma cancela que “[r]ange, oscila”, pois “sal e ferrugem corroeram-lhe os gonzos; só a vegetação enleada nas hastes de ferro a mantém e ampara contra o muro”⁴¹⁸. Esse espaço é o berço da gisandra, que, com seu poder de dissolução, ameaça a estrutura da casa e as demais formas de vida.

A vida das gisandras, como a da casa, obedece a um ciclo: “[c]rescem nos meses de estio”. A primeira aragem do crepúsculo

[a]rrepiam as plantas túmidas de leite; comprime os caules penugentos; espreme a seiva para as campânulas (carne de cogumelo). O tecido esponjoso incha e os poros, dilatados sob a pressão, resumam um líquido pouco espesso (gotas de suor a despontar na pele): tensa e húmida, a cabeça

⁴¹⁵ OLIVEIRA (2003), op. cit., p. 118.

⁴¹⁶ Ibid., p. 52.

⁴¹⁷ Ibid., p. 52.

⁴¹⁸ Ibid., p. 52-53.

da gisandra brilha. Por instantes, decai a aragem, sem deixar rasgões ou ferimentos no invólucro de seda. Mas renasce logo (vento poderoso, agora) e as rugas aglutinam-se numa só em torno do caule sem folhas a protege-lo. [...] Durante a noite, mesmo sem vento, o metabolismo da gisandra (desencadeou-o o instinto de ejaculação) decide o resto: a planta goteja até de madrugada; depois, sob o toque da luz, explode num jacto que a esvazia e a faz pender para o chão, exausta.⁴¹⁹

O líquido expelido pela gisandra durante o verão é a substância que a mulher utiliza em sua tentativa de apagar a tatuagem; ao “esfrega[r] a tatuagem entre os seios”, a personagem deseja que o líquido fosse “sumo de mandrágora: alcalóides, excitantes, farmacopeia infatigável da fertilidade”⁴²⁰. Quer dizer, não obstante seu “instinto de ejaculação”, a gisandra é desprovida de poder de fertilidade.

Durante o outono, já “[e]xpelido o seu licor”, as gisandras tornam-se “carcaças ocas” cheias de “bolhas” que “rebentam compassadamente”⁴²¹.

No inverno, morta, a planta ainda atua, porém sob outra forma: a chuva transforma-a em “estrume”, “gelatina ávida”, “goma borbulhante” que se espraia “contra os muros, as paredes da casa”, digerindo animais, minerais e vegetais – “insectos, areia, folhas”; “insinua-se na gestação geral e assimila, por sua vez, gérmes alheios”, de modo que “[d]e ano para ano, as espécies rareiam os desaparecem”, como se pressentissem a “gisandra futura” a “acopular” os três reinos⁴²².

Luís Mourão propõe que a gisandra seja lida como a concretização da luta entre a natureza e o ser humano:

A gisandra assimila à sua própria infirmitade tudo o que alcança. E o que alcança – primeiro a paisagem, depois o jardim, finalmente a casa – reenvia-nos do palco da natureza para o palco da história, petrificando ambas no mesmo processo de indiferenciação.⁴²³

Em seu entender, a planta não simboliza nenhum “vitalismo pulsional”, como o faz, por exemplo, o húmus na obra de Raul Brandão. A gisandra “é a forma de pensar o impensável marxista: a indiferença teleológica, ou até a negatividade teleológica da materialidade histórica e da materialidade natural”⁴²⁴. Quanto a nós, entendemos que

⁴¹⁹ Ibid., p. 29-30.

⁴²⁰ Ibid., p. 70.

⁴²¹ Ibid., p. 30.

⁴²² Ibid., p. 30.

⁴²³ MOURÃO, op. cit., p. 284.

⁴²⁴ Ibid., p. 285.

a gisandra materializa a morte, a reversão numa certa ordem – de exploração, de espoliação, encarnada pelo núcleo familiar –, mas não, necessariamente, de *toda e qualquer* ordem. É isso o que sugere a alusão à “gisandra futura”, sinal da morte necessária, do ritmo cíclico (morte ↔ renascimento) que, como sugerem as diferentes ocorrências aqui elencadas, fundamenta a mensagem ideológica da obra.

Como quer que seja, em termos de economia narrativa, a fantástica planta carnívora, como o halo de luz e a névoa, embora possa ser entendida como criação da imaginação do homem/menino, contribui, em menor escala, com o movimento da diegese – assim como o halo de luz, ao deixar de cumprir sua função protetora, permite que a névoa corra a casa por cima, a invasão das gisandras consolida a ruína material da casa e do espaço circundante. A gisandra evidencia, para empregar os termos de Manfred Jahn, a indissociabilidade entre “percepção ordinária” e “percepção imaginária” na construção da perspectiva, isto é, o mundo representado deriva tanto dos dados que a visão, a audição, o toque, as sensações da personagem podem acessar quanto daqueles que a imaginação, o sonho, a alucinação podem criar ou transformar.

*

Porém, o que há de mais particular no romance derradeiro de Carlos de Oliveira, como já aludimos, é a relação entre a paisagem interna (a casa) e a paisagem externa (a terra avistada da janela). Sem deixar de contar uma história, a história da decadência numa certa família, o romance nos dá a conhecer, antes de mais, a relação dessa família com um exterior simultaneamente ameaçador e tentador. É pela perspectivação da paisagem externa a partir da casa que o romance produz a reflexão sobre si próprio, o desdobramento para o seu próprio interior e a tematização metafórica daquilo que no discurso teórico é conceptualização⁴²⁵ – a ideia de que o *real*, tão obsessivamente perseguido por parte da ficção, é afinal inatingível.

Referindo-se não exatamente ao modo de focalização do espaço, mas dos *acontecimentos* narrativos, Genette chama *focalização interna múltipla* o regime por que o mesmo acontecimento é evocado várias vezes segundo o ponto de vista de várias personagens⁴²⁶. Quer pensemos em *acontecimentos*, como Genette, quer pensemos, mais genericamente, em *objetos focalizados*, é consequência óbvia desse

⁴²⁵ GUERREIRO, António. A textualização do real (a partir de *Finisterra* de Carlos de Oliveira). In: **Colóquio/Letras**. Ensaio, n.º 104/105, Jul. 1988, p. 79-84, p. 80.

⁴²⁶ GENETTE (1995), op. cit., p. 188.

tipo de aproximação a possibilidade de produzirem-se diferentes *versões* dum mesmo objeto. No caso de **Finisterra**, diferentes focalizadores, isto é, pai, mãe, menino, homem, ancorados no mesmo espaço (a janela da casa), mas não necessariamente no mesmo tempo (pai, mãe e menino produzem suas imagens em momentos indeterminados do passado; o adulto, no momento da narração), criam versões dum espaço que se constitui fundamentalmente por elementos heterogêneos como areia, gramíneas, dunas, lagoa, céu e mar. Imprimem eles a sua percepção particular desses elementos, respectivamente, na descrição verbal, no desenho, na pirogravura e na fotografia.

O narrador, aproximando-se da perspectiva da criança (“Olhos piscos, mas minuciosos, na violência da luz exterior”)⁴²⁷, descreve a paisagem como um conjunto de diferentes zonas: uma “zona de areia” que “ocupa o terço inferior da aridez que a janela enquadra”, a qual se lhe afigura uma “mancha a ferver num hálito prateado, como o sal dos velhos itinerários: ruivo por dentro, alvo por fora; “uma faixa estreita de gramíneas”, submersas “num tom mais carregado que o da própria água”, isto é, nos “juncos densamente roxos” da lagoa – área esta “bastante instável”, porque, “sob a declinação do sol, as cores mudam com frequência de intensidade”, bastando “um sopro de vento, a ondulação pouco perceptível que provoca, para clarear ou escurecer as gramíneas”; uma segunda margem, na qual “a linha das dunas reflecte o movimento dessa ondulação (sinusóide ténue demarcando a altura da segunda grande zona de areia) e serve de limite ao terço intermédio da paisagem”; e um “último terço”, que “acaba na linha superior do caixilho”, formado por “dunas distantes (recorte acentuado, revérberos de cal, *como a auréola, a inquietação*, que as estrelas irradiam fixamente)”. Ao fundo dessas zonas, “uma nesga de azul *pode parecer* ao mesmo tempo céu e mar; placa de zinco a incendiar-se; ou apenas um reflexo turvo da luz”⁴²⁸.

O desenho do menino, embora elaborado no jardim, não é senão também a reprodução da paisagem “que se vê da janela”⁴²⁹. Porém, como vimos, o desenho resulta numa recriação da paisagem, cujas proporções e os tons foram assumidamente alterados à força dos sentidos, das sensações e da imaginação: “demasiado azul, muito vermelho, algum roxo, nenhum amarelo”, mas sua

⁴²⁷ Note-se que, nesse caso, como em muitos outros da narrativa, é a criança quem a princípio focaliza o jardim familiar, mas não é, rigorosamente, a percepção dela que o adulto reproduz verbalmente, mas a sua própria, fundida com a percepção da criança doutrora.

⁴²⁸ OLIVEIRA (2003), op. cit., p. 11-12.

⁴²⁹ Ibid., p. 9.

especificidade reside sobretudo em que a paisagem deserta nele figura *povoada*: “surgem recortados a negro (excepto as cabeças que são laivos de fogo) os primeiros homens, cavalos, bois, carneiros, caminhando a custo entre grãos de areia grandes como penedias”. Vão em direção à lagoa, “pouco maior que uma gota de chuva”. Já “ao alto, sobre as dunas distantes, com as asas rente às margens do papel, pairam aves brancas”, também elas ausentes da descrição do homem, “esperando com certeza a sua vez de beber”⁴³⁰.

A pirogravura da mãe consiste numa “gravura abstracta”, embora *repita* “com rigor o traço das dunas, as margens da lagoa, a rede confusa das gramíneas, equilibrando geometricamente superfícies, volumes, relações de espaço: a arquitectura real (?) da paisagem”⁴³¹.

Ao observar a fotografia do pai, o homem verifica “[u]m processo (evidente) de indiferenciação. Apagadas as linhas (os contornos), para falar ainda de paisagem, tem de imaginar-se uma névoa fina com a lua a nascer ao fundo. Ou supor (talvez) a lupa fosca e colorida (rosa a amarelecer)”⁴³².

Se continuarmos a assumir, como James Phelan, que tanto os narradores quanto as personagens podem ser focalizadores⁴³³, podemos extrair mais um dado importante acerca do modo de perspectivação da paisagem: a de que as suas diferentes reproduções, já por si mesmas produzidas a partir de perspectivas particulares, seriam ainda focalizados pelo adulto, cuja perspectiva corresponde, como defendemos, a uma fusão das suas percepções atuais (do homem) e rememoradas (da criança).

Quando afirma a voz narrativa⁴³⁴ que a criança “levanta-se e *examina*” a ampliação fotográfica” e “*aproxima-se* do almofadão de carneira pirogravada” e que “o homem *folheia* o caderno escolar”, instala-se desde logo a condição subjetiva da descrição que se vai seguir. A paisagem externa, seria, pois, nesses momentos, duplamente perspectivada – por aquelas personagens que a produziram em pirogravura, fotografia e desenho a partir dum certo modo de estar no mundo e pelo

⁴³⁰ Ibid., p. 13.

⁴³¹ Ibid., p. 12.

⁴³² Ibid., p. 110.

⁴³³ Cf. capítulo 1 deste estudo.

⁴³⁴ Nesse capítulo, como noutros, a voz narrativa se impessoaliza (até o fim do capítulo anterior, identifica-se com o adulto), como se um observador situado fora da ação observasse homem e criança do exterior.

próprio narrador, que na sua própria descrição da paisagem externa e dessas diferentes versões ainda imprime nelas a percepção do adulto.

Porém, ao mesmo tempo em que perspectivam o exterior, as próprias personagens e o espaço em que se encontram são perspectivados. Como afirmamos, a ação de **Finisterra** se desdobra por uma espécie de justaposição de *quadros*; nesses quadros, o espaço (ou antes, a paisagem) é categoria central – é dele que se pode extrair a marca temporal e, para além dessa marca, as relações entre presente e passado, subordinadas à memória e aos afetos do focalizador. Quando afirma o narrador, impessoalizado, que “a criança, sentada na cadeira de balouço (mogno velho, junto da janela, o alto espaldar contra a portada que se dobra em duas partes [...]), examina a paisagem”, com “*os olhos piscos, mas minuciosos*, na violência da luz exterior” e, em seguida, que “[o] homem folheia o caderno escolar poisado na mesa de vinhático”, com o halo que rodeia a casa a revelar-lhe a “tessitura de cetim: sulcos, veios, *ondeando, quase imperceptíveis*”, está igualmente a compor diferentes quadros da paisagem interna.

E porque as paisagens de **Finisterra** não são efetivamente *em si*, isto é, porque todas as percepções que a recriam só podem fazê-lo a partir dum ponto de origem, que é a própria situação dos observadores no mundo, reescrevem-se nas diferentes paisagens representadas pelos membros da família (seja nas descrições, seja nas diferentes *versões* da paisagem) “elementos da ideia básica do texto”⁴³⁵, a ideia dum mundo, dum estado de coisas, ameaçado pela finitude. Assim é que, na paisagem infernal criada pela criança (“cabeças acesas como archotes”), o fogo provoca o sofrimento dos peregrinos, camponeses por longos anos sujeitos à exploração dos proprietários. Ao fundo das zonas de areia, insinua-se “uma nesga de azul” que “*pode parecer* ao mesmo tempo céu e mar; *placa de zinco a incendiar-se*”, como num sinal de ameaça.

Ora, são áridas, como a paisagem que a janela enquadra, as relações da família com sua história e com aqueles que ajudaram a escrevê-la – áridas de afetos, de moralidade e de esperança. A sugestão do fogo, do incêndio em que tanta aridez parece culminar, pode ser lida como lembrete, internamente ouvido pelas

⁴³⁵ LEPECKI, op. cit., p. 205.

personagens, de que “no final tudo será como achas queimadas”, que “um certo tempo, um certo mundo vão mudar”⁴³⁶.

Nem as cores nem os contornos da paisagem poderiam ser estáveis se o próprio mundo das personagens se lhes afigura vacilante. Que solidez se poderia esperar duma casa construída sobre solo arenoso? Num dos manuscritos encontrados pelo homem, decifram-se as frases traçadas por um dos pioneiros: “o litoral instável sob os nossos pés; as dunas prontas a mover-se; basta um golpe de vento”⁴³⁷. Pouco estável é o futuro duma propriedade regulada por códigos e fundada por apropriação ilegítima da terra. Nada estável é o próprio fluxo hereditário, assombrado pela esterilidade. E se na fotografia indiferenciam-se os contornos e os contrastes; se na pirogravura as gramíneas formam uma “rede confusa” é porque os próprios artífices/observadores veem o mundo todo a indiferenciar-se com a casa da família, cujos alicerces vão sendo percutidos pela gisandra e cujos teto e entradas vão sendo invadidos pela névoa.

Nenhuma característica atribuída à paisagem é gratuita, uma vez que a paisagem exterior “interioriza-se”, só constituindo “realidade no plano único e exclusivo do psiquismo das personagens”⁴³⁸ que a perspectivam. “Entender e saber a paisagem” corresponde, antes de mais, a “entender e saber o que se passa dentro dos limites do agregado familiar”⁴³⁹, isto é, o mundo de fora, quando perspectivado, acaba por se revelar tão íntimo quanto o de dentro.

*

Evidentemente, não é originalidade de Carlos de Oliveira a tematização da casa. Limitando-nos ao que na literatura portuguesa é produção romanesca, não é difícil perceber que são muitas as casas de ficção, nelas inscrevendo-se os grandes conflitos motores das intrigas e, mais do que isso, nelas projetando-se diferentes imagens duma *casa maior*, com a qual essas intrigas dialogam. “Entrar na casa”, afirma Helena Carvalhão Buescu (1999), é “entrar numa outra *dimensão* de mundo, numa outra escala” – “miniaturalmente [...] a casa reencena [...] o mundo que julgamos

⁴³⁶ RODRIGUES, Urbano Tavares. O desenho e a hipoteca – a esterilidade e o fogo. In: _____. **Um novo olhar sobre o neo-realismo**. Lisboa: Moraes Editores, 1981, p. 71-72.

⁴³⁷ OLIVEIRA (2003), op. cit., p. 20.

⁴³⁸ LEPECKI, op. cit., p. 211.

⁴³⁹ Ibid., p. 211.

deixar lá fora. Como num palco, reencena *dentro*⁴⁴⁰. E isso não só porque ficcionalizar a casa é desde já *reencená-la* como também porque tal espaço projeta todo um feixe de sentidos que não se limita ao campo da interioridade. Para além de seus quartos, seus cantos, seus esconsos, a casa tem “janelas, frestas, mesmo brechas”⁴⁴¹ que dão passagem para o exterior. Por isso é que pode a casa ser lida como “manifestação interior de todos os debates, problemas e dúvidas que o exterior, é sabido, coloca”⁴⁴². São diferentes entre si as casas de Almeida Garrett, de Camilo Castelo Branco, de Júlio Dinis, de Eça de Queirós; e mais diferentes delas as de Aquilino Ribeiro, de Vergílio Ferreira, de Agustina Bessa-Luís, de Maria Velho da Costa ou de António Lobo Antunes – diferentes tanto pelo *exterior* que interiorizam, pelos mundos que reencenam, quanto pelo seu modo de construção, pela sua arquitetura formal⁴⁴³. Congregam-se, no entanto, por abrigarem direções comuns de sentido, como a relação do homem com o poder e com as temporalidades psicológica e histórica.

E a produção em prosa de Carlos de Oliveira não desconfirma a adoção dessas direções. Operando com pressupostos do materialismo e da dialética marxistas, o ficcionista fez de suas casas de ficção palcos onde se encenam profundos conflitos de classe e onde se desdobram a ascensão e a ruína de sistemas econômicos de produção baseados na exploração agrária. Os habitantes de suas casas lutam contra condições naturais adversas, com um contexto histórico e social que acelera o processo de decadência, assim como procuram, em vão, resistir aos tormentos duma psicologia, isto é, duma casa interior, igualmente em crise. Segundo Maria Alzira Seixo, “assim como Herberto Helder é o nome que acode em termos emblemáticos na convocação do trabalho poético da casa no território da lírica, para a ficção, a

⁴⁴⁰ BUESCU, Helena Carvalhão. A casa e a encenação do mundo. Os Fidalgos da Casa Mourisca, de Júlio Dinis. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da (Org.). **Escrever a casa portuguesa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999, p. 27-39, p. 27.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 28.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 29.

⁴⁴³ Afirma Maria Alzira Seixo (1999) que “[u]ma poética histórica do imaginário da casa na ficção passará obrigatoriamente pela referência igualmente liminar de Bernardim (*Menina e moça me levaram de casa de minha mãe para muito longe*), assim como pela atenção simbolizante dos românticos em relação ao reduto urbano [...], nomeadamente ao refúgio da sensibilidade poética incompreendida e lacerada no quarto pessoal, espécie de casa mais reduzida do corpo singular.[...] Mas são os realistas e naturalistas quem, de facto, e por coerência estética, mais realçam a participação da casa no trabalho da ficção, de Camilo Castelo Branco a Eça de Queirós, passando evidentemente pela domesticidade fulcral de Júlio Dinis. [...] Mais tarde, quer o psicologismo da “Presença” que o intervencionismo do neo-realismo vão igualmente valorizar a problemática da casa [...]; e a ficção contemporânea, nas suas várias tendências e sensibilidades, vai ocupar-se igualmente da figuração, desfiguração e refiguração do doméstico, como se pode verificar, a título de mero mas significativo exemplo, na obra de Maria Velho da Costa, António Lobo Antunes ou Teolinda Gersão.” (p. 110-111; grifos da autora).

referência fundamental no século XX será a de Carlos de Oliveira, com o díptico **Casa na Duna** e **Finisterra**, assim como a constelação de poemas que, na sua poesia, a estes dois romances está ligada⁴⁴⁴.

Com efeito, esses dois romances, o que abre e o que encerra a carreira do romancista, apesar de terem diferentes inserções histórico-literárias (**Casa na duna** foi publicado no ápice do neorrealismo; **Finisterra**, no que se tem convencionalmente chamado *post-modernismo*), têm muitos pontos de contato a nível diegético, ambos tematizando a decadência material, afetiva e moral duma “burguesia rural cujo poder económico se fundava na posse da terra e na exploração dos camponeses expoliados⁴⁴⁵ e ambos projetando a imagem duma casa portuguesa que de modo algum correspondia ao ideal criado pelo discurso nacionalista do Estado Novo. Nem a casa de **Casa na duna**, nem a de **Finisterra** – e, indo além da proposta de Maria Alzira Seixo, tampouco as casas de **Pequenos burgueses** e **Uma abelha na chuva** – guardam analogias com as “casitas sorridentes, sempre alegres na sua variada caiação⁴⁴⁶ que esse discurso se empenhou em transformar na imagem oficial da casa portuguesa. São as casas desses romances casas decadentes que, em última análise, podem ser lidas como alegorias de Portugal. Com efeito, quando menciona uma “outra (sua) casa destruída⁴⁴⁷, referindo-se ao autor da obra, a voz enunciativa da Nota final de **Finisterra** sugere, ao mesmo tempo, uma continuidade entre o primeiro e o último romances (“obsessões pessoais e sociais idênticas?”⁴⁴⁸) e a possibilidade de lê-los em clave alegórica.

A casa de **Finisterra**, por sua alusão implícita a um espaço geográfico dotado de conotações místicas e por seu trabalho com as categorias da narrativa – trabalho pelo qual se esfumam os retratos, obliteram-se os tempos e desparticularizam-se os espaços –, expande sua capacidade sugestiva, jogando com a problemática da classe em termos pouco objetivos e colocando-a ao serviço da reflexão em torno da ficcionalização do mundo.

Sua singularidade reside na relação com a paisagem, relação pela qual se estabelece a nuclear problemática da perspectiva. São as próprias personagens, já

⁴⁴⁴ SEIXO (1999), op. cit., p. 111.

⁴⁴⁵ MARTELO, op. cit., p. 254.

⁴⁴⁶ LINO, Raul. **A nossa casa**: apontamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples. Lisboa: Ottosgráfica, 1923, p. 22.

⁴⁴⁷ OLIVEIRA (2003), op. cit., p. 141.

⁴⁴⁸ Ibid., p. 141.

de si abandonadas a uma existência precária, o análogo mais manifesto do mundo que habitam. Sendo tão forte a marca da parcialidade nesse espaço, o universo narrativo, em última instância, não favorece uma ilusão de verdade. N' **Uma abelha na chuva**, para mencionar a obra mais afamada do autor, as ações desdobram-se, em sua maior extensão, na aldeia do Montouro, situada na cidade de Catanhede, distrito de Coimbra – isto é, o *setting* recria um “espaço real”, como se os incidentes representados se tivessem passado em lugar familiar ao leitor. Em **Finisterra**, o mundo sobrevive como alusão implícita: a referencialidade é relativizada, quase rasurada, e a história parece decorrer num plano mágico, onde, entre outras ocorrências, figuras desenhadas falam, personagens flutuam e plantas carnívoras devoram alicerces. Para sermos admitidos a esse universo, temos antes de admitir a dimensão imaginária e simbólica assumida pelos seus componentes, dimensões estas facultadas pela ancoragem da diegese na percepção de seus agentes.

O curioso neste romance é que a humanidade inscrita no espaço convive com a “intencionalidade objetual e microscópica” que atravessa o comportamento dos habitantes da casa e “que tem seu complemento natural” na própria manipulação das palavras, assim como “na lupa, na câmara fotográfica, no estilete, nas medições rigorosas e finalmente na maquete”⁴⁴⁹, todos estratagemas utilizados em favor da máxima objetividade. Ao fazer concorrer essas duas tendências, a objetividade pretendida pelas personagens e a *parcialidade de tudo* desde logo desvendada pelo leitor, o romance põe em causa a própria possibilidade da ficção em suas vertentes naturalistas. Isto é, as descrições longas e pormenorizadas, pretendendo-se fieis aos objetos representados, não são bastantes para impedir a relatividade, a instabilidade, as fissuras das representações, que, em última instância, só conseguem se impor como *versões*. E isso não só porque quem narra, nesse relato, é “um homem que vê, que sente, que imagina, um homem situado no espaço e no tempo, condicionado por suas paixões”⁴⁵⁰, mas também porque

[a] preocupação com a precisão, que às vezes está próxima do delírio [...] não consegue impedir o mundo de ser algo móvel até em seus aspectos os mais materiais, e mesmo no seio de sua aparente imobilidade. Aqui não se trata mais do tempo que corre, uma vez que paradoxalmente os gestos só são

⁴⁴⁹ MOURÃO, op.cit., p. 290.

⁴⁵⁰ ROBBE-GRILLET, Alain. **Por um novo romance**. São Paulo: Documentos, 1969, p. 93. Se aqui nos aproximamos das contribuições de Robbe-Grillet, não pretendemos que seja **Finisterra** um “exemplar” do que o autor designa como *nouveau-roman*, apenas que concretiza alguns dos seus pressupostos fundamentais.

dados como fixados naquele momento. É a própria matéria que é ao mesmo tempo sólida e instável, ao mesmo tempo presente e sonhada, estranha ao homem e incessantemente inventando-se a si mesma na mente do homem. Todo o interesse das páginas descritivas – isto é, o lugar do homem nessas páginas – não está mais na coisa descrita, mas no próprio movimento da descrição.⁴⁵¹

A configuração dos dois espaços principais (*storyspaces*) da história – a casa e a paisagem externa – evidencia o fato de que nesse romance “[e]stamos não só nos limites de um território textual, como nos limites da ideia de literatura que genericamente identificava esse mesmo território textual”⁴⁵². Não é por acaso que a mãe, como se deixasse falar pela sua a voz do autor, assume ter abandonado antigas pretensões (“desisti de perseguir a realidade, ou melhor, cansei-me”⁴⁵³).

No entanto, a assunção implícita de que “as significações do mundo, à nossa volta, são apenas parciais, provisórias, contraditórias mesmo, e sempre contestáveis”⁴⁵⁴, porque relativas a perspectivas particulares, não elimina a problemática ideológica da obra. Apesar de tudo, é como se o romancista ainda tivesse “alguma coisa a dizer”⁴⁵⁵ sobre o mundo. O estabelecimento duma geografia impossível trabalha em benefício da potenciação de sentidos – como afirma Jan Alber, “os espaços não naturais cumprem uma função determinável e existem por uma razão específica”⁴⁵⁶. Nesse caso, a relação do mundo da história (*storyworld*) com o mundo, que não é dada nunca explicitamente, fica ao cargo do leitor, habilitado, a partir dos indícios fornecidos pelo texto, a localizar, nesta Finisterra fictícia, uma paisagem real e a encenação de modos de vida que nela se passam. Maria Alzira Seixo, por exemplo, afirma que essa “terra”, ou, antes, todo o espaço romanesco de **Finisterra**

⁴⁵¹ Ibid., p. 99.

⁴⁵² MOURÃO, op. cit., p. 288.

⁴⁵³ OLIVEIRA (2003), op. cit., p. 77.

⁴⁵⁴ ROBBE-GRILLET, op. cit., p. 94.

⁴⁵⁵ Já segundo Robbe-Grillet, “para o escritor, o único compromisso possível é com a literatura”. Isso porque “não é razoável pretender, em nossos romances, servir a uma causa política, mesmo uma causa que nos pareça justa, ainda que em nossa vida política militemos em favor de seu triunfo. A vida política faz com que incessantemente suponhamos conhecidas certas significações: significações sociais, significações históricas, significações morais. A arte é mais modesta – ou mais ambiciosa: para ela nada é conhecido antecipadamente.

Antes da obra não há nada, nenhuma certeza, nenhuma tese, nenhuma mensagem. Acreditar que o romancista ‘tem alguma coisa a dizer’ e que ele a seguir procura como dizê-lo representa o mais grave dos contra-sensos. Pois é precisamente esse ‘como’, essa maneira de dizer que constitui seu projeto de escritor, projeto obscuro entre todos, e que será mais tarde o conteúdo duvidoso de seu livro. Talvez seja, afinal de contas, esse conteúdo de um obscuro projeto de forma aquele que melhor serve à causa da liberdade” (1969, p. 95).

⁴⁵⁶ ALBER, op. cit., p. 187; tradução nossa. No original, “unnatural spaces fulfill a determinable function and exist for a particular reason”.

“tem uma função física e ética: a inalterabilidade dos processos de desenvolvimento conduz à perda e à destruição; a tentativa de deter o curso da história conduz à revolta dos oprimidos e ao esmagamento dos opressores”⁴⁵⁷.

Entretanto, é o modo pelo qual a narrativa nos conduz à inferência desse sentido, a elaboração estético-literária a incidir acentuadamente sobre as categorias espaço e perspectiva, o principal motivo de interesse nesse romance. Como admite a própria voz enunciativa da Nota final, o *essencial* de **Finisterra** – que aqui localizamos nas tensões de classe, na opressão, na decadência dos grupos dominantes e num ideal subjacente de renascimento e emancipação – figura em vários enredos do romancista. Porém, através da constituição da linguagem – de seu rigor descritivo, a debater-se com as limitações impostas por perspectivas sempre parciais e deformadoras –, *aprofundam-se* as antigas obsessões, que passam a operar menos em benefício da postulação de uma realidade sócio-histórica do que do questionamento das possibilidades da ficção.

⁴⁵⁷ SEIXO (1986), op. cit., p. 74.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o princípio deste estudo, sustentamos a tese de que, em **Finisterra**, a perspectiva é elemento estrutural mais relevante, aspecto em geral negligenciado pela crítica em língua portuguesa. Por perspectiva, entretanto, a própria narrativa não nos permite tomar a tradicional concepção de focalização, advogada pela narratologia dita estrutural ou clássica. Ancorada nas contribuições teóricas de Gérard Genette (1995), essa concepção pressupõe uma restrição do conhecimento totalizante do narrador ao conhecimento de uma ou mais personagens. Relativizando, como James Phelan (2001), a premissa de que apenas narradores podem ser focalizadores e admitindo, antes, que tanto narradores quanto personagens podem desempenhar tal papel, procuramos demonstrar que o romance enfraquece deliberadamente a distinção entre as categorias genetteanas *modo* e *voz* através de estratégias como a constante alternância das pessoas verbais e de planos espaciotemporais, de modo que entre o “narrador homem”, a “personagem homem” e a “personagem menino”, principais irradiadores da informação narrativa, opera-se uma inextricável contaminação de perspectivas.

Para “perspectiva”, como procedimento condicionante da quantidade e da qualidade de informação vinculada pelo relato, e para “focalização”, como modalidade particular de ativação da perspectiva, advogamos um significado abrangente, que inclui tanto a percepção ordinária (os sentidos imediatos da visão, da audição, do tato, do olfato) quanto os afetos, a percepção imaginária e a própria conceptualização discursiva. Isto é, como Manfred Jahn (1999), não só concebemos a voz da personagem como um elemento da focalização, desde que, como o narrador, ela pode expressar sua perspectiva segundo o seu próprio discurso, como também evitamos a tomada ótica (e, se não estritamente ótica, restrita aos sentidos imediatos) frequentemente associada ao conceito. Pela lente dessa concepção abrangente da perspectiva narrativa é que enxergamos ocorrências que teóricos como Monika Fludernik (2012), Jan Alber (2016) e Brian Richardson (2000) chamariam “antinaturais” (*unnatural*), como a justaposição de temporalidades e a constituição “impossível” do espaço. Ao assumir que, em **Finisterra**, a realidade ficcional se constitui ancorada na percepção das personagens/narradores e que essa percepção se quer sujeita a limitações humanas e a forças criadoras e transformadoras inerentes a essa condição, compreendemos que as categorias personagem, espaço e tempo

ficam subordinadas ao processo de perspectivação exercido pelos agentes narrativos. No nível da intriga, as personagens se esforçam em fixar, com todo o rigor, uma paisagem em vias de extinguir-se. Para isso, valem-se de diferentes meios (desenho, pirogravura, fotografia), mas nenhum deles consegue impor-se senão como *versão*, como se o real resistisse a toda e qualquer tentativa de reprodução. Isomorficamente, no nível discursivo, a narrativa procura forjar um efeito de objetividade; no entanto, as categorias personagem, tempo e espaço, pelo formato particular que assumem graças ao trabalho sobre a perspectiva narrativa, traem a radical parcialidade implicada na construção do mundo.

Na figuração das personagens, sobressai a aproximação de superfície: por uma espécie de figuração “em sinédoque”, expressão que, com sentido diverso, aproveitamos da argumentação de Maria Lúcia Lepecki (1979), cada personagem é constituída por um traço ou um número limitado de traços selecionados pelos sentidos, pelos afetos, pela imaginação, pelas limitações da memória do menino/homem. Não há uma visão de conjunto no que diz respeito à sua constituição física, e seus atributos morais e psicológicos, assim como suas motivações, só podem ser deduzidos de seus poucos gestos e dos fragmentos de fala que chegam aos ouvidos da criança e são lembrados pelo adulto. Rasurada a temporalidade cronológica e causal e portanto ausente uma sequência linear, constituída por início, meio e fim, e postos em segundo plano os confrontos propriamente ditos, que perdem em importância para a apresentação de cenas ou blocos de ações de diferentes tempos, por vezes justapostos, rescinde-se a tradicional hierarquização das personagens segundo os papéis desempenhados na ação. Não obstante a descentralização da intriga, o inacabamento da personalidade das figuras e a qualidade fragmentária de suas ações, o leitor, ao coordenar os indícios discursivos e deduzir as perspectivas corporizadas pelas figuras, é levado a construir o que núcleo Ansgar Nünning (2001) chama *structure perspective*, o conjunto das relações entre as perspectivas das personagens, dos narradores e do próprio leitor. Embora seja dominante a perspectiva do homem/menino, não se estabelece no romance uma visão unívoca do mundo. Como demonstrado, nas participações escassas da mãe, da mulher, dos camponeses e de seu gado, assim como nas relações desses últimos com o espaço, o tempo e os níveis ficcionais, insinuam-se modos de conceber a organização do mundo social diferentes daquele corporizado pela maior parte do núcleo doméstico. Concluimos essa parte do estudo defendendo que a dificuldade

imposta pelo formato discursivo à compreensão dos sentidos projetados por cada personagem não constitui, no entanto, puro esteticismo, antes reforça, pela própria via da indeterminação, da fragmentação e da sugestão, as possibilidades ficcionais e os vetores axiológicos com os quais a obra se compromete – característica que, com efeito, constitui tendência da personagem no contexto literário português a que Ana Paula Arnaut (2010), entre outros, chama *post-modernista*.

Ao nos aproximarmos da configuração do tempo, atentamos sobretudo na semântica da *indiferenciação*. Argumentamos que tal processo decorre, em primeiro lugar, da própria condição da enunciação: um percurso deambulatório por um espaço físico que é simultaneamente espaço interior. Ao ir a caminho da infância, conforme percorre uma casa escura já quase totalmente arruinada, o narrador adulto sobrepõe passado e presente, assiste aos momentos mais críticos da história familiar (as conversas entre os pais e o amigo da família, a visita do técnico de hipotecas e do executor fiscal, a destruição das fotografias que guardavam a história familiar) e, desafiando a lógica realista, dialoga com o próprio menino que fora. Nesse momento do texto, procuramos demonstrar que, em termos estruturais, a narrativa luta por dissolver o valor significativo das analepses e prolepses, isto é, todos os tempos se reúnem num presente, e, rasurando as noções de cronologia e linearidade, o discurso dificulta uma compreensão razoável do modo por que se ordena a diegese. Em segundo lugar, o efeito de indiferenciação resulta da apresentação das cenas como espécies de quadros temporais: entre a cena dum capítulo e doutro, subtraem-se os valores de duração e de progressão; o progresso temporal se exhibe, antes, como em registro poético, dos estados das paisagens interna e externa, isto é, das marcas que o tempo imprime no espaço, nas representações dele e na imagem (diluída, desgastada, vacilante) das personagens. Procuramos ainda demonstrar que, ideologicamente, a narrativa fornece indícios que permitem ler o tempo como agente da indiferenciação dum estágio histórico-social: na névoa e na planta carnívora, por exemplo, que corroem e devoram a casa familiar, materializa-se o devir histórico, que suprime um modo de vida para fazer emergir outro.

Em nossa aproximação do espaço, aproveitamos a sistematização dos níveis espaciais proposta por Marie-Laure Ryan, Kenneth Foote e Maoz Azaryahu (2016) para demonstrar a constituição *sui generis* da categoria tanto em nível macro quanto em nível micro. A Gândara, ambientação que permeia toda a obra romanesca de Carlos de Oliveira, e Finisterra, território espanhol de conotações místicas, não são

mencionados em nenhuma linha do romance, mas, como *setting* inferido, regulam, respectivamente, as condições geográficas e as relações econômicas, assim como a atmosfera mágica e a semântica de renascimento que recobre os eventos. Rasurada a função de referência, a subjacente alusão a esses dois espaços permite, no nível interpretativo, uma leitura de chave alegórica que supõe uma alusão a Portugal, compreendido como um Estado em constante ciclo de renascimento e morte. Como espaço alimentado pelo leitor, *storyworld*, o espaço do romance é repleto de lacunas, que passam tanto pelas relações com o mundo, nunca dadas explicitamente, quanto, mais restritamente, pelas limitações lógicas e ontológicas que dificultam, se não impossibilitam, o preenchimento de seus lugares de indeterminação. Isso porque, como universo narrativo (*narrative universe*), o espaço não permite distinguir entre um mundo real textual e os mundos contrafactuais criados pela imaginação, pelos desejos e pelas crenças das personagens: o espaço, como o tempo e as personagens, é o que a percepção das personagens faz dele – daí a constituição antinatural de elementos como o halo mágico e a gisandra, por exemplo. Ao tratar propriamente do espaço relevante para o enredo (*storyspace*), dividimos nossa análise em dois focos principais: a casa (paisagem interna) e a terra avistada da janela (paisagem externa). Ao tratar da casa, distinguimos entre cada um dos *spatial frames*, ou entornos imediatos das personagens, elencando os sentidos potenciados por cada um de seus elementos constituintes; ao tratar da paisagem avistada da janela, debruçamo-nos sobre as versões da paisagem. Dessa aproximação, concluímos que são as personagens, já de si abandonadas a uma existência precária, o análogo mais manifesto do mundo que habitam e representam.

Ao longo de todos os capítulos deste estudo, chamamos atenção, embora sem elegê-lo como foco, ao papel desempenhado pelo leitor na tessitura difícil de **Finisterra**. Afirmamos ser essa entidade quem estabelece padrões de contrastes e correspondências entre as perspectivas corporizadas pelas personagens, quem estabelece relações entre diferentes quadros temporais e quem se debate com as lacunas e com a excepcionalidade do espaço. Urbano Tavares Rodrigues (1981) destaca, em sua apreciação de **Finisterra**, a “íntima e apaixonada participação [dos leitores] em obra que se propõe ser de paisagem e povoamento”⁴⁵⁸. Como até aqui temos demonstrado, a paisagem do romance é *povoada*, antes de mais, porque é

⁴⁵⁸ RODRIGUES, op. cit., p. 66.

perspectivada, como quem diz, *criada* pelas consciências que a habitam. Dum ponto de vista mais amplo, podemos compreender, como o crítico, que essa paisagem é povoada também pelo leitor, cuja participação é constantemente solicitada: assim como, por um lado, ficam as personagens empenhadas em captar, fixar, dominar, a terra avistada, o leitor fica empenhado em coletar indícios discursivos, relacioná-los, confrontá-los, de modo a compreender o sentido da obra – sentido que, como o mundo visto da janela, parece a todo instante se lhe escapar por entre malhas de indeterminação e sugestão.

Não arbitrariamente, predominam no espaço da narrativa a névoa, o fumo, os tons irisados da atmosfera. Todos esses elementos, ao indiciarem um obscurecimento da visão, sugerem a própria dificuldade da compreensão dos sentidos, aliás corroborada pela recorrência de interrogações e de termos como *enigma*, *mistério*, *floresta escura*. Não arbitrariamente também, a certa altura da narrativa, o menino faz um anúncio ao homem – “Atenção: é o jogo da verdade”⁴⁵⁹, como se o texto se impusesse, ele próprio, como jogo, partida jogada, ao nível da história, pelas personagens e, ao nível da estrutura textual, pelo leitor, também ele em busca vã duma “verdade” ou dum sentido preestabelecido.

É Wolfgang Iser (1979) quem se debruça sobre a delicada relação entre autor, texto e leitor. O argumento base de Iser, de que entre essas três entidades há uma interconexão a ser concebida como “um processo em andamento que produz algo que antes inexistia”, está assentado, como ele próprio observa, num “conflito direto com a noção tradicional de representação, à medida que a mimesis envolve a referência a uma ‘realidade’ pré-dada, representada”⁴⁶⁰. Pressupor a interação autor-texto-leitor como um processo de *produção* corresponde, antes, a admitir que a mimesis “não se pode restringir à mera imitação do que é, pois os processos de elucidação e de complementação exigem uma atividade performativa se as ausências aparentes não de se transformar em presença”⁴⁶¹. Para Iser,

não importa que novas formas o leitor traz à vida: todas elas transgridem – e, daí, modificam – o mundo referencial contido no texto. [...] o que quer que seja repetido no texto não visa a denotar o mundo, mas apenas um mundo encenado. Este pode repetir uma realidade identificável, mas contém uma diferença decisiva: o que sucede dentro dele não tem as conseqüências

⁴⁵⁹ OLIVEIRA (2003), op. cit., p. 15.

⁴⁶⁰ ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

⁴⁶¹ Ibid., p. 105.

inerentes ao mundo real referido. Assim, ao se expor a si mesma a ficcionalidade, assinala que tudo é tão-só de ser considerado *como se fosse* o que parece ser; noutras palavras, ser tomado como jogo.⁴⁶²

Isso se passa, evidentemente, com todo texto de ficção; no entanto, nem todos, como **Finisterra**, fazem de sua condição ficcional um de seus assuntos principais. Como afirma Urbano Tavares Rodrigues,

Finisterra é “imagem de uma imagem”, “meta-romance”, “*mise en abîme*”, não só porque a estória a si própria se cita, se nega (ou se contesta), mas porque se abre aos nossos olhos como um fruto e examinar: a obra de arte em discussão. E eis como se chega à formulação das perguntas (o ponto de interrogação é um dos signos gráficos mais utilizados ao longo do romance), ou dos dilemas cujas respostas serão, quando muito, insinuadas.⁴⁶³

Maquete, pirogravura, fotografia e desenho são, como sabemos, as obras de arte concebidas pelas personagens. Nenhuma das figuras, embora algumas o pretendam (o pai, o homem), consegue “repetir” a paisagem externa; as tentativas só resultam, cada uma, num *como se* do mundo avistado. No nível da enunciação, dá-se o mesmo: o narrador adulto deseja fazer de sua narrativa uma representação fiel dos fatos, valendo-se, para isso, do máximo de precisão que sua linguagem consegue forjar; contudo, como a própria matéria narrada advém dum ato de rememoração, sua narrativa resulta fragmentada, repleta de lacunas e, sobretudo, dotada duma evidente qualidade imaginativa, que enfraquece ainda mais as semelhanças entre mundo representado e mundo real.

A certa altura do romance, lemos: “[d]ifícil distinguir o real por trás da encenação. Não foges (não fugimos) à regra⁴⁶⁴”. A frase é dita pelo homem ao menino; mas é como se, a partir de sua condição de personagem, o homem falasse também ao leitor, que, numa esfera mais restrita, a do texto propriamente dito, tem de lidar com a fusão entre o supostamente real e o imaginado. Observamos que, em muitos momentos, o narrador parece *fingir* ceder a voz a outras figuras (cf. subcapítulo 3.1 deste estudo), – temos, muitas vezes, a impressão de que o homem não apenas se desdobra em dois, no que é e no que fora outrora, mas de que também veste, esporadicamente, a máscara de outras personagens. Noutros momentos (cf.

⁴⁶² Ibid., p. 107.

⁴⁶³ RODRIGUES, op. cit., p. 70.

⁴⁶⁴ OLIVEIRA (2003), op. cit., p. 21.

subcapítulo 3.2), sua narrativa justapõe acontecimentos ocorridos em instantes afastados no tempo, como se sua história só pudesse funcionar numa condição de suspensão da lógica. Outras vezes ainda (cf. subcapítulo 3.3), ficamos divididos entre assumir que episódios como a invasão da gisandra *efetivamente* ocorreram e admitir que eles apenas metaforizam a consolidação da ruína da casa familiar.

Constantemente, somos, pois, impelidos a questionar: quem, afinal, fala nessa narrativa? O que nessa história, de fato, ocorreu? Como ordenar as ações com um mínimo de coerência? O que é criação do narrador, o que é delírio infantil, o que pertence a um domínio simbólico? António Gomes (1994), atento às dúvidas impingidas pelo texto ao leitor, sugere que **Finisterra** só cumpre seu desígnio na medida em que os leitores substituem a tentativa de superar as indeterminações da ficção pela aceitação de sua lógica particular:

Quando, pela sua coexistência espacial, o real e a representação do real se encontram em confronto permanente, ou o que é (ou o que aparenta ser) real e o imaginário se entrecruzam (semelhança das imagens traidoras nas telas de Magritte), o texto torna-se um verdadeiro objecto de ilusão e adquire uma dimensão lúdica na qual, para as personagens, o narrador e o próprio leitor encontrarem necessariamente a verdade, tem de haver uma aceitação tácita de que o onírico e o real funcionam como uma entidade única.⁴⁶⁵

Numa esfera mais ampla, a dificuldade está em desvendar as correlações entre o mundo encenado e a realidade extraficcional. É “difícil distinguir o real por trás da encenação”, nesse sentido, porque o texto faz questão de enfraquecer a função de referência. Paul Ricoeur (1994), ao pensar a relação entre a experiência viva do tempo e o modo narrativo que a configura, ensina-nos que “a mimesis é o corte que abre espaço para a ficção”⁴⁶⁶ e que esse corte envolve, antes de mais, uma “pré-compreensão” do mundo e da ação, que preexiste e embasa a representação narrativa, a que Ricoeur chama mimese I – “imitar ou representar a ação é primeiro pré-compreender o que ocorre com o agir humano: com a sua semântica, com a sua simbólica, com a sua temporalidade”⁴⁶⁷. Depois, dá-se uma “transposição ‘metafórica’ do campo prático pela intriga”⁴⁶⁸ (a mimese II, o agenciamento discursivo propriamente dito) e, por fim, uma “refiguração”, a mimese III, processo pelo qual o

⁴⁶⁵ GOMES (1994), op. cit., p. 8.

⁴⁶⁶ RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. v. 1. Campinas: Papyrus, 1994. p. 76.

⁴⁶⁷ Ibid., p. 101.

⁴⁶⁸ Ibid., p. 77.

leitor acompanha “o jogo entre a inovação e a sedimentação dos paradigmas que esquematizam a tessitura da intriga”⁴⁶⁹, preenche as lacunas e as zonas de indeterminação presentes no texto, conclui, enfim, a obra, como se esta fosse “um esboço” só concretizável no ato de leitura. Nessa interação, correspondente a “uma fusão de horizontes”⁴⁷⁰, o horizonte da obra e o horizonte do leitor, a ficção reorienta o olhar do receptor para aspectos da experiência real que, até então, mantinham-se despercebidos ou indescobertos.

Em **Finisterra**, como também na poesia e na prosa romanesca de Carlos de Oliveira, há um mesmo pano de fundo: o entendimento materialista do desenvolvimento da sociedade, a projeção dum porvir em que os explorados logram a emancipação – vemos essa projeção materializada, por exemplo, na casa incendiada de **Casa na duna**, na esperança cega de Raimundo da Mula de **Pequenos burgueses**, na semente plantada pelo corpo de Clara d’**Uma abelha na chuva**, na planta carnívora que vai devorando os alicerces da casa de **Finisterra**. Demarcada, em todas as obras, a solidariedade da ficção oliveiriana com os grupos sociais explorados, essa visão do mundo alia-se, entretanto, no último romance do autor, com uma diferente concepção do que Ricoeur chama “a semântica”, a “simbólica” e a “temporalidade” do agir humano, sobre as quais se ergue a tessitura da intriga, sendo essa, talvez, a maior especificidade de **Finisterra** em relação aos demais romances de Carlos de Oliveira.

Ora, se, pela via da tríplice mimesis de Ricoeur encararmos a relação de **Finisterra** com o real, então precisamos admitir que a forma narrativa *sui generis* sobre a qual nos debruçamos encena (para continuar empregando o termo sugerido pelo próprio texto) uma experiência igualmente particular da vida, quer dizer, uma visão dos fatos antes relativista e fragmentária do que objetiva e totalizante: ao conhecimento efetivo de nossos semelhantes, a ficção indigita uma inescapável limitação que transforma os outros em imagens criadas por nós próprios; à separação nítida entre passado, presente e futuro, opõe uma experiência temporal pouco ou nada ordenada, que não conhece distinção entre lembrança, sonho e projeção; à diferenciação entre lá e cá, objeta a incontornabilidade duma vivência que mistura planos espaciais, reenviando-nos menos a uma posição geográfica do que a um modo de estar. Por fim, à expressão direta duma postura socialmente crítica, contrapõe um

⁴⁶⁹ Ibid., p. 118.

⁴⁷⁰ Ibid., p. 119.

conjunto de estratégias (de caracterização, de construção espaciotemporal, de relacionamento entre níveis ontológicos) que menos dizem do que indiciam o comprometimento da obra com determinados vetores ideológicos.

Ao encontrar-se com o leitor, por consequência, a obra orienta seu olhar não apenas para uma dada realidade sócio-histórica (um Portugal, um sistema político em transformação), mas também para a possibilidade de *conhecer* o mundo e aos outros, para a qualidade representativa das obras de arte e para a própria concepção da narrativa de ficção. Não fosse o leitor, tal como as personagens, obrigado a deparar com a precariedade da representação que se lhe põe diante dos olhos, não lograria ter sua atenção tão intensamente direcionada para os debates encenados pela obra. Em última análise, **Finisterra**, assim como as versões da paisagem elaboradas pelas personagens, é também uma versão. Na “Nota final” que acompanha o texto, lemos:

Imitando um dos narradores deste livro (coincidência e necessidade), também o autor coligiu numa única pasta velhos papéis dispersos alguns, dactilografados; outros, manuscritos e às vezes (quase ilegíveis). Decifrou a letra emaranhada, reconstituiu lacunas, ordenou tudo pelas diferenças caligráficas, a cor da tinta, os caracteres (mais ou menos nítidos) da máquina: sinais dum trabalho intermitente. Em seguida (clarificado o material), nova ordenação, cortes, e acabamentos necessários (aliás, muito breves). *Aqui está o romance (um dos romances) escrito e anunciado há anos, sem garantia de terem aparecido todos os papéis.*⁴⁷¹

Assim como as versões da paisagem, e assim como a narrativa do adulto, a obra é apresentada como produto duma ordenação possível, dum agenciamento particular (o autor “decifrou”, “reconstituiu lacunas”, “ordenou tudo”, fez “nova ordenação, cortes, e acabamentos necessários”) que bem poderia ter resultado diverso. Não há *garantia*, nem no romance, nem no relato do homem, tampouco nas versões da paisagem, de terem *aparecido todos os papéis*, como quem diz, todos os dados relevantes para a história, tampouco do trabalho do autor não ter resultado em profundas alterações na matéria do romance. Assim, o que a voz enunciadora da “Nota” faz não é senão admitir o carácter de jogo de **Finisterra**, isto é, seu carácter *engendrado*. O jogo encenado pelo texto, constitui-se, pois, como tal para o narrador, para o autor e para o leitor: não se desdobra, diante de nenhum deles, como um “espetáculo”, mas como “um evento em processo” que lhes exige um “envolvimento direto” em seus “procedimentos” e em sua “encenação”, para empregar os termos de

⁴⁷¹ OLIVEIRA (2003), op. cit., p. 41; grifos nossos.

Iser⁴⁷² – o narrador, jogando com a matéria rememorada, converte-a em procedimento discursivo em nome duma pretensa objetividade; o autor (também ele uma personagem, desde que (re)criado pela “Nota”) seleciona, corrige, preenche o material de que dispõe; o leitor, recolhendo traços esparsos e procurando estabelecer a individualidade de cada personagem, agencia diferentes perspectivas, extrai sentido das particularidades lógicas e ontológicas do tempo e do espaço, costura os fios soltos da intriga.

A partir disso, podemos propor uma síntese do argumento que até aqui perseguimos: é a perspectiva a principal categoria responsável por conferir unidade semântica e estrutural a **Finisterra**. Semanticamente, é da problemática da perspectiva que irradia a relativização da possibilidade de *conhecer* e *representar* o mundo. Estruturalmente, emana de seu agenciamento discursivo particular a configuração das personagens, do tempo e do espaço; é por via desse agenciamento que o leitor também se torna partícipe do jogo do texto, assumindo papel análogo ao das personagens, do narrador e do próprio autor criado pela obra. Com este estudo, esperamos ter indicado que uma compreensão mais exata da especificidade de **Finisterra** no conjunto da produção de Carlos de Oliveira e na cena histórico-literária de que faz parte perpassa necessariamente pela compreensão da elaboração discursiva incidente sobre a perspectiva narrativa.

⁴⁷² ISER, op. cit., p. 116.

REFERÊNCIAS

ALBER, Jan. **Unnatural narrative**. Impossible worlds in fiction and drama. Lincoln: University of Nebraska Press, 2016.

ARNAUT, Ana Paula. Post-Modernismo. O futuro do passado no romance português contemporâneo. **Via Atlântica**, n. 17, 2010, p. 129-140. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50544>>. Acesso em: 21 ago. 2019.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAL, Mieke. **Narratology**: introduction to the theory of narrative. Toronto: University of Toronto Press, 2017.

_____. The narrating and the focalizing: a theory of the agents in narrative. **Style**, v. 17, n. 2, 1983, p. 234-269.

BARTHES, Roland. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: BARTHES, Roland. et al. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1971, p. 29-34.

BUESCU, Helena Carvalhão. A casa e a encenação do mundo. Os Fidalgos da Casa Mourisca, de Júlio Dinis. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da (org.). **Escrever a casa portuguesa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999, p. 27-39.

_____. Paisagem literária: imanência e transcendência. In: REIS, Carlos; BERNARDES, José Augusto Cardoso; SANTANA, Maria Helena (coord.). **Uma coisa na ordem das coisas**. Estudos para Ofélia Paiva Monteiro. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012, p. 193-203.

CÉSAR, Maria Cecília de Salles Freire. **As representações do imaginário popular nos romances de Carlos de Oliveira**. 2007. 202 p. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

CHATMAN, Seymour B. **Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film**. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1990.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CRUZ, Gastão. Finisterra ou a geometria do real. In: _____. **A poesia portuguesa hoje**. Lisboa: Relógio d'água, 1999.

DIONÍSIO, Eduarda. **Histórias, memórias, imagens e mitos duma geração curiosa**. Lisboa: Círculo de Leitores, 1981.

FLUDERNIK, Monika. How natural is 'Unnatural Narratology'; or, What is Unnatural about Unnatural Narratology?. **Narrative**, v1, n. 20, 2012, p. 357-370. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/236795805_How_Natural_Is_Unnatural_Narratology_or_What_Is_Unnatural_about_Unnatural_Narratology>. Acesso em 12 ago. 2019.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1995.

_____. **Nouveau discours du récit**. Paris: Seuil, 1983.

GOMES, Álvaro Cardoso. **A voz itinerante**: ensaio sobre o romance português contemporâneo. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

GOMES, António Manuel Martins. **O jogo da verdade**. Perspectivas e materializações do olhar em *Finisterra* de Carlos de Oliveira. 1994. 145p. Dissertação (Mestrado em Estudos Anglo-portugueses) – Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1994.

GUERREIRO, António. A textualização do real (a partir de *Finisterra* de Carlos de Oliveira). In: **Colóquio/Letras**. Ensaio, n.º 104/105, Jul. 1988, p. 79-84.

HAMON, Phillipe. Para um estatuto semiológico da personagem. In: VAN ROSSUM-GUYON, F. HAMON, P.; SALLENAVE, D. **Categorias da narrativa**. Lisboa: Arcádia, 1977, p. 85-113.

HELDER, Herberto. **Edoi lelia doura**: antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa. Lisboa: Assírio & Alvim, 1985.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **A literatura e o leitor**: textos de estética da recepção. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

JAHN, Manfred. More Aspects of Focalization: Refinements and Applications. In: Pier, John (ed.). **GRAAT: Revue des Groupes de Recherches Anglo-Américaines de L'Université François Rabelais de Tours**, 1999, n. 21, p. 85-110.

JAMES, Henry. Prefácio a *Portrait of a lady*. In: _____. **A arte do romance**. Antologia de prefácios. São Paulo: Globo, 2003.

JÚDICE, Nuno. Uma paisagem em construção. In: SILVESTRE, Osvaldo Manuel. **Depois do fim**. Nos 33 anos de *Finisterra*. Paisagem e Povoamento, de Carlos de Oliveira. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2011, p. 15-24.

LANDA, José Ángel García. Perspectiva. In: _____. **Acción, relato, discurso**. Estructura de la ficción narrativa. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 1998.

LEPECKI, Maria Lúcia. Carlos de Oliveira: entre narrativa e poesia. In: _____. **Meridianos do texto**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1979, p. 203-214.

LEXIKON, Herder. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: Cultrix, 1997.

LINO, Raul. **A nossa casa**: apontamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples. Lisboa: Ottosgráfica, 1923.

LOPES, Silvina Rodrigues. **Carlos de Oliveira**: o testemunho inadiável. Sintra: Câmara Municipal de Sintra, 1996.

LOURENÇO, Eduardo. Em torno do nosso imaginário. In: _____. **A nau de Ícaro e Imagem e miragem da lusofonia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p. 84-101.

LUBBOCK, Percy. **A técnica da ficção**. São Paulo: Cultrix, 1976.

MARTELO, Rosa Maria. As paisagens imponderáveis de Carlos de Oliveira (abstracção e figurativismo). **Pessoa. Revista de Ideias**, Lisboa, n. 4, 2011, p. 112-125.

_____. Casas destruídas: A revisitação de Casa na duna em Finisterra de Carlos de Oliveira. In: **Línguas e Literaturas** - Revista da Faculdade de Letras. Porto: Universidade do Porto, 2000. p. 251-260. Disponível em <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2999.pdf>>. Acesso em 10 out. 2018.

_____. Reescrita e efeito de invariância em Carlos de Oliveira. In: **Colóquio/Letras** n.º 135/136, Jan. 1995, p. 145-152.

MENDES, Ana Catarina. **Peregrinos a Santiago de Compostela**: uma etnografia do caminho português. 2009. 80 p. Dissertação de mestrado (Mestrado em Antropologia Social e Cultural) – Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2009.

MOURÃO, Luís. “O Agrimensor da sombra”. In: _____. **Um romance de impoder**. A paragem da história na ficção portuguesa contemporânea. Braga-Coimbra: Angelus Novus, 1996, p. 267-302.

MOURÓN FIGUEROA, Cristina. El Auto de Resurrección de Fisteria: análisis de una tradición dramática medieval. **Anuario Brigantino**. Betanzos, v. 1, n. 32, 2009, p. 407-432.

NAMORA, Ricardo. Que farei com esta “Nota”? O testamento de Carlos de Oliveira. **Veredas**: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas, n. 24, p. 41-54, 19 jun. 2017.

NEUMANN, Birgit. A representação literária da memória. In: ALVES, Fernanda Mota; SOARES, Luísa Afonso; RODRIGUES, Cristiana Vasconcelos (Org.). **Estudos de memória**: teoria e análise cultural. Vila Nova de Famalicão: Húmus, 2016. p. 265-278.

NIEVES HERRERO, M. La atracción turística de un espacio mítico: peregrinación al cabo de Finisterre. **PASOS**. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural, v. 7, n. 2, 2009, p. 163-178.

NÜNNING, Ansgar. On the perspective structure of narrative texts: steps toward a Constructivist Narratology. In: PEER, Willie Van e CHATMAN, Seymor. **New perspectives on narrative perspective**. New York: State University of New York Press, 2001, p. 207-224.

OLIVEIRA, Carlos de. A floresta. In: _____. **O aprendiz de feiticeiro**. Lisboa: Sá da Costa, 1979.

_____. **Alcateia**. Coimbra: Coimbra Editora, 1944.

_____. A fuga. In: _____. **O aprendiz de feiticeiro**. Lisboa: Sá da Costa, 1979.

_____. **Casa na duna**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

_____. **Finisterra**. Paesaggio e popolamento. L'Aquila-Roma: Japadre Editore, 1983.

_____. **Finisterra**. Paisagem e Povoamento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

_____. **Pequenos burgueses**. Lisboa: Sá da Costa, 1981.

_____. **Uma abelha na chuva**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2015.

OLIVEIRA, Raquel Trentin. Perspectiva estruturante. Contribuições da narratologia pós-clássica para o estudo da focalização narrativa. **Revista da ANPOLL** (Online), v. 1, p. 107-117, 2016.

_____. Unnatural Narratology, Unnatural Narrative: transgressões e desvios da verossimilhança realista na narrativa contemporânea. **Letras** (UFSM), v. 53, p. 85-106, 2016.

PHELAN, James. Why narrators can be focalizers. In: PEER, Willie Van e CHATMAN, Seymor. **New perspectives on narrative perspective**. New York: State University of New York Press, 2001. p. 51-66.

PRINCE, Gerald. A point of view on point of view or refocusing focalization. In: PEER, Willie Van; CHATMAN, Seymor. **New perspectives on narrative perspective**. New York: State University of New York Press, 2001. p. 43-50.

RAMÓN Y BALLESTEROS, Francisco de. Fisterria: 'onde a terra acaba e o mar comença'. **Grial**: Editorial Galáxia, v. 19, n. 71, 1981, p. 96-98.

REIS, Carlos. **Dicionário de estudos narrativos**. Coimbra: Almedina, 2018.

_____. **História crítica da literatura portuguesa**. Do neo-realismo ao post-modernismo. Lisboa: Verbo, 2006.

_____. **O discurso ideológico do Neo-realismo português**. Coimbra: Almedina, 1983.

_____. **Pessoas de livro**: estudos sobre a personagem. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2016.

RICHARDSON, Brian. **Narrative Poetics and Postmodern Transgression**: Theorizing the Collapse of Time, Voice, and Frame. *Narrative*. Vol. 8, n. 1, 2000, p. 23-42. Columbus: The Ohio State University Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20107199>. Acesso em 30 jul. 2019.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. v. 1. Campinas: Papyrus, 1994.

ROBBE-GRILLET, Alain. **Por um novo romance**. São Paulo: Documentos, 1969.

RODRIGUES, Urbano Tavares. O desenho e a hipoteca – a esterilidade e o fogo. In: _____. **Um novo olhar sobre o neo-realismo**. Lisboa: Moraes Editores, 1981, p. 71-72.

RYAN, Marie-Laure; FOOTE, Kenneth.; AZARYAHU, Maoz. Narrative Theory and Space. In: _____. **Narrating space/spatializing narrative**: where narrative theory and geography meet. Ohio: The Ohio State University Press, 2016.

SANTILLI, Maria Aparecida. **Finisterra**: a arte e seu avesso. In: _____. *Entre linhas*: Desvendando textos portugueses. São Paulo: Ática, 1984.

SEGAUD, Marion. **Antropologia do espaço**: habitar, fundar, distribuir, transformar. São Paulo: Edições Sesc, 2016.

SEIXO, Maria Alzira. Escrever a terra – Sobre a inscrição do espaço no romance português contemporâneo”. In: _____. **A palavra do romance**: Ensaios de genologia e análise. Lisboa: Livros Horizonte, 1986, p. 69-81.

_____. Paisagem e narração em *Finisterra* de Carlos de Oliveira. In: _____. **A palavra do romance**: ensaios de genologia e análise. Lisboa: Livros Horizonte, 1986. p. 115-123.

_____. Uma especiosa réstia de alhos. Casa, tempo e espaço em *A casa grande de Romarigães*. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da (org.). **Escrever a casa portuguesa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999, p. 109-127.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel. **Slow motion**: Carlos de Oliveira e a pós-modernidade. Coimbra: Angelus Novus, 1994.