

FINISTERRA: O AUTORRETRATO DERRIDIANO DE CARLOS DE OLIVEIRA

FINISTERRA: THE DERRIDIAN SELF-PORTRAIT OF CARLOS DE OLIVEIRA

Thalles Candal^{1}*

RESUMO

Partindo das concepções de Jacques Derrida sobre a ruína como autorretrato, este artigo pretende ensaiar uma análise da obra de Carlos de Oliveira, escritor português que completaria seu centenário no ano de 2021, com ênfase na obra *O Aprendiz de Feiticeiro* (1971) e em seu último livro *Finisterra: paisagem e povoamento* (1978). Em um primeiro momento, pretende-se discutir brevemente as definições de autorretrato e autobiografia em Jacques Derrida e Paul de Man, além de pontuar a estética das ruínas de Sophie Lacroix. Posteriormente, recorrendo aos conceitos de reflexão e fragmento de Walter Benjamin, procurar-se-á aplicar essas ideias às obras de Oliveira, associando o trabalho incessante de representação da gândara, sob a perseguição política do regime salazarista, a uma tentativa de autorrepresentação e resistência através da ruína da paisagem de sua infância.

PALAVRAS-CHAVE: Carlos de Oliveira; Jacques Derrida; autorretrato; ruína; *Finisterra*.

ABSTRACT

Based on Jacques Derrida's ideas about ruin as a self-portrait, this article intends to analyze the work of Carlos de Oliveira, a Portuguese writer who would complete his centenary in the present year of 2021, with a particular focus on the book *O Aprendiz de Feiticeiro* (1971) and on his last work *Finisterra: paisagem e povoamento* (1978). At first, we intend to briefly discuss the concepts of self-portrait and autobiography by Jacques Derrida and Paul de Man, in addition to point the aesthetics of the ruins by Sophie Lacroix. Then, we use the concepts of reflection and fragment by Walter Benjamin in Oliveira's selected work. Our goal is to describe the continuous work of representation of the Gândara made by Oliveira during Salazar's oppressive regime as an attempt of self-representation and resistance through the ruined landscape of his childhood memories.

KEYWORDS: Carlos de Oliveira; Jacques Derrida; self-portrait; ruin; *Finisterra*.

1 * Bolsista Capes de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ. Pela mesma instituição possui Graduação em Letras: Português e Literaturas de Língua Portuguesa (2019) e Mestrado em Letras Vernáculas, com ênfase em Literaturas Portuguesa e Africanas (2022), com a Dissertação: O jogo de cena da escrita: os espelhos do lúdico e do literário em *Finisterra* de Carlos de Oliveira.

Dessa forma, aquilo que Narciso descobre junto a sua fonte não põe em jogo simples aparências: o lugar de sua imagem lhe dá a chave de seu Ser. Da fórmula: vejo-me numa água que se esvai, passa insensivelmente a: sou uma água que se esvai.

Gérard Genette

Introdução e breve fundamentação teórica

Em suas *Memórias de cego* (1990), Jacques Derrida questiona o fato de que, para ser considerada formalmente um autorretrato, uma obra precisa sinalizá-lo em seu título. Em se tratando de um retrato, seja impressionista, cubista ou realista, as obras assim intituladas incorporam as assinaturas de seus autores à interpretação do quadro, suplantando a técnica, o traço, o movimento artístico. Van Gogh, Picasso ou Courbet transferem à leitura de suas telas o seu próprio rosto, seus próprios olhos, a partir de uma informação pertencente, não à obra, mas a sua “borda parergonal” (DERRIDA, 2010, p. 70). Chamar-se autorretrato garante, portanto, a coerção da visão do espectador para a realidade externa e autobiográfica dos pintores. O protesto de Derrida, nesse sentido, consiste na possibilidade de chamar “autorretrato” a qualquer quadro que o afeta:

Se aquilo a que se chama auto-retrato depende do facto de se lhe chamar «auto-retrato», um acto de nomeação deveria, a justo título, permitir-me chamar auto-retrato não importa o quê, não somente não importa que desenho («retrato» ou não), mas tudo quanto me chega e de que eu posso afectar-me ou deixar-me afectar. (DERRIDA, 2010, p. 70)

Assim o fez Hélène Cixous, ao definir como autorretratos seus as obras *El perro*, de Francisco Goya, e *Le Boeuf écorché*, de Rembrandt. A lógica por trás dessa declaração aproxima o autorretrato da identificação, mais que da identidade. Paul de Man se acerca dessa ideia ao teorizar sua *Autobiografia como des-figuração* (1979), afirmando que a autobiografia “não é um gênero ou modo, mas uma figura de leitura ou de entendimento que ocorre, em algum grau, em todos os textos” (DE MAN, 2012, p. 4), e ao mesmo tempo, e por isso mesmo, afirma o seu oposto: nenhum texto é ou pode ser autobiográfico. Por se dar no nível da linguagem e da estrutura linguística, o momento especular característico desse tipo de texto revela antes a impossibilidade, não de um conhecimento confiável de si mesmo, mas de uma ideia totalizadora do real e de si mesmo. A morte, para De Man, guarda esse mesmo caráter por ser “um nome deslocado para um dilema linguístico”, uma vez que, tratada no epitáfio como na autobiografia, “despoja e desfigura na exata medida em que restaura”: “A autobiografia vela uma des-figuração da mente da qual é ela mesma a causa” (DE MAN, 2012, p. 11).

Esse movimento de desfigurar e restaurar que a autobiografia encerra por estar presente e ausente em todos os textos, leva-nos novamente a Jacques Derrida e seu jogo semântico com a palavra “*retrait*” (cf. DERRIDA, 2010, p. 10-11). Entre retraimento e retraçamento — um traço

que se retrai ao traçar-se ou traça-se ao retrair-se, reiterando-se — o retrato de si mesmo se forma no limiar das impossibilidades da autorrepresentação e da não-autorrepresentação. Todo traço carrega em si o retraçamento da própria imagem do autor, como o retraimento da imagem constante do outro. Como o reflexo de Narciso, é um duplo: “ao mesmo tempo um outro e um mesmo” (GENETTE, 1972, p. 24).

A desfiguração causada pela tentativa de figurar o próprio rosto em tela ou em palavras transporta a discussão da forma artística ou literária para o campo do fragmento. Estes tópicos assemelham-se, aqui, portanto, às ideias de “estética do fragmento” de Sophie Lacroix em sua análise do surgimento das pinturas de ruínas no século XVIII:

Ce qui dès à présent peut résulter de cette esthétique du fragment envisagée comme perte du tout initial, c’est le traitement de l’art comme expression de sentiments: le fragment peut être traité comme un langage puisque ce dont il nous entretient n’est pas là, et c’est ce fort pouvoir sigifiant qui le met en résonance, voire en adéquation avec nos passions. Contre une théorie imitative de l’art, la peinture de ruines au XVIII siècle valorise la fonction fictive d’une imagination rêveuse capable d’être expression de nos sentiments.² (LACROIX, 2020, p. 64)

Neste ponto, Derrida estabelece a construção do autorretrato como um ato que se fia à memória diante da queda no abismo da representação da própria imagem evanescente, do rosto desfigurado. E sobressalta a seus olhos, entre imagens de decomposição, a imagem da ruína como, mais que fim, origem: “A ruína não sobrevém como um acidente a um monumento ontem intacto. No começo há a ruína.” (DERRIDA, 2010, p. 71). A ruína estabelece-se, então, como a ideia central dos escombros da memória de um lugar que, se retraindo em sua estrutura, se retraça como espectro do que já foi, projetando o que há de ser ou pode ser, mas sem promessas: “Ruína é o auto-retrato, este rosto fitado ou desfigurado como memória de si (...)” (Idem). Retomando o próprio Derrida, se é só chamar-se autorretrato para sê-lo, e se as ruínas são a imagem do autorretrato por excelência, um retrato de ruína pode também traduzir um rosto:

A figura vê então a sua visibilidade encetada, perde a sua integridade sem se desintegrar. Porque a incompletude do monumento visível se deve à estrutura eclíptica do traço [*trait*], somente remarcada, impotente para se reflectir na sombra do auto-retrato. Outras tantas proposições reversíveis. Podem muito bem também ler-se os quadros de ruínas como as figuras de um retrato, ou mesmo de um auto-retrato. (DERRIDA, 2010, p. 74)

É nesse nível da discussão que este artigo buscará estabelecer uma leitura da obra de Carlos de Oliveira, escritor neorrealista português, que completaria seu centenário no ano de 2021, pelo

2 “O que agora pode resultar dessa estética do fragmento, vista como perda do todo inicial, é o tratamento da arte como expressão de sentimentos: o fragmento pode ser tratado como uma linguagem, pois o que ele nos fala não está lá, e é esse forte poder significante que o coloca em ressonância, mesmo em adequação com nossas paixões. Contra uma teoria imitativa da arte, a pintura de ruínas do século XVIII valorizava a função fictícia de uma imaginação sonhadora capaz de ser uma expressão de nossos sentimentos” (Tradução nossa)

viés da ruína como edificação formal da literatura. Partindo das ideias de Jacques Derrida e Paul de Man sobre o autorretrato e a autobiografia, da estética das ruínas de Sophie Lacroix, além de recorrer aos conceitos de reflexão e fragmento em Walter Benjamin, pretendemos ensaiar uma análise da obra do poeta da gândara, com ênfase nas obras *O Aprendiz de Feiticeiro* (1971) e *Finisterra: paisagem e povoamento* (1978). Vamos, pois, ao autor.

A gândara: biografia, espelho, paisagem

A biografia conhecida de Carlos de Oliveira sofre do que ele mesmo denominou — respondendo a uma estudante de literatura que lhe requisitava dados biográficos — complexo do iceberg: um terço visível e dois terços submersos. Esse complexo se estende a todos os autores marginalizados que viveram e combateram o regime fascista de António Salazar e Marcello Caetano em Portugal por mais de quarenta anos, o “liberticídio que obscureceu as letras portuguesas num tempo em que a ditadura as queria de joelhos no altar da repressão” (CORREIA, 1981, p. 3764). A censura, as perseguições, a tortura, tudo isso que compõe as “circunstâncias que nos impediram de exprimir o que pensamos, de participar na vida pública” (OLIVEIRA, 1992, p. 567), sequestram os componentes biográficos de uma pessoa: os fatos, os acontecimentos, as datas. O salazarismo proibiu velada e explicitamente os escritores combativos de escreverem suas próprias vidas, privando-os de vivê-la ou contá-la:

Longe de mim a ideia de simular que noutras circunstâncias me caberia uma riqueza biográfica excepcional. Não senhor. Digo apenas que tinha direito à experiência da minha própria liberdade. Oportunidades limpas. Viver, falar, agir, segundo uma consciência que não julgo tenebrosa nem pervertida. Veríamos depois o que sairia dessa experiência. Talvez nada. Mas então, que alegria triste assumir como última consequência de ser livre a responsabilidade do falhanço. (OLIVEIRA, 1992, p. 568)

E essa privação da própria vida, da liberdade e da responsabilidade do falhanço, só lhe fez a luta mais aguerrida, a linguagem mais trabalhada — o trabalho da linguagem para Oliveira é primordial, deslocando a escrita de um local aurático e extremamente subjetivo para um local de trabalho manual, árduo, “o autor como mais um trabalhador, operário da linguagem” (GANDOLFI, 2011, p. 28). Diante da força da “mão da intolerância” que empurra para baixo a biografia dos revolucionários, fazendo subir a linha de flutuação do iceberg, a resistência se dá em não abandonar os ideais nem o vigor da literatura com compromisso político-social.

O que vive em nós mesmo irrealizado precisa nestes tempos dúbios da rizeja da pedra. Orgulho autêntico. Recusa da convivência, do arranjo disfarçado. Dignidade. Elementos de que se faz a vagarosa teimosia dos sonhos. E então a partida está ganha. Pode perdê-la o escritor (por outras razões, aliás) mas o homem vence-a de certeza.” (OLIVEIRA, 1992, p. 569)

Apesar da vitória do homem poder significar o falhanço do escritor, o autor de *Pequenos Burgueses* não se entrega em sua literatura. Seguindo o conselho do poeta Afonso Duarte, quando

escreveu: “A palavra que digas, / A carta que escrevas, / Que sejam obras de arte.”; Carlos de Oliveira buscou subterfúgios para, apesar da censura, marcar sua história e, principalmente, a história de seu povo e de seu lugar de eleição: os camponeses e a gândara. Esse processo de inscrição *apesar de* pode ser visto na escrita oficial de *O Aprendiz de Feiticeiro* (1971), onde “O Iceberg” acima referido foi publicado.

Seu universo é a gândara portuguesa. A paisagem que incessantemente descreve — do grão de areia às dunas, da cal às grandes grutas — é essa região de clima e vegetação áridos, dunas, pinhais e lagoas lamacentas, e de camponeses que povoam e sobrevivem a ela. A paisagem de sua infância o marcou tão profundamente que há referências a ela por toda a sua obra, como explica em seu texto “Micropaisagem”, também de *O Aprendiz de feiticeiro*:

Meu pai era médico de aldeia, uma aldeia pobríssima: Nossa Senhora das Febres. Lagoas pantanosas, desolação, calcário, areia. Cresci cercado pela grande pobreza dos camponeses, por uma mortalidade infantil enorme, uma emigração espantosa. Natural portanto que tudo isso me tenha tocado (melhor, tatuado). O lado social e o outro, porque há outro também, das minhas narrativas ou poemas publicados [...] nasceu desse ambiente quase lunar habitado por homens e visto, aqui para nós, com pouca distanciação. (OLIVEIRA, 1992, p. 586).

Fica clara a tatuagem marcada na literatura oliveiriana, fartamente documentada e avalizada pelo próprio autor e pela crítica. Apenas à guisa de exemplificação desta obsessão pessoal e social, porém essencial — como o próprio autor confirma no último parágrafo da “Nota Final” de *Finisterra*, sua última obra — entre tantos exemplos em prosa e verso que poderiam ser dados, eis o primeiro parágrafo do primeiro romance do autor, *Casa na duna*, de 1943:

Na gândara há aldeolas ermas, esquecidas entre pinhais, no fim do mundo. Nelas vivem homens semeando e colhendo, quando o estio poupa as espigas e o inverno não desaba em chuvas e solidão. Porque então são ramagens torcidas, barrancos, solidão, naquelas terras pobres. (OLIVEIRA, 1992, p. 603).

Ao final de “Micropaisagem”, há a pergunta que ecoa também neste artigo: “Que literatura poderia nascer daqui que não fosse marcada por esta opressiva brevidade, por este tom precário, demais a mais tão coincidentes com os sentimentos do autor?” (OLIVEIRA, 1992, p. 588). A gândara forjou a literatura oliveiriana e já suscitou analogias críticas com o autorretrato, como fez Rosa Maria Martelo, partindo desta mesma pergunta de que partimos, mas aplicando-a aos livros *Sobre o Lado Esquerdo* (1968), *Micropaisagem* (1968) e *Entre Duas Memórias* (1971), considerando-os como um “corpo unitário” poético que constrói um “autorretrato na paisagem precária” — uma “resistência da subjectividade individual que há-de afirmar-se sob a forma textual, mais caligráfica que biográfica, do auto-retrato” (MARTELO, 1996, p. 373-374). Essa ideia se estende a *O Aprendiz de Feiticeiro*, como lemos no texto de Ida Alves — e já traçamos as primeiras pontes para *Finisterra*:

Obra arquitetada a partir de dois movimentos, recolha e disseminação, constata-se com rapidez que “desdobrar o fio da memória” (p. 531) é o exercício nuclear de um autor à procura de sua(s) grafia(s) literária(s). Trata-se mesmo, como indicou Eduardo Prado Coelho, em estudo exemplar sobre esse livro, de “um texto auto-gráfico”. Essa grafia se faz de imagens longínquas, vestígios de um passado pessoal e de experiências de leituras, ruínas de casas e de corpos ficcionais. [...] Entretanto, não se trata apenas da exploração da subjetividade como íntima revisitação, mas do deslocamento contínuo entre o sujeito e os objetos por meio do olhar que vê, revê e constrói imagens, matéria de que são feitos os livros. (ALVES, 2013, p. 46)

Seu trabalho poético e ficcional nos mostra que, mesmo quando escrevia sobre sua infância, sobre as micropaisagens das dunas, dos líquenes, das estrelas, seu trabalho formal era o seu trunfo para uma revolução pela linguagem. Muito já foi debatido pela crítica sobre a forma em Carlos de Oliveira ser considerada matéria, pedra, madeira, grão de areia. Seu compromisso com a gândara ultrapassa a temática de suas obras. Não se trata, portanto, de um simples cenário, mas da paisagem de sua vida, sua constituição material: “Dessa relação estreita entre o trabalho da escrita, o sujeito e a memória, a paisagem se forma como um denominador comum, pois é a um só tempo espelhamento da escrita, projeção do sujeito e matéria da memória.” (GANDOLFI, 2011, p. 30). Começamos, portanto, a construir nosso argumento. Defendemos aqui que as sucessivas representações da gândara em suas obras — poemas, romances, crônicas e narrativas —, especialmente tematizado em *Finisterra*, dão conta da construção de sua biografia censurada pela ditadura fascista portuguesa. Com Derrida e Benjamin, lemos as constantes representações das ruínas da gândara em sua obra como a revelação de um autorretrato submerso (ou enterrado nas dunas) de Carlos de Oliveira.

Finisterra e a ruína da representação

Perguntam-me ainda porque falo tanto da infância. Porque havia de ser? A secura, a aridez desta linguagem, fabrico-a e fabrica-se em parte de materiais vindos de longe: saibro, cal, árvores, musgo. E gente, numa grande solidão de areia. A paisagem da infância que não é nenhum paraíso perdido mas a pobreza, a nudez, a carência de quase tudo. (OLIVEIRA, 1992, p. 588)

A representação da paisagem arruinada de sua infância, em contraponto ao paraíso perdido de Marcel Proust, é o tema de *Finisterra: paisagem e povoamento*. Uma narrativa fragmentária, de forma completamente diferente dos romances anteriores do autor, com traços ensaísticos e surrealistas, e que se estabelece prontamente como sua obra-prima e um dos marcos da literatura portuguesa do século XX. Pensemos, pois, com Walter Benjamin, nesses dois tópicos que compõem, de certa maneira, conteúdo e forma da obra em análise.

Em seu famoso capítulo introdutório de *Origem do Drama Barroco Alemão*, Benjamin estabelece o conceito de *tratado* como a forma essencial da filosofia que quer “permanecer fiel à lei da sua forma, como representação da verdade e não como guia para o conhecimento”

(BENJAMIN, 1984, p. 50). O tratado tem como método a representação natural e contínua, portanto avessa às intenções e, principalmente, fragmentária. A metáfora do mosaico utilizada por Benjamin reforça que sua natureza fragmentária não só não lhe faz perder força, como é ela que lhe garante o *status* de moto-contínuo: “A relação entre o trabalho microscópico e a grandeza do todo plástico e intelectual demonstra que o conteúdo de verdade só pode ser captado pela mais exata das imersões nos pormenores do conteúdo material.” (1984, p. 51).

Aplicando esse pensamento à escrita fragmentária da micropaisagem gandraesa de Carlos de Oliveira, pode-se atingir um novo nível de compreensão dessa literatura, que encontra ratificação na própria brevidade fragmentadora do material de que é feita. Ainda com Benjamin, agora em *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*, trazemos à baila o conceito de reflexão que está na base da teoria do conhecimento romântico, por garantir “não apenas a imediatez do conhecimento, mas também, e na mesma medida, uma particular infinitude do seu processo” (BENJAMIN, 2011, p. 32). Esse processo ininterrupto da reflexão e do fragmento no Romantismo e no Barroco alemães teorizado pelo filósofo das *Passagens* vem bem a calhar para o nosso debate. A efemeridade da paisagem arenosa da gândara instiga em Carlos de Oliveira um constante processo de reflexão, inclusive sobre a impossibilidade de sua representação. A isto, adiciona-se a noção de que “a célula germinal de todo conhecimento é, então, um processo de reflexão numa essência pensante, através do qual ela se conhece a si mesma. Todo ser-conhecido de uma essência pensante pressupõe seu autoconhecimento” (BENJAMIN, 2011, p. 62).

Pensando no *dialeto dos fragmentos*, Friedrich Schlegel comenta sobre a busca constante de universos microscópicos e macroscópicos, interiores e exteriores: “Se ao refletir não nos podemos negar que tudo está em nós, então não podemos explicar o sentimento de limitação que nos acompanha constantemente na vida senão quando admitimos que somos somente um pedaço de nós mesmos.” (SCHLEGEL, 1997, p. 16). Carlos de Oliveira parece recorrer à noção schlegeliana do ser humano como fragmento, mas, por entender a linguagem como engenho e procura constante de (auto)conhecimento, ressalta o caráter formativo e incessante da reflexão — enquanto “pensamento que engendra a sua forma” (BENJAMIN, 2011, p. 39) — em sua multiplicidade, ao mesmo tempo em que reafirma a limitação de sua incompletude.

Fixando os pés, finalmente, em *Finisterra*, podemos analisar este fator que nos salta aos olhos por ser um fio de Ariadne no qual podemos nos agarrar para atravessar esta obra tão fragmentária e labiríntica. As constantes representações da paisagem do jardim que a janela da casa recorta são uma “obsessão da família”, como nos diz um dos narradores logo nas primeiras páginas. Fotografias, pirogravuras, maquetes, os meios de representação do real se proliferam entre os membros da família por gerações. Entre eles, a criança esboça um desenho da paisagem da janela:

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 a faixa estreita de gramíneas: a evaporação da lagoa (juncos densamente roxos) submerge-as num tom mais carregado que o da própria água. Esta área, no entanto, é bastante instável: sob a declinação do sol, as cores mudam com frequência de intensidade; basta um sopro de vento, a ondulação pouco perceptível que provoca, para clarear ou escurecer as gramíneas.

Na outra margem, 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.

O último terço acaba na linha superior do caixilho: formam-no as dunas distantes (recorte acentuado, revérberos de cal, como a auréola, a inquietação, que as estrelas irradiam fixamente). Ao fundo, uma nesga azul pode parecer ao mesmo tempo céu e mar; placa de zinco a incendiar-se; ou apenas um reflexo turvo da luz. (OLIVEIRA, 1992, p. 1013-1014)

O jardim abandonado, com “montões informes de silvedo, buxo descabelado, urtigas, flores selvagens”, “palmeiras de pouco porte” que “incharam tanto que fazem pensar em anões velhos, doentes, com as suas cabeleiras, as suas folhoas emaranhadas, caindo em arco até o chão”, “murgos biliosos, caules de gisandra, líquenes, doenças vagarosas”: um retrato da ruína da paisagem familiar (OLIVEIRA, 1992, p. 1009). E sobre ele, um osso de baleia onde se senta a criança para desenhar a paisagem do jardim em que está, mas que sabe de cor apenas pela perspectiva da janela.

Alguns tópicos podem ser abordados sobre esse trecho inicial da narrativa. A começar pelo estranhamento da presença naturalizada de um elemento surrealista, um osso de baleia no jardim, na obra de um autor inicialmente identificado com o neorealismo, mas que se revela, de fato, um elemento lógico dentro da narrativa — a gândara, formada “por milénios de paciência geológica” (OLIVEIRA, 1992, p. 1111), apresenta as diversas paisagens que já a formaram: fósseis marítimos, florestas submersas e dunas. A representação central da obra, o desenho da criança, além de povoar a paisagem com camponeses e seus animais em peregrinação — todos com as cabeças em chamas — traz voz aos elementos animados e inanimados quando a lupa incide sobre eles, ou quando da sua projeção nas paredes, povoando ainda mais de vozes e magicamente a paisagem silenciosa do abandono:

Em compensação, os grãos de areia são enormes.

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, a sonhar com 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.

Ouviste? Recebem a ordem e enlouquecem. Voam, incham, atiram-se à janela. Grandes como fragas.

E as vidraças resistem?

Os grãos são ocos. Incham mas ficam vazios. (OLIVEIRA, 1992, p. 1018)

O desenho da criança não só apresenta elementos fantásticos como povoa a paisagem deserta das representações da família. A figura do camponês como elemento humano desse povoamento não é um acaso, sendo ele o elemento central de sua memória de infância, os trabalhadores da terra arenosa da gândara. Sobre essa paisagem, é interessante reparar que essa é a única obra de ficção de Carlos de Oliveira que não declara explicitamente se passar na gândara, apesar de ser óbvio — ou mesmo por isso. Como a paisagem, nenhuma personagem tem nome, são todas referidas com o grau de parentesco relativo à criança: o pai, a mãe, o tio, o avô, além de outros poucos personagens alheios à família, alguns se revezando como narradores da obra a cada capítulo, sem sinalização formal alguma disso.

No entanto, chama a atenção, dentre tantas vozes identificadas na obra, a presença de uma voz externa, uma “terceira voz” que parece ecoar junto de todas as outras vozes — “De súbito, julga ouvir nas palavras do pai o eco duma voz e não a própria voz (soando onde?)” (OLIVEIRA, 1992, p. 1030) — e que conversa de vez em quando com a criança, como no exemplo supracitado. As conversas entre esse personagem não inicialmente caracterizado e a criança não são marcadas com travessões, como os diálogos entre os demais personagens o são. Como se as vozes não fossem proferidas no espaço comum, mas num diálogo interno. No trecho selecionado, a fala dos grãos de areia, da criança e dessa voz são postas num mesmo nível, numa interface fantástica onde tempo, espaço, vida e morte estão suspensos, e vozes passadas e futuras, vivas e inanimadas, conversam entre si.

Conclui-se que se trata de uma voz de um futuro distante, que revisita memórias e papéis da família guardados na casa abandonada: as lembranças, os documentos, as notas sobre o povoamento, as dívidas — as causas da ruína —, os seus desenhos e as fotografias do pai. O futuro da criança: o homem que cresceu e hoje povoa outras paisagens, “o homem a vaguear toda a noite [...]: vai a caminho da infância; duplica a própria imagem, regressivamente [...]” (OLIVEIRA, 1992, p. 1091). Essa tese confirma-se no decorrer do livro, como no último capítulo:

Desfazer os laços de nastro e abrir a pasta que reúne os papéis da família. Encontrados por toda a parte (poucos mas dispersos): estantes da sala, cofre-miniatura do avô, gavetas da cómoda holandesa, baús do tio, livros de escrituração. Revê-los vagarosamente. (OLIVEIRA, 1992, p. 1151)

O paralelo dessa voz com a própria voz do poeta se revela na Nota Final do livro, que aproxima os trabalhos de escrevê-lo com o de visitar a casa da infância — todos exercícios fragmentários, lacunares, de encarar a ruína:

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. (OLIVEIRA, 1992, p. 1155)

De volta ao desenho da criança, entre as fotografias do pai e sua busca pela expressão mais exata da realidade; e as pirogravuras da mãe que procura aceitar as imperfeições dos meios e do sujeito como parte da realidade; a criança tenta equilibrar-se, menos preocupada com a *mimesis* do que com a simbolização. Sua sede se refletiu na diminuição da lagoa da paisagem e na sede dos camponeses; sua febre ateou fogo à cabeça dos homens e dos bichos; e seu medo dos grãos de areia que batem contra a janela no inverno promoveu-os a penedias também com medo do vento: como Proust e Derrida, “pretendeu desenhar não tanto o que via quanto o que sabia” (MARTELO, 1996, p. 228).

Todas as representações da paisagem passam por uma imprecisão que é justamente a causa de sua repetição incessante. A fotografia modifica-se pela química de sua revelação ou amarela-se com o tempo; o pirógrafo de fole furado produz uma paisagem disforme; a maquete de escalas minuciosas, medidas a passos e fita métrica, e feita dos próprios materiais do jardim, exagera em alguns pontos e ignora outros importantes. E, principalmente, a janela, objeto-modelo das reproduções, deforma as formas da paisagem devido às suas “vidraças cheias de imperfeições (nódulos, bolhas, distorcem a visão)” (OLIVEIRA, 1992, p. 1010).

Para todas as representações “basta o pormenor (...), o engano no algarismo, e as contas saem erradas” (OLIVEIRA, 1992, p. 1031), principalmente o pormenor da visão falha, aliado ao pormenor da própria realidade, que, de refletir-se em nossos olhos, codificar-se e interpretar-se, já é passado. Carlos de Oliveira cria um enredo fragmentário em que os personagens são obcecados por representar o real e representam-no da única maneira possível: o falhanço — “E, por isso, será mais exacto falar de re-produção ou redescrição da paisagem do que de reprodução; reproduzir a paisagem é o desejo das personagens, a re-produção é a sua efectiva concretização.” (MARTELO, 1996, p. 224).

As representações ou redescrções da paisagem do jardim que tentam aprisionar o real em seus pormenores — seja objetivamente como o pai e o homem (o futuro da criança), ou subjetivamente como a mãe e a criança — têm como modelo uma paisagem inconstante e

breve, que não cessa de ser a ruína do momento anterior. Esse cenário inviabiliza qualquer ideia de totalização de uma representação definitiva, justamente por ser composta por fragmentos de ângulos de visão de um real inconstante por si só, e por isso é um movimento infinito. O enredo reflete as leis que regem sua própria escrita.

La ruine introduite dans le paysage expose à l'informe, c'est-à-dire à la disparition de la forme achevée. Cette disparition possible fait pressentir combien l'achèvement est problématique, et tout spécialement dans une œuvre d'art. A partir de quel moment l'artiste considère-t-il que la forme achevée est atteinte? Toute forme n'est-elle pas instable, transitoire? La ruine serait à cet égard emblématique de cette instabilité qui condamne tout état à n'être qu'un point de vue relatif.³ (LACROIX, 2020, p. 65)

De um lado, a gândara parece ser composta de ruínas, pela ausência de contornos definidos de suas dunas em constante metamorfose, suas casas “que duram sensivelmente o que dura uma vida humana” (OLIVEIRA, 1992, p. 588) e mesmo a brevidade de seus homens, marcada pela “grande pobreza dos camponeses, por uma mortalidade infantil enorme, uma emigração espantosa” (Ibidem, p. 586). De outro, a escrita de Oliveira, feita da mesma brevidade e dos mesmos materiais da paisagem de sua infância: “a segura, a aridez desta linguagem, fabrico-a e fabrica-se em parte de materiais vindos de longe: saibro, cal, árvores, musgo. E gente, numa grande solidão de areia.” (Ibidem, p. 588). Entre Jacques Derrida, Walter Benjamin e Roland Barthes, entendem-se as representações incessantes da paisagem em *Finisterra* como tentativas falhas de fixá-la numa linguagem específica. Ou seja, uma tentativa de representar a ordem pluridimensional do real através da ordem unidimensional da linguagem (BARTHES, 2013, p. 23), num exercício de reflexão próximo do Barroco e do Romantismo de busca infinita pelo conhecimento e, conseqüentemente, pelo autoconhecimento (BENJAMIN, 2011, p. 32). *Finisterra* coloca-se, em grande parte das análises, como uma alegoria crítica da busca pela representação do real, característica das literaturas realistas e objetivas. No entanto, a realidade não se fixa, e mesmo um instrumento de ordem pluridimensional não seria capaz de representá-la, pois ela é sempre a ruína do momento anterior, com o atraso que a visão nos condena: a cegueira de enxergar o real como ele é. Retoma-se, pois, a mesma natureza do interdito da escrita autobiográfica em Paul de Man.

Um fragmento de Schlegel vem a calhar novamente para reforçar o caráter já apontado por Benjamin a respeito da escolha da reflexão como base da teoria romântica do conhecimento: “O pensar tem a particularidade de, próximo a si mesmo, pensar de preferência naquilo sobre o que ele pode pensar sem fim.” (SCHLEGEL apud BENJAMIN, 2011, p. 29). Carlos de Oliveira cria um enredo fragmentário em que os personagens são obcecados por representar o real e

3 “A ruína introduzida na paisagem expõe-se ao informe, isto é, ao desaparecimento da forma completa. Esse possível desaparecimento sugere quão problemática é a conclusão, especialmente em uma obra de arte. A partir de que momento o artista considera que a forma completa foi alcançada? Toda forma não é instável, transitória? A ruína seria neste aspecto emblemática dessa instabilidade que condena qualquer estado a ser apenas um ponto de vista relativo.” (Tradução nossa)

representam-no da única maneira possível: o falhanço. Não há, portanto, ação que mais se repita do que a tentativa falhada de interpretar a realidade sempre da mesma maneira — vide a história da literatura.

Em sua perseguição do real, ao compreender que não pode captá-lo, então deve criá-lo, Oliveira assume que “quanto maior é a deformação (...), mais profunda é a fidelidade ao real, quanto mais radical é a abstração, maior a fidelidade ao concreto” (CRUZ, 2008, p. 88). A ruína se instaura como construtora de um novo real, um real que assume a falta como “doce melancolia” (LACROIX, 2020, p. 63) e se reflete em narrativas lacunares em seu sentido e forma para que as estruturas possam se mover e impulsionar revoluções pela linguagem.

O que se passa com os personagens de *Finisterra*, acontece também na escrita autobiográfica, ou melhor, no autorretrato de Carlos de Oliveira, como vimos na supracitada “Nota Final” do livro. Oportunamente, aponta Flavia Trocoli ao analisar a autobiografia em algumas obras de Marguerite Duras, Nuno Ramos e Vera Lins: “isso que se passa fora do eu perturba a representação, a literatura é assombrada pelo seu fora, e o autobiográfico é forçado pela dor a buscar a forma literária”. A forma fragmentada de *Finisterra* parece refletir também essas ruínas, o *retrait*, o *autoritratto*. “Afinal, lá onde a destruição impera — no próprio rosto, nos corpos doentes da mulher amada ou da mãe que morre, a forma deverá advir.” (TROCOLI, 2017, p. 82).

Considerações Finais

Nossa leitura posiciona *Finisterra* como uma narrativa de memória das ruínas da casa da infância — vítima dos grandes abalos, mas também das “metamorfozes invisíveis (talvez as mais importantes)” (OLIVEIRA, 1992, p. 1153) — marcada pela brevidade de tudo que vive na gândara, como as dunas, as casas e as vidas. Carlos de Oliveira, cujo pseudônimo das obras de juventude era Carlos Ganda, pretendia, desde sempre, ter seu nome indiferenciado ao nome da gândara. Ressoando a epígrafe deste artigo, os versos de “Noite Inquieta”, do livro *Colheita Perdida* (1948): “Sobre o pálido estuque da parede, / como um espelho de minha própria imagem, / uma seara de Van Gogh morre à sede / no óleo espesso e fulvo da estiagem.” (OLIVEIRA, 1992, p. 85) — o lugar da imagem de Narciso lhe dá a chave de seu Ser. Da fórmula: *vejo-me numa paisagem arruinada*, passa insensivelmente a: *sou uma paisagem arruinada*. O que se escreve e reescreve, assim, é o já invisível, o que ficou em sua “memória de cego”, ou emudecido pela censura: as ruínas de seu rosto, as da memória, as da casa da infância, a gândara.

Os fragmentos de *Finisterra*, de forma derridiana, se dão pela linguagem da cegueira e da ruína, e, por isso, falam sempre da cegueira e da ruína que os constituem (DERRIDA, 2010, p. 12); assim como, de forma benjaminiana, estabelecem sob o conceito de reflexão, uma particular infinitude desse processo (BENJAMIN, 2011, p. 32). E, assim, através da estética

do fragmento e da ruína, edifica-se mais do que se corrói, uma vez que “l’amenuisement de la forme, et même sa disparition, n’est pas seulement destruction mais rupture avec ce qui délimite; et cet amenuisement est aussi croissance, libération. C’est ce paradoxe qui constitue le noyau essencial do sentimento do sublime qui défie l’émotion esthétique.”⁴ (LACROIX, 2020, p. 68).

Essa leitura insere Carlos de Oliveira em uma literatura de compromisso social muito profunda, levando os ideais engajados do movimento neorrealista a um novo grau — talvez até abandonando seus ideais formadores. Suas estratégias de linguagem, que muitas vezes lhe renderam críticas implacáveis, inserem-no num nível de integração indissociável com os camponeses, a terra árida, as colheitas pobres, a brevidade de tudo. Ao alcançar o que Osvaldo Manuel Silvestre chamou de “uma radical anonimização da escrita” em *Pastoral e Finisterra* (SILVESTRE, 1996, p. 23), suas duas últimas obras, Carlos de Oliveira, ao mesmo tempo, se caracteriza e se identifica com a paisagem da janela de sua infância, forjando o mais justo e fiel autorretrato de seu espírito literário: a gândara é pelo que ele quer ser conhecido fazendo-se conhecer.

Povoar de fantasmas a ruína do mundo, como a ruína da gândara, é o ofício da autobiografia, restaurando a mortalidade, desfigurando na mesma medida em que restaura o rosto no autorretrato — a gândara, então, parece a paisagem-ruína ideal para esta empresa. Não à toa, Paul de Man associa o epitáfio à autobiografia, assim como Narciso só consegue captar sua própria imagem no momento de sua morte. É de uma ironia trágica, pois, que *Finisterra* tenha sido o último livro publicado por Carlos de Oliveira, em 1978, três anos antes de sua morte aos 59 anos. No fim, como no começo, há a ruína. Como tudo na gândara, Carlos de Oliveira também foi breve, mas deixou-nos, enterrado nas dunas, seu autorretrato, como um tesouro.

Referências

ALVES, Ida. O aprendiz de feiticeiro: a máquina nos meus olhos. In: _____ (org). **Coisas desencadeadas**: estudos sobre a obra de Carlos de Oliveira. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013, p. 44-66.

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

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

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

4 “A redução da forma, e mesmo seu desaparecimento, não é apenas destruição, mas ruptura com o que delimita; e esta redução é também crescimento, libertação. É este paradoxo que constitui o núcleo essencial do sentimento do sublime que desafia a emoção estética.” (Tradução nossa)

CORREIA, Natália. Intervenção na Assembleia da República, a propósito de um voto de pesar pela morte de Carlos de Oliveira. **Diário da Assembleia da República**, I série, II legislatura, 1ª sessão legislativa (1980/1), n. 91, 8 jul. 1981. p. 3762-3765.

DE MAN, Paul. Autobiografia como des-figuração. Trad. Joca Wolff. **Sopro**, n. 71, p. 2-11, mai. 2012.

DERRIDA, Jacques. **Memórias de Cego: O auto-retrato e outras ruínas**. Trad. Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

GANDOLFI, Leonardo. Carlos de Oliveira e o ofício de contar nas dunas grãos de areia. In: ALVES, Ida; MAFFEI, Luis (orgs.). **Poetas que interessam mais: leituras da poesia portuguesa pós-Pessoa**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2011, p. 27-44.

GENETTE, Gérard. Complexo de Narciso. In: _____. **Figuras**. Trad. Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972, p. 23-30.

LACROIX, Sophie. Esthétique des ruines. In: _____. **Ce que nous disent les ruines**. La fonction critique des ruines. Paris: Harmattan, p. 53-142, 2020.

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

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

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

SILVESTRE, Osvaldo Manuel. Introdução. In: OLIVEIRA, Carlos de. **Trabalho Poético** (Antologia). Braga: Angelus Novus, 1996, p. 21-103.

TROCOLI, Flavia. A autobiografia e o diário como feridas na lógica da representação literária. **Criação & Crítica**, São Paulo, n. 19, p. 72-83, dez. 2017.