

O POVOAMENTO DE SENTIDO NA PAISAGEM FINISTERRA*

Ângela Beatriz de Carvalho Faria

No romance *Finisterra*, de Carlos de Oliveira, publicado em 1978, nós, os leitores, ficamos seduzidos por uma singular trama *do olhar*. E, ao tentar captá-la, sentimo-nos “tecedeiros de um fio alheio, aparecidos por acaso e necessidade” (F, 108-9), a decifrar enigmas, identificando-nos com um dos personagens da narrativa. Arriscamo-nos a desvendar sentidos ocultos no ato narrativo, desvelar jogos, decifrar o ouvir significante e ler significados. O que nos impulsiona é o depoimento do próprio autor:

O livro, qualquer livro, é uma proposta feita à sensibilidade, à inteligência do leitor: são elas que em última análise o escrevem. Quanto mais depurada for a proposta (dentro de certos limites, claro está), maior a sua margem de silêncio, maior a sua inesperada carga explosiva. A proposta, a pequena bomba de relógio, é entregue ao leitor. Se a explosão se der, ouve-se melhor no silêncio¹.

Este livro (objeto) instiga os leitores (sujeitos), a partir de sua proposta estético-ideológica, referente da modernidade. Seu título *Finisterra* e seu subtítulo *paisagem e povoamento* remetem, respectivamente, aos elementos do espaço exterior em que os sujeitos se localizam e aos próprios sujeitos, seres ocupantes da paisagem. O ato de especular a paisagem implica *vigília* e

(*) Palestra proferida no Centro de Estudos do Real Gabinete Português de Leitura, no Curso de Atualização “Aspectos da Literatura Portuguesa de *Orpheu* aos anos 80”, em setembro de 1990.

peregrinação. E o ato de decifrar a paisagem, *ocultação* e *epifania*, como veremos durante esta exposição.

Aprisionados pela armadilha de um jogo interno de olhares e de vozes, deparamo-nos com personagens que tentam desvendar e apreender a paisagem externa que cerca a casa ameaçada da família. A sua volta existem névoa, lama, raízes de plantas que abalam seus alicerces, areias que invadem as frestas da janela. E à sua porta chega um inspetor fiscal para executar uma hipoteca. A criança, o pai, a mãe e o tio partem de um olhar obsedante, empírico, aparentemente “natural” e penetram no reino da representação artística, reproduzindo, através de um processo particular e reflexivo da captação do olhar, várias “micropaisagens” ou pseudomundos: o desenho feito pela criança em seu caderno escolar; a fotografia desbotada e suspensa na parede e a maquete — reprodução arquitetônica da “geografia submersa da paisagem” feitas pelo pai; a medição da casa e a ocupação imaginária de seu espaço físico feitas por um determinado personagem de ambulatório; a almofada de carneiro pirogravada pela mãe. Todos transfiguram o real, a partir de uma atitude constante de vigília.

Eis a relação entre a imitação, a realidade factual e a atuação da consciência reflexiva e interiorizante, observada em *Finisterra*:

Criança:

O revérbero entre as nuvens çolhe-o de surpresa e extingue-se, mas chega para abrir uma fenda (irreparável) na *memória*. Então *reproduz de cor a paisagem que se vê da janela*, cria os seres primordiais, mistura verão e inverno, atenua a cegueira (o excesso) de sol incidindo sobre sílica, mica esmigalhada, vidro moído num almofariz (sabe-se lá), aumenta os grãos de areia até ao tamanho que parecem ter, de noite, quando o vento a tira contra as vidraças as suas enormes pedradas. Nisto a chuva expulsa-o do jardim. Pouco flutuou.

(F, 4— grifos nossos)

Mãe:

Aponta a almofada de carneira:

— Uma gravura abstrata. Perto da geometria, da arquitetura submersa nas coisas. Mas foi a minha imaginação (partindo do real, eu sei) a construí-la. Magia para filtrar o mundo, dar-lhe algum sentido.

(F, 31)

Pai:

— Como diz o compêndio de fotografias: a imagem apresenta um ordenamento inverso do real, mas captou-lhe os elementos essenciais.

(F, 28)

Mãe novamente:

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

(F, 30-1)

Homem a vaguear pela casa:

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 de *memória*.

(F, 89)

Os exemplos citados, como vimos, referenciam “versões povoadas da paisagem” e as dialéticas real/imaginário, realidade concreta/abstração. Os personagens conferem sentido ao mundo, preenchem o vazio da realidade, tentam suprir o descontínuo existente no real. Instaure-se a tensão dialética entre a realidade da paisagem (mobilidade) e a criação da nova realidade (imobilidade), prolongamento da situação burguesa de estagnação. A única recreação móvel é a da criança — ser singular no espaço casa, que apreende o movimento da Natureza e da História e que representa, através da mão e do olhar, os quatro elementos fundamentais: o fogo, a água, o ar e a terra, povoando a paisagem.

Carlos de Oliveira coloca em evidência uma classe (burguesia), dentro da classe um grupo (burguesia rural decadente, ocupante de mais uma “casa na duna”), dentro do grupo um clã e dentro do clã um específico agregado familiar não nomeado. Isto possibilita a reconstrução da classe social pelo leitor — decodificador de jogos textuais.

Pequeno-burgueses, que dominam determinadas técnicas, acumulando conhecimentos fragmentários, criam, cada um com a sua linguagem, pseudomundos imaginários e alienantes e vivenciam a transmutação do cotidiano no esteticismo. Este fetichismo da criação serve, inclusive, de alibi para não colocarem em questão uma transformação consciente da vida cotidiana.

O leitor depara-se com “jogos infindavelmente multiplicadores e espeelhantes da imaginação”². Depara-se com “olhares” perscrutadores da paisagem e com mãos que tecem construções imagéticas. O processo de escritura evidencia a dialética exterior-interior: *o ver a paisagem / o pensar e sentir reinventando-a*, através de um registro ético e criativo. A temática básica de *Finisterra* irá percorrer todo o texto — a paisagem e o povoamento de sentido, feito por seres individualizados e solitários que, raras vezes, contracenam no espaço textual. Ameaçados por uma hipoteca quase impossível de ser evitada e pelos elementos exteriores da paisagem que ameaçam invadir a casa (ele-

mentos orgânicos e inorgânicos), estes pequeno-burgueses decadentes referenciam um processo histórico — “a perda do poder e do renome” e buscam a harmonia nunca alcançada, simbolizada pela “fórmula da porcelana etérea”, capaz de salvar a família da ruína e pela “cruz de vidro” submersa nas dunas — objeto do desejo a ser encontrado. Estes seres solitários, que não exercem atividades produtivas, contrapõem-se aos peregrinos que circundam a casa — personagens grupais que empreendem a peregrinação-viagem — arquétipo por excelência significador do processo de busca de conhecimento, visando à aquisição de consciência, de atuação e de realização revolucionária. No espaço textual, desenhados pela criança, surgem com as cabeças como “laivos de fogo” acompanhados dos animais que mantêm a sua sobrevivência — cavalos, bois e carneiros. Todos surgem redimensionados pela visão / recriação da criança precoce:

Lápis alteraram as proporções e os tons (demasiado azul, muito vermelho, algum roxo, nenhum amarelo), mas povoaram esta desolação (areia, água, sol ou luar fotográfico): 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. Ao alto, sobre as dunas distantes, com as asas rente às margens do papel, pairam aves brancas, esperando com certeza a sua vez de beber.

A luz do halo (que retarda a ameaça em torno da caca), o próprio tinar das goteiras, dão agora ao desenho um fulgor de fósforo.

(F, 9-10)

Além de deparar-se com “olhares” e “mãos” que povoam a paisagem, o leitor, transformado em elemento de decifração do texto, busca entender os significantes sonoros e gráficos que surgem como extensão dos sujeitos, contribuindo para o desvendamento de sua interioridade. Evidenciamos, em *Finisterra*, “vozes fragmentadas em sons incompreensíveis, coro áspero, rumor de lume a crescer” (F, 23-5) atribuídas aos camponeses; “a voz lenta, as palavras sem fracturas formando um bloco íntegro” inerente ao pai; “as tonalidades graves ou agudas independentes da situação, a deslizar” (F, 29) pertencentes à mãe; “o ritmo tumultuoso das palavras e o sopro da tempestade” ((F, 45) inerente ao tio e a “voz desdobrada, fio de suavidade” do amigo da família. Significantes que revelam sujeitos problematizados.

Surge, no espaço textual, uma outra voz (“eco simultâneo das outras” – F. 56) que impede que “o segredo da conversa” mantida com a criança “se estilhace”. Encontramos este homem “a vaguear toda a noite, a caminho da infância, duplicando a própria imagem, regressivamente (em busca de uma câmara escura?) (F, 108). Se concordarmos com Maria Alzira Seixo em seu artigo “Paisagem e narração em *Finisterra* de Carlos de Oliveira”, trata-se da

voz de um homem que, através da memória, dialoga com o menino que ele foi. Constrói seu romance sobre uma recordação: a história da sua casa a morrer e dos mortos que a habitaram³. Este fato faz lembrar ao leitor o filme "Cinema Paradiso" de Giuseppe Tornatore, em que um personagem-adulto recorda, durante uma noite insone, a sua infância e adolescência vividas em um vilarejo da Sicília e a sua iniciação, nas artes do cinema, por um projetista recém-falecido. Neste filme, a legitimação do saber respalda-se na transmissão de conhecimentos adquiridos pelo menino/adolescente em contato com o mais velho. No romance *Finisterra*, de Carlos de Oliveira, inverte-se este processo de legitimação. O menino precoce desvenda a sua criação, transmite conhecimentos ao adulto. A magia do desconhecimento, que o mais velho busca alcançar, pertence à criança.

A narrativa filmica objetivava "atar as duas pontas da vida", como tentou fazer Bentinho e seu dúplice Dom Casmurro em Machado de Assis. Na "Nota Final" de *Finisterra*, o pretense autor/narrador da estória recolhe papéis avulsos e dispersos (quase ilegíveis) e tenta decifrá-los, visando a reconstruir um passado significativo. Ao desvendar o processo de criação de seu romance, este "aprendiz de feiticeiro" revela lembrar-se "doutro (sua) casa destruída", questionando se "as obsessões pessoais e sociais" "são idênticas". E o leitor atento estabelece a analogia entre "casa" e "pátria", observando que as escrituras da Modernidade realizam a tarefa da Revolução total, propagada por Marx, tecendo uma crítica da vida burguesa, abstrata, cindida ou partida. Como o mundo não pode ser transformado, através de uma práxis revolucionária, será interpretado através da arte, que utiliza palavras, imagens e símbolos, representações e fantasmas para tentar criar um mundo fictício, ideal e aceitável.

A memória, inerente à interioridade do sujeito, pode ser considerada um elemento de tessitura existencial e ficcional, possibilitador da decifração e apreensão da "paisagem" em seu sentido amplo; casa; reinos mineral e vegetal que a circundam; texto a ser povoado; pátria a ser desvendada e/ou escrita.

No diálogo do homem, que tenta decifrar o desenho do menino, observa-se um paralelismo de dois discursos que nunca se cruzam; só se complementam no estrato do leitor. É, na verdade, um antidiálogo, não marcado por travessões ou verbos *dicendi*, superposto ao fluxo de consciência dos personagens. Pode ser considerado um "discurso vivenciado" ou um "monólogo interno".

Desta pseudoconversa, ressalta o poder demiúrgico, encantatório e mágico do sujeito. O poder de suas palavras insuflam vida aos elementos cristalizados no desenho, conferindo-lhes a verbalização e o desvendamento de seu sentido. Em um dos capítulos, lemos:

Na paisagem, na fotografia, na almofada, não havia ninguém.
Pois não. E eu povoei-as. Quer dizer, povoei o desenho a pensar nelas.
Por qué 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 parece sempre pouca.

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 a nossa fonte prometida, e nisto erguemo-nos cheios de medo. E o vento a gritar: acordem, grãos de areia, acordem, vão bater-lhe à janela. E vamos, arrastados pelo turbilhão.

(F, 12-3)

E assim, sucessivamente, todas as criações imagéticas se apresentam: os bois, os cavalos, os camponeses, referenciando o condicionamento social e a repressão. Instaura-se, no texto, a problemática sócio-político-econômica mantida pela “noite” histórica ou fascista e prestes a mudar. No espaço textual do romance surgem o registro social (“estruturas a apodrecer”) e o registro literário (“estruturas a criar”). O leitor atento lê *finis terrae* como resultado da mobilidade e da dialética da esperança de transformação em oposição à estagnação burguesa e capitalista. Desvenda o objetivo de *Finisterra* — a aventura poética e ética (existencial e histórica) do conhecimento. No diálogo acima referido, a criança, ao dirigir-se aos elementos animados do desenho, que ganharam a vida e projetam-se nas paredes, diz:

Como se chama o filme?

Não respondem.

Peregrinação?

Silêncio.

Finis terrae?

Silêncio (mais reprovador). Desiste das perguntas. Na projeção imóvel, camponeses, cavalos, bois, carneiros, começam a falar.

(F, 40)

Nem sempre os elementos são decifrados pela criança e o leitor depara-se, na tessitura do texto, com o processo de *ocultação* e *epifania*, com a alternância entre esconder e revelar, que se dá em dois níveis — no nível do contar e no nível do contado. Surge outro processo dialético: o fechamento e a abertura de significações. A decifração torna-se, portanto, característica da escrita e da leitura. Ao desvendar a escritura e o fazer literário de Carlos de Oliveira, o leitor também povoa a paisagem textual, identificando-se com os personagens.

O imaginário oriundo do olhar pertence aos elementos da ficção e ao real, levando os leitores das paisagens a se permitirem devaneios interpretativos.

A interpretação inteligível do universo busca revelar a verdade ou a harmonia das múltiplas experiências sensíveis. Tanto os personagens como o leitor estão diante de um idêntico desafio: representar, expressar ou recriar o mundo.

Segundo José Américo Mota Pessanha, em seu excelente artigo “Bachelard e Monet: o olho e a mão”, publicado em *O Olhar* (Companhia das Letras, 1988), “há que se encontrar o corpo operante e atual, entrelaçado de visão e movimento”⁴. A imaginação, na concepção de Bachelard, desvincula-se da abstração, tornando-se material e dinâmica. As imagens, desta forma, ultrapassam a realidade, configurando metáforas e alegorias que, quer se queira, quer não, seduzem a razão⁵.

Na obra poética de Carlos de Oliveira (“Estrelas” – *Sobre o lado esquerdo*), aprendemos com o “inventor de jogos”: “Incline a cabeça para o lado, altere o ângulo de visão”. Isto é vivido pela criança de *Finisterra* — decifradora de dilemas, em sua trajetória existencial. Ao adentrar a paisagem (cap. XXXII), vivencia a queda, como o poeta de “Descida aos Infernos”, passa pelas provas infernais, formalizando, segundo Nuno Júdice, um inconsciente que se apropria de sua alma. Em sua viagem iniciática, em busca da sabedoria e da harmonia, vivencia o medo e a apreensão e torna-se capaz de operar a inversão de perspectiva. Arrastado em turbilhão por uma “força desconhecida” na floresta, depara-se com outro “enigma”:

Não me lembro dum sossego assim. Nem desta suavidade: o corpo leve, aéreo.

Agora, o fulgor extingue-se devagar e revela por fim, caída numa álea negra, a cruz de vidro (águas-marinhas, topázios, ametistas), o breve lucilar das pedras: verde, amarelo, roxo.

Outra forma (outra imagem) do enigma.

A serenidade exterior inunda-o de alto a baixo, os olhos começam a velar-se. Consegue mantê-los abertos (muito a custo) e fixa as cores, que se extinguem também: a cruz de vidro desaparece.

Ou então, não desaparece: deixo apenas de vê-la.

Sente-se levitado, suspenso, como as aves brancas.

Afinal, tão simples: basta inverter os termos.

E, no último instante, ocorre-lhe a palavra que tinha procurado em vão (um tudo-nada cedo) para sair de cena.

Amen.

(F, 176-7)

Esta criança, pequeno-Deus criador do universo é o único, em sua “versão povoada da paisagem” que admite a sabedoria e a conscientização das privações sentidas e opressões sofridas pelos camponeses. Elemento do povoamento real funde-se com os elementos do povoamento fictício e, ao encontrar a “terra de harmonia”, renasce, reencontra o Paraíso Perdido, apagando o fantasma interior, ao decifrar o enigma. Sujeito capaz de operar a inversão de perspectiva atinge o apocalipse, visualiza a “cruz de vidro” (símbolo da união dos opostos, da dualidade, do Espírito fecundando o material). É o único

personagem, talvez, a realizar a práxis revolucionária total proposta por Marx, “morre” prematuramente.

E os outros personagens que exerciam a ação da “vigília”? Qual foi o destino de cada um dos sujeitos problematizados que povoavam a paisagem, conferindo-lhe sentidos? Vejamos se empreenderam a “peregrinação”:

O pai — elemento do povoamento — apropria-se dos elementos da paisagem (areia, cinza e sal), recriando o real exterior em forma de modelagem, maquete. Seu objetivo é captar o agir do outro, enquadrá-lo e à sua dimensão em um espaço restrito e estanque, “calcular os passos (da mãe) entre o jardim e o socalo da duna” (F, 78), descobrir a “cruz de vidro” submersa ou não.

Há um desdobramento especular nas ações dos personagens, as vezes desdobradas são “eco simultâneo das outras” (F, 56). Os personagens, de um modo geral, não vivenciam o tempo histórico presente, refugiam-se no passado ou empenham-se em uma busca futura: o pai, a mãe; o amigo do lábio costurado; o homem do colete às riscas — tio, redundando o avô e em busca da fórmula da porcelana etérea, que salvaria a família da ruína; o homem “a vaguar toda a noite, a caminho da infância, duplicando a própria imagem, regressivamente (em busca de uma câmara escura?)” (F, 108).

A mãe, considerada “intrusa” no clã familiar a sofrer “desprezo, animosidade, repúdio moral” (F, 102) apropria-se dos elementos da paisagem (carneiro, gisandras férteis), busca obsessivamente a cruz de vidro perdida ((F, 72) — arquétipo da sabedoria ou felicidade, fetiche da fertilidade. Sujeito problematizado no espaço textual — “recorte de estátua” e “imagem de pedra” (F, 97), petrificado e estéril, incapaz de corresponder ao objetivo burguês, uma vez que não procria para manter a posse da propriedade. Dialeticamente opera síntese de sentimentos contraditórios:

[...] os nódulos do hábito encarregam-se dela, permitem-lhe identificar o filho (apenas) esboçado com um filho real (já morto): a erosão que os desvanece e decompõe torna-os (a ambos) *imaginários* e *reais*.

(F, 103)

Caracteriza-se, provisoriamente, pela desistência da recriação da paisagem exterior (“desisti de perseguir a realidade, ou melhor, cansei-me”) (F, 105) e da interioridade. Opta pela indiferenciação, minimiza-se:

Ageometria submersa na realidade tem (pelo menos) duas lógicas contraditórias. Uma força interior conduz-me cegamente (deixe também de analisá-la) às formas simples da fidelidade. Amo (e isto significa: distingo) um objeto: não preciso de mais para concretizar o sentimento abstrato que me ordena (no campo do real) sentimentos inconciliáveis. Ainda hoje não sei se vale a pena fugir-lhes. Pouco importa. Ao fim e ao cabo, pormenores.

(F, 106)

[...] Falei ainda de pormenores e o mais pequeno de todos sou eu...
(F, 108)

Elemento de estranhamento ao clã familiar, veicula a visão crítica, não quer ser “neutra”, mas “indiferente” (F, 108) e termina por ultrapassar o limiar do espaço fechado — “casa”; adentra na paisagem metamorfoseada (“Na atmosfera limpa ‘sem poeira, vento ou umidade’”) (F, 157) e retoma a recriação da paisagem. Contamina-se a si mesma do valor do espaço proletário, a partir da identificação do trabalho com o lazer — o que prenuncia a aproximação física com os camponeses a ser dada no capítulo XXXI. Desfazem-se os espaços semânticos de contradição — burgueses (estabilizados) / camponeses (peregrinos). A personagem utiliza o cordeiro — símbolo do sacrifício propiciatório e sua voz (significante) surge transformada (“... as palavras deslizam rapidamente e menos modeladas) (algum desígnio obscuro?)”) (F, 160). Configura-se o inusitado — o sangramento da pessoa e do animal, provocado pelo elemento do povoamento passível de transformar a paisagem (“duas fontes vermelhas gotejam sobre a areia. Derretem os blocos de gelo...”) (F, 161). Transforma-se também a voz do tio e observamos o poder demiúrgico do significante sonoro, capaz de re-instaurar a vida, estabilizar a paisagem. A voz surge, portanto, como instrumento de representação-criação-transformação do mundo exterior. A mãe inicia a “viagem”-percurso, significativamente, pela “álea vermelha”, renuncia à estabilidade da casa, ultrapassa limites geográficos — imagem de ultrapassagem intelectual, afetiva ou ideológica, sinal de mobilidade conducente à construção. O elemento do povoamento burguês contata com os camponeses peregrinos, o povoador real da paisagem encontra-se com os povoadores fictícios (frutos do desenho imaginário da criança, que adquiriram vida). A personagem mãe semantiza-se em divino e demoníaco, mitificada pelos camponeses. Configura-se, no espaço textual, o simbolismo: o ritmo e o tempo cíclicos ligados aos ritmos da natureza:

Entretanto, a gisandra incendeia-se por dentro, e a mulher do véu transparente (cor de mosto) fica rodeada de fumo. Exala-o pela boca e o sexo constelada de jóias (gotas que rolaram até ao púbis). O fumo límpido (sempre a transparência) envolve-a num segundo véu, num perfume de musgo queimado.

(F, 171)

Rezemos de joelhos, de rastos (clamam os peregrinos, continuando a benzer-se)

(F, 171)

Em decorrência deste fato, os “gritos” dos peregrinos “estilhaçam a porcelana”, fazem desaparecer o possível elemento de salvação dos burgueses, provocam a indiferenciação dos elementos (“chuva de pingos densos (leite de gisandra?)” (F, 172) sua petrificação. Contra a plenitude diurna e estival “anoitece” e, genesiacamente, surge “a chuva e a treva”.

A personagem que articulava o desejo e a ilusão (encontrar a cruz de vidro perdida) desaparece. Observamos, portanto, o desaparecimento do elemento do povoamento capaz de recriar a paisagem, de transformar o mundo criando um outro mundo, resolvendo os conflitos internos da vida social. A técnica (o lavar o fogo) e o poder sobre a natureza tornam-se inoperantes. Não haverá mais a reconstituição da unidade, não mais a natureza reencontrada e, ao mesmo tempo, dominada, reconhecida e recuperada. Não se configura, portanto, a práxis revolucionária, unitária e total, que reduziria as separações, as cisões, as múltiplas dualidades que definem o mundo moderno. Eis a concepção marxista sobre o “moderno”, o pensar o mundo moderno politicamente, como nos lembra Henri Lefebvre em seu artigo “O que é a modernidade”.

A maquete pseudomundo ou microcosmo ilusório criado pelo pai — considerada “truque” e “ilusão prática” pelos personagens, micropaisagem de “poder cósmico”, que repercute no elemento do povoamento (“gera sensações (receio, medo, angústia)”) (F, 120), termina por reduzir-se ao inorgânico e ao indiferenciado. Dilui-se a representação da paisagem, desaparece o vestígio deixado pelo sujeito (as pegadas de cinza), inicia-se, gradativamente, o processo de *finis terrae*:

A maquete sossega, exalando o fumo provocado pelas radiações sombrias (desaparecem as pegadas de cinza): *primeira fase do processo*.

Em seguida, as sete luas a extinguir-se absorvem essa espécie de gás, desintegram-se numa poeira lucilante que a esfera maior atrai e assimila à sua penumbra (*segunda fase*).

(F, 133)

A terceira fase do processo — significativamente imagem de harmonia (cf. a simbologia do número três) opera a síntese dos elementos opostos (árvores; veios de argila coloridos; hastes de cereal; blocos de fósseis menores), provoca a “ressurreição das florestas” e o desenvolvimento do oculto, da “arquitetura ou geometria submersa da paisagem”. Configura-se a *decifração-epifania* da paisagem até então (aparentemente) apenas mineralizada. Transformam-se os elementos da paisagem, são descobertas pelo sujeito do povoamento as estruturas descontínuas e as unidades distintas (átomos; partículas; gêneses; elementos da linguagem, que se introduzem no discurso, passando a explicá-lo).

Os significados e significantes romanescos referenciam a nossa contemporaneidade, esvaziam-se as noções metodológicas e teóricas que norteavam a ciência e continuidade do século XIX. Modifica-se o conhecimento estabilizado, as inovações técnicas multiplicam-se.

Segundo Henri Lefebvre, a partir de 1905 — data da primeira revolução russa, símbolo do período que começa, os contornos do Modernismo e da Modernidade emergem lentamente das brumas da História, saem de uma Europa adormecida por algumas dezenas de anos de progresso (relativo), de bem-estar (relativo e limitado), de euforia burguesa. A tranquilidade da “bela época” desaparece gradativamente. O reino do individualismo termina, o do

coletivo e da organização designa-se e impõe-se. O indivíduo passa a defender-se e a refugiar-se na arte e no imaginário.

O leitor-decifrador de jogos questiona se a maquete — abstração da paisagem — espetacularmente não reflete a problemática vivida pela família, decorrente das transformações sociais concretizadoras da mudança iminente: “Um *sol maléfico* (inspetor fiscal; condicionamento sociológico?)”, que tenta destruir a *maquete* (a estabilização da paisagem e da situação burguesa?), e *sete* planetas menores que tentam defendê-la (pai; tio; amigo da família; homem a vaguar pela casa; mãe; criança; narrador-observador dos outros e ordenador da matéria narrativa?). Sete “manchas brancas” que se imobilizam, identificando-se com as “aves brancas” desenhadas pela criança no papel. (F, 135). Opera-se, portanto, a fusão das paisagens representadas, uma vez que, no final do capítulo XXIV, observamos a fusão da realidade e da ficção; a representação da paisagem (maquete) transforma-se na própria paisagem (“cenário enorme, ampliação fotográfica (?) do natural”) (F, 136)

Este “devaneio interpretativo” respalda-se nos elementos textuais e no fato de que há uma “clandestinização” sistemática do contado e “o leitor impedido de permanecer só na posição de ver o que se lhe mostra, deve descobrir o *a ser visto*.” O próprio texto fornece chaves e a escrita inscreve-se como proposta de obscurcimento (opacidade-*ocultação*) e clarificação (transparência-*epifania*).

Em seu processo decifratório que implica vigiar a paisagem textual, o leitor continua a fazer descobertas. É constata que um dos personagens tenta recuperar o passado, “reunir os papéis da família”, descobrir notas sobre o povoamento instável. O discurso em primeira pessoa presentifica a palavra testemunhal e documentadora, os apontamentos descobertos referenciam a vigília anterior (o perscrutar a paisagem) e a escrita anterior (o registrar a paisagem). A cronologia e a duração complexificam-se. O leitor não delimita o passado exato em relação ao presente da escrita:

Na última linha *decifro* ainda estas frases: o litoral instável sob os nossos pés; as dunas prontas a mover-se; basta um golpe de vento.
(F, 20)

Enquanto um personagem tenta decifrar “a folha solta e quase ilegível”, contendo “a letra de pioneiro” (significante gráfico), em busca do “tesouro” e da concretização do “singular abstrato”, outro personagem observa-o e o discurso surge, no espaço textual, em terceira pessoa. Em uma dupla leitura, o leitor descobre a função metalinguística da mensagem, a referência ao próprio processo da escritura e a seus elementos de desestruturação, a explicitação, em suma, de uma “chave” para a decifração dos elementos componentes da ambiguidade do texto:

Analisa a letra de pioneiro, a rudeza com que foi traçada: hastes tocando as palavras, em cima e em baixo, ligam toda a escrita num encadeamento de colunas a oscilar (saliências e reentrâncias para os

dois lados), como se algum peso tentasse esmagá-las sem resultado. Mantém graficamente a continuidade dos raios que se despenham contra o fundo do papel muito áspero: zigue-zagues rodeiam os nódulos chamuscados de amarelo e abrem estrias nas colunas. Mesmo através da poeira do lápis, notam-se veios claros; resguardou-os melhor a profundidade e o próprio depósito da escrita.

(F, 19)

[...] 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). No entanto, o segredo da conversa não se estilhaça. Pelo contrário. Este processo misterioso desvenda-o sem lhe tocar: afasta ou rasga um véu (depende da intensidade) e o equívoco (a sua imagem) surge compreensível.

(F, 56)

Novamente o leitor depara-se com um metatexto (fragmento da paisagem) a ser decifrado e interpretado como referente da dialética *ocultação* do contar e do contado (opacidade textual) e *epifania* (transparência textual).

O personagem que vigia o espaço casa, preocupando-se, obsessivamente, com a medição e ocupação da paisagem, é o único, pertencente ao clã familiar, que permanecerá em cena. Elemento do povoamento que se caracteriza pela “deambulação noturna” instaurar-se-á como testemunho do adentrar da paisagem, responsável pelo desaparecimento dos resíduos deixados pelos elementos do povoamento (F, 182). Parece-nos que sua permanência reside no fato de articular a vigília constante, de não operar a transmutação da realidade. Sua defesa consiste em apenas vigiar a paisagem, sem evadir-se, como os outros, através da arte, do imaginário e do relativo. Tentando suprir o descontínuo do real, prevê o acontecimento (F, 5), opera sobre o passado estático e estabilizado, prevendo o futuro.

O personagem, portanto, vigia a paisagem (casa) e descobre-decifra seus pontos frágeis passíveis de serem invadidos pelos elementos ameaçadores (névoa e lama das gisandras ou golfada gelatinosa). Presencia a dissolução do residual e morto (a cinza que tombou do xale de merino da criada) e do mineralizado (os grãos de saliva do executor fiscal). Observamos, portanto, “a dominância da indiferenciação (névoa e lama) conduzindo a figuras do neutro-afórico (o residual e morto, o mineralizado)”, elementos incapazes de gerar vida ou transformação. O discurso do personagem configura-se palavra testemunhal da ultrapassagem de limites e do acontecer: *Finis terrae*.

Cabe ao leitor destacar, mais uma vez, a semelhança e a diferença entre *finis terrae* (estruturas sociais e existenciais a apodrecer) e *Finisterra* (estruturas a criar — escrita que alça o arquétipo do voo imagístico e poético, instaurando o significado que se pretende denunciador e ordenador do mundo).

Pretendendo dar veracidade àquilo que narra e instaurar, através da arte, a utopia sonhada, o imaginário do Autor converge no cinematográfico e, a

percepção do leitor, ao deparar-se com o texto, assemelha-se a acompanhar a atividade da câmara que vê e conhece. Múltiplos são os pontos-de-vista concretizados nas instâncias discursivas em primeira e terceira pessoas, referenciando os processos cinematográficos de aproximação e afastamento. O romance *mostra* o que *conta*, busca o documental e, ao mesmo tempo, ultrapassa limites e interpreta o real. A deambulação da câmara opta por ocultar/revelar ao leitor onde, concretamente, se estão a construir os movimentos essenciais da mensagem. Os “eus” teatralizados entram e saem de cena:

Pé ante pé (não vá o soalho ranger), dirige-se à porta da sala, empurra-a de leve, e espreita: a mãe vigia o horizonte. *É a vez dela.* “Óculos de ver ao longe, uma das mãos (em pala) contra a intensidade da luz. Na cabeça imóvel, fumeja a poalha do sol: cabelo quase incendiado (talvez se incendeie)

(F, 51)

[...] E assim, braços cruzados sobre o peito, cabeça fincada contra os braços, investe para a porta:

– Pior que romper uma linha de fogo. Mas hei de conseguir, com um pouco de sorte. *Até à vista.*

(F, 142)

E no último instante, ocorre-lhe a palavra que tinha procurado em vão (um tudo-nada cedo) para *sair de cena.*

(F, 177)

E, como a narrativa semantiza-se em *ver* e *ouvir*, aproximando-se do cinematográfico, o leitor “ouve”, através do discurso do narrador-observador dos outros personagens, informações sobre o comportamento deles, semelhantes às indicações cênicas e rubricas teatrais. Outras vezes o narrador se retrai ao máximo para deixar campo livre aos personagens e suas ações. E temos, na posição do espaço textual, ora este, ora aquele personagem e sua voz pessoalizada, singularizando-o em sua solidão incomunicável e em seu enclausuramento defensivo. Raras vezes os personagens contracenam e, quando isso ocorre, revelam-se as tensões inter e extra familiares, configuradas em (anti) diálogos.

Como no discurso filmico e sua “participação polimórfica”, a narrativa contém incessantes mudanças de ângulos de visão. Observa-se a “deambulação da câmara”, manejada pelos narradores-personagens-sujeitos do povoamento — sobre a paisagem (texto) a ser povoada e acompanhada pelo leitor-espectador.

Complexifica-se o discurso literário e resta ao leitor articular a leitura/entendimento, apreender a redundância e mutação dos significados e significantes textuais, configurar-se como *viator* (peregrino) em busca do conhecimento passível de operar a síntese e a totalidade da mensagem contida na paisagem (texto). A imobilidade mantida durante o ato físico de leitura transmuta-se em

mobilidade intelectual — estabelecimento das relações existentes entre os elementos textuais e históricos, necessidade de vigília permanente e reconstrução de memória, observação das partes, todo e contexto. O leitor — sujeito do conhecimento — opera sobre o objeto, fundamentado em uma proposição filosófica materialista-dialética. Necessário ultrapassar limites, sutilmente verbalizados através de metatextos que contêm as referências aos processos de *epifania* relativa (1) e *ocultação* constante(2):

[...] A tal geometria submersa na realidade (visualização dos mecanismos) pode mostrar-se aqui e ali (1), mas esconde (sem exceções) a essência e os desígnios (2).

(F, 168)

O que importa é o processo em si do conhecimento, o estabelecimento de conjecturas na busca do saber e da harmonia, a valorização do homem que se prepara para impedir a sua anulação no tempo histórico e a conviver com mutações constantes e diversificadas.

Impõe-se a escrita (paisagem) especular e refratária — reflexo do real histórico — veiculadora de sujeitos (elementos do povoamento) cindidos. Cabe ao leitor tecer a narrativa e a si próprio, decifrar e vivenciar a singular trama do olhar, desfazer a “névoa” (con) textual em busca da terra de harmonia e da concretização do “singular abstrato”. “Aprendiz de feiticeiro”, tenta desvendar a alquimia do verbo.

Referências Bibliográficas

- (1) OLIVEIRA, C. (1981) p.70.
- (2) PESSANHA, J.A.M. (1988) p.151.
- (3) SEIXO, M.A. (1986) p. 117.
- (4) MERLEAU-PONTY apud PESSANHA, J.A. (1988) p.153.
- (5) BACHELARD apud PESSANHA, J.A. (1988) p.155.

Bibliografia

- JUDICE, Nuno. Carlos de Oliveira: sedimentos iniciáticos de um trabalho poético. *Jornal de Letras, Artes e Idéias*.
- OLIVEIRA, Carlos de. *Finisterra* — paisagem e povoamento. Romance. Lisboa, Livr. Sá da Costa Edit., 3ª. ed., 1979. 184 p.
- _____. *A poesia de Carlos de Oliveira*. Lisboa, Edit. Comunicação, 1981. Apres., sel., notas e sug. de Manuel de Gusmão. 156 p. (Col. Seara Nova).
- PESSANHA, José Américo Motta. Bachelard e Monet: o olho e a mão. In: *NOVAES*, Adauto et alii. *O olhar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- 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.
- VAL, Terezinha Jesus da Costa. *Finisterra: uma textura em contraponto*. Trabalho apresentado no curso de doutorado em Literatura Portuguesa. UFRJ / Faculdade de Letras, 2º semestre de 1988. Inédito. Xerox.