
**Em busca de uma “anestesia verbal suficiente”
– sobrevoando a gênese de *Finisterra, Paisagem
e Povoamento*, de Carlos de Oliveira**

*The quest for an “adequate verbal sedation” – overflying
the genesis of Carlos de Oliveira’s Finisterra, Paisagem e
Povoamento*

Ricardo Namora
Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra

DOI

<https://doi.org/10.37508/rcl.2023.n50a534>

RESUMO

Este ensaio centra-se em quatro objetos materiais definidos que se encontram nos arquivos do espólio do escritor Carlos de Oliveira (1921-1981), presentemente ao cuidado do Museu do Neo-Realismo em Vila Franca de Xira, Portugal. Trata-se de três cadernos manuscritos, dois deles anteriores à publicação de *Finisterra, Paisagem e Povoamento* (romance de 1978), e um posterior; e um conjunto de 5 folhas dispersas datilografadas, datadas de 1970, com o título “Cosmogonia”. Nos dois cadernos anteriores à data de publicação, o autor esboça aquilo a que chama “apontamentos” e “esquemas”, para além de uma série de considerações sobre o ofício da escrita. No terceiro, Carlos de Oliveira responde a “uma leitora curiosa” do romance, explicando detalhes e referências e insurgindo-se contra a crítica que, nas suas palavras, “não entendeu” a lógica intrínseca da narrativa. A “Cosmogonia”, por seu lado, representa uma justificação “filosófica” para o romance. De um modo enfático, essas 27 páginas manuscritas permitem recuperar, em movimento contínuo e progressivo, tanto a anterioridade do romance como uma parte – crucial – da sua posteridade.

PALAVRAS-CHAVE: Arquivo; Espólio; Gênese; Crítica.

ABSTRACT

The following essay focuses on four specific material objects, found at the archives belonging to the set of literary papers left by Portuguese author Carlos de Oliveira (1921-1981), presently under the care of Museu do Neo-Realismo, in Vila Franca de Xira, Portugal. It consists of three handwritten notebooks, two of them penned before the publication of *Finisterra, Paisagem e Povoamento* (novel, 1978), and one after; and also on a set of 5 loose typed sheets, dated 1970 and titled “Cosmogony”. In the two notebooks written prior to publication date, the author sketches “notes” and “schemes”, appending a series of remarks about the craft of writing. In the third one, Carlos de Oliveira replies to a “curious female reader” of the novel, explaining details and references, and resenting the critics who, by his own words, “failed to understand” the inner logic of the narrative. “Cosmogony”, on its part, represents the “philosophical” rationale of the novel. Thus, emphatically, the 27 handwritten pages on the three notebooks allow us to retrieve – in a continuous, progressive survey – both the pre-existence of the novel and, also, a crucial part of its posterity.

KEYWORDS: Archive; Literary Estate; Genetics; Criticism.

1. PREÂMBULO

No contexto do Projeto de Investigação “Carlos de Oliveira: a parte submersa do ‘icebergue’”, levado a cabo entre 2014 e 2017 por uma equipa de investigadores do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra e coordenada pelo Professor Doutor Osvaldo M. Silvestre, os pesquisadores tiveram acesso aos materiais constantes do espólio do escritor Carlos de Oliveira. Tal aconteceu, quer através de visitas pontuais ao Museu do Neo-Realismo, em que os investigadores contataram fisicamente com os documentos em questão, quer através da generosa disponibilização dos mesmos documentos em formatos digitais pelas funcionárias do referido museu. A pesquisa e o tratamento dos materiais deram origem a uma exposição, com o mesmo nome do projeto, patente no mencionado museu de 18 de março a 29 de outubro de 2017, bem como uma série

de outras iniciativas culturais e acadêmicas que culminaram na celebração do centenário de Carlos de Oliveira, ocorrido em 2021. No espólio, encontra-se um total de 161 documentos inequivocamente relacionados com o processo de composição da última obra publicada por Carlos de Oliveira, o romance *Finisterra – Paisagem e Povoamento* (1978). A tipologia dos documentos é a seguinte: Cosmogonia 1970 (5 páginas); Versões da “Nota Final” de *Finisterra* (3 páginas); Variações sobre os peregrinos (9 páginas); Versões 68-70 (6 páginas); Versões 70-71 (2 páginas); Caderno sem capa / Cadernos pretos manuscritos (27 páginas); Provas corrigidas de *Finisterra* (8 páginas); Apontamentos sobre Cesário Verde (9 páginas); Estudo sobre Cesário Verde (12 páginas); Listas de palavras usadas por Cesário Verde (16 páginas); Notas 61, 67, 68 (59 páginas); Versões 64-68, 70-71 (4 páginas); Versões de uma cena sobre o “espólio de família” (5 páginas); Varia (3 páginas). Destes, serão tratados neste ensaio a “Cosmogonia de 1970”, o caderno sem capa e os dois cadernos pretos, e a versão definitiva da “Nota Final” que veio a fazer parte do romance.

2. DE BELÉM DO PARÁ AO FIM DA TERRA

Carlos de Oliveira nasceu em Belém do Pará em 10 de agosto de 1921. A estadia na ponta setentrional da América do Sul, no entanto, dura apenas pouco mais de dois anos, e a família regressa a Portugal, fixando-se na vila de Febres, concelho de Cantanhede, distrito de Coimbra. O pai de Carlos de Oliveira, médico de profissão, palmilha a região da Gândara prestando auxílio aos desvalidos, levando muitas vezes consigo o futuro escritor. A paisagem gandraesa, ao mesmo tempo exuberante e inóspita, lunar e frondosa, deixa uma marca tremenda em Carlos de Oliveira. Num sentido importante, a sua demanda enquanto autor passa muito por descobrir o *mot juste* para redesenhar essa paisagem, que lhe nutre a infância e parte da adolescência. Tal desiderato leva-lhe a vida toda, nas centenas de correções, rasuras e substituições que impõe sobre

os seus papéis. O ofício de “médico de província” ajusta-se à vida das gentes naquele ambiente soturno, encapsulado, de ruralidade primitiva: é uma profissão dura, cuja fortuna literária é extensa no Portugal do século XX (com Fernando Namora e Miguel Torga, só para citarmos os mais eminentes).

Aos doze anos, Carlos de Oliveira segue para Coimbra, cidade universitária por excelência do Portugal de então, a fim de se instruir e preparar o acesso a uma formação superior. Contata, pela primeira vez, com a estética Neorrealista que emerge na Europa de entre guerras, e também no Brasil, embora com diferentes tonalidades. Em França e em Itália, o Neorrealismo é sobretudo cinematográfico: nos anos de 1930, com Jean Vigo e Jean Renoir, no primeiro caso; no pós-guerra com Visconti, Rossellini e de Sica, no segundo. No Brasil e em Portugal, ele é maioritariamente literário: inaugura-se com *A Bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida, no primeiro caso, seguindo uma doutrina firme que desemboca finalmente em Jorge Amado; e com *Gaibéus* (1939), de Alves Redol, no segundo caso, a que se seguiu, de modo fulgurante, uma geração de escritores que inclui Soeiro Pereira Gomes, Mário Dionísio, Sidónio Muralha, João José Cochofel e o próprio Carlos de Oliveira, entre outros. O Neorrealismo português é inspirado pelo romance social americano de John dos Passos, Horace McCoy e do primeiro Hemingway; e pelo romance regionalista brasileiro, retomando a tradição que veio do século XIX (com Bernardo Guimarães e José de Alencar) para desembocar já em pleno século XX na obra de José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Rachel de Queiroz e do já citado Jorge Amado. Carlos de Oliveira dedica mesmo ao Neorrealismo a tese final da licenciatura em Ciências Histórico-Filosóficas, em 1947, na Universidade de Coimbra. Antes de concluir o curso, já publicou quatro livros: duas colecções de poesia (*Turismo*, em 1942, e *Mãe Pobre*, em 1945) e dois romances (*Casa na Duna*, em 1943, e *Alcateia*, no ano seguinte). Segue depois para

Lisboa, onde se fixa definitivamente com a mulher, Ângela, em 1948, contribuindo pontualmente para periódicos e publicações de crítica literária e de artes. Volta espaçadamente à Gândara, onde chega a fazer várias reportagens fotográficas centradas nos modos de vida da gente comum. Trabalha extensamente na sua obra poética e romanesca, publicando de forma intensa: oito livros de poesia (entre os quais os incontornáveis *Micropaisagem* e *Sobre o Lado Esquerdo, o Lado do Coração*, ambos de 1968); dois romances (entre os quais o aclamado *Uma Abelha na Chuva*, de 1953, transposto para o cinema em 1971 pelo realizador Fernando Lopes e lançado comercialmente no ano seguinte); e um livro de crónicas, *O Aprendiz de Feiticeiro*, publicado em 1971. Dá à estampa, pois, quatro romances num período (relativamente curto) de dez anos (1943-1953). No entanto, espera vinte e cinco para publicar o seguinte, aquela que viria a ser a sua obra derradeira e o seu testamento literário: *Finisterra – Paisagem e Povoamento*.

3. OS “PAPÉIS DISPERSOS” E UMA NOTA FINAL

Na primeira edição de *Finisterra*, publicada em 1978 pela Editora Sá da Costa, e já depois do desenlace do romance, Carlos de Oliveira oferece ao leitor, em três parágrafos, um arremedo de guia de leitura (ou de não-leitura) a que chama “Nota Final” – e da qual existem várias versões corrigidas no espólio do autor. Vale a pena transcrever a nota (quase) na íntegra:

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, 1978, p. 185).

Foram as últimas linhas publicadas em vida pelo autor e constituem aquilo que poderíamos interpretar como o seu “testamento literário”. Os documentos encontrados no espólio que se relacionam com o processo de composição de *Finisterra* retroagem, assim, de forma especialmente incisiva, com esta “Nota Final” apensa pelo autor à primeira edição do romance. Nela, como se viu, Carlos de Oliveira afirma ter coligido “numa única pasta velhos papéis dispersos” de natureza diferente (manuscritos, dactiloscritos e outros), “às vezes (quase) ilegíveis”, denotando ter exercido sobre os materiais (presumivelmente deixados em repouso durante vários anos) um trabalho ulterior de recomposição, reescrita e, sobretudo, edição. A conclusão é a de que, depois de todo este trabalho de bricolage, aquilo que aparece como um romance-objeto de literatura não é “o” romance “escrito e anunciado há anos”, mas antes uma versão composta do mesmo ou, melhor, de “um dos romances” que poderiam ter emergido da copiosa coleção documental que o(s) precedeu – uma vez que não há, por admissão própria do autor, “garantia de terem aparecido todos os papéis”.

4. CESÁRIO VERDE, DUAS FAMÍLIAS BURGUESAS E DOIS SUICÍDIOS

Esses papéis permitem, contudo, produzir uma reconstituição hipotética do processo genético e composicional que deu origem àquilo que veio a ser o romance publicado. Tal como o autor, também o editor do espólio “[d]ecifrou a letra emaranhada, reconstituiu lacunas, ordenou tudo pelas diferenças caligráficas, a cor da tinta, os caracteres (mais ou menos nítidos) da máquina” (Oliveira, 1978, p. 185), num processo de reordenação de tentativa e erro. Os documentos mais antigos são, com alto grau de probabilidade, os que se referem

a Cesário Verde. Trata-se de um conjunto de cinco estudos que incidem primordialmente sobre Cesário (listas de estrangeirismos, tabelas com instâncias rimáticas e apontamentos sobre alguns tópicos essenciais da poesia daquele, a que se acrescentam pequenas notas sobre outros autores como Camões, Camilo Pessanha, Baudelaire, Fernando Pessoa, Sá-Carneiro, Garrett, José Duro, Raúl Brandão e Borges). O estudo, que abarca toda a obra de Cesário, excedendo, por isso, o célebre *Livro de Cesário Verde*, cumpre três funções principais, a saber: i) um meticuloso exercício de crítica literária e textual; ii) a elaboração de uma intrincada rede de relações entre tópicos e palavras ou expressões, por um lado; e personagens de um romance (ou novela) projetada e elaborada nos anos 1960 – e que não viria a ser publicada; iii) uma “viagem” entre realidade e ficção, pela qual uma das listas sobre Cesário aparece nesse tal romance não publicado como sendo obra de uma das personagens principais (Beth Larkins), e que regressa às mãos do próprio Carlos de Oliveira – instituído como narrador intermitente da trama e personagem secundário.

Existem ainda dois interessantes conjuntos sobre dois tópicos que vieram a ser cruciais para *Finisterra*: o pioneirismo dos peregrinos (a espécie de pecado original do povoamento que, no limite, é a razão para o declínio e a extinção de comunidades e, por extensão, de modos de vida particulares); e a cena do “espólio de família”, que veio a ser utilizada na versão publicada do romance e de que existem 4 versões corrigidas mais um plano detalhado; a que se acrescentam duas versões soltas do capítulo I e um início provisório para o capítulo XV (ambos do romance publicado). As Versões 68-70, 70-71, 64-68 e 70-71 apresentam, respetivamente, os seguintes materiais: variações sobre os capítulos XIX e XXIII; um ensaio sobre imagem e cinema, e um plano (no qual se alerta que a ordenação final é diferente da ordenação dos papéis); apontamentos geo-morfológicos e biológicos que vieram a fazer parte inequívoca de *Finisterra*; e os

já mencionados documentos referentes ao “espólio de família” e ao “jardim familiar”.

A pasta mais volumosa (“Notas 61, 67 e 68”) possui 59 documentos e instaura um módico de perplexidade que retroage decisivamente sobre o resto do espólio, sobretudo pela descoberta do tal romance (ou novela) mencionado acima, e pela presença daqueles que podem ser considerados os planos iniciais de *Finisterra* (que datarão, eventualmente, do início dos anos 1960). Resumidamente, o romance não publicado possui semelhanças compositivas e narrativas substanciais com o romance que viria a ser publicado em 1978 sob o título *Finisterra – Paisagem e Povoamento*; passa-se num espaço indeterminado algures na Gândara, presumivelmente na sua parte mais a norte, já no distrito de Aveiro; trata-se de um romance de costumes, de feição realista, utilizando um narrador onisciente que, de modo pontual, participa na narrativa, e que se consubstancia apenas enquanto personagem acessória; conta a história de duas famílias, uma portuguesa e outra inglesa; as personagens principais da narrativa são as duas filhas (cujas idades se compreendem entre os 24 e os 28 anos, mais ou menos) dessas famílias, Laura Vagos e Elizabeth (Beth) Larkins; descreve as relações (sempre equívocas e opacas) entre as personagens Laura e Beth, os pais – Ernesto e Irene Vagos, John Larkins e Mrs. Larkins –, o pretendente da primeira – Álvaro Veiga –, e o marido da segunda – João Louceiro –, que constituem o “core” da narrativa; existe no romance (tanto nos planos como nos trechos completos, nos vários eventos e diálogos que foram encontrados no espólio) um grau bastante elevado de sofisticação, de estrutura e de concatenação dos episódios; pode presumir-se, com alguma certeza, que o final, climático, inclui o suicídio de Beth Larkins e uma subida ascética aos céus de Laura Vagos (outro suicídio?), que havia sido interna, na juventude, num colégio de freiras em Lisboa, onde a sua leitura preferida eram os livros de Santa Teresa de Ávila.

Esta expressiva materialidade do espólio, no que toca ao processo de composição de *Finisterra*, é múltipla, complexa e perturbadora, constituindo-se como uma ferramenta crucial para uma radiografia possível da génese de um dos romances mais ásperos e inclassificáveis do século XX português. Aparentemente, Carlos de Oliveira terá começado por trabalhar em profundidade alguns autores maiores da literatura portuguesa (entre eles, e de forma quase omnívora, Cesário Verde); no início dos anos 1960, terá tido a ideia de um romance, cujos planos possuem desde logo um grau de sofisticação assinalável; começa a escrever um romance/novela de costumes sobre duas famílias burguesas no Portugal da década de 1960; abdica dessa narrativa abortada e substitui-a, no início da década seguinte, por uma espécie peculiar de *nouveau roman* críptico e exigente, que se tornou na sua última obra publicada.

5. “COSMOGONIA”, “ESQUEMAS” E “APONTAMENTOS”: OS ALICERCES DA NARRATIVA

Existe, então, um conjunto de documentos do início da década de 1970 (1970, 1972) e do período pós-publicação de *Finisterra – Paisagem e Povoamento*, a saber: i) cinco folhas datilografadas com o título “Cosmogonia”; ii) um caderno pequeno sem capa, manuscrito, com 8 páginas e encabeçado por uma folha em cuja entrada se pode ler “Finisterra – Apontamentos”; iii) dois cadernos de capa preta, também manuscritos: um com “esquemas” do romance (personagens, referências extra-textuais, planos temporais, etc.), e o outro com explicações do romance e da sua cosmogonia dirigidas a “uma leitora curiosa” e à crítica que, de acordo com Carlos de Oliveira, não teria entendido o livro – ou, pelo menos, o seu “esqueleto” filosófico.

Nos vulgares dicionários, uma “cosmogonia” é geralmente descrita como uma ou mais teorias acerca da origem da formação do universo. Embora exista um previsível consenso em relação à cate-

goria “universo”, no entanto, é igualmente admissível que ela possa transitar entre um sentido literal (ou científico) e um sentido metafórico (ou narrativo). Deste ponto de vista, “universalizar” também quer dizer amplificar ou exponenciar, e traduzir uma teoria acerca do princípio do “universo”, ou do todo, implica estratégias de retroversão hesitantes cuja gênese é tudo menos natural. O fim da terra começa pois, para Carlos de Oliveira, por estipulação ou por *fiat*. O sítio físico é uma casa, um quarto de criança, uma sala, corredores: um trânsito de gente em permanente latência. Dentro destes, uma maquete, sobre a qual elementos naturais e artificiais são dispostos com objetivos claros, deliberados e intencionais¹:

Primeira experiência: dar o dom da fala aos grãos de areia que tenho sobre a mesa. Embora seja um simples teste, nunca mais se calam. Sustos, abusos, sobressaltos, por culpa do vento. Acorda-os alta noite, transforma-os em grandes penedias (ocas, felizmente) e atira-os contra as vidraças da criança. O demônio numa teologia arenosa. Esta primeira experiência altera a prática da escrita, iniciando um processo de metamorfoses que vou utilizar e controlar. Verbos (e ações) minuciosos. Por comodidade, passo à descrição naturalista da paisagem. (Cos, 1970, p. 1)²

¹ De aqui em diante, as transcrições das páginas respeitantes à “Cosmogonia” serão denotadas pela abreviatura “Cos”, seguida da data (1970) e do número da página; o caderno com os “Esquemas” será denotado pela sigla “CPE”; o caderno com os “Apontamentos” pela sigla “CPA”; e o caderno escrito após a publicação do romance em resposta à “leitora curiosa” é denotado pela abreviatura “CPP”.

² De todos os materiais aqui apresentados, a “Cosmogonia” (que se encontra com outros papéis de datas anteriores, na pasta A.25) é o único que possui uma data precisa, escrita pelo punho do autor. Todos os outros se encontram por datar, embora se presuma que o caderno no qual se responde à “leitora curiosa” seja o único com data posterior a 1978, ano da publicação do romance, sendo todos os outros anteriores.

A cosmogonia de *Finisterra* é, então, várias coisas ao mesmo tempo: um modelo em escala reduzida que instancia a replicação de elementos físicos (presente aos olhos não só de uma criança mas também de um agente adulto que se transformará em “um dos narradores” do romance); um meio de animização da natureza; um mó-dico de desdobramento dos elementos que parece ser ontológico e substantivo; e uma remissão enfática e inescapável para o elemento primordial da própria cosmogonia: os grãos de areia que, fazendo as vezes dos átomos, são o berço de toda a criação – “a areia, sim, é essencial” (Cos, 1970, p.1). A camada inaugural dos grãos de areia é, pois, o momento iniciático e central. A partir dele, diz-nos Carlos de Oliveira, “Prossigo o meu trabalho e, concluída a maquete, recuo três ou quatro passos: o conjunto não me desagrada” (Cos, 1970, p. 1). A criança, no entanto, não tem lugar nesta fabricação: ela foi proibida pelo pai de “entrar” (presumivelmente, na sala onde a maquete foi construída) “quando as imagens tomavam forma e corpo (quer dizer, aparência)” (Cos, 1970, p. 1). Mas, mesmo impedida de manejar a construção, a criança parece radicalmente consciente das implicações da mesma e, “sem nenhum auxílio” – ou seja, sem interferência adulta –, “propôs hipóteses”, partindo dos elementos pré-existentes e acrescentando-lhe outros, como “cuvetes, papel sensível, chapas” (Cos, 1970, p.1). Ironicamente, Carlos de Oliveira afirma, de forma perentória, que “Toda a imaginação é permitida” (referindo-se, presumivelmente, à criança), mas coloca-se de lado, assumindo um papel de mero escriba que aponta e anota as transformações: “o aparecimento da luz, a nova metamorfose dos grãos” (Cos, 1970, p. 2). Coloca-se, no limite, na cómoda posição de testemunha indireta de uma mutação material que envolve tanto a criança quanto os adultos que a rodeiam.

Não obstante, o seu papel auto-atribuído de observador inócuo é traído por uma sensação ativa de insuficiência material: o modelo

reduzido do cosmos-paisagem é, por natureza, dinâmico e imperfeito e, como tal, vulnerável à mudança:

Reparo então (à terceira vez não é demais, dada a grandeza do enigma) que falta qualquer coisa neste universo. A maquete espera (com impaciência) os seus corpos celestes. Continuar, portanto, a história das transformações: fazer, de grãos rugosos e irregulares, esferas perfeitas; levitar alguns; organizá-los num sistema (como os astros). Erguer a cúpula da criação (Cos, 1970, p.2).

Em rigor, então, o movimento é duplo: trata-se de reduzir a escala dos elementos geológicos e físicos que constituem a paisagem real para depois, aperfeiçoando-os, eles regressarem ao seu “habitat” em formas perfeitas, exponenciadas, que reescrevam de alguma maneira a história da própria paisagem – e, com isso, todo o cosmos. Porque, se a paisagem puder ser um sistema tão perfeito quanto o sistema astral e celestial, parece certo que a angústia existencial da sua imperfeição desaparecerá, por fim. No entanto, o ajuste material dos elementos, sobretudo, os “grãos de areia”, não é levado a cabo apenas através da maquete e da sua ordenação elementar: cada grão, enquanto elemento primordial da criação, precisa de ir além de si mesmo, refletindo a realidade através de um curioso, e precioso, jogo de luz e cores, reflexos e tonalidades. Pois, segundo Carlos de Oliveira, existe em *Finisterra* uma “teoria das cores”, que é “anterior à cosmogonia” e que “perturba e ordena o romance” (Cos, 1970, p. 2). Trata-se de um “jogo de identidades” (Cos, 1970, p.2), através do qual cada grão de areia, agora perfeitamente esférico e organizado numa hierarquia cósmica, se abre ao reflexo da luz e da cor, assumindo uma alteridade particular induzida por estímulos exteriores. É, talvez, a passagem da potência ao ato, já depois da retroversão idealizada – uma possibilidade dinâmica de flutuação propiciada por uma espécie de inseminação colorida:

Adoptar as tonalidades, prever um ritmo de alternância. Consigo deste modo formas esféricas e rotativas (na aparência). Movimento real de cores: acelerando-o, gera a uniformidade e a dupla ilusão de óptica. É quanto basta. Registro as metamorfoses (antes que me esqueça) (Cos, 1970, p.2).

Cada grão (ou, na pior das hipóteses, um conjunto limitado de grãos) tem a capacidade de, logo que a sua superfície esteja plenamente polida e o seu lugar na arquitetura do cosmos-maqueta encontrado, refletir espectralmente cores e tonalidades em perpétua alternância – como uma bola de espelhos.³ A conclusão é a de que o esforço original está cumprido com o acréscimo da cor.⁴ Assim, “os grãos de areia alcançam (finalmente) o estatuto de astros. Alguns, apenas” (Cos, 1970, p. 3). O universo está criado, *ab ovo*, e nele está inscrita a palavra, móbil real do romance:

3 Carlos de Oliveira refere um pouco mais à frente ter descoberto “duas ou três linhas de Jorge Luís Borges” com uma esfera “enganadoramente parecida” (Cos, 1970, p. 2). No entanto, a esfera de Borges é uma ilusão: apenas reflete, não possuindo, por isso, capacidade criadora. Ela é, nas palavras de Oliveira, uma coincidência superficial, uma “tangente”, sem qualquer possibilidade ou pretensão cósmica.

4 Neste ponto, Carlos de Oliveira introduz uma referência expressiva a Paul Klee (1879-1940), pintor germano-suíço, e especialmente a uma aguarela (“Lugar de eleição”) de 1927. O argumento de Oliveira é o de que Klee “está antes e depois, cria do nada, salta a metamorfose real, propõe a decantação das formas, reorganiza-as.” (Cos, 1970, p. 4). Faz surgir, por assim dizer, uma instância de duplicação da paisagem, criando um universo extra, paralelo, que é proto-material e ante-romance: “Vi o quadro de Klee há anos, antes de viver neste quarto, de me terem surgido pela primeira vez o nevoeiro, a lua, as casas, exactamente nestas circunstâncias. Quer dizer, a realidade imita (agora) a paisagem do quadro.” (Cos, 1970, p. 4). “Lugar de eleição” é, desse modo, o modelo para o potencial transformativo inscrito na paisagem. A “sombra de Klee” (Cos, 1970, p. 4) perpassa os “dois céus previstos da cosmogonia.” (Cos, 1970, p.4).

Dou à palavra esplendor (por todo o horizonte) uma dureza de minério e, ao mesmo tempo, a transparência da névoa (do vidro). O mundo nasce, na sua geometria extrema, sem caos nem confusão. (...) Os astros estão criados: eles, a sua luz. Falta organizá-los e criar o céu (Cos, 1970, p.3).

A maquete assume, então, um papel premonitório pelo qual elementos atômicos da paisagem exterior se aperfeiçoam a ponto de refletirem espasmodicamente a luz e as cores que projetam o tríptico imaginário/real/universal a ponto de se recriarem de novo, a partir do (quase) nada. A cosmogonia descrita é, assim, isso mesmo e nada mais que isso (sendo que o “isso”, neste caso, pode ser tudo): um alinhamento hesitante do caos que, na ante-terra, cria as condições póstumas da finis-terra.

A cosmogonia, como se percebe, é uma instância robusta de repúdio do caos. Como moldura, ela funciona tanto de dentro do romance para o exterior como ao contrário. Por isso, ela tem de ser mantida sob pressão constante, através de um elenco de expedientes narrativos que são fornecidos por Carlos de Oliveira sob a designação geral (e ampla) de “apontamentos”. Esses “apontamentos”, incluídos num caderno com 8 páginas manuscritas não datadas, produzem uma série de efeitos associativos cruciais, especialmente tendo em conta a “Cosmogonia” parcialmente descrita até aqui. Além disso, perfazem um trânsito amplificador – brusco e contínuo ao mesmo tempo – entre o modelo em escala reduzida da paisagem, simbolizada pela maquete, e a paisagem real que circunda a casa do(s) narrador(es) e, em sequência, a excede. O tiro de partida é dado através da recuperação de uma figura de que Carlos de Oliveira se serve esporadicamente na sua obra poética do final dos anos 1960 e início da década seguinte, o “inventor de jogos”. Funcionando como uma espécie de consciência poética *hors* corpo, o “inventor de jogos” é, ao mesmo tempo, um amigo e um instigador, ao qual Carlos de Oliveira recorre

sempre que sente necessidade de um duplo com quem dialogar. É, aliás, esse mesmo amigo que escreve a Carlos de Oliveira, proporcionando-lhe a mais sincera e crua descrição de si mesmo e do ofício de escrever:

Escrever é talvez a única experiência que tentaste com (...) perseverança. Mas não creio que gostes de escrever. Tu próprio dizes: pouca facilidade de expressão (...), o ritmo sempre fugidio, etc. Conseguir uma frase leve e densa ao mesmo tempo? Sem dúvida, mas cansas-te depressa. Procuras descampados, dunas, aridez, tropeçar no tojo (...) ou nos vocábulos inúteis e continuar pacientemente até ao esgotamento, até à náusea? (...) Encontrarás por certo, aqui, ali, um afloramento de júbilo. Não se confunde porém com o gosto superficial de escrever. O que é então? (CPA, sem data, p. 1).

O diagnóstico é tanto certo quanto curioso: representa, em rigor, um auto-exame em segunda mão, verbalizado por uma personagem indistinta recuperada de uma obra poética antecedente. O “inventor de jogos” (que pode ser tanto um “grillo parlante” operando fora da consciência do autor, quanto o próprio Carlos de Oliveira quando se transmuta em artífice das palavras – o que é a poesia se não um jogo?), aparece por via postal e por decreto: as suas sentenças não deixam margem para dúvidas. O que Carlos de Oliveira busca incessantemente são “névoas” – uma “fábrica do silêncio e do lodo que tens aí à mão” –, “algum musgo, algum tempo” e “certas torres” (CPA, sem data, p. 2) que cintilam quando carregadas de água.

A intromissão deste “amigo”, no entanto, é interrompida pelo narrador-a-vir de *Finisterra – Paisagem e Povoamento* (Carlos de Oliveira ele-mesmo, obviamente, no desdobramento fragmentado que veio a ser característico do romance, e que explica no caderno de “Esquemas”, como se verá mais à frente). É o romance a insinuar-se, e, com ele, a paisagem (outrora exuberante, agora decadente), trazem-

do os seus elementos decantados, depurados, dissecados a um ponto extremo, quase obsessivo:

Sentado num osso de baleia. Para ser mais exacto: na secção média da espinha dorsal de uma baleia. Quase circular nos topos, cinquenta centímetros de diâmetro, trinta e tal de altura. Duas vértebras abrem-se como pás (ou asas) duma hélice, bastante afastadas (...) Não se compara ao conforto de um cadeirão, mas enfim, com a prancha de pinho sobre os joelhos, consegue-se escrever. O jardim familiar peorou [sic] bastante. Montões de silvas. (...) Urtigas, flores selvagens. As palmeiras de metro e meio incharam de humidade e penso sem querer em anões velhos, duendes. O osso de baleia tem uma cor de cinza. Talvez um pouco mais azul. (CPA, sem data, p. 2-3).

O regresso à casa de infância está, pois, completo, na sua imensa desolação: o escritor volta à casa de partida, tentando descrever um tempo passado que não existe mais. A extrema decadência é irreversível. O caminho para o fim da terra (o fim de tudo?) só se torna um pouco mais lento pela ação do escritor-narrador. Ao mesmo tempo, porém, o ritmo do caderno de “Apontamentos” acelera.

A descrição da paisagem (posteriormente replicada no romance) é subitamente interrompida por uma consulta médica. A hipocondria é evidente: fala-se de um “lipoma” localizado “sobre a rótula”, diagnósticos e luzes de candeias de hospital. Tudo é assético e trémulo, mesmo as segundas opiniões e a espiral de segundas opiniões. A patologia (vimos a sabê-lo depois) é afinal mental, e não física. Será que uma coisa levou à outra? A conclusão da consulta é-nos dada pelo próprio narrador da cena: “Creio que podemos reduzir este incidente a um abalo psíquico de pouca duração e índice muito fraco. Talvez não valha a pena consignar-lhe o resíduo na minha já tão pesada ficha psiquiátrica. Que diz, doutor?” (CPA, sem data, p. 4). O diligente médico, porém, não responde: o fio da meada é interrom-

pido (de novo) pela carta do “inventor de jogos meu amigo” (neste caso, a sua “continuação”). A interrupção, traduzida na recuperação da voz do amigo-“grillo parlante” é absolutamente central, uma vez que produz uma instância de expansão desmesurada da leitura raio-x levada a cabo na primeira parte da carta. Aliás, neste particular, a missiva do “inventor de jogos” começa a assemelhar-se subitamente à consulta médica: ambas funcionam como momentos de diagnóstico, nos quais o espectador (aparentemente) passivo é Carlos de Oliveira, o cidadão e o escritor. Os últimos parágrafos da carta são, pois, ao mesmo tempo, uma aula de teoria literária, um receituário de escrita criativa e uma indagação minuciosa das angústias de qualquer autor em fase de maturidade:

Poesia? Prosa? Nenhuma preferência especial. Vistas do lado de quem escreve não parecem tão compartimentadas como se diz. Existem, claro, diferenças exteriores de género. Mas a matéria de todo o trabalho literário é a mesma: palavras. Também a organização profunda dos impulsos vocabulares se assemelha bastante numa e noutra. Não é preciso inventar nenhum jogo especial para compreender isto. Há uma consciência cada vez maior de que os géneros se vão misturando e indiferenciando gradualmente. Quanto ao teu último problema: se conseguires uma anestesia verbal suficiente descobrirás, como queres, a fórmula do frio. Gostava de saber o que farás com ela (CPA, sem data, p. 4-5).

Chegamos, pois, ao fim de um ciclo (ou será antes o início de outro?): o escritor, em plena fase de maturidade artística, saturado da constante experimentação e do trânsito ininterrupto entre o verso e a narrativa, coloca na pena do amigo o seu objetivo real. Elevar, assim, o romance-a-vir à condição de ícone de uma “anestesia verbal suficiente” é, pois, o fim da linha para o autor.

Mas a nova interrupção epistolar produz um efeito imediato também no narrador de *Finisterra*: ele se recolhe ao interior da casa,

uma vez que “a chuva expulsou-me do jardim” (CPA, sem data, p. 5). De dentro, deixa-se levar pela complacência pachorrenta de “avaliar a superfície exterior exposta à chuva e os seus pontos mais frágeis: janelas, portas e postigos” (CPA, sem data, p. 5). Procede, em seguida, a um moroso inventário da mobília interior, que inclui cálculos de distâncias, volumes e trajetos. O propósito é simples e de uma domesticidade perturbadora: “para poder andar de noite, numa emergência qualquer, sem acender a luz nem tropeçar nas coisas.” (CPA, sem data, p.6). A disposição dos objetos no interior é, no fundo, a recriação amadurecida, em escala real, das impressões de uma criança que deixou de habitar a casa – ou, pelo menos, uma ideia minimal, em escala reduzida, de todas as antigas relações de contiguidade ou contraste que aconteceram no âmago da habitação e que, simplesmente, se evaporaram. A criança-narrador é, desse ponto de vista, uma entidade auto-contida e em balanço pendular: pasma-se ao encontrar relações em segunda mão entre objetos que conheceu em tempos, uma vez que, na sua lembrança de tempos idos, tanto a casa como o seu ponto de vista eram bastante diferentes. Uma vez mais, porém, o choque entre ideia e realidade é suspenso por uma nova intromissão do “inventor de jogos”, que regressa com uma segunda carta. Desta vez, a missiva introduz uma figura que é crucial para Carlos de Oliveira e para *Finisterra – Paisagem e Povoamento*: o Padre Rezende:⁵

⁵ Nascido numa aldeia perto de Ílhavo, em 1881, João Vieira Rezende foi apanhador de moliço antes de ser ordenado padre em Dezembro de 1906. Exerceu depois o seu ministério em Vagos até ser enviado para a recém-criada paróquia vizinha da Gafanha da Encarnação, onde esteve durante vinte anos. Publicou, em 1938, a *Monografia da Gafanha*, dedicada a essa faixa de território tão particular, e que inclui hoje as Gafanhas da Nazaré, da Encarnação, do Carmo e da Boa Hora. Na obra, o Padre Rezende descobre uma série de afinidades em relação à origem, à fisicalidade espacial e geográfica e aos modos de vida e costumes

Achei no meu alfarrabista habitual uma monografia do Padre João Rezende que fala desses sítios. Aqui te mando alguns apontamentos geológicos, usando com frequência a linguagem do padre, entrelaçada num ou noutra comentário meu. (...) Os terrenos hoje agricultados, onde ergueste a casa de adubos, eram outrora maninhos, eriçados de felga, ervas, feno, junco, etc. Chamavam-se crastas. Em tempos ainda mais recuados, uma flora gigantesca cobriu a região. (...) Dormes sobre florestas de pedra sepultadas e púrpura. (...) Houve talvez um enorme entumescimento do solo, que voltou a descer arrastando-as com ele. (...) Terríveis ventos provocando o recuo do mar e assoreando as árvores sob o peso das dunas quando estas sossegaram (CPA, sem data, p. 6-7).

É, então, a figura do pároco João Rezende que, através de um peculiar processo indireto de enunciação (no qual, uma vez mais, o “inventor de jogos” emerge como portador da mensagem), fornece o léxico e as condições de enunciação de um dos tópicos maiores de *Finisterra* – a paisagem.⁶ Mas embora seja o antigo sacerdote a mola

na região, para além de lhe traçar limites topográficos precisos. A obra do Padre Rezende alicerça pronunciadamente as referências geológicas e paisagísticas que o autor utiliza em *Finisterra*, na sua minúcia material e na fenomenologia evolutiva da paisagem, providenciando o catálogo (um índice) terminológico e histórico que permite a Carlos de Oliveira descrever a mesma paisagem em todas as suas dimensões e camadas de instanciação.

⁶ A segunda fonte de referência central, no que diz respeito à sub-camada “Paisagem”, é uma dissertação de Doutoramento de Alfredo Fernandes Martins, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra em 1949 e, posteriormente, publicada em livro. O título completo da tese era *Maciço Calcáreo Estremenho: contribuição para um estudo de Geografia Física*. É muito evidente que algumas das descrições de Carlos de Oliveira em *Finisterra*, abundantes de detalhes morfológicos e paisagísticos, tiveram neste texto uma fonte importante (em alternância com a *Monografia* de Rezende) – apesar da discrepância regional, uma vez que a Estremadura e a Gândara não são geograficamente contíguas. A obra de Fernandes Martins, no entanto, não é referida em nenhum dos

real de uma certa ideia de paisagem, é o “inventor” que acrescenta a crosta decisiva, em mais um diagnóstico preciso e potencial, projetado sobre o próprio Carlos de Oliveira-narrador e consciência do romance. É este último que, no fim de contas, preenche as lacunas da História e da interpretação da natureza:

O Padre Rezende fala ainda de mais fósseis: caracóis, berbigões, búzios, raízes de cana, folhas de churrasqueiro (sobrepostas e soldadas em bloco, com o desenho das nervuras tão nítido que se pode identificar por ele o arbusto original). (...) E as pérolas? Como o Padre Rezende não fala delas, imagino facilmente o jogo memorial das marés com as pérolas cintilando na água, arrastadas de vertente em vertente, cada vez mais para o fundo, até se apagarem. Os teus prodígios caseiros (infância, móveis de família, sons de quartos velhos) fazem-me sorrir. O litoral recua ainda sob os

documentos tratados neste ensaio, embora seja mencionada em documentos pertencentes ao espólio, mas constantes de outras pastas. O mesmo acontece com a obra de referência da sub-camada “Povoamento”, *Palheiros de Mira – Formação e Declínio de um Aglomerado de Pescadores*, publicado por Raquel Soeiro de Brito em 1960. Trata-se de uma obra que recupera, como o título indica, a fixação e o estabelecimento da comunidade piscatória de Mira (distrito de Coimbra), entre 1860 e 1870, suportada pela construção de casas de madeira cobertas por uma espécie de palha, numa zona litoral entre as dunas e o mar. Em 1948, os Serviços de Urbanização iniciaram o Plano de Urbanização, definindo a arquitetura das casas como inadequada e o quadro de construção insalubre, numa manobra para promover o turismo e o tráfego sazonal de pessoas. Cinco anos depois, em 1953, a Câmara Municipal de Mira proíbe os restauros nas casas de madeira e procede a uma relocação dos pescadores, dando, assim, o golpe de misericórdia naquela comunidade. A possibilidade de o Estado proceder a um reordenamento do território significou, na prática, a extinção de um modo de vida sedimentado durante décadas. É de admitir que Carlos de Oliveira tenha encontrado nesta narrativa um suplemento decisivo para a construção da dinâmica povoamento/despovoamento e da noção de pioneirismo, dois tópicos centrais de *Finisterra*, que aparecem assim já nos planos inaugurais de 1961 (encontrados noutras pastas no espólio), mas não transitaram para a “Cosmogonia” nem para os três cadernos que aqui se descrevem.

teus pés e há outras dunas prontas a mover-se. Basta um pouco de vento (CPA, sem data, p. 7-8).

O “inventor de jogos” sorri, então, consciente de que o novelo de lã que é a construção dos espaços em *Finisterra* (um espaço paisagístico e outro doméstico, como se percebe) não passam disso mesmo: construções. Ao mesmo tempo, porém, garante ao autor-narrador a potencialidade cataclísmica de um abalo decisivo, mas paradoxalmente suave: basta “um pouco de vento” para fazer deflagrar mais uma transformação natural.

Toda a tensão entre os universos doméstico e natural, e entre as várias escalas descritivas da realidade exterior (a maquete com os seus grãos de areia, o jardim, as dunas à beira-mar, a disposição interna da mobília), produz uma dispersão fracionada que precisa de ser resolvida, encaixada num “modelo” narrativo coerente. Este exercício de conformação assume a forma de uma espécie de *script* cinematográfico.⁷ Carlos de Oliveira chama-lhe “Esquemas de ‘Finisterra’” e dedica-lhe 9 páginas de um caderno. A ordenação sistemática e interna faz jus ao epíteto: tudo é esquemático e ordenado. As referências são quase cénicas, como se arquitetadas para figurarem numa película. O tiro de partida é dado pelas “Personagens”. Estas subdividem-se em três tipos, embora em rigor só exista uma sub-divisão no caderno: por um lado, existem as personagens que poderíamos considerar como principais: “a) O homem”, “b) A criança”, “c) A mãe da criança” e “d) A mulher do protagonista”; depois, segue-se um longo

7 De referir que Carlos de Oliveira ocupou uma boa parte da segunda metade dos anos 1960 a trabalhar com o cineasta Fernando Lopes na adaptação para filme do seu romance de 1953 *Uma Abelha na Chuva*. O filme homónimo iniciou o processo de rodagem em 1968 (terminando no ano seguinte) e, depois de vários meses de montagem, começou a ser exibido comercialmente em 1972, tornando-se logo num dos marcos do “Cinema Novo” português.

elenco de intervenientes secundários, acessórios ou ausentes: “e) O pai da criança (já morto (...)); “f) O tio da criança”, “g) O amigo da família”, “h) O executor fiscal”, “i) O técnico-amador de hipotecas”, “j) A criada velha”; e, por fim,

l) personagens que podem ser tidos como ‘imaginários’ (embora o autor discorde: num livro em que tudo tende para a ‘indiferenciação’, estes personagens, apesar de surgirem num desenho infantil, numa representação ‘artificial’ da paisagem, devem ter o mesmo estatuto narrativo dos outros): são os peregrinos e o seu gado (para não falar dos grãos de areia que também pronunciam algumas palavras no romance: e isto explica mais tarde a sua metamorfose semi-voluntária em astros, em sistema planetário com uma espécie de inteligência obscura) (CPE, sem data, p. 3).

Seguem-se os “Narradores” (a saber, quatro: o “homem”, o “narrador clássico”, um “meta-narrador” e “Ela” – a mulher do narrador, que conta apenas “parte do capítulo XVII”); e um esquema de “Planos temporais”: “a) Tempo actual”, “b) Tempo passado”, “c) Estratos do tempo” e “Tempo indiferenciado”. A esquematização retroage de forma especialmente nítida com a “Cosmogonia”, trocando em miúdos, de forma especialmente auto-consciente, as referências à casa e à paisagem que se encontram no caderno de “Apontamentos”.

6. POST-SCRIPTUM: “QUERO QUE O LEITOR SE SINTA INTRIGADO”

Mas estas páginas de esquemas, escritas em 1972, contêm igualmente uma importante nota que Carlos de Oliveira acrescentou em 1978, já depois de o romance ter sido publicado – e mal entendido pela crítica. “Alguns críticos”, diz ele, levantaram e adotaram hipóteses erradas, e confundiram bastante certos narradores e personagens. Por isso, sente necessidade de agregar alguns considerandos mais detalhados e precisos aos (ainda) desfocados planos iniciais, já depois de o romance ter sido “publicado, criticado, espiolhado” (CPE,

sem data, p. 7). Regressa, então, de forma condensada, ao argumento central da “Nota Final” de *Finisterra*, erradicando quaisquer dúvidas quanto ao ponto preciso da gênese: “Este esboço para a montagem de ‘Finisterra’ (havia *outros* planos, *outras* opções possíveis, e o autor hesitou muito antes de chegar a uma conclusão definitiva) foi delimitado [sic] e escrito em 1972” (CPE, sem data, p. 8).⁸E, na página seguinte, resume sob a entrada “*Algumas considerações*” tudo (ou quase tudo) o que há a saber sobre *Finisterra – Paisagem e Povoamento*:

Os esquemas anteriores serviram para a montagem definitiva do romance e obrigaram a pôr de parte certos capítulos (que vinham perturbá-la), aproveitando outros que não se integravam em montagens precedentes. Creio ter construído assim um “labirinto doméstico” donde pode sair-se com facilidade e por várias portas. Quero que o leitor se sinta intrigado ou mesmo perturbado (para que serve um livro, se não o conseguir?)... (CPE, sem data, p. 9).

O leitor parece ser, então, o recetáculo eventual da “luta incerta e sem tréguas” (CPP, sem data, p. 10) do escritor. Embora, como vimos, a resposta à crítica seja privada e levada a cabo através de um exercício mínimo de acrescento e clarificação dos planos iniciais, a réplica aos leitores – mais especificamente a “uma leitora curiosa” que o indaga diretamente (CPP, sem data, p. 1) – é, ao mesmo tempo, mais extensa, ordenada e benévola. Também é, por outro lado, mais íntima, desnudada, privada de artifícios inúteis:

Digo-lhe a verdade toda: em regra, é o escritor que perde (falo apenas por mim) e ao citar-lhe duas exceções, que calculo ter ga-

⁸ Esta referência condensada confirma definitivamente o caráter fragmentário do romance e valida uma noção de “montagem” composicional que se escora em exercícios de auto-edição e bricolage (uma ideia já amplamente aceite através da anteriormente mencionada “Nota Final”). Carlos de Oliveira era, aliás, famoso pelo seu trabalho incessante de recomposição, reescrita e revisão.

nho, não quero enganá-la. Na complicada estratégia das palavras, certos recursos táticos parecem vitórias do escritor (mas podem não ser). Aliás mostrei-lhe honestamente os estratagemas destas escaramuças e mostrei-lhos numa prova de auto-ironia. Para sugerir a outra ironia que percorre o livro (julgo eu) (CPP, sem data, p. 10).

Esmiuçando a “Cosmogonia”, as referências a Klee, Borges, a maquete e os grãos de areia, a influência das cores e das tonalidades, a refração dos narradores e seus diferentes pontos de vista, Carlos de Oliveira acredita ter esclarecido a sua leitora (e, por extensão, talvez, todos os seus leitores-a-vir): o escritor é um estratega que, no fim de contas, gasta todos os seus recursos numa luta insana com as palavras, que só lhe trazem, afinal, meia dúzia de “vitórias de Pirro” e muita incompreensão. “Assim se vingam as palavras” (CPP, sem data, p. 10), e essa vingança é fria e por vezes cruel (como nos romances). Não sabemos se a tal “leitora curiosa” terá recebido algum dia esta explicação definitiva. Se sim, teria ela ficado satisfeita e pacificada? Terá porventura relido o romance, com outros olhos?

7. O QUE SOBRA DO ARQUIVO?

Finisterra – Paisagem e Povoamento é, indiscutivelmente, um dos objetos literários mais ásperos e inclassificáveis do século XX português. Apesar de premiado, e recebido com aclamação por alguns setores da sociedade, permanece uma “pedra no sapato” na crítica literária portuguesa, e uma espécie de “primo esquisito” e distante que só se convida para jantar quando algum comensal falta em cima da hora. É, paralelamente, um romance singular e fulgurante, carregado de ambiguidades e interrogações exasperantes que instigam a leituras repetidas. O esforço de recuperar algumas das circunstâncias que presidiram à gênese de *Finisterra* é, igualmente, exasperante e cansativo. Mas talvez produza a recompensa (momentânea e

vaporosa) de reposicionar leituras futuras do romance e multiplicar os seus leitores. E talvez eu venha, um dia, a receber também uma carta de uma “leitora curiosa”, ansiosa por saber quem ganhou, afinal, a peleja com o espólio (e as tantas palavras) de Carlos de Oliveira: se ele, se eu.

RECEBIDO: 27/03/2023 APROVADO: 27/04/2023

REFERÊNCIAS

OLIVEIRA, Carlos de. *Finisterra – Paisagem e Povoamento*. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora, 1978.

Espólio de Carlos de Oliveira (Museu do Neo-Realismo): Pasta A.25, Caderno Pequeno, Cadernos Pretos, Caixa 23.

MINICURRÍCULO

RICARDO NAMORA é doutorado em Teoria da Literatura pela Universidade de Lisboa. Ensinou nas universidades de Coimbra e Estocolmo (Suécia), e é autor de *40 Anos de Teoria da Literatura em Portugal* (2011), *Teoria da Literatura e Interpretação: o Século XX em Três Argumentos* (2014), *Before the Trenches: a Mapping of Problems in Literary Interpretation* (2017) e *Uma Coisa Chamada Hermenêutica* (2018).