



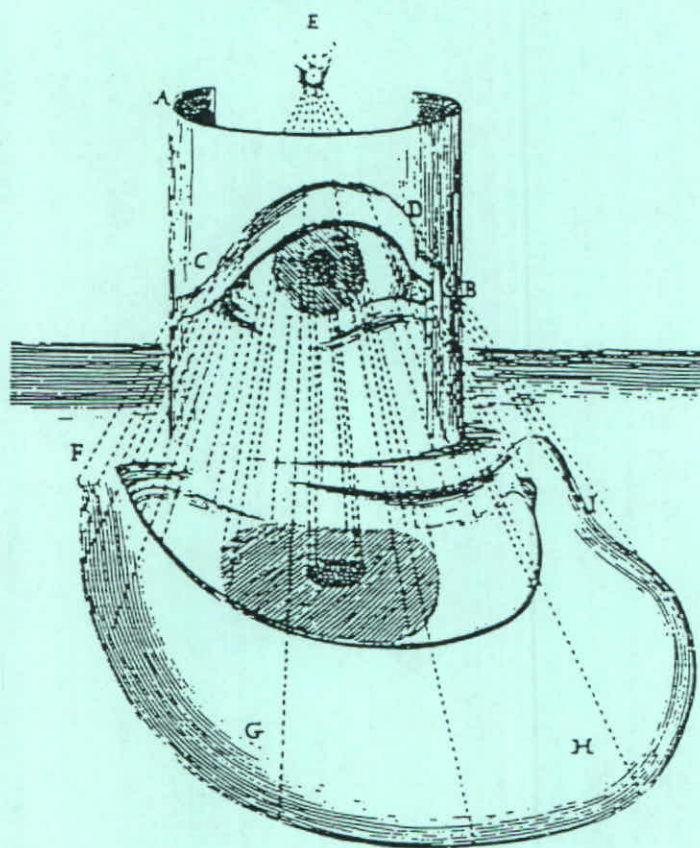
António Manuel Martins Gomes

O JOGO DA VERDADE

perspectivas e materializações do olhar

em *Finisterra*

de Carlos de Oliveira



M. Bettini
L'oeil du cardinal Colonna, 1642

Universidade Nova de Lisboa

Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

- 1994 -

António Manuel Martins Gomes

O JOGO DA VERDADE

perspectivas e materializações do olhar

em *Finisterra*

de Carlos de Oliveira



Dissertação de Tese de Mestrado em
Estudos Anglo-Portugueses apresentada
na Faculdade de Ciências Sociais e
Humanas da Universidade Nova de Lisboa

1994

42371

Desejo expressar publicamente os meus sinceros agradecimentos à Sr^a. Prof^a. Dr^a. Maria Leonor Carvalhão Buescu, orientadora da presente Tese de Mestrado, pela forma como, desde a primeira hora, apoiou o tema escolhido, bem como pelos experientes conselhos que posteriormente e no seu decorrer me foi transmitindo.

Desejo ainda agradecer toda a atenção dispensada e a inteira disponibilidade do Sr. Prof. Dr. Manuel Gusmão, da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, e do Sr. Dr. José Afonso Furtado, da Fundação Calouste Gulbenkian, pela leitura de parte deste trabalho, nomeadamente na área de Fotografia, e na sugestão pertinente de pontuais correcções.

O último agradecimento é para Ângela de Oliveira, pela útil colaboração prestada na pesquisa bibliográfica da obra de Carlos de Oliveira.

ÍNDICE

- Introdução.	3
- I. DA REPRESENTAÇÃO	10
- II. DO OLHAR.	24
- III. DO DETALHE.	37
- IV. DA FOTOGRAFIA	51
- V. DO ESPAÇO.	65
- VI. DA LUZ E DAS TREVAS.	79
- VII. DA INDIFERENCIAÇÃO	91
- Notas	104
- Bibliografia	129
- Bibliografia classificada.	139

**"Posso começar?
Começa.
Atenção: é o jogo da verdade."**

(Carlos de Oliveira, *Finisterra*, p. 11)

**"Le monde est à la fois un miroir de
miroirs, un livre des livres, et un univers
esthétique de formes-forces en
équilibre/déséquilibre permanent."
Christine Buci-Glucksmann, *La folie du
voir*, p. 79)**

INTRODUÇÃO

O enigmático romance *Finisterra - paisagem e povoamento*, de Carlos de Oliveira, é das obras da literatura portuguesa contemporânea mais difíceis de analisar e, por este motivo, de compreender. A parcimónia descritiva que proporciona uma colocação mínima de informantes, a riqueza simbólica, as regras da perspectiva que permitem às personagens principais acumular a sua acção com a função de narração, a indeterminação permanentemente disseminada ao longo das páginas pelos "brancos" do texto, ou a ambiguidade presente em cada frase pela mistura dos registos pessoais, espaciais e temporais, são algumas das inúmeras características que fazem desta obra um texto plurissignificativo.

À semelhança de toda a escrita literária, o processo genético deste romance tem como base fundamental de inspiração o mundo real e pressupõe invariavelmente um determinado olhar sobre esse mundo. Para encontrar a forma de fixar representativamente o real, o autor vai filtrar a matéria que se lhe oferece ao olhar e sobre o qual se questiona, transformando - por meio da palavra - as cores, as formas e os sons do mundo em espectáculo (1). Mas *Finisterra* não é somente uma história sobre um olhar ou sobre os múltiplos olhares das suas personagens; este romance é também uma reflexão sobre *o olhar*, sobre a forma como o olhar *vigilante, intencional e persistente* estabelecido pelo sujeito conduz à organização da natureza observada e à obtenção de um conhecimento mais aprofundado da verdade.

O ritmo do texto é, desde o seu início, comandado por um olhar fascinado com o real; é ele que determina os vários momentos de suspensão da narrativa que

precedem as diversas descrições de uma paisagem singular que se avista da janela ou de um determinado local no interior da casa familiar. O olhar, entendido como uma vulgar produção artificial da imagem dos objectos do mundo e da dinâmica das suas formas projectadas na retina, é enriquecido e transformado neste romance ao conseguir transitar entre a face visível e a face invisível do mundo, numa pura celebração da omnividência (2).

Finisterra é um importante instrumento arqueológico do olhar moderno, na medida em que nele se encontram registadas as notações dos processos visuais que percepcionam as formas da natureza. São estas formas que despertam um simultâneo fascínio e interrogação no sujeito contemplante e o levam a apreender as imagens do real através das quais adquirirá posteriormente o domínio e o conhecimento racional dessas mesmas formas. A atestar a importância desta isotopia temática que aqui se pretende destacar da narrativa e à qual se dará o devido relevo no decorrer deste trabalho, é de referir a profusão de objectos auxiliares e intermediários do olhar (janela, lupa, óculos, espelho, vidro de garrafa, objectiva fotográfica) bem como a nomeação do acto característico de abrir e fechar de olhos das personagens, a par de uma utilização reiterada dos verbos prismáticos "ver", "olhar", "reparar" ou "examinar", entre outros, os quais, ao reflectirem a realidade como se de espelhos se tratassem, possibilitam que a descrição das acções seja apresentada diante dos olhos do leitor com um maior efeito de visualização.

Este romance, narrado por uma voz habitada por outras vozes, vive da deambulação de um homem pela sua casa familiar, sendo esta errância composta de um percurso físico pelas divisões desse microcosmos, que se vai deteriorando de dia para dia, e de um percurso psicológico pelo espaço da memória e das

diversas representações antigas da paisagem, também elas a perderem o seu brilho original. Assim, esta personagem - que, no presente, funciona simultaneamente como narrador principal - tenta, num primeiro nível, evitar a dissolução da casa e prolongar o projecto familiar, e, a um segundo nível, reconstituir o seu passado através da observação e da compreensão da paisagem que rodeia a casa e que todos os membros da família tentaram sucessiva e obsessivamente reproduzir.

Poderemos colocar *a representação do real* como outra das questões centrais da narrativa de Carlos de Oliveira, à qual também será dado o necessário e devido destaque neste trabalho. Como fazer a melhor representação, que espécie de realidade poderá ser inserida no respectivo suporte, e como transcrever essa realidade quase intangível sem que, apesar da nova dimensão virtual adquirida, perca a sua essência original? Numa busca contínua da verdade, cada habitante da casa adoptou o *princípio da perspectiva mais característica* (3) para observar, captar e apropriar-se da realidade exterior, domesticando-a, transportando-a de um espaço desconhecido para o espaço familiar através de formas que melhor a pudessem reproduzir: o desenho da criança, a ampliação fotográfica do pai, e a pirogravura da mãe (4). Estas três principais reproduções, para além da maquete do sujeito adulto, que se encontram dispostas no interior da casa, tentam ser puras janelas com vista para o espaço externo que nelas se repete, e evidenciam simultaneamente as diferentes interpretações materializadas pelo olhar singular de cada membro da família.

Partindo do que ficou atrás referido, bem como da ideia clara de que todo o processo de conhecimento implica as marcas de um sujeito cognoscitivo e de um objecto cognoscível, é possível afirmar que a obsessão de reproduzir, nas mais variadas maneiras, o objecto que possui a exclusividade da forma e do espaço

"verdadeiros" é, nesta relação sujeito-objecto, uma pretensão à verdade. O texto de *Finisterra* vem, contudo, colocar em questão a ideia de uma representação fiel e "documentável": confrontando os diversos tipos de representação da mesma realidade e a dissemelhança entre todos eles, perante as várias leituras que as personagens fazem da paisagem, poder-se-á concluir que cada reprodução nunca é uma verdadeira representação do real mas antes, e acima de tudo, uma interpretação subjectiva desse mesmo real.

Sendo a verdade subjectiva, impor-se-ia consequentemente a recusa da crença na objectividade deste texto literário. Contudo, perante um olhar que se dispersa por entre sistemas metafóricos e metonímicos, que integram respectivamente as semelhanças e as contiguidades do universo representável, uma das soluções apresentadas em *Finisterra* para a busca de uma verdade objectiva reside na dupla utilização da fotografia como processo técnico físico-químico e como suporte da representação do real. Por esta razão, e pelo facto de esta questão extremamente importante não ter sido até agora devida e pormenorizadamente abordada por outros autores e críticos, um capítulo é-lhe aqui dedicado.

A relação contígua e metonímica estabelecida entre a imagem fotográfica e o seu referente possibilita que a fotografia reivindique para si a perspectiva verista da representação do real, tornando-a naquilo a que os realistas denominam de o "verdadeiro representado" (5). Como *produto indiciário* que é, resultante da materialização de um olhar objectivo, a imagem mecânica da fotografia ultrapassa todas as restantes formas artesanais de representação presentes no romance (pirogravura, desenho, maquete). É este olhar que permite prestar uma atenção muito especial ao detalhe, aos fragmentos quase imperceptíveis desta narrativa

concentrada, pois só assim se torna possível aceder a uma estrutura mais profunda da significação, que está, tal como a imagem na placa fotográfica, latente e por revelar (6).

Outra das formas de aceder a esse nível mais aprofundado da linguagem é fazer o levantamento das técnicas e mecanismos de que o autor se serviu para construir os seus modelos de representação e mostrar a forma como esses modelos estão relacionados com o real. Ao apresentar o romance *Finisterra* como um lugar de investigação e de descoberta, Carlos de Oliveira dá não só a possibilidade de fazer uma abordagem *noética* da narrativa - a forma como esta faz a representação de algo - mas permite igualmente uma reflexão *noemática*, expondo aos olhos do leitor o modo como essa representação é arquitectada, com toda a sua carga laboral, o seu *fazer-se e desfazer-se*, enfim toda a revelação pormenorizada do jogo de instrumentos e objectos que permitiram a sua materialização (o lápis e o papel do desenho e da escrita, o estilete e a pele da pirogravura, a câmara fotográfica, a câmara escura e os diversos materiais de fotografia...) (7).

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

Ligar os fios soltos dos múltiplos percursos que nos conduzem por entre este labirinto narrativo implica a necessidade de um constante sentido de

orientação da parte do leitor, o qual, para poder descodificar os difíceis e misteriosos percursos da escrita de Carlos de Oliveira e todo o artifício literário no qual *Finisterra* assenta, terá de depender do seu sentido de realidade sem deixar de lado a importante componente da imaginação. Para que se torne possível responder à proposta lúdica do autor, é fundamental que o leitor entre neste espaço ambíguo de ilusão e logro, e participe directamente com a sua própria interpretação na magia literária deste *jogo da verdade*.

I

DA REPRESENTAÇÃO

1. Classificação

Dada a filiação de Carlos de Oliveira na escola literária neo-realista, houve quem, desde logo e sem qualquer hesitação, classificasse *Finisterra* como mais uma obra neo-realista. A extrapolação de uma *possível* crítica social - duplamente implícita neste seu último romance através da decadência de uma aristocracia rural, classe simbolizada pela personagem principal (o último representante de uma família proprietária), e pela casa familiar em ruínas, como símbolo da queda desse antigo poder - é um dos factores que tem conduzido alguns dos críticos a valorizar a sua leitura sociológica, e a "catalogar" *Finisterra* como "**a obra perfeita do neo-realismo**" (SANTOS 1991: 39) ou até mesmo como romance marxista (cf. RODRIGUES 1978) (1).

Se nos debruçarmos sobre as formas díspares de recepção que esta obra teve, exemplificadas nas posições antagónicas de Maria Estela Guedes, que vê nele tudo o que há de concreto (cf. GUEDES 1978a), e de João Gaspar Simões, que o classifica como o primeiro romance abstracto da literatura portuguesa (cf. SIMÕES 1978: 18), somos levados à conclusão de que *Finisterra* é um indício claro da existência de uma busca de novos valores num período literário tendencialmente em transformação (2). Pela evidência de uma descontinuidade marcante em relação às características tradicionais do romance, pela revelação apresentada por uma série de sinais - tanto a nível formal como a nível contextual - que apontavam para essas surpreendentes inovações contemporâneas, até então nunca partilhadas por outros autores coevos ou da mesma escola literária de

Carlos de Oliveira que ao longo da década de 70 foram publicando igualmente obras suas (como é o caso de Manuel da Fonseca, Jorge de Sena, Fernando Namora, David Mourão-Ferreira, Vergílio Ferreira, José Cardoso Pires, Agustina Bessa Luís, ou Urbano Tavares Rodrigues, entre outros), é de aceitar que, se de facto este romance dá conta de algo de diferente que se está a gerar na literatura portuguesa (3), então não deve consequentemente fazê-lo cingir-se às estreitas regras que definem cada escola e período literários (4).

Os romancistas neo-realistas nunca tiveram como propósito fazer uma abordagem dentro do próprio texto ao problema da obtenção de uma perfeita representação do real, e, embora estivessem mais ou menos conscientes do facto de toda a interpretação subjectiva do mundo nunca poder estar totalmente isolada das múltiplas tensões internas que acompanham o autor no momento da criação da sua obra, optaram sempre por uma tentativa de *objectivização do subjectivo* na representação do mundo e da vida. O narrador e as personagens deste romance de Carlos de Oliveira colocam, por sua vez, essa grande questão a si mesmos e ao leitor, servindo-se para isso de inovadoras estratégias narrativas:

- a ideia da representação como acto deceptivo (a indiferenciação entre o tempo passado e o tempo presente, entre o real e a representação do real) e irónico (o desdobramento do sujeito, a sua auto-representação no "eu" que age e no "eu" que assiste como narrador);
- a decadência da memória (as representações da paisagem e os documentos dispersos pela casa familiar são informantes indispensáveis ao acto de contar a história, sendo esta uma das razões pela qual a narrativa se apresenta de uma forma fragmentária);

- o recurso à *mise en abîme* (as diferentes representações onde se descreve simuladamente o espaço real) e ao *pastiche* (o próprio autor refere na "Nota final" de *Finisterra* que o seu processo de criação partiu igualmente da *imitação* de um dos narradores do livro).

Saliente-se ainda que dois dos traços que melhor caracterizam a estética neo-realista encontram-se totalmente ausentes de *Finisterra*: o *engagement*, isto é, a empatia ideológica entre uma obra e o seu leitor; e o texto monossémico, que, pela sua margem mínima de ambiguidade, contribui para uma didáctica social (5). Pelo contrário, a inexistência de uma estrutura linear nesta narrativa, a colocação mínima de informantes (com que o leitor reconstitui o universo ficcional do autor) e a imprecisão das categorias espacio-temporais, conducentes a uma instabilidade narrativa e a uma conseqüente ambivalência interpretativa, são desvios notórios suficientemente fortes para afastarem este romance de Carlos de Oliveira das obras que, pelo seu carácter específico e linear, marcaram o neo-realismo português.

Em face das questões concretas que *Finisterra* levanta no que respeita à representação do real, e tendo em linha de conta a emergência na produção literária de novas e diferentes concepções estéticas atrás referidas, torna-se possível, pois, questionar a classificação neo-realista atribuída a este romance (6).

2. O efeito de real

Como forma de contornar a dificuldade em classificar este romance, poderíamos optar por inserir esta narrativa numa prática realista, tanto pela implicação do desejo expresso de uma *perseguição extrema do real* como pela

ideia obsessiva da *possibilidade da adequação fiel entre a representação e aquilo que é representado*.

Carlos de Oliveira teve desde sempre um especial interesse pelas características representacionais do realismo (7), as quais se associam à descoberta da verdade pelo sujeito. Estando a verdade presente em toda a realidade que o sujeito contempla, mas sendo esse espaço intangível e indomável para as personagens de *Finisterra*, então ela só poderá ser captada através da *techne*, a forma de arte entendida como produto do verdadeiro ao desvendar novas realidades até então ocultas. A maquete, a ampliação fotográfica, a pirogravura e o desenho produzidos pelos sujeitos percepcionantes e cognoscentes deste romance representam o desejo de apreender o objecto contemplado e de conhecer a sua verdade na sua essência mais fiel, bem como uma forma de melhor recolher e analisar em pormenor os signos que revestem o mundo.

A delimitação do espaço percepcionado e a noção de enquadramento na narrativa são obtidas pela ideia realista da janela *como acessório ocular* através do qual é permitido seleccionar e fragmentar a natureza, que se apresenta como objecto de conhecimento para o sujeito observador: todo o texto é-nos apresentado pela "verdadeira" janela da casa familiar donde se avista o espaço exterior, pelo poder metafórico e metonímico das diversas "janelas" que assumem a representação do mundo, pela moldura que demarca o espaço que a janela fotográfica registou, bem como pela imensa janela que é a própria obra. A narrativa, cujo olhar foca pormenorizadamente toda a intimidade da casa familiar e da paisagem contígua, coloca-se assim numa perspectiva panóptica, na medida em que, apesar de partir do mesmo ponto de vista, permite "ver tudo de todas as maneiras": a dimensão exterior (os sujeitos observadores que contemplam a

paisagem) e a dimensão interior (o narrador e as personagens que observam e questionam as representações do real no interior da casa, e onde se observam e se questionam no acto da sua execução) (8).

A realidade é a matriz original a partir da qual se elaboram, em *Finisterra*, os diversos planos de representação (9); há, no romance, uma procura óbvia da captação do real, sendo a sua reprodução, conforme as palavras do narrador, a "obsessão da família" (OLIVEIRA 1978: 9). A proliferação dos verbos "reproduzir", "registar", "repetir", "desenhar", "captar", "imitar", "projectar", "duplicar", "gravar", "copiar", "representar", "reconstruir", "reflectir" (entendido, segundo a lei física da reflexão, como o acto de desviar os raios luminosos que formam a imagem virtual de determinado objecto), "criar", "simular", "pirogravar", "fotografar" e "modelar", bem como dos substantivos "cópia", "imitação", "cenário", "maquete", "fotografia", "pirogravura" e "desenho", dão uma ideia de como se deseja fixar e conservar no respectivo suporte a imagem da realidade:

"[...] as gotas batem e deslizam até à última vibração. *Registá-las* todas, só através de infinitos sinais na pauta musical: cada som, uma partitura (fracturada infatigavelmente na atmosfera). Ou então, o fonógrafo *registador*, capaz de *captar* (*reproduzir*) a melodia dum disco.

[...]

Caminho pela casa: a agulha finíssima das goteiras vai *gravando* numa outra cera (também perdurável) as vibrações da água." (idem: 91; sublinhado nosso)

O processo sequencial de tomada de consciência do mundo que rodeia os habitantes da casa familiar de *Finisterra*, da imobilização que precede a contemplação, da fixação do olhar na moldura da janela, do cálculo para uma visão otimizada da paisagem, condu-los ao desejo de interpretação dessa realidade e da sua magia através de um sistema representacional específico. Sendo a representação do real uma forma subjectiva de olhar o mundo, na medida em que é construída e multiplicada pelas várias personagens do romance a partir de um ponto de vista fixo, cada uma dessas reproduções tem as suas características diferentes em relação às que o modelo original apresenta. A realidade descrita é, assim, sempre uma realidade transformada, ou, usando as palavras de Roland Barthes, um "lugar do real" (BARTHES 1978: 19). Tal como a ampliação fotográfica da paisagem que se avista da casa:

"Reconhece-se ainda a paisagem, mas há sobre as coisas o *resíduo dum luar* lento que se esconde (como nas sanguíneas oitocentistas) para lá das últimas dunas." (OLIVEIRA 1978: 9; sublinhado nosso)

A fotografia do pai, o desenho da criança, a almofada pirogravada da mãe, a maquete do adulto, não são mais que janelas (ou espelhos) onde a representação do real se encontra e onde o espaço exterior se repete (dunas, céu, lagoa, gramíneas...). Nenhuma das personagens deste metatexto que é *Finisterra* consegue obter, afinal, uma imitação perfeita da realidade, mas apenas um modelo que reproduz a realidade da sua própria interpretação; o narrador exprime, exactamente, a ideia de que o produto final de qualquer actividade recriadora das formas e dos sons da natureza dificilmente obterá a mesma perfeição do modelo que lhe deu origem (10):

"As goteiras tilintam: como registar este som? e o murmúrio dos móveis, que a névoa ameaçadora absorve para esvaziar a casa [...]." (idem: 35; sublinhado nosso)

As tentativas de transposição do mundo singular de *Finisterra* para um suporte material que o substitua e através do qual seja possível a obtenção do melhor *efeito de real* (11), quer a nível da narração quer a nível das diversas representações do real que a obra contém, seguem uma linha de orientação realista, cuja estratégia narrativa se baseia fundamentalmente numa técnica semelhante à da linguagem cinematográfica (12). São exemplos disso a utilização de unidades neológicas provenientes deste domínio de experiência, como é o caso de "gag de cinema" ou "ralenti".

A arte do cinema vive igualmente da *grande ilusão* de se poder obter uma maior objectividade em face do real e de poder tornar a representação mais verosímil; damos conta deste facto no início do romance, em que o narrador, auxiliado por uma imaginária câmara cinematográfica com que efectua um perfeito *travelling*, descreve a paisagem que se enquadra na janela da casa familiar (cf. OLIVEIRA 1978: 7-8), ou no caso de outros segmentos narrativos em que existe uma frequência de determinados termos lexicais que designam o acto de explicar e de fornecer detalhes acerca da cena observada:

"Por fim, aproxima-se do almofadão de carneira pirogravada (cobre o fundo da cadeira que está por trás da mesa de vinhático) e alisa-lhe as rugas uma a uma. Lavrado a fogo, o sulco do estilete nunca se interrompe, tece a teia castanho-escura no castanho mais aberto do material, sugere uma

gravura abstracta, repete com rigor o traço das dunas, as margens da lagoa, a rede confusa das gramíneas, equilibrando geometricamente superfícies, volumes, relações de espaço: *a arquitectura real (?) da paisagem.*" (idem: 9; sublinhado nosso)

A forma caótica como o discurso narrativo se apresenta - como é o caso da ausência de um ordenamento linear ou de uma sequência lógica da acção, ou ainda a forma como as personagens acumulam com o seu papel o estatuto de narradores do seu próprio protagonismo - só é possível porque a montagem narrativa é semelhante à do cinema: como se de um filme se tratasse, encontramos na presença de uma narração intercalada, em que se salta de uma cena para outra, deixando a narrativa fragmentada na sua totalidade, praticamente sem encadeamentos.

Contudo, é através da montagem destes inúmeros fragmentos e das diversas formas de representação do real que essas peças soltas e isoladas ganham vida e que a ficção narrativa se *realiza*. É precisamente a função de *editor*, acumulada com as de autor-narrador-personagem, que irá servir também como estratégia para obter o efeito de real - ao colocar-se como organizador e compilador de uma amálgama de documentos e manuscritos que se encontravam dispersos pelo espaço da casa, e transcrevê-los de seguida para o *cadavre exquis* da narrativa, como nos é revelado no capítulo IV:

"Ao reunir os papéis da família (poucos e dispersos), descubro algumas notas sobre o povoamento (junto ao mar). Uma folha solta e quase ilegível: [...]." (idem: 19; sublinhado nosso),

e sobretudo na "Nota final", onde o autor *se revela*, numa relação dialógica entre si e o leitor, e na qual revela uma série de informantes que contribuem para autenticar a narrativa lida, para a tornar "mais real":

"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).*" (sublinhado nosso)

3. Duplicações e simulacros do real

A "Nota final" de *Finisterra* é a continuação da obsessão deste autor pela viagem auto-analítica e pela possibilidade da auto-desmontagem de qualquer texto como forma de aceder a um nível mais profundo da linguagem onde o rigor da sua arquitectura se esconde, ou como diria poeticamente Mallarmé, de "**donner un sens plus pur aux mots de la tribu**" (MALLARMÉ *apud* MARQUES 1993: 133) (13).

Esta "Nota" é uma das chaves do romance, na medida em que fornece elementos importantes relativamente ao modo como a ficção narrativa foi elaborada. A *duplicação* na criação literária é uma das questões aqui levantadas, quando nela é referido que o autor imitou um dos narradores do livro na forma de

reunir e dar o ordenamento aos seus componentes mínimos, e a presente declaração autoral é uma confissão clara da existência em todo o romance de uma obsessão contínua pela repetição, pela imitação, pela "*duplicidade do real*" (OLIVEIRA: 107; sublinhado nosso), como é o caso dos exemplos que se seguem:

- a *mise en abîme* da multiplicação do espaço exterior avistado da casa familiar através de uma série de simulacros do objecto fundador (a paisagem) que cada personagem apreendeu e organizou, bem como da repetição do espaço interior da casa através das evocações que a memória do narrador traz à superfície quando encontra o "**caminho da infância; duplica a própria imagem**" (idem: 108; sublinhado nosso);
- as replicações miniaturizadas da aranha destruída pela criada (o elemento protector da casa), e as duplicações patentes em toda as personagens (14);
- a revisitação de enredos, espaços e temas que percorrem a sua anterior escrita poética e narrativa: a ruína que marca "Sobre o lado esquerdo", a ameaça proveniente do exterior em "Entre duas memórias", a captação do rigor geométrico em "O inquilino", a hiperbolização das formas naturais em "Dunas", ou a decadência de uma família proprietária de terras em *Casa na Duna*, entre outros, como vestígios que vão ao encontro da ideia de Carlos de Oliveira quando este se refere na "Nota final" à "**frequência com que sucede aos romancistas repetirem o essencial (para eles) em vários enredos**";
- o descentramento do sujeito e da sua acção, com base numa economia pronominal do ver (cf. BUCI-GLUCKSMANN 1986: 84-85), a nível de um *eu* adulto e de um *eu* criança que simultaneamente se vêem e se falam, e através de um narrador que descreve os próprios actos que executa como se de outra personagem se tratasse.

Ao viver sob um regime de multiplicação de imagens, *Finisterra* é todo ele um texto que *reflecte*, sendo nesse desdobramento que também *se reflecte* e especula sobre si mesmo, como se as palavras (duplos das imagens psíquicas que se desejam representar) estivessem colocadas defronte de "um espelho oculto" (OLIVEIRA 1978: 55) que reflectisse a imagem da alteridade deceptiva do real.

Todas as reproduções do real sofrem, neste romance, um processo de intelectualização, ou seja, há sempre uma noção consciente do processo de produção representacional da paisagem. Ao fazer uma auto-reflexão contínua do seu próprio texto e da linguagem que utiliza, *Finisterra* questiona a forma como a realidade do mundo é constituída e como a composição da imagem veiculada pelo seu simulacro é construída. Este acto de colocar em questão e de contestar a ideia do real e as representações que o substituem, torna-se ainda mais notório por via da disseminação estratégica de inúmeros pontos de interrogação tanto no texto principal como no texto parentético:

"[...] halo a envolver a casa, a protegê-la (?) misteriosamente." (idem: 4; sublinhado nosso)

"[...] a arquitectura real (?) da paisagem." (idem: 9; sublinhado nosso),

ou através de dúvidas, hesitações e incertezas:

"[...] não há outra maneira (ou há?)." (idem: 25; sublinhado nosso)

"[...] o fantasma no formol (no álcool?) [...]." (idem: 104; sublinhado nosso)

Como já foi referido, é a partir da realidade que o texto em análise se forma, sendo esse mesmo objecto que as suas personagens tentam compreender. Contudo, a perseguição de algo que a realidade teima em esconder do sujeito (o adulto na sua busca nostálgica da infância perdida e de todas as suas recordações, o tio em busca da fórmula da porcelana, a mulher em busca do crucifixo de vidro, o pai em busca do rigor através dos números, da geometria, do cálculo), a tentativa de forçar o real a revelar o mistério que cada objecto detém, faz pensar que, nesta intensa relação entre a realidade e o seu mistério, é mais importante o oculto do que aquilo que está visível.

Uma das formas de ultrapassar a *recriação*, mera reprodução humana da realidade, e atingir o acto divino da *criação*, é recorrer à capacidade onírica e imaginativa da criança. É no desenho infantil que encontramos a imaginação mais pura e todo o poder criativo; a reanimação de um mundo inerte através do povoamento (que existiu na paisagem mas que ficou omissa nas restantes representações) bem como o diálogo dos camponeses e dos animais evidenciam uma oposição frontal à forma representacional platónico-socrática (15), na medida em que as personagens que dele fazem parte falam, respondem às perguntas que o adulto lhes coloca.

O desenho da criança é um exemplo concreto do jogo de simulação contínua que o narrador e as personagens de *Finisterra* constroem. Neste jogo literário, onde o real ora se vela ora se revela através da dupla ilusão que é a imagem proveniente do texto como realidade virtual (o real como ficção e representação plástica) e a imagem percebida na realidade (o real objectivo a que a própria ficção alude, o *real primordial*), torna-se, pois, praticamente

impossível "**distinguir o real por trás da encenação**" (idem: 22), ou uma intersecção entre ambos, onde "**encenação e real coincidem**" (idem: 23).

A fotografia, o desenho e a pirogravura não têm as características do mundo, mas antes a de cada material onde essa representação é feita. Contudo, é o seu sistema de ilusões de profundidade, de textura, ou de cor - que faz ver estas e outras características do real num espaço diferente, como se de um "real [...] às avessas" (idem: 29) se tratasse - que permite a coincidência, num plano icónico, entre o mundo real e as suas duplicações (16).

Ao introduzir no real de *Finisterra* o importante factor da imaginação, como tentativa de ir ao encontro da aparência do mundo e de descobrir todos os mistérios nele contidos, poderíamos fazer das palavras da mãe que explicam a execução da pirogravura, as palavras de Carlos de Oliveira para criar a sua obra:

"[...] foi a minha imaginação (partindo do real, eu sei) a construí-la." (idem: 31)

II

DO OLHAR

I. Percursos do olhar

Todos os objectos que pertencem ao mundo real são compostos por um sem número de características, tais como a forma, a cor, a dimensionalidade, o reflexo, ou as alterações específicas em relação à luz, entre outras. Ao utilizar o órgão da percepção visual para captar e representar numa superfície plana estas características do espaço exterior, o ser humano não está mais do que a estabelecer uma relação dual sujeito-objecto com o espaço em que se encontra.

As inúmeras vezes em que o acto descritivo em *Finisterra* tem início a partir da referência explícita a uma personagem que olha para determinado objecto no interior da casa, a utilização contínua de verbos prismáticos, os actos de abrir os olhos ou de os fechar (1), a importante função que a janela da casa familiar desempenha como órgão da vista (como *olho central* do romance), a forma como o espaço é organizado com base numa percepção subjectiva da realidade, são alguns dos exemplos de como esta narrativa vive em função do olhar. Este olhar, contudo, não é conduzido através de um percurso aleatório pelas formas infinitas do mundo; a sua parametrização é estabelecida por espectadores concentrados num espaço reduzido e condicionada por uma janela que selecciona, enquadra, e perspectiva a paisagem contemplada.

Mais do que um *querer ver* e um *poder ver* que o olhar implica (cf. HAMON 1973: 143), o olhar adoptado pelas personagens de *Finisterra* requer sobretudo um *saber ver*. Para ver algo mais do que luz e cor que a realidade

existente emite, o sujeito tem de fazer um exercício de atenção pormenorizada ao mundo; para estabelecer uma ordem e dar sentido a esse mundo, o sujeito tem de mostrar todo o *interesse* pelos ínfimos objectos que o constituem (2). É com esse olhar extremamente interessado e acutilante que as personagens deste romance contemplam e examinam o horizonte, sendo através desta vigilância contínua ao espaço em volta que tudo é, aparentemente, ordenado e mantido sob controlo (3):

"Pé ante pé (não vá o soalho ranger), dirige-se à porta da sala, empurra-a ao 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. [...]."

Mãe e pai alternam a tarefa: sentam-se na cadeira de balouço, em frente da janela, e sondam a paisagem, as últimas dunas, todo o dia." (OLIVEIRA 1978: 51)

Este percurso do olhar pelas formas do exterior é feito, sobretudo, com o fim de organizar - e de representar organizadamente - as suas emanações em registos que irão auxiliar a compreensão do mundo contemplado. Condicionados por um sistema perspectívico, o desenho, a pirogravura ou a fotografia representam, no seu conjunto diversificado, um *ver panóptico*, que abrange um *tudo ver* cartesiano (caracterizado por uma acuidade e minúcia do olhar que regista todas as parcelas do real, e onde a perspectiva é igualmente um sinónimo de "ver com clareza", de perspicácia) e um *nada ver* nietzschiano (cujo olhar pesquisa o incerto, tentando registar a omissão, ou dito de uma outra forma, tudo o que está para lá do real).

Estas diferentes perspectivas da mesma realidade podem resumir-se a uma singular dicotomia entre o ver racional do pai e o "apaixonado" olhar intuitivo da mãe, instaurada não só por essa prática representacional mas também pelo diálogo que ambos mantêm no capítulo VI a propósito da fotografia e da pirogravura que, respectivamente, conceberam. São estes dois processos de conhecimento, estas duas formas individuais de perceber o real e de o registar, que funcionam como elementos importantes da narração ao darem a conhecer um pouco mais de quem as produziu.

2. Razões e paixões do olhar

A representação da paisagem na abstracção estilizada da pirogravura é bastante diferente daquela que o realismo fotográfico produziu mecanicamente pela *camera obscura*, na medida em que a visualização e a tradução das características reais das dunas da paisagem por uma rigorosa geometria desenhada na carneira da almofada, revela toda a influência que o sujeito tem na reprodução da realidade e a sua capacidade de desencadear a operação que irá transformar o objecto contemplado (4):

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

[...]

- Quer dizer, *o pormenor sou eu.*" (idem: 30-31; sublinhado nosso)

São as paixões, as fantasias e os sonhos sediados no sujeito que contribuem para este modo de fazer pessoal. A representação pirogravada pela mãe não será, assim, tanto uma mera *mimesis*, mas a apresentação verosímil de uma nova realidade:

**"Aponta a almofada de carneira:
- Uma gravura abstracta. Perto da geometria,
da arquitectura submersa nas coisas." (idem: 31)**

A outra personagem feminina do romance, mulher do sujeito adulto, vem acrescentar a esta diferença de perspectivas atrás mencionada a relação dicotómica entre ser masculino e ser feminino, no que concerne à importância atribuída à componente subjectiva. Partilhando claramente da ideia expressa pela mãe de que "*o pormenor sou eu*", esta personagem-vidente desdobra-se a si mesma em frente a um espelho, e é por meio deste desdobrar que presta uma maior atenção ao seu corpo desnudado e se metamorfoseia em *personagem-visível* (5).

A reflexão da mulher que se contempla ao espelho pode ser considerada uma *mise en abîme* do próprio romance, que, num contínuo e imenso desejo de conhecimento e de afirmação da sua existência real (6). *auto-reflecte* igualmente o *corpus* do seu texto. É nesse retorno a si mesma, motivado pela miragem do corpo devolvida pelo espelho, que esta personagem adquire a consciência de um "eu" que reflecte sobre si próprio e se constitui, conseqüentemente, como *objecto do seu próprio sujeito* (7).

Contudo, como o narrador refere, no espaço familiar "o fio real é masculino" (idem: 97). Sendo a condição feminina vista assim à luz de um olhar masculino por força da tradição, o corpo da mulher acaba por ser, numa perspectiva freudiana, portador desse *unheimlich*, dessa inquietante estranheza. A ambivalência feminina encontra-se patente, por um lado, no modelo de virtude física e espiritual que a mãe representa, e, por outro, nas marcas diabólicas (8) de sensualidade e de sexualidade da mulher intrusa (9). É esse olhar masculino, que encara o ser feminino predominantemente como ser sexuado e portador de traços de desejo (o erotismo silencioso e solitário da mulher desnudada que se contempla ao espelho e que esfrega no corpo o líquido da gisandra desfeita é um desses exemplos), que atribui responsabilidades à *intrusa* pelo anátema da esterilidade e pela ruína da casa familiar:

"Se alguma coisa corre mal, deve incriminar-se a componente feminina: ou exprime (disfarçadamente) um diabolismo corruptor ou se deixa manobrar por ele. De qualquer modo, justifica as penas impostas pelo clã: desprezo, animosidade, repúdio moral." (idem: 102; sublinhado nosso)

Para o olhar masculino, a visão mecanicista do real é a única a obter a imagem do mundo com toda a nitidez e precisão; a tecnologia fotográfica corresponde à materialização desse tipo de visão, que vai ao encontro do desejo do pai de eliminar as aparências do mundo e todas as contaminações extra-reais provenientes do traço humano, na medida em que o seu esquema repetitivo e mecânico é, na sua totalidade, resultante de uma perspectiva *acheiropoiética* (10) da luz.

A exactidão da receptividade fotográfica, com base numa tradução matemática do real, elimina a incoerência dos sentidos. Ao permitir apenas um registo objectivo proveniente de uma execução automática (o disparo do obturador da *camera obscura*, que despoleta a génese mecânica da imagem fotográfica), retira a possibilidade de criação imaginária do sujeito e anula qualquer tipo de interpretação subjectiva.

A dessubjectivação como tentativa de depurar o real que se pretende representar obriga as personagens masculinas a efectuarem os seus actos e os seus gestos por um processo mecânico, como é o caso do projecto de medições à casa ou da forma de caminhar do narrador, escutada pela mulher:

"[...] ouve os passos no corredor, *mecânicos*
como sempre, [...]." (idem: 98-99; sublinhado nosso)

O novo olhar sobre as coisas através da objectiva e dos espelhos deste *medium* óptico de registo automático mostra que, neste "processo de racionalização do olhar" (FRADE 1992: 20), algo se perdeu para a obtenção de um funcionamento perfeito da visão e de uma fidelidade representativa: o sujeito, ser portador de sentidos instáveis e, por isso, enganadores (11).

Há, contudo, que ter sempre presente que a visão mediada através de um acessório de filtragem - seja ele o vidro da janela, a lupa, os óculos, o espelho, o vidro da garrafa, ou a objectiva fotográfica - pertence a um regime totalmente diferente da visão humana, ao funcionar sob o paradigma da visão desantropomorfizada. Assim, estes instrumentos que iriam, inicialmente, ampliar a capacidade de visão e a aquisição de conhecimentos pela forma (aparente) como

manifestam mediaticamente a realidade visível, vão acabar por distorcer a realidade do objecto, dando à representação do modelo original novas formas e proporções (12).

A *objectividade vitrificada*, que medeia o sujeito e a nova ordem da realidade, deixa de corresponder às expectativas nela depositadas como *medium* ideal para a visão humana se aproximar da *verdade do visível*. O vidro acaba por ser igualmente um *visus deceptio* que provoca a ilusão na personagem que se encontra à janela:

"Lá fora, o halo protector aviva-se. Mas posso enganar-me. Talvez sejam os nódulos da vidraça a concentrá-lo. Ou apenas a noite que desce e torna a radiação mais visível." (idem: 35; sublinhado nosso),

e estas pequenas irregularidades nos vidros da janela criam igualmente uma nova relação de proporções entre o todo do universo e a parte do espaço contemplados pelo narrador-personagem (13):

"Na sala, o homem sentado à mesa de vinhático levanta-se e verifica a janela: caixilhos de castanho, misagras de ferro antigo, sustentam as vidraças cheias de imperfeições (nódulos, bolhas, distorcem a visão), [...]" (idem: 5; sublinhado nosso)

3. A busca de um olhar diferente

A personagem principal revela, na sua deambulação física pelo interior da casa ou no seu percurso visual pelo espaço exterior, um olhar melancólico portador de fantasmas do passado que regressam à superfície do presente, ora reconstruídos pela sua imaginação (como no diálogo que tem com a criança que foi no passado), ora lembrados pela sua memória evocativa das personagens que povoavam outrora aquele espaço familiar.

Este homem encontra-se rodeado de imagens de ruínas que reflectem, por um lado, a degradação irreversível de um mundo familiar e o colapso de uma casa com tudo o que dela faz parte (ambos despoletados, numa perspectiva sociológica, pela decadência de um grupo), e, por outro, a dissolução de uma obra humana, lenta e inevitavelmente reabsorvida pela voracidade da paisagem. É na identificação do sujeito com o espaço onde está enquadrado (14), na dissipação do ser e dos contornos geometricamente perfeitos da traça original da casa familiar, e na fusão física desta casa que mergulha num processo disfórico com uma paisagem árida, quase lunar, que é transmitido o sentido de um imenso vazio subjectivo (cf. SEIXO 1986c: 116); como se, à imagem do espaço interno como reflexo do espaço externo, ocorresse um acto literal de "esvaziar a casa" (OLIVEIRA 1978: 35) de toda a matéria e memória nela condensada.

Os monólogos interiores da personagem principal são indiciadores do estado conturbado de um sujeito que se refugiou no centro da sua intimidade. Desiludido e angustiado no mundo labiríntico do seu microcosmos, lamenta o escoar do dia para a noite e a sua incapacidade de fazer tudo aquilo que tinha programado inicialmente: medir, avaliar, conhecer, calcular todos os pontos da

casa a fim de a poder preservar contra as contínuas ameaças da natureza. Qual personagem de perfil hamletiano em luta contra um destino que lhe é superior e a que não pode escapar, começa a ganhar consciência da inevitabilidade da destruição da casa; ao perder todo o seu livre-arbítrio, resta-lhe apenas contemplar os desígnios de um acaso que o transcende, ditado por uma estrutura divina impessoal:

"Fútil (sobretudo) debater as possibilidades, a própria existência, do grande operário que ordena (ou alimenta, às ordens doutro) este esquema. E o outro, às ordens de quem?" (OLIVEIRA 1978: 167)

A sua incapacidade de reacção para manter a pureza original da casa, e a forma passiva como se limita a olhar, impotente, a queda do império familiar e a degradação contínua do espaço interior que habita, são marcas evidentes de uma parálise da história e do mundo de *Finisterra* (cf. SILVESTRE 1992: 45-48).

Toda a vida da personagem adulta está marcada pelo seu impasse no conflito da escolha. As acções que tenta executar, as opções que procura fazer, vão sendo continuamente adiadas, e grande parte dessa passividade que o paralisa é motivada pela sua incapacidade de libertação da carga filial e pelo medo de decidir. O conflito que exigências internas contrárias se lhe apresentam, como é o caso das identificações paterna e materna, leva esta personagem a procurar obter, na opção que toma, um equilíbrio e uma neutralidade aparentes. A imagem da balança, que surge na narrativa logo após o diálogo travado entre o pai e a mãe a propósito dos diferentes olhares que cada um adopta em relação ao real e ao sujeito que o reproduz, exprime a sua ideia - perseguida desde a infância - da busca passiva de uma harmonia dos contrários:

"A criança fecha os olhos, aperta as pálpebras com força. No fundo luminoso e vazio, aparece (de novo) a imagem da balança: um prato sobe, o outro desce, cada vez mais equilibrados. Começa a perceber como o coração se torna indiferente: evitar o dilema, não decidir por nenhum deles." (idem: 31-32; sublinhado nosso)

A última tentativa de representar a paisagem através da maquete será uma maneira da personagem adulta dar uma solução a toda a dualidade recebida pela herança paterna e materna. Preterindo uma recriação abstracta, opta antes pela reprodução mecanicista feita com a moldagem, que replica com a máxima fidelidade o modelo representado. A sua capacidade plástica de apresentar com bastante realismo todas as características físicas do objecto que pretende substituir deve-se ao facto de os materiais utilizados para a construção da maquete serem obtidos a partir da substância real ou de substâncias que simulam esta, tal como o sal e a cinza com que se obtém o efeito do relevo e dos contrastes da luz (15).

Para além do material utilizado na representação ser coincidente com o da matéria representada, há a salientar ainda a existência na maquete da característica tridimensional que falta às outras formas de representação, principalmente à fotografia. A alusão ao facto de a maquete ser uma "**ampliação fotográfica (?) ao natural**" (idem: 136; sublinhado nosso) dá a entender que o filho conseguiu obter o *clinamen*, o desvio necessário em relação à herança paterna - o estabelecimento de um esquema mecânico e científico, inserido numa realidade estruturada matematicamente (à semelhança do processo fotográfico), permitiram que esta personagem (já em estado adulto) entrasse no território interdito da câmara escura (16), retirasse a mesa de fotografia para a utilizar como base da sua maquete, e superasse o pai na recriação.

Ao contrário da natureza tanatográfica e do *punctum temporis* revelados pelo índice fotográfico, assistimos ao processo de construção pelo sujeito adulto de uma realidade miniaturizada como se estivessemos perante o milagre narrado da criação do mundo, da origem do universo. Por entre a geografia rigorosa deste modelo reduzido do real, ocorre o nascimento da ordem e da luz, surge a matéria e o sistema planetário, e os astros são animados de perfeitos movimentos rotativos; encontramos-nos na presença de uma reactualização do *tempo original*, através da génese cosmogónica (17) de um mundo que flutua acima da maquete, numa posição de equilíbrio entre a terra e o céu (18).

Contudo, a artimanha (ou o truque) de representar a revolução cósmica com todos os pormenores sem a deturpar, torna-se uma difícil tarefa. O maior problema é que, ao contrário das características de mutabilidade e de renovabilidade da natureza viva, a sua artificialidade torna esta reprodução miniaturizada completamente estéril. A projecção na maquete do percurso que a mulher faz diariamente entre a casa e as dunas em busca da cruz de vidro perdida, num ritual que procura esconjurar a sua infertilidade, é uma *mise en abîme* da própria maquete e das restantes representações do real, todas elas sujeitas a este anátema. O diálogo a que assistimos entre o adulto e a criança (que são a mesma personagem no presente e no passado) constata esse mesmo facto:

"Estéreis, uma e outra. Como distingui-las?

Pela intensidade.

Lérias. Vocês os dois representam (no plano que sabemos) a maquete estéril [...]" (idem: 80; sublinhado nosso)

Ao descurar as atenções devidas à casa familiar e a todos os actos de reforço e de remodelação deste espaço, o sujeito adulto opta por prosseguir nessa obsessão familiar de reproduzir o real. Contudo, a maquete não chega a representar a paisagem com o realismo pretendido, pelo que se torna uma opção errada - a mesa de pinho, que serve de base a esta cosmogonia artificial miniaturizada, a mergulhar na escuridão da câmara escura é o prenúncio de uma ruína irreversível da casa e de tudo o que nela está contido:

"Olho as dunas reconstruídas, sob a luz que vem do corredor. Os passos (sinais espessos de cinza) negrejam numa areia azul, coberta de luar: *a madrugada escurece*. À medida que fecho a porta, um foco (gradualmente apertado pelas linhas de sombra) perpassa na paisagem e o cenário apaga-se."
(idem: 81-82; sublinhado nosso)

III

DO DETALHE

1 - Um olhar íntimo sobre a realidade

Para Freud, a líbido do olhar está presente em todo o ser humano. Este apaixonado desejo de ver mais e melhor é derivado de um paralelo desejo de maior aproximação ao real e de contacto com tudo o que os olhos contemplam (1). No entanto, este "insaciável apetite de visão" (FRADE 1992: 29) não implica necessariamente uma apropriação efectiva do objecto contemplado pelo sujeito; o olhar bulímico, que tudo devora à sua volta, tem como propósito essencial conhecer mais profundamente a realidade e os objectos que nela estão integrados.

A estética do olhar ocidental é designada por Jean Baudrillard como "pornográfica", na medida em que, ao cumprir o seu propósito de retirar todas as ambiguidades e aparências do mundo, torna claramente visíveis todos os objectos que dele fazem parte. No seguimento desta ideia, poder-se-á dizer que as personagens que, ao longo deste romance, observam os objectos no interior da casa familiar ou contemplam obsessivamente a paisagem através da janela, não procuram senão obter uma visão impudica da realidade, numa violação contínua da sua privacidade. A melhor forma dos membros da família alcançarem toda a verdade do visível, a fim de melhor a descreverem e compreenderem, é fazer a perscrutação minuciosa do espaço exterior e das representações que o substituem (2):

"A criança, sentada na cadeira de balouço [...] examina a paisagem. Olhos piscos, mas minuciosos,

na violência da luz exterior." (OLIVEIRA 1978: 7; sublinhado nosso)

"Pele espaçosa, para trabalhar à vontade. Dá uma bela paisagem.

Esta, não me agrada muito.

Nem a mim. Árvores, ramos e áleas: tudo rectilíneo. Prefiro a outra, que se vê da janela. As dunas, o deserto: linhas mais suaves.

E sabe-a de cór?

Passei a vida a olhá-la." (idem: 160; sublinhado nosso)

A persistência esforçada a que, no caso dos dois excertos acima citados, a criança e a mãe se entregam voluntariamente na averiguação detalhada da realidade provém de um olhar que, apesar de não lhe permitir apropriar-se do espaço que o rodeia, deseja conhecer mais aprofundadamente aquilo que contempla. Este acto continuado do exercício do olhar é próprio da ideia cartesiana de "ver distintamente", e a perspicácia dos sujeitos contemplantes da paisagem de *Finisterra* é similar à agudeza do olhar cartesiano em busca de um mundo sem equívocos.

2 - Os instrumentos da objectividade

"- O melhor é voltar atrás, ao começo de tudo. Há mil anos (ou mais), alguém *repara atentamente* numa garrafa cheia de água e descobre a primeira objectiva. Lá está a *imagem da realidade*, quando os raios solares passam através da água." (idem: 27; sublinhado nosso)

É com este lento discurso paterno a evocar a génese do visível através da forma "mais objectiva" que se inicia o cap. VI. O vidro da garrafa com água vai permitir a esse "alguém", ao sujeito do acto perceptivo, uma observação mediata do real, e, através dessa visão exaustiva, proporcionar uma aproximação a esse mesmo real. Este rudimentar instrumento óptico em que a garrafa de vidro fortuitamente se torna irá, pois, executar uma função "ortopédica", dando a este espectador a desejada possibilidade de corrigir a sua visão a fim de, por um lado, adquirir um novo saber e um conhecimento mais rigoroso da natureza e, por outro, poder prolongar o seu olhar como forma de se apoderar simbolicamente do mundo que o rodeia; de reter (ou *fixar*), enfim, "**a imagem da realidade**" (idem: idem).

Nesta obra de Carlos de Oliveira, há uma permanente filtragem do olhar que as suas personagens principais efectuam por intermédio de alguns auxiliares da visão: a objectiva fotográfica, a garrafa de vidro, a lupa, os óculos, e a janela. Tudo é observado através destes acessórios de vidro com o propósito de obter uma visão mais precisa da realidade, de apreender o real com maior rigor e fidelidade.

Dos instrumentos que vão surgindo ao longo da narrativa, e pela sua constante presença, a lupa é, indubitavelmente, o objecto que simboliza todo o metodológico e rigoroso processo de descrição utilizado em *Finisterra*. Segundo Gaston Bachelard, é preciso amar intensamente o espaço para o descrever com tanta minúcia, para colocar em relevo toda a sua matéria envolvente (cf. BACHELARD 1957: 149). Só o simples facto de o romance viver do olhar particular que as personagens depositam nos mais pequenos objectos é já um passo para a existência de uma espécie de lente a ampliar e a revelar todos os

detalhes despercebidos da matéria; no entanto, usar a lupa é adquirir uma atenção dupla, e é, exactamente, através desse meio óptico de magnificação que se torna possível ao sujeito adulto ultrapassar os limites da sua percepção visual, sendo todo o relevo e minúcia assim alcançados.

A realidade que nos rodeia está saturada de pormenores, mas a olho nú torna-se extremamente difícil a percepção de cada elemento mínimo que a compõe. É a lupa que, ao efectuar um corte profundo com a observação antropocêntrica do mundo, possibilita o acesso a uma dimensão diferente e a descoberta de um espaço mais enriquecido. Daí a importância extrema dada ao detalhe, que a personagem principal capta em cada aproximação que faz com a lupa, à semelhança de um *zoom* da máquina fotográfica ou da câmara de filmar:

**"Aproximo, afasto a lupa (várias vezes),
tentando surpreendê-los." (OLIVEIRA 1978: 18)**

Ao decompor a imagem ao mínimo elemento, o novo regime de visão hipertrofiada instaurado por este acessório permite a observação daquilo que a percepção natural até aí ignorava, daquilo que até então não tinha ainda chamado a atenção do olhar nem sido objecto de um conhecimento possível, como é o caso do registo das mais pequenas rugosidades, sulcos e reentrâncias que a escrita a lápis registou nos papéis da família:

**"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), [...]. Mantêm graficamente a**

continuidade dos raios que se despenham contra o fundo do papel muito áspero: ziguezagues 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)." (idem: 19)

Todo o instrumento que amplia é, segundo Pedro Miguel Frade, uma prótese que actua como *condensador ocular, acelerador do olhar, e intensificador da visão* (3). Como se recorresse ao auxílio desta prótese artificial, também o poder analítico da visão em *Finisterra* aumenta substancialmente, e à sua realidade é acrescentada a noção de *detalhe* enquanto objecto de reflexão e de reprodução:

"Uma superfície densa e delgada (o silêncio), onde as gotas batem e deslizam até à última vibração. Registá-las todas, só através de infinitos sinais na pauta musical: cada som, uma partitura (fracturada infatigavelmente na atmosfera). Ou então, o fonógrafo registador, capaz de captar (reproduzir) a melodia dum disco." (idem: 91-92)

É na infância que se situa o mais importante espaço de sonho e de fantasia do ser humano; não conseguindo ultrapassar os seus preconceitos nem destrinçar a objectividade do mundo real, a criança é induzida em sucessivos erros ilusórios que só conseguirá corrigir na idade adulta. O diálogo produzido neste romance entre criança e adulto, nos capítulos III, IV e VIII, não é registado através dos sinais gráficos convencionais que marcam a alternância do discurso na narrativa; o processo utilizado pelo autor é um indício de que não se trata, afinal, de um diálogo entre essas duas personagens, mas de um diálogo interiorizado de um só

sujeito que se desdobra num *eu* (o adulto no tempo presente) e num *tu* (a criança no tempo passado).

É por via deste jogo maiêutico que a personagem adulta tenta interpretar, com o auxílio da lupa, um desenho feito em criança, e que faz parte das várias tentativas das personagens de representar a paisagem que se avista da casa familiar. As imagens oníricas provenientes do imaginário infantil, acrescidas do delírio dum estado febril, impuseram a esta reprodução uma imensa metamorfose do real. Recorrendo à ideia bachelardiana de que "**L'enfance est certainement plus grande que la réalité**" (BACHELARD 1957: 33), vemos como o desenho infantil transmite, assim, uma outra forma de ver, na qual a deformação do real é levada ao seu extremo.

Se a pirogravura da almofada tem o fogo inscrito (esse grande agente transformador que altera as proporções reais), se a maquete transporta toda uma cosmogonia em si que gera astros e estrelas por magia, e se a imagem fotográfica deriva de uma técnica que se baseia no "real às avessas", então o desenho da criança é o símbolo máximo da hiperbolização do romance, porque é nele que a realidade e a sua relação natural de proporções se apresentam de uma forma mais distorcida:

**"Os bichos, esses, variam de corpulência.
Carneiros maiores que bois; cavalos de rastos, como
serpentes." (OLIVEIRA 1978: 17)**

Contudo, é através desta contínua exacerbação do objecto contemplado e representado que, paradoxalmente, a realidade de *Finisterra* é mais fielmente

reproduzida. É a hiperbolização - método aplicado na arte hiperrealista, cuja técnica reproduz igualmente uma realidade magnificada por via de lentes e de lupas - que redobra a atenção do sujeito, e é através dela que este tenta, numa busca contínua da verdade, decifrar com rigor um passado encoberto em palavras, gestos e objectos velhos de fantasmas familiares.

O *blow-up* com que a personagem adulta amplifica toda a realidade englobante de *Finisterra*, e que permite a transformação dos pequenos grãos de areia em astros (4) ou que os animais e as personagens do desenho se exprimam oralmente (5), tem o propósito de encaminhar o sujeito para uma melhor compreensão, um melhor conhecimento da *verdade do visível*, até atingir a essência da realidade e a **"possibilidade de surpreender as coisas sem grande margem de erro. E (mais tarde ou mais cedo) os seus enigmas"** (idem: 28). O animismo e a personificação dos objectos da natureza e dos elementos que formam este inesgotável universo literário revelam o quanto o narrador e as personagens de *Finisterra* deles se aproximam: só através do contacto de perto com todo o espaço em volta se torna possível observar os grãos de saliva que o executor fiscal produz ou, até mesmo, captar **"o murmúrio dos móveis"** (idem: 5); só interrogando a paisagem, fazendo, como que por magia, todos os elementos do desenho infantil participar de uma forma activa no discurso, se torna possível o pleno acesso ao interior desta mundividência e reflectir sobre a sua intimidade (6).

3 - A aproximação ao real

Ver mais de perto é como abrir uma janela para um mundo que desvenda outros mundos repletos de vida nunca antes contemplados; o movimento de

aproximação do sujeito à magia magnífica (magnificada) da ordem geométrica e rigorosa do objecto em análise é um mergulho literal dentro da realidade:

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

[...]

**- Magia (7), imaginação, limitam-se a colher o
rigor submerso da realidade. Os números, a
geometria, em que o mundo repousa." (idem: 29;
sublinhado nosso)**

Se tivermos em mente a ideia de Michel Foucault de que **"a experiência da linguagem pertence à mesma rede arqueológica a que pertence o conhecimento das coisas da natureza"** (FOUCAULT 1966: 96), podemos inferir, então, que a viagem feita, através da lupa, ao interior da realidade de *Finisterra* torna-se, simultaneamente, uma viagem por dentro da própria escrita literária (8). O esforço para decifrar o "rigor submerso da realidade", a que o discurso do pai se refere, traduz-se na tentativa de descer a um nível mais profundo da linguagem até atingir a essência do seu conteúdo representativo.

A depuração da palavra, que é apenas a "roupagem" com que determinada realidade se (re)veste, é uma forma de desvelar o que essa mesma realidade esconde; o processo de abordagem e de sobreposição que a escrita, enquanto representação linguística, procura fazer ao seu referente visa estabelecer um plano único onde o *verbo legível* e a *natureza visível* sejam coincidentes (9), um plano no qual a linguagem consiga fazer a mimese das formas, dos sons, das cores, de todas as coisas, enfim, da própria vida.

Contudo, e conforme a própria personagem dá conta a determinada altura, a relação que o signo linguístico estabelece entre significado e significante é sempre arbitrária, dada a completa desvinculação entre um determinado conceito e a série de sons que o transmite. Perante a impossibilidade de uma transposição fiel da realidade "concreta" do objecto para a realidade virtual do signo linguístico, é constatada a dificuldade descritiva da palavra:

"Pego na lupa e soletro as palavras. Sinto-as desencarnadas, sem substância real: ritmo apenas [...]" (idem: 180; sublinhado nosso)

A linguagem é, assim, posta também em causa no que respeita à capacidade de representação do real que pretende efectuar, na medida em que esse mesmo real procura manter-se obstinadamente inominável e intangível pela virtualidade da palavra.

Para poder discernir a parte do todo, há um ver que tem de decompor, de fragmentar em quantas partes for necessário (10). Entendido no sentido literal e original do termo, o detalhe (11), produto resultante da ampliação do visível por meio de um suplemento óptico interposto entre o olho humano e a realidade contemplada, torna-se uma noção particularmente relevante ao longo de *Finisterra*; há uma voz constante que "**parte as frases em palavras, as palavras em sílabas, as sílabas em gritos (fragmentos de sons)**" (idem: 56; sublinhado nosso). O detalhe é, efectivamente, um "**operador de verdade**" (FRADE 1991: 69), pois o processo de escrita fragmentária que compõe esta narrativa é a forma singular de procurar a verdade do visível e de decifrar os mistérios que o real esconde.

A estrutura da narrativa, repartida por trinta e três capítulos, revela precisamente a sua montagem fragmentária: a alternância entre o tempo passado e o tempo presente, entre um espaço interior e um espaço exterior; a forma como o desenrolar da acção ou do discurso de uma personagem se interrompe num capítulo para ser prosseguido um ou mais capítulos à frente; a pulverização das vozes (indiferenciação entre criança, adulto e narrador; narração ora na primeira ora na terceira pessoa); a fragmentação das recordações do narrador ao longo do romance; e a errância das personagens em busca da infância, da cruz de vidro, ou da fórmula da porcelana, formam, entre outros, um conjunto de indícios que apontam para a recusa do autor numa representação da unidade ilusória do seu texto, para a ideia da obra literária ser perfeitamente conseguida e acabada, e promovem a afirmação de um texto materialmente incompleto e desordenado, ao resultar de uma conflitualidade e contradição entre as dualidades nele presentes.

A ideia da autonomização do(s) fragmento(s) em relação à obra na sua totalidade é transmitida pela própria "Nota final" deste romance, que elucida o leitor da forma como foi produzida: a colagem de fragmentos, bem como a reunião, decifração e reconstituição de papéis velhos, resulta numa escrita da não totalidade, da incompletude. Note-se como o narrador exprime esta mesma ideia ao dizer, quase no final da obra, que "**De salto para salto não há análise possível (senão parcelar e confusa)**" (OLIVEIRA 1978: 167).

Interessará ainda nomear a igual importância da construção parentética, que, como refere Jean Subirats num texto em que analisa pormenorizadamente a função deste sinal de pontuação na última obra de Carlos de Oliveira, "**isole et par là met en valeur un segment de la phrase**" (SUBIRATS 1983: 833). Os parênteses que se vão sucedendo ao longo do texto, para além de marcarem a

entoação narrativa, funcionam também como "hipotexto" (LANCIANI 1989: 10), na medida em que as indicações acessórias que formam este imenso conjunto fragmentário e detalhado ganham uma dimensão tão pertinente quanto as palavras que pertencem ao texto principal:

"Um processo (*evidente*) de indiferenciação. Apagadas as linhas (*os contornos*), para falar ainda de paisagem, tem de imaginar-se uma névoa fina com a lua a nascer ao fundo. Ou supor (*talvez*) a lupa fosca e colorida (*rosa a amarelecer*)." (OLIVEIRA 1978: 147; sublinhado nosso)

Também a reprodução fotográfica da paisagem de *Finisterra* se apresenta, graças à ordem indiciária a que pertence, como um recorte espartilhado do real visível, um fragmento de espaço limitado rectangularmente e obtido num determinado tempo passado. O estatuto de *preteridade* que a fotografia contém em si é proveniente da forma como capta e *fixa* os vestígios do real passado. A magia do acto fotográfico, nomeadamente a acção violenta do corte provocado pelo disparo do aparelho, transforma a fugacidade de um tempo real e evolutivo num tempo imobilizado e suspenso; o *cut* fotográfico (12) é o registo afirmativo de um tempo definitivamente inerte que recusa a cruel realidade da lei saturnina de Cronos.

Em *Finisterra*, o acto obsessivo de *reparar* em algo (13) corresponde ao *instantâneo*, ao *punctum temporis* da nova tecnologia mecânica do visível, esse momento mágico em que o instante da realidade é captado, cristalizado e fixado permanentemente numa superfície plana. Note-se, na seguinte passagem, a

completa ausência de movimento no momento em que a personagem principal se detém em frente da imagem fotográfica:

**"O homem pára diante da fotografia;
aproxima a lupa, analisa o trabalho da réstia de sol
(ao longo dos anos)."** (idem: idem; sublinhado nosso)

Esta dupla parálise da personagem adulta que, numa postura estática, observa à sua frente a "natureza morta" da representação fotográfica, é a imagem perfeita da componente tanatográfica do romance; é através da possibilidade de utilização da técnica da "paragem de acção", que corresponde à ideia enfatizada de deter (*fixar*) o movimento da narrativa, que a fotografia se torna, provavelmente, a melhor forma do sujeito se aproximar do real, de o analisar, e de fazer sobressair todo o excesso que este contém (14).

Todas as imagens de vozes que articulam as palavras com lentidão, ou de gestos produzidos cadenciadamente, como que transmitidas por uma câmara cinematográfica ao retardador:

**"A voz lenta do pai (*uma lentidão excessiva*).
Espécie de exorcismo, que *detém (demora)* o
essencial, que *permite enfim analisá-lo?*" (OLIVEIRA
1978: 27; sublinhado nosso)**

**"Empurro a mesa pelo corredor (*devagar, sem
destruir a paisagem*)."** (idem: 81; sublinhado nosso),

bem como a sensação de *ralenti* conducente à total inacção, à impossibilidade de qualquer movimento ou som das personagens:

"[...] a última gota gela (*imobiliza-se*) na tatuagem do crucifixo [...]." (idem: 170; sublinhado nosso),

estão integradas num processo cataléptico, através do qual se consegue obter um conhecimento mais detalhado da realidade visível (15). É assim, neste estado de *katalepsis* narrativa em que a acção de *Finisterra* mergulha, que se torna possível uma auscultação do ritmo do mundo e se dá a captação do instante (16) com que se atinge o entendimento na observação do real representado.

IV

DA FOTOGRAFIA

1 - O olhar fotográfico

A fotografia ocupa um ponto fulcral na visão ocidental moderna ao introduzir um corte na história da forma de representação do real. Esta tecnologia do visível é um produto do pensamento do séc. XIX, estando intimamente ligada aos meios de representação dominantes neste período e transmitidos pela estética realista (1).

A estética da visão ocidental é, segundo Florence de Mèredieu, dominada por uma moral da acuidade visual (cf. MÈREDIEU 1981: 25), e a câmara fotográfica irá provocar, nos inícios do séc. XIX, uma reorganização dessa visão que conduz à ruptura com os seus modelos tradicionais: de fora do campo da representação ficam todos os indícios de incerteza, em benefício de uma desejada objectividade. A fotografia torna-se, neste século, o meio de representação realista por excelência, e a esta nova forma de linguagem autonomizada irá corresponder uma forma absoluta de conhecimento; o olhar fotográfico impõe ao visível uma "higiene da óptica" (cf. OLIVEIRA 1984: 31), e predispõe-se a fazer a apresentação do mundo tal qual é através da sua objectividade e realismo (2).

Uma das mais importantes formas de representação do real contempladas em *Finisterra*, pormenorizadamente em alguns dos seus capítulos, é, sem dúvida, a fotografia. A abordagem da forma detalhada como o acto fotográfico é realizado, é, aliás, singular na narrativa portuguesa: nenhum autor se debruçou com tamanho pormenor sobre esta forma mecânica de representação. Mais do que

uma representação da natureza, Carlos de Oliveira foca no seu último romance a natureza (o *eidos*) da representação. Entender a "mecânica" da *camera obscura*, bem como as razões particulares da presença do seu produto final entre os demais documentos iconográficos que a casa familiar deste romance contém, é o objectivo fundamental deste capítulo.

Segundo Helena Carvalhão Buescu, o olhar e a janela são considerados algo mais do que a simples designação de "*operadores de motivação no descritivo*", apresentada por Philippe Hamon, na medida em que é através destes que se torna possível o estabelecimento de uma relação íntima entre o acto inicial da percepção e o subsequente acto da descrição (cf. BUESCU 1990: 227); também em *Finisterra* poderemos aplicar esta mesma definição, pois é a partir de um olhar através de uma janela existente na casa familiar que se modaliza toda a actividade lógica da percepção e, posteriormente, a descrição e a ordenação de todo o mundo exterior.

De uma certa forma, é possível estabelecer uma associação entre a casa onde decorre a acção deste romance e a câmara fotográfica: ambos os espaços são perfeitamente fechados, com excepção de um orifício - a janela - por onde a luz entra. Do lado de dentro dessas janelas existem olhares aprisionados que se fascinam com o espaço exterior.

A janela da casa familiar é uma verdadeira objectiva fotográfica (ou cinematográfica) que separa um espaço fechado de um espaço aberto; pela sua utilização contínua e primordial ao longo da narrativa, este espaço de transição é um indício da enorme importância do olhar, pois é a partir da instauração deste acto que a paisagem é percebida e descrita.

O que o narrador desta obra nos dá a observar através do pequeno rectângulo da janela é o quadro mais perfeito que a arte pode representar, pois encena o próprio real. Desta forma, a janela é simultaneamente *espectacular* e *especular*: pela maneira como enquadra o *spectaculu* que o sujeito tem da cena real e por dar a ver este espectáculo de uma forma transparente, como se a imagem a partir dela fosse o reflexo de um espelho. O modo de enquadramento condiciona, no entanto, a contemplação do real e a representação deste, como se constata a partir deste excerto do capítulo II:

"Levanta-se e examina também a ampliação fotográfica, suspensa na parede (perto da janela), que reproduz esta mesma paisagem: a moldura dá-lhe um enquadramento semelhante [...]." (OLIVEIRA 1978: 8)

Podemos, então, observar neste parágrafo o processo sequencial do duplo enquadramento a que a paisagem de *Finisterra* é sujeita: de início pela forma geométrica da janela, e seguidamente pela metamorfose ocorrida durante o acto fotográfico. Por um lado, a janela é um indicador de ortogonalidade ou, conforme salienta Philippe Dubois, **"um operador de representação estruturado ortogonalmente"** (DUBOIS 1992: 218); por outro, esta transformação fotográfica de um espaço circular, que o olho humano apreendeu originalmente, numa estrutura rectangular do espaço de representação captado pela objectiva circular, é provocada por um dispositivo também denominado *janela*, que se situa entre essa objectiva (por onde entra o vestígio da realidade exterior) e a película sensível (onde essa mesma realidade é fixada).

Esta rectangularidade repete-se, finalmente, na moldura ornamental que cerca as margens do papel fotográfico. É a moldura que faz a *apresentação da representação*, na medida em que esta subestrutura do suporte e da superfície de representação (cf. MARIN 1994: 346) faz a separação entre este plano e o plano do real e dá a autonomia necessária ao dispositivo icónico, tornando-o um objecto de contemplação (3).

O real visível através da janela da casa é traduzido, por meio do olhar mecânico da câmara e pelo processo químico de revelação, numa imagem fotográfica, ou, utilizando a terminologia de Pedro Miguel Frade, num verdadeiro e literal "**objecto de espanto**" (FRADE 1992: 13).

2 - A revelação do real

Finisterra é um romance tão completo na abordagem que faz à representação fotográfica, que tem em conta tanto a captação e a formação da imagem na *camera obscura* como, num plano idêntico, uma outra operação não menos importante, ou seja, para além de contemplar um processo de ordem física que engloba uma exposição à luz do dispositivo fotográfico que possibilitará a formação de determinada imagem latente ou invisível na película sensível, aborda ainda um segundo processo, de ordem química: aquele que integra a sensibilidade à luz de substâncias à base de sais de prata (4).

Este processo químico só se completa, contudo, com a revelação e a fixação, operações fotográficas executadas no interior de uma câmara escura; como podemos observar através do excerto seguinte, contido no capítulo XXX de

Finisterra, a antiga despensa da casa familiar é transformada numa "fábrica de imagens" que, com o auxílio de substâncias químicas, desvenda enigmas escondidos:

"Silêncio, isolamento, no trabalho (exige o pai). E assim, nunca teve acesso à câmara escura em plena laboração: supõe (apenas) a penumbra vermelha, os reflexos de sangue nas chapas, nos banhos de cuvetes. Visitou-a às escondidas, claro. Parada, sem fabricar imagens. Uma antiga despensa: e a mesa de pinho, as tinas, os solutos, as chapas que secam (presas por molas de roupa a um cordel). Nenhuma surpresa, nenhuma revelação de enigmas. Afinal, surgem como, as imagens? Reacções químicas? Pois sim. E que processos, substâncias, poderes, orientam o mistério? Comparar (outra vez) com a madrugada; embora (pensando melhor) lhe pareça insuficiente, sempre elucida alguma coisa: também ela rompe da noite e torna o mundo diferenciado; envolve-o numa película de luz, deixa-o depois reter (fixar) as formas, as tonalidades, pouco a pouco." (OLIVEIRA 1978: 165-166)

A forma como este cubículo escuro e fechado é descrito, a referência à operação de revelação e à sequente imersão da película fotográfica numa solução fixadora composta por vários solutos químicos para "**reter (fixar) as formas, as tonalidades**" (idem: idem), e as tornar visíveis, bem como toda a linguagem utilizada neste parágrafo, revelam o profundo conhecimento que a personagem principal adquiriu relativamente ao processo químico da revelação. Mais do que uma "fábrica de imagens", a câmara escura revela-se um elaborado laboratório: ampliadores, acessórios de focagem, tanques de revelação, termómetros, tinas,

recipientes e outros acessórios, estão ao serviço de um processo onde o real se desoculta, ou, por comparação com a operação alquímica, *se transmuta* (5).

A revelação, o meio pelo qual a imagem latente se torna visível no negativo fotográfico, e a fixação, em que a respectiva imagem é permanentemente retida no suporte do papel, são, desta forma, as fases mais elaboradas do processo fotográfico. A acção continuada do efeito da luz sobre a película sensível só pode ser executada numa câmara escura, pois embora a fotografia tenha a sua origem a partir da luz, já o acto de revelação não necessita da força luminosa: neste espaço trabalha-se com materiais sensíveis à luz, sendo-o especialmente as provas reveladas a preto e branco (como é o caso das de *Finisterra*). Daí a necessidade premente de tapar a entrada da luz, de obter uma escuridão total durante a operação, pois esta é a base fundamental para se conseguir a melhor revelação possível.

O início do capítulo XXX mostra a forma detalhada como esse combate à luz é feito:

"Imóvel, a meio do corredor, a criança olha a porta da câmara escura que o pai acaba de fechar. Calafetamento cuidadoso (difícil qualquer intromissão de luz): contornando as ombreiras e o limiar, um caixilho (com a ranhura estreita) onde se insere uma tira de feltro, quando a porta é fechada. Além disso, a chave (deixada no lugar, pelo lado de dentro) neutraliza o buraco da fechadura. Nem o fulgor dum relâmpago ultrapassa estas medidas de defesa, quanto mais o raio de sol incidindo agora sobre a porta: refracta-se palidamente, esboroa-se contra a madeira." (idem: 165)

3 - Um espelho do real

Devido à sua técnica mecânica, à função de espelho do real que possui por via dos próprios espelhos contidos no seu interior, a câmara fotográfica é o aparelho através do qual é permitido ao sujeito ver o objecto com a maior exactidão possível. A fotografia vem ao encontro do desejo do realismo, ao restituir com a máxima perfeição e neutralidade a coisa representada, algo que ainda não tinha sido possível realizar através de outro acto (6); na arte tradicional, em que a reprodução do real imediato não está contida num processo mecânico nem é fruto de uma fixação passiva, o objecto a representar percorre um caminho indirecto bastante difícil e sinuoso (7), que passa sequencialmente pela impressão no nervo óptico das imagens provenientes do olhar, pelo pensamento e pela mão do artista, antes de ficar registado em forma final de obra. Conforme diz a personagem masculina em *Finisterra*, a fotografia contém um discurso imagético que "repete" (idem: 28) a realidade com toda a perfeição: "areia, gramíneas, céu, lagoa e nuvens" (idem: idem) são, neste caso, os elementos nomeados como exemplo que o *medium* fotográfico mostra com todo o detalhe e minúcia (8).

Para Descartes, também a visão mecânica seria a única a obter a nitidez e a precisão do mundo. Que olhar é exprimido, então, pelo modelo cartesiano, e que se reflecte justamente nas noções do processo fotográfico expostas em *Finisterra*? Apoiado nos princípios da óptica geométrica, o objectivo da personagem que trabalha com a fotografia consiste em anular o aspecto sensível, a *aisthesis*, em proveito da *representeite* natural (9), com o fim de atingir um universo de verdade e de rigor científico.

Confrontada com a visão humana, sujeita à questionável fiabilidade dos sentidos, esta visão científica assume-se como a mais exacta e verdadeira. Ao fazer a escolha da câmara fotográfica para representar a paisagem avistada da casa familiar, o pai pretende não só dar uma imagem mais correcta do real, como transmitir igualmente a ideia de esta poder gerar um mundo mais racional do que aquele que é perceptível pelos sentidos: a sua retina mecânica ordena geometricamente o visível ao reduzir a cena captada a um plano e a uma escala proporcional.

Esta rigorosa replicação do visível deve-se à forma como o acto fotográfico se efectua, um acto que exige invariavelmente um contacto directo com o mundo perceptível pelo sentido específico da visão. Todas as restantes formas de representação do real presentes em *Finisterra* podem simular a realidade sem necessitar da presença física do seu referente; este tipo de liberdade criadora não é, contudo, permitido à fotografia: cada imagem fotográfica necessita obrigatoriamente do objecto real que representa, e, por isso mesmo, ela é considerada uma prova indesmentível de autenticidade ao certificar a existência de determinado real (10).

A representação fotográfica torna-se assim, neste romance, o documento mais credível do real, na medida em que a *camera obscura* só fotografa aquilo que a objectiva capta, isto é, apenas o que é visível diante deste auxiliar da visão. O final do capítulo XXIX transmite, com toda a clareza, a ideia da fotografia se apresentar aos olhos de quem a contempla como uma marca de verdade, uma prova da existência concreta dessa mesma realidade:

**"Isto não é real...
(O som ao retardador completa o gag).
Não se pode fotografar." (idem: 164)**

Existem, contudo, algumas lacunas nesta imagem mecanicista e artificial que provocaram a modificação da aparência das coisas e uma consequente reinterpretação da realidade. Daí que, sendo a fotografia uma construção artificial, um simulacro emitido pelo objecto, nunca é uma reprodução fiel da realidade. Uma das lacunas desta representação é, exactamente, a redução da tridimensionalidade das formas reais a uma imagem planimétrica sem volume, sendo ainda uma outra lacuna que a caracteriza especificamente mencionada pelo narrador, no início do romance:

**"[...] falta-lhe porém a cor real [...]"
(idem: 8),**

ou seja, a transformação que o real fotografado sofre, passa, neste caso, pela redução do jogo irisado de luz e sombras à relação dicotómica do preto e branco com as respectivas gradações tonais intermédias. O acromatismo da representação fotográfica modifica bastante o aspecto da realidade, e por isso o desejo da personagem que trabalha com a rudimentar *camera obscura* é pôr um fim a este jogo inverosímil do claro-escuro:

**"A fotografia não tem cores, é certo: mas
há-de ter (garante o pai), já faltou muito mais."
(idem: 166)**

4 - A génese de uma representação

Há uma só fotografia dentro da casa familiar, como refere o narrador de *Finisterra*, no capítulo XXVII:

"Não há fotografias no espólio, nem na casa. A única é aquela mancha a decompor-se, entre réguas de pinho (moldura e verniz estalados), perto da janela." (idem: 147-148)

Apesar de ser produzida através de um processo físico e químico ainda embrionário e, por isso, rudimentar, a imagem fotográfica do espaço que se avista diante desta casa, revela-se contudo o *medium* ideal para *mostrar* o real: a textura dos objectos visíveis, a forma, a sombra e a penumbra, as linhas e os relevos da paisagem, são reproduzidos com a máxima fidelidade numa escala de tons variável consoante a maior ou menor quantidade de irradiação luminosa emitida pelo mundo exterior. A fotografia do pai possui um estatuto privilegiado em comparação com as outras expressões miméticas produzidas pelas restantes personagens devido à relação de contiguidade que estabelece com a realidade, graças à estreita analogia existente entre o modelo e a cópia; a representação fotográfica torna-se credível porque apresenta vestígios do real, e daí o facto de Philippe Dubois referir que este tipo de representação não é tanto uma *mimesis* (entendida comumente ao longo dos séculos como uma semelhança em relação ao real), mas, acima de tudo, um *índice* desse mesmo real (cf. DUBOIS 1992: 51-102).

Podemos, assim, afirmar que o processo mecânico de representação fotográfica permite a existência de uma *colusão semiótica* (cf. FURTADO 1992: 112): a fotografia como produto final pertence não só a uma *ordem icónica*, ao apresentar-se como uma representação que remete para o objecto real que lhe deu origem, mas também a uma *ordem indiciária*, na medida em que a sua génese deriva da conexão íntima entre o signo e o seu referente. O próprio narrador de *Finisterra*, ao mencionar por mais de uma vez a forma como a fotografia se encontra próxima da janela e, por conseguinte, da paisagem, dá conta do facto dessa fotografia emoldurada ser inseparável do acto mágico e instantâneo em que nasce:

"Ergue os olhos do livro e fita (através da vidraça) a paisagem deserta. Pode confrontar, sempre que lhe apetece, a fotografia (na parede, junto da janela) e a realidade exterior, a horas certas, sob a luz quase igual [...]" (OLIVEIRA 1978: 28; sublinhado nosso)

Esta representação da paisagem de *Finisterra* é, sem dúvida, a que, pelo espaço que ocupa ("**na parede, junto da janela**" (idem: idem)), se encontra fisicamente mais próxima do real. A distância mínima entre o espaço exterior e a superfície de papel, essa contiguidade forçada que se estabelece entre signo e referente, transforma estas duas espécies de realidade numa única imagem; a ideia do quadro como janela aberta para o exterior, introduzida por Alberti na arte proto-renascentista italiana, é transposta para esta narrativa através da ambiguidade que se instala, uma vez mais, com este frente-a-frente: à semelhança da visão de um mundo dentro do mundo com que o *trompe-l'oeil* ilude o espectador, a textura do *medium* fotográfico transmite um efeito de presença à

paisagem ausente (cf. MARIN 1994: 309), apresentando-se como se oferecesse no seu interior um olhar directo sobre a própria realidade que pretende substituir.

A imagem fotográfica que a personagem, quando adulta, confronta e afere com o seu referente exterior está englobada nas diversas tentativas que as personagens do romance fazem para interpretar o real. A fotografia, normalmente utilizada como objecto de recordação, é, contudo, encarada nesta obra mais como instrumento de trabalho, como utensílio de experimentação do real (11).

A magia do acto fotográfico faz questionar a forma como ele nasce. Por isso mesmo, a personagem, além de lidar com a *camera obscura* no seu aspecto prático, tenta aprofundar os seus conhecimentos teóricos através de livros técnicos:

"- Como diz o compêndio de fotografia: a imagem apresenta um ordenamento inverso do real, mas captou-lhe os elementos essenciais." (idem: idem)

A primeira característica revelada pelo respectivo compêndio é o posicionamento **"de pernas para o ar"** (idem: idem), a inversão que a forma sensível do mundo sofre durante a génese automática da fotografia (12). Com efeito, o seu sistema representacional depende totalmente do universo artificial da *camera obscura*, no qual se aloja, através do efeito de espelhos, a imagem invertida da realidade exterior.

Outra característica importante aqui colocada em evidência é a da captação do *essentiale*, da natureza das coisas e dos seus "elementos essenciais" (idem: idem), que vem reforçar uma ideia já expressa anteriormente: a relação que existe entre a representação fotográfica e o seu referente encontra-se dependente não só da similitude da imagem (entendida no sentido do acto humano da *imitatio*) com o modelo real, mas também de uma impressão da luz emanada pelos objectos do mundo (13). Sendo a materialidade, a substancialidade vicarial, da fotografia informada e marcada directamente pela acção do espaço contemplado, esta poderia ser considerada, de entre todas as representações presentes em *Finisterra*, o *analogon* mais perfeito do real: esta representação matemática não apresenta, contudo, toda a "verdade do visível" - para além das lacunas já mencionadas anteriormente, ela omite o momento em que ocorre o povoamento da paisagem (presente apenas no desenho da criança):

"- Mesmo ordenada ao contrário (quer dizer, de pernas para o ar), a imagem repete (com grande semelhança) areia, gramíneas, céu, lagoa, nuvens. E outros elementos, se os houver. Homens, cavalos, bois, carneiros, aves (por exemplo)." (idem: idem; sublinhado nosso)

A expressão tautológica do *cut* fotográfico tem na natureza a sua primeira responsável, pois é esta que, pela força das suas leis físicas, transmite a imagem que se tornará visível através do processo químico. Mas, apesar de aproximar do espectador uma realidade simulada com tamanha precisão e objectividade, a representação fotográfica não dispõe de todas as características para poder reclamar-se *vera icona*, ou seja, o signo mais perfeito da verdade que o mundo visível contém.

V

DO ESPAÇO

1. Topoi de um microcosmos

O mundo real e a imagem que dele é emanada foi desde sempre um objecto de sedução que atrai e prende o olhar humano. Por um lado, os elementos desconhecidos e não dominados pelo sujeito de percepção fazem apelo à sua natural curiosidade de conhecer o espaço em que se movimenta; por outro lado, as actividades socio-culturais desenvolvidas pelo homem ao longo dos tempos foram requerendo um conhecimento mais aprofundado do mundo e dos fenómenos naturais que nele ocorrem. É a familiarização com o espaço onde está integrado, bem como toda a compreensão das diferenças qualitativas consequentes da sua profunda ausência de homogeneidade e da sua constante mutação, que dá ao homem a possibilidade de se apropriar do mundo, de se tornar dono e senhor da natureza.

As características pertencentes ao espaço só podem ser tidas em conta a partir de um sujeito percepcionante. A topologia, que define a interacção existente entre estes dois elementos (1), é também uma das muitas formas de abordar esta narrativa. O acto consciente de interpretar o espaço é uma forma particular de olhar para a realidade exterior e de decifrar o seu sentido oculto - aquilo que as personagens deste romance procuram fazer, afinal. A proposta do texto que se segue é a de dar a conhecer, por meio da análise da categoria do espaço, os *topoi* íntimos de um agregado familiar em decadência, e de, através destes, tentar reconstituir o *puzzle* do seu passado e decifrar os enigmas do seu presente, ambos



ameaçados por elementos estranhos que, ao insinuarem-se no interior deste microcosmos, aceleram a sua uniformidade e indiferenciação.

Numa perspectiva leibniziana, o espaço em *Finisterra* pertence à *ordem dos coexistentes*, na medida em que nessa globalidade espacial existem forças opostas a imiscuïrem-se umas nas outras, como é o caso do permanente jogo dialéctico estabelecido entre o sujeito e a paisagem (2) ou entre as representações do real no interior da casa e esse mesmo real que dela se avista. A violenta coexistência entre um espaço doméstico, que se deixa habitar, e um indomável espaço exterior que o olhar percorre e é por ele condicionado, será, pois, a área temática predominante neste capítulo.

Finisterra tem o seu início a partir da presença de uma criança no jardim da casa familiar e que, por ameaça da chuva, se vê obrigada a procurar abrigo no seu interior. Temos, assim, instalada à partida a ideia de uma dicotomia entre categorias totalmente distintas e opostas (3). Prosseguindo ainda com base nesta imagem primordial, notamos também que a água da chuva da qual a criança foge é a água que os camponeses, mais adiante, irão procurar desesperadamente; ou seja, para além de um *espaço físico* (dentro/fora), em que elementos diferentes se confrontam, encontramos ainda a existência de um *espaço social* (cultura/natureza), igualmente dicotómico:

- o espaço interior, circunscrito a uma casa familiar, habitada no tempo passado por proprietários rurais e industriais, e no presente por um sujeito que se limita apenas a observar, impotente, um processo disfórico intimamente ligado à queda do império familiar: a degradação e a ruína da casa e de tudo o que ela contém;

- e o espaço exterior, pertencente aos bois, cavalos e carneiros, e aos camponeses peregrinos que, com a sua pobreza e fé características, vão errando transitoriamente ao longo da paisagem em demanda de uma vida melhor no Paraíso perdido ou numa Terra prometida.

Nesta redução dicotomizada que a análise topológica destaca em *Finisterra* constata-se, então, o espaço cósmico de uma casa em confronto com a adversidade caótica de uma paisagem frontal. Se partirmos de uma citação de Gaston Bachelard, que vem sublinhar a ideia leibniziana atrás referida, onde é mencionado que **"l'espace n'est q'un horrible en dehors - en dedans"** (BACHELARD 1957: 196), aperceber-nos-emos como ela se adapta tão bem às categorias da acção e do espaço neste romance; é que, de facto, torna-se literalmente *horrível* assistir ao permanente jogo antagónico entre as dimensões nele presentes - de um lado, o mundo artificial da permanência, um espaço interior estático onde se procura manter a estabilidade de todos os seus elementos ao longo dos anos e das sucessivas gerações:

"A fita métrica deve estar na gaveta superior direita da cómoda holandesa, onde sempre esteve [...]." (OLIVEIRA 1978: 5; sublinhado nosso);

- do outro lado, o mundo real do devir, um espaço exterior caracterizado pela força criadora da natureza e da matéria (vento, areia, névoa, água, fogo, humidade, gisandra), um espaço instável e em constante mutação:

"[...] sob a declinação do sol, as cores mudam com frequência de intensidade [...]." (idem: 7; sublinhado nosso)

O título desta obra de Carlos de Oliveira evidencia à partida a presença concreta de um lugar específico, e é ainda o próprio subtítulo do romance - *paisagem e povoamento* - que nos indica, seguidamente, a existência de uma dicotomia topológica: o espaço desordenado e caótico de uma "terra-de-ninguém" a contrastar com a organização geométrica que o homem lhe impõe forçosamente, e que podemos constatar através das seguintes palavras do narrador acerca desta região:

"Os terrenos hoje agricultados, onde a família construiu a casa de adobos (que as cantarias, os cunhais de pedra, têm aguentado), eram dantes extensões maninhas, eriçadas de felga e gramata. Em tempos ainda mais recuados, uma flora gigantesca cobriu a região [...]" (idem: 57; sublinhado nosso)

A organização topológica desta narrativa realça ainda mais a dialéctica existente entre o estranho e o familiar ao introduzir, mesmo através do discurso produzido por personagens secundárias, as verdadeiras dualidades e oposições nos pormenores mais insignificantes e imperceptíveis, como se esta estratégia pudesse retardar a caminhada lenta e inevitável para uma uniformização conciliatória entre ambos os espaços:

"A diferença entre as traves dum tecto (imóveis, no interior da casa) e os carros de bois que circulam nos campos." (idem: 153; sublinhado nosso)

2. O Caos e o Cosmos

Com o fim de satisfazer as suas necessidades práticas e o seu desejo inato de dominar, o homem foi levado a esquematizar o seu modo de agir e a dar formas diferentes à *aparente desordem* (4) que o rodeava. A ideia pitagórica da possibilidade de uma esquematização matemática do mundo e a afirmação de Galileu de que o "livro" da natureza se encontra escrito em caracteres geométricos significam que o mundo não organizado do *Caos* pode ser convertido, por via cosmogónica, numa dimensão perfeitamente ordenável; ao ter como base a apreensão inicial do rigor abstracto nas formas do espaço, o ordenamento humano do Caos é obtido, pois, através da equivalência de todo o Universo a uma representação matemática do mundo.

Sendo a família a mais pequena *organização* social, a casa familiar de *Finisterra* poderá ser vista como uma "**metonímia do conjunto familiar**" (SEIXO 1986: 120), ou seja, um espaço cósmico que evidencia a presença permanente de uma ordem familiar, bem como a estruturação e exactidão colocada pelos seus membros nos mais ínfimos pormenores (5):

"O pai dispõe agora (em volta da *arquitectura* erguida na lareira) achas e molhos de caruma: um arranjo igualmente premeditado. (O empenho da mãe, por exemplo, a *corrigir* sobre a mesa a *simetria reguladora* de copos, pratos e talheres). Risca os fósforos (três para cada molho de caruma) sempre no mesmo sentido [...]." (OLIVEIRA 1978: 150; sublinhado nosso)

As características deste espaço interior vão de encontro à ideia bachelardiana da casa como marca de rigor e símbolo dos valores da intimidade: o predomínio de linhas rectas faz desta um espaço estável e mensurável, rodeado de um espaço desconhecido e indomável.

A casa familiar representa a domesticação da natureza exterior, ou, numa perspectiva freudiana, a luta do homem e a vitória da sua pulsão de dominação sobre o mundo inorgânico (6). A personagem adulta que ocupa actualmente este espaço tenta, nas suas deambulações diárias, esquematizar com rigor e perfeição todos os elementos da sua ordem interna e adaptá-los, simultaneamente, à sua dimensão humana; é por meio de instrumentos de medida e de cálculo, bem como através de uma referência contínua a contas e algarismos, que este sujeito consegue organizar a sua espacialidade doméstica, impor uma ordem no cenário e construir o desejado modelo de rigor:

"Andar altas horas através da casa: às escuras e sem tropeções. Trabalho de paciência e rigor. Construo um esquema topográfico geral e pratico-o de olhos fechados até transformá-lo num simples dado da memória.

A fita métrica está realmente na gaveta superior direita da cómoda holandesa. Tiro as medidas necessárias à elaboração do esquema: distâncias entre os móveis; limiar das portas; comprimento e largura das salas, quartos e corredor. [...] Reduzo as medidas a uma unidade diferente: o meu próprio passo; e mecanizo-o, para encontrar equivalências na escala métrica (sem muitos erros)."
(idem: 89; sublinhado nosso)

Em toda a narrativa, é o modelo estável da geometria euclidiana que pretende impor-se às formas indefinidas, havendo como que uma necessidade imperiosa de que o mundo captado e descrito a partir da natureza aparentemente caótica se ordene com toda a definição e rigor possíveis; "**Medir a felicidade**" (idem: 42) é um exemplo concreto das soluções que o sujeito procura encontrar de maneira a também poder controlar com maiores certezas as características instáveis e ambíguas da sua própria natureza sentimental. Atente-se, através da seguinte descrição, como todas as formas instáveis e aleatórias da natureza são forçadas a reduzir-se a uma representação geométrica (7):

"Sentado num osso de baleia; para ser mais exacto, na secção média da espinha dorsal duma baleia: cinquenta e um centímetros de diâmetro, trinta e três de altura [...]." (idem: 3)

A natureza nasce e cresce ao acaso, espontaneamente, e não tem rectas ou curvas rigorosamente traçadas pela geometria; as extensas encostas situadas ao longo do horizonte que se avista da casa familiar possuem recortes variáveis e vincos que as tornam irregulares. Será a partir desta constatação topológica, e com o rigoroso auxílio da matemática (pertencente ao mundo da pura abstracção), que a actividade humana poderá formar uma nova realidade, impondo uma ordem à aparente desordem da natureza e dando simultaneamente ao sujeito a possibilidade de encontrar as formas ocultas do mundo e a essência da sua arquitectura.

Nos últimos capítulos do romance, uma das personagens secundárias refere que "**Os móveis pertencem ao domínio da casa, não à natureza**" (idem: 152-153), mostrando assim estar perante uma dicotomia irremediável, onde cada

espaço demarcado contém objectos distintos: a casa, com o seu mobiliário concebido a partir de um traçado geométrico; e a natureza, estruturada com a matéria-prima das árvores, pronta a resistir a qualquer tipo de mensuração. Será sempre esta a relação dinâmica e conflituosa estabelecida e a que assistimos, ao longo do romance, entre o sujeito e o espaço em que habita (8).

Este espaço telúrico no qual o mundo familiar de *Finisterra* se encontra sediado, um espaço desconhecido e "não-cosmisado" (ELIADE 1963: 76) que acompanha de perto o percurso das diversas gerações da família desta casa, apresenta todas as características opostas às de um *locus amoenus*. O segundo capítulo do romance descreve, através dos olhos da criança, a estrutura paisagística da região gandraesa que a janela enquadra: a imensidão árida que se avista no exterior revela a pobreza e a esterilidade da terra. Os elementos que ameaçam o espaço doméstico reforçam ainda a completa instabilidade da natureza através da chuva, do vento, ou da névoa inesperada que se insinua ao longo do romance para uma aproximação e um cerco cada vez maior à casa, e, como se não bastasse, através da presença de uma outra ameaça:

"Não tarda muito, há-de juntar-se à névoa um segundo perigo, também obsessivo: a lama das gisandras percutindo os alicerces todo o inverno."
(OLIVEIRA 1978: 35),

ou seja, há um perfeito plano de ataque global à estrutura da casa - a um nível superior, através dos elementos da natureza que a tentam esmagar, e a nível inferior, através da corrosão exercida pelos caules do estranho cogumelo às traves que a sustentam. As inesperadas alterações das formas, das cores ou das linhas da paisagem são alguns dos factores que definem a característica mutável da

natureza; é o caso concreto das sucessivas variações no recorte das dunas - "dunas feitas, desfeitas, pelo vento" (idem: 111) - que será uma das imagens a representar com maior nitidez a metamorfose evolutiva do espaço telúrico.

3. O declínio de uma intimidade

A transição do espaço interior para o espaço exterior que tudo devora, e que permanece obstinadamente incontrolável para as personagens do romance, é feita através do jardim da casa familiar. Como foi anteriormente referido, este espaço intermédio é onde o romance tem o seu início e o primeiro a ser descrito, sendo igualmente aqui que nos é transmitida a primeira percepção do estado acentuado da ruína doméstica e familiar, do princípio da degradação total, tornando-se, por este motivo, um representante simbólico da evocação edénica. As marcas disfóricas que vieram corromper a sua primordial disposição ordenada devem-se ao facto de deixar de existir a presença da mão humana a controlar a estrutura do jardim:

"O jardim familiar (primeira fase do abandono): montões informes de silvedo, buxo descabelado, urtigas, flores selvagens. As palmeiras de pouco porte incharam tanto que fazem pensar em anões velhos, doentes, com as suas cabeleiras, as suas folhoas emaranhadas, caindo em arco até ao chão."
(idem: 3; sublinhado nosso)

O reino vegetal, unidade fundamental da vida, é um símbolo do carácter cíclico de toda a existência: nascimento, maturação, morte e transformação num novo ciclo. Dada a mutação e a força criadora que este espaço adquire a partir da

matéria indiferenciada para proceder a uma nova metamorfose, o sujeito adulto residente no espaço estático que se lhe opõe tenta resguardar-se das intempéries provenientes dos quatro elementos da natureza, como se poderá verificar através dos exemplos que a seguir se apresentam:

- **Terra**: a ameaça constante dos grãos de areia que batem nas janelas "**para assustar**" (idem: 13);
- **Água**: "[...] **a chuva expulsa-o do jardim.**" (idem: 4);
- **Fogo**: "[...] **fogo durante a vida; fogo depois da morte (pouca duração); e fogo durante a eternidade.**" (idem: 40);
- **Air**: "[...] **o ar é escuro, peso que se move e revolve com lentidão. A ameaça a aproximar-se.**" (idem: 5)

Perante a constante ameaça do exterior, esta personagem procura conhecer melhor a sua casa, medi-la, verificar todas as janelas, portas e postigos, exactamente as zonas de maior vulnerabilidade e de mais fácil acesso à indesejada intromissão dos elementos destruidores:

"Preciso de medir a casa. Os quartos, um a um: comprimento, largura, pé-direito. Avaliar a superfície entregue à névoa e os seus pontos frágeis (janelas, portas e postigos).

[...]

Calcular com rigor o espaço em que posso mexer-me, a distância entre as coisas, o sítio certo das cadeiras. Andar altas horas através da casa: às escuras e sem tropeções." (idem: 5-6; sublinhado nosso)

Desta forma, os percursos do sujeito adulto acabam por ser todos feitos dentro dos limites da sua casa, o que a torna num labirinto que encerra um vazio e donde é impossível escapar - repetitivamente, caminha do quarto para a sala, da sala para a câmara escura, da câmara escura para o sótão, do sótão para o corredor, do corredor para a cozinha, num círculo vicioso que acelera o exaurimento de uma memória que tenta resistir (com dificuldade) às marcas do tempo.

É por entre este traçado reduzido da casa familiar que a personagem adulta executa, no presente, o seu percurso mecanizado, sendo também aqui que se concentram os objectos dispersos que documentam o passado da família. O cronótopo literário de *Finisterra* encontra-se, assim, localizado neste microcosmos doméstico, um lugar que simultaneamente armazena toda a sua história e fornece (à medida que é percorrido) a teia de imagens e diálogos do passado que invade e aprisiona o sujeito que nele se encontra.

Sendo o espaço da casa familiar o guardião silencioso do tempo passado, é principalmente ali que este tempo faz todo o sentido; recorrendo, na maior solidão, aos fragmentos do passado que vão surgindo através da contemplação das imagens que se avistam da janela (sejam elas efectivamente reais ou simples reproduções dessa mesma realidade), da observação minuciosa de objectos familiares, e da deambulação aleatória pela casa, a personagem principal consegue, nesta dominante espaço-temporal, escutar novamente as vozes de todos os que povoavam outrora a casa familiar, sentir renascer à sua volta todos os momentos vivos do passado.

Neste espaço fechado foi concebida uma intimidade tão grande - **"intimidade tecida com pequenos rumores"** (idem: 35) - que todas as personagens se encontram identificadas não pelos nomes que respectivamente possuem, mas pela estrutura familiar de que fazem parte ou pelos laços de amizade existentes entre elas, como se os leitores as conhecessem desde sempre. Contudo, este centro íntimo de um mundo familiar (equiparado a uma *imago mundi* por se apresentar como a imagem topográfica de uma organização microcós mica) irá revelar uma dramática constatação: a casa deixa de ser essa grande representante da unidade familiar do passado para se tornar, actualmente, num espaço de recordações evocadas com vida própria, na guardiã da imagem dos corpos que a ela pertenceram.

O estado de perfeição da casa, permanentemente exposta às forças da natureza, será apenas alcançado quando esta conseguir tornar-se um refúgio resistente a todos os elementos estranhos e estiver vedado a qualquer ameaça exterior; é através de uma **"homologação Casa/Corpo/Cosmos"** (ELIADE 1963: 180) que se poderá transmitir essa ilusão de segurança e de protecção materna, perante a incontável mutação do mundo não-cosmizado; no entanto, a passividade do sujeito que a habita é igualmente decisiva para tornar este espaço um universo mais instável, parecendo irreversível toda a degradação que se propaga pelo seu interior:

"Louças partidas, paredes sem cal, roupas no fio." (idem: 30);

"[...] tábuas, estuques, restos de comida, apodrecem [...]." (OLIVEIRA 1978: 96)

A angústia real da personagem principal é fruto da sua incapacidade de manter a pureza original deste espaço fechado. A negligência patenteada por este sujeito e a infiltração de elementos nocivos provenientes do exterior são dois factores decisivos para fazer toda a casa (bem como tudo o que a ela pertence) arruinar-se, deformar-se, perder os contornos geometricamente perfeitos da traça original. A reforçar ainda mais esta ideia, sobressai uma imagem de morte que invade os domínios do quotidiano doméstico, um símbolo concreto do anátema da esterilidade e do fracasso no desejo de prolongamento familiar, e que acompanha esta personagem ao longo da narrativa - a violenta transformação de um espaço conhecido em algo inseguro e ameaçador ocorre em cada momento do encontro com a estranha imagem de um feto; a tomada de atitude contemplativa perante este elemento macabro que transporta a lembrança de antigos pecados não é senão um acto mórbido de penitência e de exorcismo do passado que irá dramatizar a morte ao mais alto grau:

"O feto flutua num útero de vidro, num sepulcro fechado a parafina." (idem: 103)

VI

DA LUZ E DAS TREVAS

1. Faça-se luz!

Para o sujeito poder tornar-se receptivo para com o mundo material e ser capaz de o compreender tem de existir uma produção luminosa contínua que lhe permita observar com toda a clarividência os objectos reais e as formas que desse mundo fazem parte. É o extraordinário fenómeno físico da luz que retira a invisibilidade das coisas e possibilita, através de um puro e simples olhar, o contacto à distância entre sujeito e objecto.

Ao interpretar toda a luz existente em *Finisterra* como uma manifestação suprema de conhecimento que coloca o real em evidência, como uma força natural que faz nascer a matéria, ou melhor dito, que a *diferencia* do caos primordial, podemos considerar este romance uma estrutura narrativa de representação do real (1) intimamente ligada à ordem fotológica (2). A um dado momento do romance, uma das personagens pronuncia as seguintes palavras:

**"Reparem bem nesta luz, mas reparem bem,
por amor de Deus." (OLIVEIRA 1978: 154)**

Como se pode observar através do particular exemplo acima citado, o modo de ver minucioso e persistente adoptado pelas personagens em relação à forma de olhar faz com que seja atribuída uma importância extrema à fotomorfogenia, a um determinado contexto em que os fenómenos luminosos ocorrem, e ao efeito que a luz produz no mundo sobre os objectos. É por via do jogo dialéctico entre o claro

e o escuro, das *nuances* dicotómicas sombra-luz, que são transmitidas as características luminosas que um corpo possui, assim como a perspectiva global do espaço físico em que o sujeito se encontra. Contudo, a qualidade da irradiação luminosa altera-se substancialmente durante o ciclo diurno do sol ou consoante o estado atmosférico do momento:

"[...] *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.*" (idem: 7; sublinhado nosso)

Se a luz, correctamente controlada, permite a perfeita diferenciação da matéria sobre a qual incide ou reflecte, já o seu excesso forma uma intensa espessura luminosa que impede o acto de olhar claro e distinto do espectador, e a sua incidência contínua provoca a descoloração dos objectos e a indiferenciação dos contornos das suas formas. O narrador de *Finisterra* descreve este mesmo fenómeno, que ocorre quando a personagem principal (que é, afinal, o próprio narrador) observa a representação fotográfica produzida pelo pai e se apercebe de uma maior uniformidade na gradação tonal, provocada pela luz ao longo do tempo sobre o seu suporte material:

"O homem pára diante da fotografia; aproxima a lupa, *analisa o trabalho da réstia de sol (ao longo dos anos): transformar o negro em castanho, o castanho em sépia, o sépia em rosa, o rosa em amarelo; e, no sentido inverso (gradações quase imperceptíveis), levar o branco a atingir (ao mesmo tempo) a última tonalidade rosa (já amarela?) do negro.*

Um processo (evidente) de indiferenciação."
(idem: 147; sublinhado nosso)

Em *Finisterra*, o fenómeno físico da luz tem, por via indirecta, um importante contributo para tornar mais nítidas e mais claras as recordações da personagem adulta, que habita a casa no tempo presente. O cérebro é um órgão de representações (cf. BERGSON 1896: 235) ou uma espécie de câmara escura onde se encontram impressas (com maior ou menor nitidez) todas as imagens percebidas no passado pelo órgão da visão, e a actualização de qualquer uma destas recordações que o cérebro conseguiu armazenar pode ser comparada com o processo de registo fotográfico: os corredores labirínticos da memória, mergulhados numa completa obscuridão, são "iluminados" por breves instantes, exactamente o tempo necessário para fazer essas recordações voltarem à "superfície luminosa" da consciência e diferenciarem-se das restantes.

Este processo gradativo da escuridão para a luminosidade encontra-se bem exemplificado logo no início do romance, no momento em que um súbito resplendor avistado no céu pela criança é suficiente para trazer à sua memória a imagem do espaço que avista da janela da casa familiar:

"O revérbero entre as nuvens colhe-o de surpresa e extingue-se, mas chega para abrir uma fenda (irreparável) na memória. Então reproduz de cór a paisagem que se vê da janela, cria os seres primordiais, mistura verão e inverno, atenua a cegueira (o excesso) do 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 atira

contra as vidraças as suas enormes pedradas."
(OLIVEIRA: 4; sublinhado nosso)

Contudo, a luz incidente que vem actualizar a recordação latente da paisagem não resulta apenas de um processo físico mas é desencadeada igualmente pelo trabalho vivo da imaginação (3). É esta luz particular que vai destacar o desenho da criança como um elemento de fulcral importância no romance, visto ser ele que encerra a descodificação de todo o espaço real e imaginário nele presente e é ele que explica a *paisagem e povoamento* em *Finisterra*: é através desta forma de representação que o espaço exterior será povoado dos "**primeiros homens, cavalos, bois, carneiros, caminhando a custo entre grãos de areia grandes como penedias**" (idem: 10).

Pelas proporções distorcidas que apresenta em relação às formas do modelo original, porque reproduzido de memória por uma criança, bem como pela presença de seres humanos e de animais na paisagem, o desenho parece ser, de entre todos, o elemento que menos se assemelha com a realidade que pretende representar - como sucede com a questão do povoamento da região:

"Na paisagem, na fotografia, na almofada, não havia ninguém.

Pois não. E eu povoei-as. Quer dizer, povoei o desenho a pensar nelas." (idem: 12)

O desenho vem repor, desta maneira, a verdade que o real (a própria paisagem) e as suas representações haviam omitido. O povoamento referenciado no desenho infantil existiu na realidade, apesar da extrema contaminação nas formas dos seus elementos: foram os camponeses que, de facto, "**recriaram**

(fecundaram) as dunas" (idem: 141), e pelo seu protagonismo activo na paisagem desértica e estéril de *Finisterra*, pela sua capacidade estóica de transformação deste espaço adverso, eles merecem, aos olhos da criança, que lhes seja atribuído o estatuto de personagens principais da sua criação.

Existe ainda outro "desenho" no romance que se encontra numa maior dependência directa da acção da luz. É a fotografia, ou a arte do *desenho fotogénico*, como foi denominada pelo cientista William Henry Fox Talbot numa comunicação à Royal Society de Londres em 1836, na qual apresentou o "processo pelo qual os objectos podem ser levados a desenharem-se a si mesmos sem a ajuda do lápis do artista". O *photogenic drawing* executado pelo "lápis da natureza" restitui as formas do mundo com extrema exactidão e vai, por esta via, corresponder aos anseios do discurso realista, na medida em que transmite a ideia de que a fotografia é na sua essência *um desenho* obtido originariamente a partir da força impressionante (entendida no sentido de formar uma impressão material sobre o brometo de prata da película fotográfica) da matéria luminosa.

Etimologicamente, a fotografia tem a sua proveniência das palavras gregas *photos* (luz) e *graphein* (escrever), ou seja, é um documento "escrito" pela luz, sempre em associação directa com a produção de sombras e com o claro-escuro da sua representação (4). Ao efectuar a descrição atenta da forma como o poder da luz é tecnicamente controlado pela *camera obscura*, do seu dispositivo de captura das marcas luminosas que os objectos a reproduzir emanam, do nascimento faseado das imagens na película e no seu suporte material e da sua formação por contrastes entre escalas tonais de zonas mais claras e zonas mais escuras da imagem revelada, o narrador de *Finisterra* dá a entender como a

matéria da *techne* fotográfica é com efeito a luz, e como, num sentido genérico, esta se revela tão importante desde o início da obra:

"E que processos, substâncias, poderes, orientam o mistério? Comparar (outra vez) com a madrugada; [...] também ela rompe da noite e torna o mundo diferenciado; envolve-o numa película de luz, deixa-o depois reter (fixar) as formas, as tonalidades, pouco a pouco." (idem: 166)

A génese da imagem fotográfica encontra-se intimamente associada à passagem da noite para o dia pela forma como imita a lenta evolução do amanhecer, que permite desvendar as formas do mundo escondidas pelas trevas. Para Freud, a *camera obscura* é uma metáfora do inconsciente, na medida em o seu mecanismo funciona como uma antecâmara que prepara o acesso ao estado consciente, à positividade da luz (5). O acto de "captura" fotográfica da realidade fugaz é impossível sem a presença da luz, mas o verdadeiro momento fotogénico ocorre na sua completa ausência, quando a noite invade a câmara escura; o *fiat lux* que permitirá desvendar a imagem latente na película fotográfica só será concretizado no momento em que a revelação desta for processada na câmara escura:

"Várias semelhanças entre noite e câmara escura. Uma, importantíssima: o nascimento das imagens, que se processa (nos dois casos) a partir da sombra. Com certas diferenças, já se vê. O artifício copia a natureza valendo-se de estratagemas (química (6), luz vermelha (7), etc.), mas os fenómenos são gémeos, por assim dizer, no essencial (imagens a libertar-se da noite ou da câmara escura

com o vagar, paciente e húmido, da madrugada). [...] Revelam-se, amanhecem, de maneira idêntica, e portanto..." (idem: 55)

2. As sombras do passado

À semelhança do desenho da criança e do "desenho fotogénico", formados a partir de revérberos luminosos que permitiram aumentar a percepção dos elementos rememorados ou contemplados, todas as outras reproduções feitas da mesma paisagem que cada personagem apreendeu e organizou racionalmente são utilizadas para iluminar os momentos do passado que a personagem adulta tenta recuperar.

O espaço da casa familiar pertence simultaneamente ao tempo presente e a um tempo passado, e o facto de a acção de *Finisterra* decorrer no mesmo espaço do passado contribui para uma anulação temporal, ou melhor, provoca a sua indiferenciação (8): a personagem adulta vive dividida entre a sua intimidade solitária e os fragmentos de realidade virtual do passado concentrados neste microcosmos, sendo em cada acto contemplativo das diferentes representações da paisagem e dos objectos familiares dispersos pela casa que a actividade retrospectiva da sua memória é desencadeada.

As histórias antigas da família estão como que encobertas por uma névoa, todas as recordações do passado estão contaminadas por um processo de escuridão destruidora (note-se como o próprio tempo da história, à medida que decorre, vai-se encaminhando com toda a lentidão para o anoitecer), e será o *flash* produzido no cérebro da personagem principal em cada contemplação das

representações do real que irá iluminar a sua memória e despoletar o conseqüente *flashback* operador de revivescências. O sujeito adulto tenta, por entre o espaço labiríntico da casa, compreender a sua infância, e é indo mentalmente "a caminho da infância" (idem: 108), vagueando nesse percurso regressivo para a puerilidade, que esta personagem faz o *desdobramento* (9) da teia do seu passado e desencadeia o *desdobramento* da sua própria personagem entre o adulto que é e a criança que foi.

A estrutura anacrónica de *Finisterra* e a utilização contínua da modalidade temporal da analepse demonstram toda a importância da relação de dependência entre os tempos passado e presente: é através do trabalho da memória do sujeito, empenhado em reconstituir a história da família, que o tempo presente é constantemente entrecortado por fragmentos do passado; é por meio da estratégia analéptica que o passado é presentificado.

A actividade retrospectiva da personagem principal permite-lhe organizar os eventos do passado através da recuperação de vozes, sons, gestos, ou fragmentos de diálogos escutados em criança às outras personagens que habitavam a casa ou a visitavam. A colheita da memória é feita no sentido de evocar a forma como as reproduções da mesma paisagem foram executadas ou quais os diferentes utensílios e acessórios nelas utilizados, passando pela reunião das provas e pela morosa descodificação do tratado alquímico do tio ou da planta arquitectónica das obras, como ainda de alguns documentos escritos que contam a história da casa familiar e do povoamento da região junto ao mar, ou também da lembrança do testemunho oral do executor fiscal acerca da evolução das regras da propriedade - como de mutáveis, séculos antes (à imagem e semelhança do estado de natureza), passaram a imutáveis, com a prevenção das ocupações ilegais, da

fixação das leis, da legalização dos arrendamentos, enfim, da aplicação de regras rígidas que moderaram a instabilidade.

A contrariar esta tentativa de iluminar o sentido da história da família, a noite começa a cair, ou seja, utilizando a terminologia cinematográfica, há no romance um nítido *fading out* da luz e da cor que deixa a casa mergulhada no domínio da obscuridade e do silêncio; para além de ser habitada por vozes e gestos interiores, por fragmentos de recordações e por todos os fantasmas do passado, a casa familiar torna-se literalmente uma *casa assombrada*.

A luz da compreensão e do conhecimento com que a personagem adulta vinha tentando iluminar o passado é uma forma de *desassombrar* este espaço - composto por uma natureza indefinida e ameaçadora da escuridão (10), pela imagem abominável do feto flutuante, ou pelas vozes dos mortos que ecoam no seu espírito - a fim de devolver todo o sentido à ordem cósmica. No entanto, o tempo nocturno dissipa a realidade e a forma dos objectos, e a instabilidade cresce, com toda a matéria a tender para o seu caos primordial. "**La nuit est sans profil**" (MERLEAU-PONTY 1945: 328), é um espaço simbólico de indeterminação e de inquietude em que o sujeito, na sua vigília errante pelo labirinto doméstico, se confronta com uma natureza insondável e maligna (11). A forma como o narrador descreve o fenómeno do eclipse na maquete da personagem adulta confirma estas mesmas sensações:

"A imobilidade dos astros exclui uma série de fenómenos; o principal é o eclipse (neste caso, não só a imobilidade, porque todos têm luz própria: a intercepção duns pelos outros não criaria nenhuma sombra). Exclui vários fenómenos, mas gera

sensações (receio, medo, angústia) diferentes das que provoca o céu vulgar. A influência do novo sistema sobre a paisagem (e o observador) parece mais perigosa e constante. (OLIVEIRA 1978: 120; sublinhado nosso)

O medo maior que ameaça e perturba a ordem interna de *Finisterra* não é proveniente de um objecto específico, mas de algo incerto e invisível que faz desencadear na mente do sujeito o seu poder de imaginação. A maquete construída pela personagem adulta, que revela uma cosmogonia recém-criada ameaçada de destruição pelo caos nocturno, é uma *mise en abîme* do próprio frente-a-frente entre os dois espaços oponentes:

"Paira no ar qualquer ameaça: [...]. As sete luas [...] são uma espécie de escudo protector (ineficaz?) contra os raios negros." (idem: 120; sublinhado nosso)

Entre os dois espaços encontra-se o halo, espécie de escudo luminoso que envolve e protege a casa, marcando com o seu brilho de fósforo um maior contraste e dicotomia existentes entre a escuridão trazida pelo cair da noite; é a luz deste halo que, misteriosamente, adia a vulnerabilidade da casa, "**que retarda a ameaça em torno da casa**" (idem: 10), "**que protege a casa: até quando?**" (idem: 26). No entanto, é já um halo sem capacidade suficiente para resistir a todas as ameaças provenientes do exterior ou para retardar a degradação crescente no interior; a destruição será, pois, inevitável:

"Para lá do halo, o ar é escuro, peso que se move e revolve com lentidão. A ameaça a aproximar-se." (idem: 4-5; sublinhado nosso)

Segundo a tradição grega, a noite é filha do Caos e mãe do Céu e da Terra. É neste espaço de indeterminação, onde os contornos das formas e as fronteiras entre o exterior e o interior se diluem, que se dá a preparação do sono e do sonho, do logro e da morte. Mas é também no estado nocturno que pode ocorrer a purificação ansiada pelo sujeito, pois é o tempo absolutamente passivo das gestações e das conspirações que irão manifestar-se no novo dia que vai nascer (12).

A imagem crepuscular no momento final de *Finisterra* parece vir, contudo, acentuar o declínio do espaço doméstico perante a acédia de uma personagem nostálgica que a habita:

"A penumbra da zona superior invade a floresta, mistura-se ao ar rarefeito (turva-o), como se anoitecesse.

E anoitece.

[...]

Resta apenas a noite." (idem: 172)

VII

DA INDIFERENCIAÇÃO

1. Ruínas do tempo que passa

Como já foi mencionado anteriormente, a acção de *Finisterra* é em grande parte resultante da relação dialéctica estabelecida entre a personagem principal, que ocupa a casa familiar no tempo presente, e o espaço exterior que se lhe opõe. A sua oposição é activada em cada momento que este último descendente de uma família proprietária procura resguardar o seu espaço de qualquer possibilidade de contaminação e executar todas as medidas de protecção contra uma eventual ameaça proveniente do exterior; como exemplo paradigmático deste combate contínuo e obsessivo aos inúmeros elementos nocivos que tentam infiltrar-se, poder-se-á referir uma citação do amigo da família, surgida a determinada altura do seu discurso a propósito da eliminação de um elemento estranho no corpo humano:

**"- Para me servir (ainda) dum juízo médico: os quistos devem ser extirpados. A comunidade eliminá-los, não os deixa degenerar. Legítima defesa."
(OLIVEIRA 1978: 132)**

Contudo, o desejado processo de imunização do espaço habitado pelo sujeito adulto nunca chega a concretizar-se: se por um lado este reforço da casa familiar vai sendo sucessivamente adiado pela passividade desta personagem, por outro existe uma contiguidade permanente entre os dois espaços, demonstrada pela forma como os elementos da frágil intimidade interior e os elementos do

mundo exterior se tocam e se confundem (1), como se tudo caminhasse necessariamente para a sua uniformidade:

**"Alguém te disse: o grão de areia, o astro...
trazê-los para dentro de casa..."** (idem: 122)

Ao designarmos *Finisterra* como um romance apocalíptico, não estamos senão a detectar nele a *revelação* de todos os sinais visíveis de destruição que vão minando lentamente o cosmos doméstico. Embora se encontre omisso o desenlace, através do qual os eventos da acção narrativa teriam uma resolução, os indícios apresentados no desenrolar desta acção levam o leitor a concluir que haverá um fim inevitável do agregado familiar e uma debilitação irreversível da casa. Toda a ruína material deste espaço é uma metáfora do estado psicológico do sujeito que nele habita, incapaz de deter a força do tempo e de recuperar o seu espaço, como tinha previamente programado.

O tempo de acção do romance tem o seu início já numa fase de instabilidade: a desordem começa a manifestar-se no jardim familiar, espaço intermédio da casa e da paisagem, apresentando-se na "**primeira fase do abandono**" (idem: 3) em estado caótico, maltratado, já bastante afastado da ordem harmoniosa inicialmente estabelecida; no último capítulo do romance dá-se o regresso ao jardim na "**fase final do abandono**" (idem: 179), o estado máximo de degradação, onde se nota o seu declínio mais acentuado. O jardim deixa de ser um espaço primordial de beleza edénica, para se tornar o símbolo de um princípio de ruína da propriedade familiar. O próprio título do romance, que anuncia prolepticamente o seu desenlace, pode ser lido assim com uma certa ironia na medida em que este não significa tanto o *fim da terra* (como parece prenunciar de

início) mas apenas o sentimento de decadência da personagem principal pela sua queda: o culto das ruínas que presta em cada vez que contempla a imagem do feto estabelece precisamente a relação dicotômica entre a infertilidade familiar e a fecundidade telúrica.

São as marcas do processo de corrosão, evocativas do ciclo dinâmico e transitório a que o tempo submeteu o espaço, que fazem de *Finisterra* uma "**natureza morta**" (SIMÕES 1978). Outros exemplos deste clima de destruição disseminada pelo espectro da morte, que paira ao longo de toda a narrativa, encontram-se presentes na ilegibilidade dos papéis que documentam a história da casa, no apodrecimento das madeiras com a humidade, na esterilidade da mulher, no declínio e extinção da família, na ameaça da hipoteca, na imagem do feto que flutua no interior do frasco, na perda de tonalidade na fotografia da parede (2), bem como em todos os restantes sinais do tempo que foram apagando o rigor geométrico da traça original da casa:

"Na sala (e no resto da casa), a arquitectura interior é confusa: paredes por cair, manchas de humidade, tecto esborado, criam uma segunda construção a partir da primeira; nem linhas rectas, nem superfícies regulares; pedreiros que desconhecem a esquadria e o fio de prumo. Semicerrando os olhos (neste caso, antecipando o crepúsculo) a sala põe-se a ondear: névoa lá fora? adobos moles que nunca secaram? infiltrações de gisandra (alguém com medo dos malefícios elementares)? De qualquer modo, ondeia (provoca o início duma vertigem). Fechar ou abrir os olhos: o equilíbrio volta, mas a *arquitectura deformou-se e o crepúsculo (mesmo artificial) acentua a deformação.*"
(OLIVEIRA 1978: 106-107; sublinhado nosso)

Existe, com efeito, uma atmosfera caótica que se insinua por todos os compartimentos da casa desde o primeiro capítulo do romance, provocada pelo processo de indiferenciação em curso que duplica e confunde as personagens, que mistura os tempos passado e presente, e que dissolve os mundos vegetal, mineral e animal. Tal contaminação entre os vários elementos faz a obra caminhar para uma uniformização cada vez maior, deixando de ser possível uma verdadeira distinção entre o real e a encenação, entre o ser e a aparência; é o caso das várias *mise en abîme* existentes, como o desenho da criança (que documenta o povoamento da região), a ampliação fotográfica (que funciona como uma janela para o exterior) ou a *moldura* da janela (que funciona como um quadro paisagístico do espaço percebido). O narrador refere-se, em determinada altura, à forma como as noções aparentemente claras do verdadeiro e do falso podem vir a confundir-se pela contaminação inadvertida do real:

"O real não é diabólico em si mesmo. Longe disso. Mas podemos (oxalá não esteja a aproximar-me da confusão) contaminá-lo sem saber." (idem: 31; sublinhado nosso)

A ordem indistinta do espaço exterior (as condições climatéricas adversas, a insinuação ameaçadora da névoa em torno da casa, o solo apodrecido das florestas, a humidade, as raízes das gisandras a corroer as bases e os alicerces da casa, a escuridão do ar) é vista também como um monstro devorador, atentando permanentemente contra a ordem interior. Contudo, dentro deste espaço doméstico parece existir já o perigo que contribui para o seu desmoronamento - um, nomeado pela criada, numa alusão ao próprio sujeito adulto no presente, o último descendente da família:

"[...] esta criança nasceu para destruir a família." (idem: 145);

- o outro, referido pelo narrador, que (sob uma perspectiva masculina) devolve a culpa que lhe é atribuída pela ruína da casa e da família à infertilidade do elemento feminino, representado pela *intrusa* (mulher desse mesmo sujeito adulto):

"Talvez a primeira falha na sequência familiar. Uma das intrusas trouxe para dentro de casa o óvulo doente: deteriora (quando não extingue) o outro gérmen, introduzindo-o (desvitalizado) no fluxo hereditário. Fácil sugerir a gota de gisandra, a tendência mórbida para a indiferenciação." (idem: 101)

Este espaço de concepção mecanicista é invadido pela gisandra (o estranho cogumelo criado pelo autor de *Finisterra*), que poderá ser vista como uma metáfora do dinamismo orgânico do espaço exterior; a forma intensa com que se dá a contaminação, a envolvência e a interpenetração dos espaços e das substâncias pode ser constatada igualmente através da imagem erótica da mulher solitária esfregando o seu corpo com o líquido da planta, e deixando os poros da sua pele absorverem-no com lentidão:

"A pele ávida sorve tudo: iodo, gisandra, suor dos dedos. Gotas vagarosas escorrem para o púbis: deixá-las procurar o interior do corpo." (idem: 98)

Também o fogo é um dos grandes agentes indiferenciadores presentes no romance. É pela acção deste elemento regenerador que a matéria sofre uma

transformação, que se dá a incandescência das cabeças no desenho infantil, a pirogravação na carneira com o estilete, ou a purificação da floresta. O próprio álcool, ingerido em grande quantidade pelo pai, é igualmente um tipo de fogo que tolda a mente e queima por dentro, ou, como refere Gaston Bachelard, "**o fogo-fátuo domesticado, o fogo diabólico no centro da roda familiar**" (BACHELARD 1938: 93).

Neste aparente fim do mundo, em que uma obra humana volta a ser reabsorvida pela paisagem com a abolição da sua estrutura ordenada, e que tudo tende a regressar a um estado caótico, encontram-se inúmeros indícios da dissolução das fronteiras que separam o dentro do fora; um mundo invade o outro, e elimina as barreiras que separavam anteriormente espaços antagônicos:

- a presença do amigo da família, de características andróginas, é uma das imagens da unidade fundamental que se pretende alcançar. É no retorno final do sexo masculino e do sexo feminino à sua indistinção que se dá o fim do desejo e a constituição de um espaço único de totalidade, e a androginia faz parte deste *processo de identificação* geral que consiste em adquirir-se a índole de outrém, ou seja, *de tornar idêntica* a natureza dos dois sexos;

- o ritual diário da mulher que sai de casa e erra pelas dunas em busca de uma *cruz de vidro* simboliza igualmente a demanda de uma homogeneidade no mundo: a cruz, pelo seu valor ascensional, tem uma função de síntese entre o céu e a terra, significando a totalidade do cosmos e a união dos contrários;

- por coincidência ou não, das inúmeras fotografias tiradas pelo pai, a única que sobreviveu à sua destruição pelo fogo é exactamente a ampliação pendurada na parede, ao lado da janela; pela representação que faz de uma simples e vulgar paisagem, podemos denominá-la uma *fotografia unária* (cf. BARTHES 1980: 64-

65) na medida em que, ao deixar ausente qualquer tipo de conflitos e dualidades, tem como fim a busca de um sentido de unidade.

A categoria do tempo é incluída ainda entre os grandes agentes indiferenciadores de *Finisterra*. Num espaço onde o passado vem contaminar tão intensamente o presente, é de pouca importância a existência de uma rigidez na ordem temporal ao longo da narrativa; não existe uma sincronia dos segmentos temporais no discurso com os segmentos temporais na história, e o último capítulo do romance vai mostrar como a sua disposição cronológica se encontra subvertida ao servir de exemplo de toda a decadência e indiferenciação finais que atingem o espaço e o tempo em que a acção se situa: ao lermos os seus primeiros parágrafos, notamos que esta narrativa poderia ter aqui o seu início, na revelação de como os papéis velhos foram encontrados e de como a casa familiar teve as suas fases de construção.

A presença do tempo como agente portador da degradação material é um dos factores mais importantes nesta caminhada em demanda de uma verdade irremediavelmente perdida; o olhar melancólico com que o narrador observa o estado de conservação da fotografia consegue transmitir toda a carga disfórica ditada pela lei saturnina do tempo:

"[...] o tempo distinguiu a imagem: os contrastes são pouco visíveis, desaparecem as três zonas distintas, dissolvem-se numa única mancha castanha (quase sépia) à medida que os anos (e a réstia de sol batendo na parede pelo fim da tarde) devoram linha a linha a nitidez dos contornos." (OLIVEIRA 1978: 8-9; sublinhado nosso)

Que ambiguidade maior pode existir neste espaço decadente, onde o verdadeiro e o falso se entrecruzam e coincidem, quando até a própria realidade é questionada? Só aceitando esta ambiguidade se poderá entender toda a dimensão literária que se encerra neste romance, onde através de um contínuo jogo instrumental (lupa, espelho, janela, óculos, vidro de garrafa, objectiva fotográfica) se opera a transfiguração de uma realidade numa outra realidade até então intangível e imperceptível. Misturam-se elementos paisagísticos até deixar de se poder destringir o céu e a terra no horizonte, misturam-se os registos temporais até deixar de se tornar possível a distinção entre passado e presente:

"O tempo a indiferenciar-se, também." (idem: 136),

ou distinguir, pelos desdobramentos do registo pessoal, qual o sujeito de enunciação:

"Na voz desdobrada (*parecem duas, ao mesmo tempo*), um fio de suavidade: [...]." (idem: 49; sublinhado nosso)

"Sou o aprendiz de feiticeiro" (idem: 119), refere em determinado momento o sujeito adulto, na esperança de estar perto de conseguir alcançar esse milagre alquímico que percorre o universo subterrâneo do romance, na secreta ilusão de poder transmutar a linguagem e revelar o significado rigoroso que as palavras contêm.

2. "A terna indiferença do mundo"

A realidade é composta por duas características essenciais: a *interdependência*, que estabelece a relação entre tudo quanto existe no mundo, e a *fluência*, que marca o ritmo da sequência cíclica do nascimento e morte dos seres (cf. CARAÇA 1951: 109-110). É este fluir que impede o mundo de atingir uma estagnação, e a luta dos contrários resulta, na perspectiva do devir heraclitiano, numa regeneração harmoniosa e numa evolução permanente do mundo de *Finisterra*: o sujeito que olha e o objecto contemplado, o interior e o exterior, anulam as distâncias entre si ao interpenetrarem-se, abandonando o antagonismo que vinham protagonizando ao longo do romance.

Este processo osmótico em que as dualidades se fundem é equivalente a um mergulho profundo no espaço da indiferença, à entrada num estado neutro de algo que se situa entre aquilo que já foi e aquilo que há-de vir a ser. É o próprio caso do tempo da história de *Finisterra*, que tem o seu início ainda durante o dia; contudo, à medida que a sua acção vai prosseguindo, a noite desce sobre o espaço telúrico fazendo toda a casa mergulhar nas trevas e provocando a indiferenciação máxima do mundo.

Assim é estar no tempo nocturno desta obra, assim é caminhar gradualmente para o indeterminado. E com a noite vem ainda o peso do silêncio, que é outra forma de indiferenciação, pela total ausência de vozes e sons com que distinguimos o mundo que nos rodeia: *Finisterra* é todo ele construído no mais rigoroso e absoluto silêncio, também existente no final dos tempos. As vozes interiores, provenientes da realidade psicológica da personagem adulta, e as alusões constantes ao seu fechar de olhos, são uma forma de contrapor o universo

do silêncio a todas as palavras e de escutar este momento de revelação apocalíptica com a atenção que ele exige:

"[...] o sono (sobretudo, o sono) põe a funcionar o tal filtro que produz a uniformidade, a nitidez enganadora do sonho. Timbres, ressonâncias iguais. Até transpor a linha (fina) do silêncio." (idem: 85; sublinhado nosso)

Subjacente a esta completa miscigenação encontra-se o forte sentimento do amor, da ternura que liga os seres (3). Ao tentar evitar o dilema, a necessidade de ter de optar entre uma coisa e outra quando o sujeito se encontra perante a metamorfose contínua do mundo, então a única solução adoptada reside nessa busca do equilíbrio absoluto, na perfeita imagem de uma balança com os dois pratos "**cada vez mais equilibrados**" (idem: 32). Esta indiferenciação do mundo de *Finisterra* passa, pois, pela dificuldade em distinguir conceitos que parecem cada vez menos bipolarizados - o presente do passado, a noite do dia, a ilusão do real, o bem do mal, a mentira da verdade, o masculino do feminino...

Nada é permanente, estando tudo sujeito à eterna condição da gradação cíclica da natureza. O exemplo máximo da enfatização sistemática da ideia de *indiferenciação* encontra-se prestes do final do romance, transmitida novamente pela estranha gisandra:

"A gisandra, designada (?) para *indiferenciar* as espécies do segundo reino; o feto, cortando (no primeiro) um fio vital, *indiferenciando* (por escassez ou por recuo) caracteres bastante definidos. Rever a hipótese, prudentemente. Basta lembrar que as

existências ocasionais (pelo menos, as da zona sublunar) e o seu fim prematuro (a morte é sempre prematura) constituem o fundamento da *indiferenciação*." (idem: 168; sublinhado nosso)

É como se, lentamente, se fossem apagando luzes, deixando irreconhecível todo um mundo até então familiar, contribuindo para isso a perturbação da névoa proveniente do exterior e a gradual perda de intensidade do halo que circunda e protege o espaço familiar:

"Não medi ainda as superfícies frágeis (portas, postigos e janelas) em contacto com o exterior, nem o pé-direito da sala (as verdadeiras linhas de resistência). Exagerei com certeza a importância da deambulação nocturna pela casa e o poder do halo contra as ameaças lá de fora. Não é só a névoa: a lama das gisandras começa também a entrar. Alicerces velhos (os mesmos do início) que ninguém reforçou: pelo menos, a palavra não está no projecto. Mudaram imperceptivelmente: décadas e décadas de escuridão. Metamorfoses invisíveis (talvez as mais importantes).

Vejo (num breve fulgor do halo) a golfada gelatinosa rondando a cadeira de espaldar, onde estave o executor fiscal (e, a seguir, a mulher dos dois rostos). Nasce no vão da janela (em baixo, junto do rodapé: linha aberta entre duas tábuas podres), espraia-se pelo tapete. Dissolve (primeiro) a cinza que tombou do xaile de merino; e depois (à segunda investida), arrasta os grãos de saliva do executor, que tilintam (e brilham) até desaparecer." (idem: 181-182)

Nada mais resta em toda esta indiferenciação por contaminação, e a colocação estratégica do lexema "desaparecer" no final do romance é claramente indiciadora da imposição gradual de uma nova ordem dominante. A ideia de um niilismo ôntico e ontológico presente nesta imagem final, a qual transmite uma estranha sensação de regresso ao nada, de imaterialização do mundo, de dissipação dos contornos geometricamente perfeitos da traça original da casa provocada pela névoa, pela noite ou pela corrosão da gisandra, não é senão um desejo de equilíbrio do mundo como síntese de todas as dicotomias que, ao longo da obra, se mantiveram em permanente conflito.

NOTAS

NOTAS À INTRODUÇÃO

1. "[...] si le regard réflexif, à force de rigueur, peut conduire au-delà du malheur de la réflexion, la parole achevée (qui est poésie) cherche et trouve un pouvoir de dépassement analogue." (STAROBINSKI 1961: 23; sublinhado nosso)
2. Carlos de Oliveira coloca em grande destaque o importante exercício do olhar pormenorizado, o olhar que, excedendo o próprio poder da vista, permite o acesso à textura interior da realidade do mundo. Só assim será possível obter, tal como o realista francês Émile Zola desejava em relação à palavra, a verdadeira transparência da linguagem:
"Je voulais [...] une composition simple, une langue nette, quelque chose comme une maison de verre laissant voir les idées à l'intérieur [...]." (ZOLA *apud* HAMON 1973: 168; sublinhado nosso)
3. A perspectiva, palavra proveniente do latim *perspicere*, que significa "ver através de", é a ciência da representação dos objectos numa superfície plana e da distância relativa entre eles e o próprio sujeito observador. Como arte de ilusão e jogo de aparências, a perspectiva tenta anular o suporte material da representação e fazer acreditar nesse suporte como se da própria realidade se tratasse.
O princípio da perspectiva mais característica é estabelecido através da selecção uniforme do mesmo ponto de observação por todos os sujeitos - no caso concreto deste romance, uma paisagem enquadrada pela estrutura ortogonal de uma janela, a partir do interior da casa familiar.
4. Baseado no princípio cartesiano de que todo o ser humano deve livremente encontrar por si o caminho do verdadeiro, Pedro Miguel Frade sugere que "o homem é já, em si mesmo, profundamente desafiado a descobrir a Verdade do Ser através do que existe" (FRADE 1985b: 2). A ideia-chave aqui apontada para essa incessante busca individual da *gnosis* do mundo e do seu significado é, de facto, a da exactidão representativa, da representação fiel do real.
5. O grau metafórico, onde predomina a estética da semelhança, pertence às formas clássicas da representação; com o aparecimento da fotografia e das novas formas mecânicas de representação, é-lhe também associado o grau metonímico, que tem a ver com a estética indiciária, com a ordem da contiguidade.

6. O romancista inglês Conan Doyle tinha por hábito disparar rolos de fotografia em espaços bucólicos com o único fim de encontrar fadas através da posterior revelação dessas películas. Também o psiquiatra Baraduc, em finais do séc. XIX, dizia em relação à fotografia:

"Hoje a placa fotográfica permite-nos a todos *entrever estas forças escondidas* e ela submete assim o maravilhoso a um controlo irrecusável fazendo-o assim entrar no domínio natural da física experimental." (BARADUC *apud* FRADE 1985b: 1; sublinhado nosso)

Ambos acreditavam que, por intermédio da objectiva fotográfica, não só podiam retratar o real como também o podiam *retractar*, isto é, retirar-lhe a sua dimensão material estática e fazer emergir toda a imanência que lhe é intrínseca. Carlos de Oliveira utiliza justamente esta mesma estratégia, ao procurar pela via literária a grafabilidade da aura invisível dos objectos, desse imanente que o real tenta manter submerso e que se manifesta apenas nas revelações que se procuram fazer ao longo da narrativa.

7. Um exemplo desta ideia é claramente sugerido por João Barrento, ao referir-se à emergência de novas regras na literatura que, apoiadas no pós-modernismo de influência adorniana, descobrem o **"leitor universal colocado perante um mundo ficcional de jogos possíveis, planificado e construído para que esse leitor tenha *à vista* as peças e os princípios desse jogo, e entre nele: como escreveu Calvino, 'joga-se romance como se joga xadrez, com absoluto *fair-play* em relação ao leitor'"** (BARRENTO 1990: 31; sublinhado do autor).

NOTAS AO CAPÍTULO I

- DA REPRESENTAÇÃO -

1. Júlio Conrado é, exactamente, um dos autores a criticar esta classificação, dando a entender, conforme o exemplo que a seguir se transcreve, que este romance de Carlos de Oliveira, publicado no período pós-25 de Abril, já não cabe na tradicional parametrização exigida pela escola do realismo socialista:

"Levar a auto-destruição do neo-realismo às últimas consequências terá sido o projecto de Carlos de Oliveira? O neo-realismo moribundo precisaria deste golpe de misericórdia para ser considerado oficialmente morto?" (CONRADO 1979)

2. Sobre os traços que contribuíram para renovar a ficção portuguesa a partir da Revolução de Abril de 1974, veja-se SEIXO 1986b.
3. **"Se, em vinte anos, todos os romances acabam por se parecer ou uns com os outros ou com outros da mesma família, este não se parece com mais nenhum."** (COELHO 1994)
4. Conforme salienta Deolinda Santos Costa, **"Situat a obra de Carlos de Oliveira em escolas e movimentos não é um trabalho fácil e sempre provocou polémicas que atingiram o paroxismo, aquando da publicação de *Finisterra*, empenhando-se os críticos em verdadeiros malabirismos para forçarem o texto a entrar nos seus códigos prévios"** (COSTA 1992).

5. A margem mínima de ambiguidade narrativa atribuí ao leitor um papel minimizador, na medida em que, dada a sua linearidade, este não tem necessidade de preencher os lugares de indeterminação que pudessem vir a surgir ao longo do texto. A grande questão de fundo de um romance de características neo-realistas é a sociedade, e o seu objectivo é a consciencialização do leitor no sentido de este poder empenhar-se na transformação do seu destino através da acção colectiva do povo.

O lapso no sentido hermenêutico que as páginas de *Finisterra* contêm retira, por sua vez, esse papel minimizador ao leitor, forçando-o a participar num jogo em torno das regras literárias e a debater o estatuto de cada uma das peças (incluindo leitor e autor) que se movem no interior desta estrutura lacunar e ambígua. Já não é a sociedade que está no centro das atenções do romance, como o sublinha Alves Redol na epígrafe a *Gaibéus* em 1939 (ano que assinala o início do neo-realismo português), mas sim a própria literatura:

"[...] eis-nos em pleno espaço dialógico do romance polifónico, tal como Baktine o caracterizou: um espaço onde se dialogizam, até à destruição recíproca, os leitores, as personagens e o narrador, e o que se questiona é a própria literatura." (GUERREIRO 1988: 83)

6. Pelo facto de ir ao encontro não de uma perspectiva neo-realista da representação da realidade, mas da crítica que o pós-modernismo de características pós-estruturalistas faz à representação, questionando-a para a desconstruir. Osvaldo Silvestre considera esta obra "um dos paradigmas de uma teoria pós-modernista da representação - e, *latu sensu*, do pós-modernismo entre nós" (SILVESTRE 1992: 46).
7. Refira-se, como exemplo, que a tese de licenciatura apresentada por este escritor à Universidade de Coimbra em 1947 teve o nome de *Contribuição para uma estética realista*.
8. Os objectos contemplados no romance ganham uma maior definição e clareza com a multiplicidade de olhares diferentes das diferentes personagens. É na perspectiva global desses olhares múltiplos que se obtém a visão total do objecto, o *pan-orama*:
"Il n'y a de vision *que perspective*, il n'y a de "connaissance" *que perspective*; et plus nous laissons de sentiments entrer en jeu à propos d'une chose, plus nous savons engager d'yeux, d'yeux différents pour cette chose, plus notre "concept" de cette chose, notre "objectivité" sera complète." (NIETZSCHE 1885: 309; sublinhado do autor)
9. Em relação à questão dos modos de representação do real, é o próprio autor que, no texto em prosa poética "Almanaque literário", refere:
"[...] o meu ponto de partida, como romancista e poeta, é a realidade que me cerca; tenho de equacioná-la em função do passado, do presente, do futuro; [...]." (OLIVEIRA 1971: 74; sublinhado nosso)
Ficção e realidade encontram-se, pois, intimamente ligadas em *Finisterra*, na medida em que esta forma de representação dá, através das palavras, uma ordem e um sentido ao mundo inesgotável e infinito do real visível.
10. A este propósito, encontramos num artigo de António José Saraiva uma passagem que vai ao encontro de uma estética referencial, verosímil e mimética da representação dos objectos visíveis:

"[...] a obra realista não é ela mesma uma realidade, mas somente uma representação, uma ideia. Se a obra fosse em si mesma uma realidade, eclipsaria a realidade que quer transmitir." (SARAIVA 1973)

11. Esta designação, sugerida em 1968 por Roland Barthes na revista *Communications* (cf. BARTHES 1968: 81), dá uma ideia de como a objectividade descritiva e discursiva da técnica realista pretende forçosamente autenticar a representação com o fim de fazer crer nela como se da própria realidade se tratasse.
12. Carlos de Oliveira demonstrou em várias obras a assimilação da técnica cinematográfica, bem como toda a afinidade sentida em relação à área do cinema, como é o caso do texto "Janela acesa", donde se extrai o seguinte excerto:
"Escolhida a intérprete, dispostos os elementos da cena, procedo agora como se estivesse a filmar." (OLIVEIRA 1971: 174)
13. Leia-se, como exemplo da atracção pela estética do fragmento e da perseguição obsessiva do rigor descritivo da linguagem, um excerto do poema "Estalactite", retirado de *Micropaisagem*:
"Se o poema/ analisasse/ a própria oscilação/ interior/ cristalizasse/ um outro movimento/ mais subtil/ o da estrutura/ em que se geram/ milénios depois/ estas imaginárias/ flores calcárias,/ acharia/ o seu micro-rigor." (OLIVEIRA 1976: 105; sublinhado nosso)
14. Giulia Lanciani, tradutora da edição em língua italiana de *Finisterra*, em 1983, destaca na sua introdução a duplicidade característica de todas as personagens do romance: homem-criança, a empregada doméstica com dois rostos, mãe-mulher (fecundidade-esterilidade), pai-tio (fleuma-impulsividade), a voz do amigo da família (androgenismo).
15. Para Platão, a imitação na arte cria um mundo de aparência, um mundo de imagens reflexivas que se afastam três graus da verdade. Segundo este filósofo, a poesia e, sobretudo, a pintura - arte de ilusão por excelência - são simulacros, cópias de uma cópia, reflexos afastados do real ou da ideia, como podemos constatar por um excerto das palavras de Sócrates dirigidas a Fedro:
"As figuras pintadas têm atitudes de seres vivos mas, se alguém as interrogar, manter-se-ão silenciosas, [...]." (PLATÃO 1994: 122)

16. É a intersecção entre a relação dicotômica ser-aparência, criada ilusoriamente por todos os simulacros da realidade, que viabiliza a absorção da paisagem pela imagem da sua representação:

"No mundo de imagens ao segundo ou terceiro grau em que entramos é o próprio conceito de imagem que não tem sentido, pois não haverá critério para distinguir (a não ser para os fabricantes das "novas" imagens) a "imagem" da "realidade". É a caverna de Platão às avessas. Ou às direitas. Dá no mesmo. Realidade e Imagem fundir-se-ão uma na outra." (LOURENÇO 1993; sublinhado nosso)

NOTAS AO CAPÍTULO II

- DO OLHAR -

1. Se o acto de abrir os olhos é um ritual de abertura à luz e ao conhecimento, então **"fechar os olhos é fazer falar a imagem no silêncio"** (BARTHES 1980: 82).
2. **"Inter-esse quer dizer: estar no meio de e entre as coisas, manter-se no coração de uma coisa e permanecer perto dela."** (HEIDEGGER *apud* FRADE 1992: 15-16)
3. **"[...] il y a une secrète démesure dans ce qui paraît être le triomphe de la mesure: la volonté de délimiter, de géométriser, de fixer de relations stables ne va pas sans une violence supplémentaire par rapport à l'expérience naturelle du regard. L'espace de la mesure géométrique est le produit d'un effort vigilant [...]."** (STAROBINSKI 1961: 12; sublinhado nosso)
4. Todo o espectáculo que a natureza nos dá a contemplar é metamorfoseado pela nossa experiência individual. O sujeito é, pois, o principal agente da transformação que a realidade sofre quando é fixada em forma de representação; conforme refere João Gaspar Simões, **"A natureza - a realidade exterior - é sempre a mesma: é o artista quem a interpreta e re-cria conforme o seu temperamento. [...] a única verdadeira realidade é a interior"** (SIMÕES 1932: 5-6).
5. Ao fazer parte de uma simbologia integrada na ordem do conhecimento da verdade, o espelho é, segundo Maurice Merleau-Ponty, **"l'instrument d'une universelle magie qui change les choses en spectacle, les spectacles en choses, moi en autrui et autrui en moi"** (MERLEAU-PONTY 1964: 34).
6. A dupla conotação do conceito de *reflexão*, entendido como o acto de se ver a si próprio e de questionar(-se) simultaneamente, encontra-se perfeitamente interiorizada por Carlos de Oliveira, como podemos observar através de um pequeno excerto do texto "Micropaisagem" onde comenta o conteúdo e as características do livro de poemas homónimo:
"Um texto diante do espelho: vendo-se, pensando-se." (OLIVEIRA 1971: 206)
7. A descoberta da corporeidade do sujeito, o momento em que o corpo se constitui como objecto demarcado do espaço em que se situa, é uma noção importante no desempenho

do "eu empírico" da filosofia kantiana, como se constata num parágrafo extraído das suas *Obras póstumas*:

"Eu sou um objecto de mim mesmo e das minhas representações. Que algo exista ainda fora de mim é um produto de mim próprio. E faço-me a mim próprio. O espaço não pode ser percebido (*mas também o não pode ser a força motora no espaço, enquanto não for representada como efectiva com um corpo que a provoque*). Nós próprios é que tudo fazemos." (KANT *apud* MARQUES 1993: 67-68; sublinhado nosso)

8. Segundo a tradição judaico-cristã, a mulher está na origem do pecado original, da queda edénica e de todos os consequentes males da humanidade, e funciona primordialmente como meio de aliciação intermédia do Diabo. Nesta perspectiva, o capítulo XXXI de *Finisterra* contém várias referências explícitas à natureza demoníaca e sedutora do corpo feminino:

"Foi o Outro [...] que te mandou. Para nos perderes.

[...]

És a tentação no deserto." (OLIVEIRA 1978: 171)

9. Vitor Viçoso resume bem esta questão num excerto da sua tese complementar de Doutoramento sobre *Finisterra*, apresentada à Universidade de Lisboa em 1988:

"Em *Finisterra*, através duma filtragem figurativa, o feminino condensa-se numa simbologia que irradia um dualismo peculiar: a "mãe" [...] e a "intrusa" [...]. No fundo, são as duas faces do mesmo arquétipo (esposa/prostituta)." (VIÇOSO 1988: 74)

10. *Acheiropoiete* é o termo grego que designa o acto no qual a mão do artista não intervém directamente. Este é o caso do próprio acto mecânico do *medium* fotográfico em que, ao dissolver o sujeito, a imagem do mundo se produz *sine manu facta*, isto é, faz-se por si própria, excluindo toda a componente humana.

11. Descartes refere que, ao olhar através do vidro da janela, o indivíduo torna o seu corpo uma ficção, anulando a *aisthesis*, todo o aspecto sensível que nele existe. Esta visão específica do mundo reflecte a ideia de um funcionamento mecanicista do olho humano, através do qual se obtêm imagens produzidas pela própria natureza.

12. É o caso da *camera obscura* que, pela ausência de uma elaboração consciente e sensível que a retina humana apresenta em relação à natureza visível, se posiciona como um avatar da visão.

A exemplificar esta ideia, cite-se a obra cinematográfica *Blow-up*, do realizador italiano Michelangelo Antonioni, cujo enredo aborda a incapacidade de o real vir a coincidir com a sua representação; é que entre o acto fotográfico e a revelação houve uma metamorfose do real.

13. A este propósito, será interessante ler o comentário de Gaston Bachelard ao poema em prosa "L'oeuf dans le paysage", de André Pieyre de Mandiargues, que se enquadra exactamente numa perspectiva semelhante à do narrador de *Finisterra* defronte da janela que dá para a paisagem:

"Le poète, comme tant d'autres, rêve derrière la vitre. Mais dans le verre même, il découvre une petite déformation qui va propager la déformation dans l'univers. De Mandiargues dit à son lecteur: "Approche-toi de la fenêtre en t'efforçant de ne pas trop laisser courir ton attention au dehors. Jusqu'à ce que tu aies sous les yeux un de ces noyaux qui sont comme des kystes du verre, petits osselets parfois transparents, mais le plus souvent brumeux ou bien vaguement translucides, et d'une forme allongée qui évoque la prunelle des chats." À travers ce petit fuseau vitreux, à travers cette prunelle de chat, que devient le monde extérieur? "La nature du monde change-t-elle?" (BACHELARD 1957: 147)

14. A paisagem inóspita, que reflecte o estado de alma do sujeito que a contempla, remete-nos para duas frases similares que implicam uma identificação própria entre ser humano e natureza; a primeira é retirada do diário de Henri-Frédéric Amiel, e a segunda - "espelho" da primeira - pertence a uma nota solta, sem data, de Fernando Pessoa:

"[...] un paysage quelconque est un état de l'âme." (AMIEL 1852 *apud* BUESCU 1990: 113)

"Todo o estado de alma é uma paisagem." (PESSOA *apud* GIL 1994: 9)

Nesta coincidência íntima entre uma alma (espaço interior) e uma paisagem (espaço exterior) que simultaneamente se confrontam e interligam, **"Deixa de haver lugar para metáforas, há apenas imagens [...] em que qualquer diferença entre exterior e interior, entre eu e paisagem, entre sujeito e objecto é abolida"** (GIL 1994: 60).

15. Para Pedro Miguel Frade, a moldagem é uma tecnologia semiótica pela forma como concebe produtos significantes, ou seja, tal como o acto fotográfico, o processo de moldagem contém sempre uma relação de contiguidade entre o objecto real e o suporte que o representa:

"Na fotografia tal como nos moldes, não há referência sem representação. Enquanto tecnologias da representação, fotografia e moldagem partilhariam, portanto, um

mesmo estatuto no que respeita às modalidades constitutivamente determinadas dos seus reenvios significantes: [...]." (FRADE 1992: 150)

16. A ideia da câmara escura vista como lugar proibido pelo pai, figura castradora e inibidora dos desejos do filho, torna-se mais clara ao recorrermos à leitura de um excerto do texto "Cosmogonia", que Carlos de Oliveira ia escrevendo em paralelo com *Finisterra*:

"Acabado o trabalho, empurro a mesa para a câmara escura, onde a criança nunca entrou quando as imagens tomavam forma e corpo (quer dizer, aparência). Proibição paterna, que se estende aos leitores (futuros) do romance." (OLIVEIRA 1981)

17. "O tempo de origem por excelência, é o tempo da cosmogonia, o instante em que apareceu a mais vasta realidade, o Mundo." (ELIADE 1963: 93)

18. Ao conseguir revelar todas as partículas dinâmicas de um imenso mundo minúsculo, a maquete vai ao encontro da ideia formulada por Gaston Bachelard:

"Je possède d'autant mieux le monde que je suis plus habile à le miniaturiser. Mais, ce faisant, il faut comprendre que *dans la miniature les valeurs se condensent et s'enrichissent.*

[...]

La miniature est un des gîtes de la grandeur." (BACHELARD 1957: 142, 146; sublinhado nosso)

NOTAS AO CAPÍTULO III

- DO DETALHE -

1. Após um primeiro estado de percepção do olhar, que contém uma certa *apreensão*, o olhar prossegue a sua actividade num estado de *preensão*, isto é, de "captura" da realidade exterior. Numa curta e simples frase, onde se estabelece uma associação íntima entre os verbos *ver* e *ter*, Merleau-Ponty está a exprimir claramente a ideia do olhar entendida como uma actividade predadora e exercida por um sujeito com um "apetite voraz" pelo seu objecto:

"[...] *voir c'est avoir à distance* [...]." (MERLEAU-PONTY 1964: 27; sublinhado do autor)

Para exemplificar e reforçar esta ideia, refira-se ainda a extrema exactidão com que a fotografia é caracterizada, o que faz da técnica fotográfica uma "arte de captura"; Emídio Rosa de Oliveira sugere esta metaforização ao constatar "*a postura corporal mimética existente entre o caçador e o fotógrafo que parte de máquina ao ombro evocando a cada disparo fotográfico a postura móvel do caçador à busca de presa*" (OLIVEIRA 1984: 23; sublinhado do autor).

2. Roland Barthes destaca igualmente a revelação daquilo que está "do lado de lá" da realidade através da forma como o olhar perscrutante mergulha na profundidade do seu simulacro:

"**Perscrutar significa virar a foto, entrar na profundidade do papel, atingir a sua face inversa (aquilo que está escondido é para nós, ocidentais, mais "verdadeiro" do que aquilo que é visível.**" (BARTHES 1980: 140)

3. "**São estas novas próteses do olho que, corrigindo-o ao mesmo tempo que no movimento dessa correcção agem como aceleradores do olhar e intensificadores da visão, instituem uma nova ordem injuntiva da visão correcta [...].**" (FRADE 1985a: 17; sublinhado do autor)

4. No texto em prosa poética "Dunas", Carlos de Oliveira aborda já a hiperbolização que o microscópio, instrumento intensificador do olhar, consegue provocar em pequenos grãos de areia de forma a transformá-los na realidade magnificada de enormes montanhas e astros:

"Contar os grãos de areia destas dunas é o meu ofício actual. Nunca julguei que fossem tão parecidos, na pequenez imponderável, na cintilação de sal e oiro que me desgasta os

olhos. O inventor de jogos meu amigo veio encontrar-me quase cego. [...] Falou com a exactidão de sempre:

"O que lhe falta é um microscópio. Arranje-o depressa, transforme os grãos imperceptíveis em grandes massas orográficas, em astros, e instale-se num deles. [...]" (OLIVEIRA 1976: 98-99)

5. Paralelamente ao texto de *Finisterra*, Carlos de Oliveira ia escrevendo um outro - "Cosmogonia", que continha algumas das suas reflexões em relação aos problemas que se lhe iam deparando durante a concepção do universo literário do seu romance. A forma como o autor inicia este texto é reveladora da sua preocupação com a hiperbolização da natureza:

"Primeira experiência: dar o dom da palavra aos grãos de areia. É um simples teste, mas nunca mais se calam." (OLIVEIRA 1981)

6. A actividade de pormenorização desenvolvida pelo sujeito narrador do romance vai permitir a passagem daquilo a que Helena Carvalhão Buescu denomina de *espaço de espectáculo* para *espaço de vivência*, ou seja, o *spectaculu*, o exercício visual passivo de tudo o que atrai a atenção do olhar faz apelo a uma participação activa do *spectatore*:

"[...] esta profundidade de campo, originadora da visão moderna do pormenor, uma visão *próxima* do mundo, apenas se torna possível no momento em que o sujeito já não se apresenta como distante e distinto do que observa como que do exterior, mas se posiciona *dentro* do próprio espaço que concebe. Estamos perante uma concepção do exterior como forma de interior (isto é, espaço de vivência e não apenas de espectáculo) [...]" (BUESCU 1990: 106; sublinhado do autor)

7. Numa determinada passagem do romance *O nome da rosa*, de Umberto Eco, o franciscano inglês Guilherme de Baskerville mostra ao mestre vidreiro Nicolau as suas lentes, os seus "*oculi de vitro cum capsula*". Estes "*vitrei ab oculis ad legendum*", considerados nesta época como instrumento de bruxaria e de manipulação diabólica, são explicados pela personagem principal desta forma:

"Há uma magia que é obra do Diabo e que visa a ruína do homem através de artifícios de que não é lícito falar. Mas há uma magia que é obra divina, onde a ciência de Deus se manifesta através da ciência do homem, que serve para transformar a natureza, sendo um dos seus fins prolongar a própria vida do homem. E esta é magia santa, a que os sábios deverão dedicar-se cada vez mais, não só para descobrir coisas novas mas para redescobrir tantos segredos da natureza [...]" (ECO 1980: 66; sublinhado nosso)

8. O profundo empenho neste tipo de representação é confirmado pela atenção prestada por Carlos de Oliveira aos elementos que compõem o mundo da sua escrita, bem como pela minúcia com que o artesão deste "ofício" constrói a representação do real e a descreve, revelando simultaneamente os instrumentos literários de que se serviu para a engendrar. Ao falar de si mesmo, o romance *Finisterra* é, pois, o objecto da sua própria narrativa.

Encontramos no texto "Micropaisagem" uma passagem bastante reveladora do rigor e da minúcia colocados por Carlos de Oliveira ao longo da sua produção literária:

"O trabalho oficial é o fulcro sobre que tudo gira. Mesa, papel, caneta, luz eléctrica. E horas sobre horas de paciência, consciência profissional." (OLIVEIRA 1971: 205)

9. O princípio claro de que o texto deve reflectir a comunhão entre o sujeito observador e o real observado, e, conseqüentemente, a explícita relação no interior da linguagem entre o signo e o objecto significado, vai ao encontro do desejo **"da não distinção entre o que se vê e o que se lê, entre o observado e o relatado, portanto da constituição de uma superfície única e lisa em que o olhar e a linguagem se entrecruzam até ao infinito"** (FOUCAULT 1966: 94).

Em 1992, é publicado o livro de poemas *Rente ao Dizer*, do poeta Eugénio de Andrade, e o título extremamente feliz desta obra é uma expressão paradigmática da ideia atrás exposta: a tentativa de produzir um texto que não seja lido mas contemplado, um texto que assente na transparência da palavra, no saber transmitir uma mensagem que desvende a essência da realidade que se pretende nomear. É, conforme as palavras de Manuel Gusmão em relação à obra de Carlos de Oliveira, a **"insistente procura de adequação entre o discurso e o mundo"** (GUSMÃO 1981: 84).

10. Neste romance, o método de decomposição utilizado na análise de determinado objecto repercute, exactamente, o conteúdo da segunda regra cartesiana:

"[...] diviser chacune des difficultés [...] en autant de parcelles qu'il se pourrait et qu'il serait requis pour les mieux résoudre." (DESCARTES 1637: 69-70)

11. Para os franceses, o verbo *détailler* era utilizado para exprimir a ideia de cortar algo em pedaços; *taille* seria, pois, a operação de particularização a partir de um todo.

12. Veja-se uma citação de Philippe Dubois que, ao classificar o *instantâneo*, a imagem fotográfica como **"uma fatia única e singular de espaço-tempo"** (DUBOIS 1992: 163;

sublinhado nosso), dá a noção do produto resultante do processo fotográfico ser um fragmento destacado de um todo.

13. O lexema *reparar* designa, muito mais do que o simples acto de ver, o acto persistente de orientar a visão. *Re-parar* é voltar a fixar, ou seja, insistir com o olhar num determinado objecto.
14. A realidade fotográfica é geralmente apontada como o símbolo máximo do real. Comparada com os restantes sistemas representativos, o índice fotográfico contém "**uma overdose de real**" (FRADE 1985a: 39), que corresponde a um real saturado e condensado (cf. MÈREDIEU 1981: 28).
15. "**Percepcionar o espaço leva tempo, ver a paisagem é um acto que pressupõe o escoar desse mesmo tempo; [...]**" (BUESCU 1990: 259; sublinhado nosso)
16. Segundo a tese roupneliana, o tempo é uma construção "aritmética" sem qualquer realidade absoluta, e na qual o instante é a sua unidade mínima. A afirmação de que "*Le temps n'a qu'une réalité, celle de l'Instant*" (ROUPNEL *apud* BACHELARD 1932: 13; sublinhado do autor) corresponde à percepção de uma unidade temporal divisível em pequenos segmentos, que as personagens de *Finisterra* tentarão registar por via de uma desaceleração no movimento do mundo. O desejo de sedimentar o instantâneo temporal, de o fixar em forma de representação, encontra-se simbolizado no início do romance através do osso de baleia; a sua capacidade de resistência aos elementos da natureza e à erosão do tempo, e a sua perenidade petrificada que permite *representar indiciariamente* a matéria que o envolveu, é descrita num diálogo entre personagens de um outro texto de Carlos de Oliveira, cujos excertos a seguir se destacam:

"- Só o osso, o que em nós é duro, resistente, dá algum sentido (muito relativo) a palavras como eternidade, alma, tempo.

[...]

Osso, cálcio. A palavra cálcio subdivide-se noutras duas: cal e cio. [...] Quando o cio, o tutano, o animal, se decompõe e desaparece, fica o mineral, a nossa durabilidade extrema, a nossa resistência ao tempo.

[...]

Mas que diabo há em ti de mais duradoiro, mais eterno, do que ele? A tua alma ou é *esse resíduo de pedra*

ou não é nada." (OLIVEIRA 1971: 79-80; sublinhado
nosso)

NOTAS AO CAPÍTULO IV

- DA FOTOGRAFIA -

1. Encontramos em Emídio Rosa de Oliveira uma citação do romancista francês Émile Zola perfeitamente reveladora da importância que a sociedade conferia, nesta altura, à arte fotográfica, na qual declara que **"ninguém pode realmente ter visto algo antes de o ter fotografado"** (ZOLA *apud* OLIVEIRA 1984: 31).
2. Conforme refere João Gaspar Simões, **"para se ser realmente objectivo, carece-se de ver, indiferentemente, as nervuras e as massas, carece-se de sentir da mesma maneira todos os elementos que compõem a natureza. Já alguém o conseguiu? Só a máquina fotográfica, não contando os prejuízos da luz, os erros da perspectiva, as ilusões de óptica"** (SIMÕES 1932: 6; sublinhado nosso).
3. A moldura é o elemento estrutural da representação que orienta a direcção e a percepção visual do espectador, de modo a que o ícone seja contemplado e interpretado exclusivamente dentro dos seus limites:
"Le cadre n'est pas une instance passive de l'icône: il est, dans l'interaction pragmatique du spectateur et de la représentation, un des opérateurs de la constitution du tableau comme objet visible dont toute la finalité est d'être vu."
(MARIN 1994: 316; sublinhado do autor)
4. Só através deste processo de ordem química, que se deve a Joseph Niepce, Louis Daguerre, e a Fox Talbot, se tornou possível materializar a fotografia na sua forma final a partir da imagem projectada sobre a placa fotossensível. Este processo, explicado em poucas palavras, consiste na captação e impressão de uma imagem latente na superfície da película sensível, por meio daquele que é o principal suporte material dessa imagem produzida - o cristal de halogéneo. É o conjunto de todos estes grãos cristalinos, unidades mínimas da placa fotográfica, que, na sua reacção individual à energia luminosa proveniente do exterior, forma o corpo da imagem por revelar.
5. John Szarkowski exprime num artigo publicado no *New York Times*, em 1975, a ideia generalizada de como o acto mágico da fotografia e toda a sequência do seu processo tinha, para quem não o dominava ou o conhecia, profundas semelhanças com as operações de alquimia:

"Há uma geração, a fotografia era ainda considerada pela maior parte das pessoas como uma especialidade esotérica, praticada por indivíduos estreitamente relacionados com os alquimistas [...]." (SZARKOWSKI *apud* OLIVEIRA 1984: 52)

6. **"Algo de singular subsiste apesar de tudo na imagem fotográfica, que a diferencia dos outros modos de representação: um sentimento de realidade incontrolável [...]."** (DUBOIS 1992: 20)

7. Note-se como o discurso de Maurice Merleau-Ponty "desconstrói" toda a capacidade representativa da arte humana, reduzindo-a, através do exemplo que dá da gravura, a um conjunto de traços aleatórios que deformam o objecto representado neste ícone:
"Il n'y a plus de puissance des icônes. Si vivement qu'elle "nous représente" les forêts, les villes, les hommes, les batailles, les tempêtes, la taille-douce ne leur ressemble pas: ce n'est qu'un peu d'encre posée çà et là sur le papier. A peine retient-elle des choses leur figure, une figure aplatie sur un seul plan, déformée, et qui doit être déformée - le carré en losange, le cercle en ovale - pour représenter l'objet." (MERLEAU-PONTY 1964: 39; sublinhado do autor)

8. William Henry Fox Talbot alude, em 1836, à incapacidade humana de substituir o inimitável "pincel da natureza", à irreprodutibilidade dos objectos que se oferecem à visão. Para este cientista a arte fotográfica permitiu **"introduzir nas nossas imagens uma multidão de minúsculos detalhes que se adicionarão à veracidade e ao realismo da representação, mas que nenhum artista se maçaria a copiar fielmente da natureza"** (TALBOT *apud* FRADE 1992: 96).

9. Para Pedro Miguel Frade, **"o modelo óptico que rege as metáforas cartesianas do ver concerne um ver depurado das paixões que ensombram os exercícios do olho"** (FRADE 1992: 126-127).

10. **"De um ponto de vista fenomenológico, na Fotografia, o poder de autentificação sobrepõe-se ao poder de representação."** (BARTHES 1981: 125; sublinhado nosso)

11. Tal como sucede, curiosamente, no filme *Blow-up*, dirigido em 1967 pelo realizador italiano Michelangelo Antonioni, no qual o protagonista, para descobrir a verdade (neste caso, o desvendar de um crime), se serve do processo fotográfico como forma de investigação laboratorial.

12. Podemos encontrar no texto "Na floresta", incluído em *O aprendiz de feiticeiro*, um excerto que revela a imensa importância que Carlos de Oliveira sempre deu ao papel desempenhado pela fotografia na representação do real, e como estava profundamente familiarizado com a sua técnica:

"A imagem proposta por Álvaro Feijó, duma nitidez quase fotográfica (choupos esguios, por exemplo), lembra-me logo o seu avesso (negativo da chapa) que está em Cesário Verde." (OLIVEIRA 1971: 140; sublinhado nosso)

13. Refira-se, como nota final, que a utilização do conceito de *representação* no domínio da arte fotográfica é, como já tivemos oportunidade de observar, bastante questionável, se se entender que esta é, segundo um perfeito e conciso enunciado de Fernando Gil, **"um produto do sujeito"** (GIL 1984: 40). A designação da "representação" fotográfica perde, nesta perspectiva, o sentido que convencionalmente possui, na medida em que existe uma *dessubjectivação* ao longo de todo o processo visual do olho fotográfico, ou seja, a técnica da captação e da formação da imagem na *camera obscura* é executada sem um mínimo de intervenção humana. A corroborar esta ideia da imagem fotográfica se formar mais através de uma *emanação* do que de uma *imitação* do objecto representado, incluem-se ainda duas citações que a definem igualmente com bastante clareza:

"A fotografia é literalmente uma emanação do referente. De um corpo real, que estava lá, partiram radiações que vêm tocar-me, a mim, que estou aqui." (BARTHES 1981: 114)

"[...] a fotografia torna-se menos uma *representação* do que uma *emanação*; não somente uma imagem mas um vestígio ou traço real." (ROSENGARTEN 1988: 214-215; sublinhado do autor)

NOTAS AO CAPÍTULO V

- DO ESPAÇO -

1. **"Tudo o que se passa no homem é resultado da acção da natureza sobre ele e, numa escala muito mais vasta, da sua própria acção sobre a natureza."** (DIONÍSIO 1956: 110)
2. A explicação dada por Gaston Bachelard a propósito de toda a carga conflitual existente entre observador e observado, de todos os obstáculos à relação interdependente entre o homem e o mundo, encontra-se resumida em três características particulares que este filósofo define na sua obra *La dialectique de la durée*:
"A violência do sujeito, a resistência do real e a passividade da percepção, inerte e estática, [...]." (SIMÃO 1989: 187; sublinhado do autor)
3. Mircea Eliade apresenta, da seguinte forma, a dicotomia existente entre o Cosmos, espaço ordenado e habitado, e o Caos, espaço inseguro e desértico:
"O que caracteriza as sociedades tradicionais, é a oposição que elas subentendem entre o seu território habitado - e o espaço desconhecido e indeterminado que o cerca; o primeiro é o "mundo" (mais precisamente: "o nosso mundo"), o Cosmos; o resto já não é um Cosmos, mas uma espécie de "outro mundo", um mundo estrangeiro, caótico, povoado de espectros, de demónios, de "estranhos"." (ELIADE 1963: 43)
4. Sabendo-se que cada ser e objecto possui o seu princípio particular de organização, aquilo a que Paracelso chamou de *arqueo*, é possível afirmar que, citando Rafael Godinho, **"o caos não existe no mundo mas unicamente no olhar desatento do homem sem método"** (GODINHO 1991: 103).
5. A relação do sujeito com a ordem interna do espaço que habita, a mensuração geométrica imposta aos objectos como factor de equilíbrio entre eles, e conseqüentemente entre eles e o próprio sujeito, é um tema também abordado por Carlos de Oliveira num poema incluído no texto "O inquilino", escrito em 1966:
"Aceito a ordem/ das coisas, a geometria/ imposta do quarto?/ Os objectos no/ seu lugar de sempre,/ a distância exacta/ da cadeira à mesa,/ do meiple à janela?/ [...]/ Ou mexo no candeeiro,/ desvio-o alguns centímetros/ na mesa, altero/ as relações das coisas,/ afinal tão frágeis/ que o simples desvio/ dum objecto pode/ romper o

equilíbrio?/ [...]/ Ou desencadeio/ a insurreição/ mudando de sítio/ o meiple, a cadeira,/ mudando-me a mim?" (OLIVEIRA 1971: 29-31)

6. À semelhança de outras formas de arte, cuja actividade é conduzida por forma a reduzir todas as coisas à escala e dimensão humanas, também **"o privilégio máximo da arquitectura, [...] é [...] edificar um mundo interior no qual o espaço e a luz se podem medir segundo as leis de uma geometria, de uma mecânica e de uma óptica que naturalmente existem na ordem natural, mas sem uso"** (FOCILLON 1943: 39-40).

7. O extremo rigor colocado em todos os seus actos criativos e em todas as interpretações feitas do mundo foi uma obsessão contínua de Carlos de Oliveira. Numa entrevista dada em 1972 à revista *Flama*, o escritor analisa o simples espectáculo de um jogo de futebol através da redução deste a um perfeito e linear esquema geométrico:
"[...] o relvado e a sua geometria de cal (rectângulo, grande área, área do guarda-redes, círculo central, semicírculos, quartos de círculo, muito nítidos sobre o fundo verde); a bola branca, de jogador para jogador, desenhando uma outra geometria, insistente, rápida, que a cada instante se desfaz, refracta, reconstrói, tornando visível a própria essência do jogo [...]." (OLIVEIRA 1986)

8. Gaston Bachelard, ao abordar igualmente o frente-a-frente entre sujeito e espaço, todo o confronto existente entre a ordem do espaço estático e o caos aparente do espaço mutável, onde cada um tenta impor-se ao outro, refere que **"L'homme et le monde sont dans une communauté de dangers. Ils sont dangereux l'un par l'autre"** (BACHELARD 1957: 163).

NOTAS AO CAPÍTULO VI

- DA LUZ E DAS TREVAS -

1. "A representação tira o seu nome da luz (*phos*), pois assim como a luz, conjuntamente, se faz ver a si mesma e faz ver os objectos que envolve, também a representação, conjuntamente, se faz ver a si mesma e faz ver o objecto que a produziu." (S. V. F. *apud* GIL 1984: 55)
2. A fotologia trata do efeito que a luz produz no mundo sobre os objectos, sendo de sublinhar, neste aspecto, a forma como a matéria luminosa envolve a realidade exterior e é simultaneamente por ela emitida, facto que permite, através das leis físicas, criar duas realidades que se relacionam entre si:
"Dans le monde, il y a la chose même, et il y a hors d'elle cette autre chose qui est le rayon réfléchi, et qui se trouve avoir avec la première une correspondance réglée, [...]." (MERLEAU-PONTY 1964: 38)
3. O acto de tornar visível um determinado dado da memória é também coadjuvado pelo "revérbero" luminoso da imaginação. Assim se torna possível recriar com maior riqueza o mundo aparentemente perdido das imagens primordiais, como constata Gaston Bachelard:
"Toute mémoire est à réimaginer. Nous avons dans la mémoire des micro-films qui ne peuvent être lus que s'ils reçoivent la lumière vive de l'imagination."
(BACHELARD 1957: 161)
4. O processo fotográfico pode ser visto como uma operação cosmogónica que necessita não só da luz para a impressão dos objectos na película mas igualmente da escuridão para a revelação do real e da sua verdade. Para que ocorra o *post tenebras lux*, ou seja, a passagem da indiferenciação (noite) à diferenciação (dia), é necessária a existência da luz e das trevas, elementos antagónicos mas interdependentes, como o comprovam as duas seguintes citações:
"O simbolismo primitivo, mas sempre eficaz, do claro-escuro, do branco puro contra o preto retinto, do contraste entre as trevas e a luz, é inesgotável." (ARNHEIM 1932: 76)
"O fotógrafo, esse Cíclope que pede a protecção da noite e não sobrevive sem o Sol acaba por trabalhar noite adentro, como se os poetas tivessem a sua câmara escura na despensa, aí procurassem as palavras que o fotógrafo se esquecia no fixador."
(SENA 1981)

5. **"Quand Freud utilise le modèle de l'appareil photographique, c'est pour montrer que tout phénomène psychique passe d'abord nécessairement par une phase inconsciente, par l'obscurité, le négatif, avant d'accéder à la conscience, de se développer dans la clarté du positif."** (S. KOFMAN 1973 *apud* OLIVEIRA 1984: 91)
6. Para Barthes, é à química que se deve a invenção da fotografia, motivada pela descoberta da propriedade fotossensível de certos sais (especialmente o brometo de prata), cujo enegrecimento sob a acção da luz solar permite a captação e a impressão da luminosidade reflectida por determinado objecto. A fotografia é considerada, por isso mesmo, mais uma *emanação* do que uma representação: para além de uma imagem, o *eikon* fotográfico é um vestígio do real que representa.
- Já em 1968, Carlos de Oliveira havia dado conta da importância do processo químico no acto fotográfico quando, num excerto do texto em prosa poética "Look back in anger", incluído na obra *Sobre o lado esquerdo*, relaciona as imagens latentes na memória com a revelação fotográfica:
- "As imagens latentes, [...] entrego-as às palavras como se entrega um filme aos sais da prata. Quer dizer: numa pura suspensão de cristais, revelo a minha vida."** (OLIVEIRA 1968)
7. A única iluminação de segurança que é permitida no interior da câmara escura é proveniente da luz vermelha: pelo facto de se encontrar na extremidade do espectro solar, a radiação emanada por esta luz não produz qualquer efeito sobre a emulsão da película fotográfica.
8. A propósito de dois exemplos retirados de *A morgadinha dos canaviais*, de Júlio Dinis, nos quais uma das personagens rememora imagens do passado através da contemplação de objectos que fizeram igualmente parte desse mesmo passado, Helena Carvalhão Buescu refere que o acto da contemplação é **"uma actividade em que presente não anula passado, antes o suscita para, no momento da percepção, ambos coexistirem."** (BUESCU 1990: 242)
9. O desdobamento, acto de desenrolar o fio da meada, é uma imagem que se conjuga perfeitamente com o trabalho de desfilar a trama da memória e de transportar as imagens do passado para o presente, e que Carlos de Oliveira teve oportunidade de utilizar anteriormente numa passagem do texto em prosa poética "Na floresta":
- "Agora desdobo o fio da memória (é difícil fugir às imagens, aos romances da infância) sem preocupações eruditas ou cronológicas. A memória enreda-se também à semelhança das florestas [...]"** (OLIVEIRA 1971: 139)

10. "[...] para tornar uma coisa muito terrível, a obscuridade parece ser geralmente necessária. Quando nós conhecemos toda a extensão de um perigo, quando os olhos podem acostumar-se a ele, uma grande parte do MEDO se dissipa." (BURKE 1973 *apud* FRADE 1987: 78)
11. Existe uma concreta associação clássica entre a noite e o mal. O velamento das imagens do mundo provoca a mistura dos elementos e a indistinção das suas formas, que transmitem a instabilidade e a insegurança ao indivíduo:
"[...] estranho *parti-pris* de que também a nossa cultura participa: desvalorizar a escuridão como se nela se concentrasse o breu do mundo, rechaça-la como se ela fosse o refúgio e, quem sabe, a origem, de todos os males." (FRADE 1987: 73)
12. É na indiferenciação silenciosa e solitária das trevas que os poetas procuram também o seu momento de inspiração, momento único em que as palavras germinam, vindas de um estranho caos. É este o tempo propício à demanda da desejada materialização do corpo arquetípico da escrita na superfície branca do papel; como Carlos de Oliveira o exemplifica, através desta pequena quadra que dá início ao poema "A noite inquieta", incluído na sua obra *Colheita Perdida*, editada em 1948:
"Só, em meu quarto, escrevo à luz do olvido;/ deixai que escreva pela noite dentro:/ sou um pouco de dia anoitecido/ mas sou convosco a treva florescendo." (OLIVEIRA 1976: 31)

NOTAS AO CAPÍTULO VII

- DA INDIFERENCIAÇÃO -

1. "[...] o mundo é um organismo vivo, uno, cujos compartimentos comunicam e participam, todos, da vida uns dos outros." (CARAÇA 1951: 109)
2. O processo descrito por Barthes em relação à deterioração da fotografia com o tempo é exactamente idêntico ao que sucede com a única fotografia existente na casa familiar de *Finisterra* após os anos de exposição à luz e à humidade - as suas tonalidades e gradações vão-se apagando gradualmente, ganhando uma cor sépia pálida, e a natureza mantém-se indiferente ao estiolar da sua própria representação:
"Como um organismo vivo, nasce nos próprios grãos de prata que germinam, vive por um momento, depois envelhece. Atacada pela luz, pela humidade, empalidece, gasta-se, desaparece." (BARTHES 1980: 131)
3. Carlos de Oliveira tinha já revelado no seu conto "A viagem", escrito em 1970, a ideia da diluição das diferenças e dos contrários como um gesto de imensa ternura; é o acto indiferenciador que transforma as relações dicotómicas num único registo harmonioso:
"De Camus: *"a terna indiferença do mundo"*. Entardece ao redor. O carro, um ponto móvel no meridiano da estrada que divide a terra em duas partes rigorosamente iguais, abre ele próprio o sulco da divisão, o único sítio por onde podemos passar, e se parássemos, o universo da esquerda e o universo da direita espriavam-se no alcatrão ao encontro um do outro, bloqueando o caminho, como dois mares de fraga, húmus, água, bichos, árvores, o cataclismo vagaroso que mistura tudo na mesma terna indiferença, porque a ternura é isso, misturar, indiferenciar, e a indiferença (do mundo), como a própria palavra diz, também." (OLIVEIRA 1971: 4; sublinhado nosso)

ARNHEIM, Rudolf

(1932) *Film als Kunst*; (tradução utilizada: *A arte do cinema*, Lisboa, Editorial Aster, 1960).

AURÉLIO, Diogo Pires

(1978) "Teoria da representação em *Finisterra*", *Expresso Revista*, Lisboa, 7.12, p. 29.

BABO, Maria Augusta

(1993) "O livro e o quadro como objectos plásticos", in *A escrita do livro*, Lisboa, Vega, pp. 29-49.

BACHELARD, Gaston

(1932) *L'intuition de l'instant*; (edição utilizada: Paris, Éditions Gonthier, 1979).

(1938) *La psychanalyse du feu*; (edição utilizada: *A psicanálise do fogo*, Lisboa, Litoral Edições, 1989).

(1957) *La poétique de l'espace*; (edição utilizada: 9ª ed., Paris, Presses Universitaires de France, 1978).

BAPTISTA-BASTOS

(1991) "Carlos de Oliveira: o quotidiano como enigma", *Jornal de letras, artes e ideias*, Lisboa, 2.7, p. 18.

BARRENTO, João

(1990) "A razão transversal - *requiem* pelo pós-moderno", *Vértice*, Lisboa, II Série, nº 25. Abril, pp. 31-36.

BARTHES, Roland

(1968) "L'effet de réel", in AAVV, *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, pp. 81-90.

(1978) *Leçon*; (edição utilizada: *Lição*, Lisboa, Edições 70, 1988).

(1980) *La chambre claire (Note sur la photographie)*; (tradução utilizada: *A câmara clara*, Lisboa, Edições 70, 1981).

BERGSON, Henri

(1896) "Matière et mémoire - essai sur la relation du corps a l'esprit"; (edição utilizada: in *Oeuvres*, Paris, Presses Universitaires de France, 1970).

BRANCO, Rosa Alice

(1993) *O que falta ao mundo para ser quadro*, Lisboa, Limiar.

BUCI-GLUCKSMANN, Christine

(1986) *La folie du voir. De l'esthétique baroque*, Paris, Éditions Galilée.

BUESCU, Helena Carvalhão

(1990) *Incidências do olhar: percepção e representação*, Lisboa, Editorial Caminho.

CARAÇA, Bento de Jesus

(1951) *Conceitos fundamentais da matemática*; (edição utilizada: 7ª ed., Lisboa, 1978).

COELHO, Tereza

(1994) "O fim da terra", *Público*, Lisboa, Suplemento Leituras, 23.4, p. 3.

CONRADO, Júlio

(1979) "Finisterra: um certo contencioso", *Diário Popular*, Lisboa, 1.2.

COSTA, Deolinda Santos

(1988) "Dez anos depois do fim do mundo", *Jornal de letras, artes e ideias*, Lisboa, 9.8.

(1990) *Finisterra de Carlos de Oliveira - lugar de eleição*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

(1992) "Carlos de Oliveira: o sonho intacto", *Público*, Lisboa, Suplemento Leituras, 4.12, p. 10.

CRUZ, Gastão

(1979) "Finisterra ou a geometria do real", *O Jornal*, Lisboa, 3.8.

(1991) "A linguagem dos artesãos", *Jornal de letras, artes e ideias*, Lisboa, 2.7, p. 16.

DESCARTES, René

(1637) *Discours de la méthode*; (edição utilizada: Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1979).

DIAS, Fátima Caleiro

(1990) "Doença feita de sombras. Um sujeito em a-sombro ou a casa a-sombra(da)", *Revista de Comunicação e Linguagens: o corpo, o nome, a escrita*, Lisboa, nºs 10/11, Março, pp. 227-242.

DIONÍSIO, Eduarda

(1981) "*Finisterra*: cálculos, sonhos, tentativas", *Jornal de letras, artes e ideias*, Lisboa, 18.8, pp. 9-10.

DIONÍSIO, Mário

(1956) "Não se pode copiar" in *A paleta e o mundo*, Lisboa, Publicações Europa-América, Vol. I, pp. 104-113.

DORFLES, Gillo

(1974) "*Innen et Ausen* en architecture et en psychanalyse", *Nouvelle Revue de Psychanalyse: "Le Dehors et le Dedans"*, Paris, Éditions Gallimard, nº 9, Primavera, pp. 229-238.

DUARTE, Isabel Margarida

(1978) "*Finisterra*: romance de Carlos de Oliveira", *Jornal de Notícias*, Porto, 5.12.

DUBOIS, Philippe

(1992) *L'acte photographique*; (tradução utilizada: *O acto fotográfico*, Lisboa, Vega, 1992).

ECO, Umberto

(1980) *Il nome della rosa*; (tradução utilizada: *O nome da rosa*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1984).

ELIADE, Mircea

(1963) *Das Heilige und das Profane*; (tradução utilizada: *O sagrado e o profano*, Lisboa, Livros do Brasil, s.d.).

FERRAZ, Maria de Lurdes A.

(1981) "Aproximação a *Finisterra*", *Jornal de letras, artes e ideias*, Lisboa, 18.8, p. 8.

FOCILLON, Henri

(1943) *Vie des formes*; (tradução utilizada: *A vida das formas*, Lisboa, Edições 70, 1988).

FOUCAULT, Michel

(1966) *Les mots et les choses*; (tradução utilizada: *As palavras e as coisas - uma arqueologia das ciências humanas*, Lisboa, Edições 70, 1988)

FRADE, Pedro Miguel

(1985a) "Errâncias em torno de um equívoco ou de uma técnica que não teria o direito de mentir nem sequer por humanidade...", in *Da constatação fotográfica à construção das identidades judiciais*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, pp. 7-40.

(1985b) "As novas tecnologias e a infelicidade do ícone", (Comunicação para o Colóquio "A Informação face às novas tecnologias", Lisboa, Forum Picoas, 31.1).

(1987) "Obscuridades e paixões, paixões do obscuro", *Revista de Comunicação e Linguagens: as paixões*, Lisboa, nº 5, Novembro, pp. 73-83.

(1991) "A obra e os seus ínfimos", *Revista de Comunicação e Linguagens: a experiência estética*, Lisboa, nºs 12-13, Janeiro, pp. 67-76.

(1992) *Figuras do espanto - a fotografia antes da sua cultura*, Porto, Edições Asa.

FURTADO, José Afonso

(1992) "Pedro Miguel Frade - a paixão da imagem"; (edição utilizada: *Caderno de Filosofias*, Coimbra, nº 8, Março, 1994).

GIL, Fernando

(1984) "Representar", in *Mimésis e negação*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp. 35-87.

GIL, José

(1994) *O espaço interior*, Lisboa, Editorial Presença.

GODINHO, Rafael

(1991) "Descartes - Merleau-Ponty. Do dito ao subentendido: o "entre-dois"", *Revista de Comunicação e Linguagens: a experiência estética*, Lisboa, nºs 12-13, Janeiro, pp. 99-113.

GUEDES, Maria Estela

(1978a) "Carlos de Oliveira: *Finisterra*", *Diário Popular*, Lisboa, Suplemento Letras e Artes, 4.10.

(1978b) "*Finisterra* - Grafismos", *Diário Popular*, Lisboa, Suplemento Letras e Artes, 23.10.

(1978c) "*Finisterra* (conclusão) - Quadros", *Diário Popular*, Lisboa, Suplemento Letras e Artes, 30.10.

GUERREIRO, António

(1988) "A textualização do real (a partir de *Finisterra* de Carlos de Oliveira)", *Colóquio/Letras*, Lisboa, n.ºs 104-105, Julho-Outubro, pp. 79-84.

(1990) "As doenças do tempo", *Ruínas* (1.º volume da série "Elogios"), Quatro Elementos Editores, pp. 31-35.

GUIMARÃES, Fernando

(1991) "Florir, parente de floresta", *Letras & Letras*, Porto, 18.12, p.8.

GUSMÃO, Manuel

(1981) *A poesia de Carlos de Oliveira*, Lisboa, Seara Nova/Editorial Comunicação.

HAMON, Philippe

(1973) "Un discours contraint", in AAVV, *Littérature et réalité*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, pp. 119-181.

JÚDICE, Nuno

(1978) "Guia (sumário) para ler *Finisterra*", *Diário de Notícias*, Lisboa, Suplemento Cultura, 9.11.

LANCIANI, Giulia

(1989) "Aporie scritturali"; (tradução utilizada: "Aporias da escrita", *Letras & Letras*, Porto, n.º 61, 18.12.91, pp. 10-11).

LEPECKI, Maria Lúcia

(1983) "*Finisterra*: a casa, as mãos, o tempo", *Sílex - Revista de Letras e Artes*, n.º 8, Julho, pp. 7-11.

LOPES, Silvina Rodrigues

(1990) "Bless you [a]re", *Ruínas* (1º volume da série "Elogios"), Quatro Elementos Editores, Lisboa, pp. 178-196.

LOURENÇO, Eduardo

(1993) "Da fotografia", *Público*, Lisboa, Suplemento Leituras, 10.9, p. 11.

MARIN, Louis

(1994) *De la représentation*, s. l., Gallimard - Le Seuil.

MARQUES, António

(1993) *Perspectivismo e modernidade - o valor construtivo e crítico do perspectivismo de Nietzsche*, Lisboa, Vega.

MARTINS, Manuel Frias

(1979) "Finisterra de Carlos de Oliveira", *Vértice*, Coimbra, XXXIX, nº 416, Janeiro-Fevereiro, pp. 59-62.

MENDES, João

(1978) "Finisterra ao serviço do princípio de indiferenciação", *Diário de Lisboa*, Lisboa, 29.12, p. 7.

MENEZES, Salvato Teles

(1991) "Carlos de Oliveira: realismo poético, poética do realismo", *Jornal de letras, artes e ideias*, Lisboa, 16.7, p. 7.

MÈREDIEU, Florence de

(1981) "La photographie et ses prothèses", *Parachute*, Montreal, nº 34, Março-Maio, 1981, pp. 25-32.

MERLEAU-PONTY, Maurice

(1945) *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard.

(1964) *L'oeil et l'esprit*, Paris, Éditions Gallimard.

MOURA, Fernando

(1973) "Perfil de Carlos de Oliveira", *Vértice*, Coimbra, nº 354-355, Julho-Agosto, pp. 686-692.

NIETZSCHE, Friedrich

(1885) *Zur Genealogie der Moral*; (tradução utilizada: "La généologie de la morale", in *Oeuvres philosophiques complètes*, Paris, Éditions Gallimard, 1971, pp. 213-399.

OLIVEIRA, Carlos de

(1971) *O aprendiz de feiticeiro*; (edição utilizada: 3ª ed. (corrigida), 1979, Lisboa, Sá da Costa Editora).

(1976) *Trabalho poético*; (edição utilizada: 2ª ed., Lisboa, Sá da Costa Editora, 1982).

(1978) *Finisterra - paisagem e povoamento*; (edição utilizada: 5ª ed., Lisboa, Sá da Costa Editora, 1984).

(1981) "Cosmogonia", *Jornal de letras, artes e ideias*, Lisboa, 9.6, p. 5.

(1986) "A beleza de um jogo nocturno", *Jornal de Letras, artes e ideias*, Lisboa, 22.6.

OLIVEIRA, Emídio Rosa de

(1984) *Pesquisa em torno da fotografia - ou da marca fotológica que impregna a reflexão teórica*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

(1989) "O modo ocidental do ver nas suas mutações", in *A pintura de Noronha da Costa*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, pp. 9-17.

PLATÃO

(1994) Tradução utilizada: *Fedro ou Da beleza*, Lisboa, Guimarães Editores.

REIS, Carlos e Ana Cristina M. LOPES

(1987) *Dicionário de narratologia*; (edição utilizada: 2ª edição, Coimbra, Livraria Almedina, 1990).

RODRIGUES, Urbano Tavares

(1978) "*Finisterra* ou de como o realismo objectal pode tornar-se interveniente", *Diário de Lisboa*, Lisboa, 11.10, p. 13.

(1979) "Carlos de Oliveira, *Finisterra - paisagem e povoamento*", *Colóquio/Letras*, Lisboa, nº 47, Janeiro, pp. 89-90.

ROSENGARTEN, Ruth

(1988) "Pontos de vista: Fotografia e Feminismo no contexto do Pós-Moderno", *Revista de Comunicação e Linguagens: Modernidade/Pós-Modernidade*, Lisboa, nºs 6-7, Março, pp. 213-225.

SANTOS, João Camilo dos

(1987a) *Carlos de Oliveira et le roman*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian.

(1987b) "Finisterra: roman du regard et de la mémoire", in SANTOS 1987a, pp. 630-646.

(1991) "Apresentação de um romancista neo-realista: Carlos de Oliveira", *Vértice*, Lisboa, II Série, n° 38, Maio, pp. 25-43.

SARAIVA, António José

(1973) "Realismo, realidade, literatura", *O Comércio do Porto*, Porto, Suplemento, 24.4.

SEIXO, Maria Alzira

(1986a) *A palavra do romance - ensaios de genologia e análise*, Lisboa, Livros Horizonte.

(1986b) "Dez anos de ficção em Portugal (1974-1984)", in SEIXO 1986a, pp. 48-65.

(1986c) "Paisagem e narração em *Finisterra* de Carlos de Oliveira", in SEIXO 1986a, pp. 115-123.

SENA, António

(1981) "O pormenor sou eu", *Jornal de letras, artes e ideias*, Lisboa, 21.7.

SILVESTRE, Osvaldo

(1992) "Representação e parálise: Carlos de Oliveira e a pós-modernidade" in AAVV, *Poesia da ciência, ciência da poesia*, Lisboa, Escher, pp. 35-62.

SIMÃO, Cristiana Veiga

(1989) "Da realidade" in *As metamorfoses da filosofia em Gaston Bachelard*, Dissertação apresentada à Universidade de Lisboa para obtenção do grau de Mestre em Filosofia, Lisboa, pp. 178-250.

SIMÕES, João Gaspar

(1932) "A arte e a realidade"; (edição utilizada: edição facsimilada completa, Tomo II, Lisboa, Contexto, 1993).

(1978) "O "caso" Carlos de Oliveira", *Diário de Notícias*, Lisboa, 2º Caderno, 24.8, pp. 17-18.

STAROBINSKI, Jean

(1961) "Le voile de Poppée", in *L'oeil vivant*, Paris, Gallimard, pp. 9-27.

SUBIRATS, Jean

(1983) "Usages divers et fonction singulière de la parenthèse dans *Finisterra* de Carlos de Oliveira", *Arquivos do Centro Cultural Português*, Lisboa-Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, XIX, pp. 821-853.

VIÇOSO, Vítor

(1988) "*Finisterra* de Carlos de Oliveira: os simulacros e as metamorfoses do real"; (edição utilizada: *Vértice*, Lisboa, II Série, n.ºs 38 e 39, Maio e Junho, 1991, pp. 9-24 e 69-78).

- BIBLIOGRAFIA CLASSIFICADA -

1. Textos de Carlos de Oliveira

OLIVEIRA, Carlos de (1971)
OLIVEIRA, Carlos de (1976)
OLIVEIRA, Carlos de (1978)
OLIVEIRA, Carlos de (1981)
OLIVEIRA, Carlos de (1986)

2. Sobre *Finisterra* e o seu autor

AURÉLIO, Diogo Pires (1978)
BAPTISTA-BASTOS (1991)
COELHO, Tereza (1994)
CONRADO, Júlio (1979)
COSTA, Deolinda Santos (1988)
COSTA, Deolinda Santos (1990)
COSTA, Deolinda Santos (1992)
CRUZ, Gastão (1979)
CRUZ, Gastão (1991)
DIONÍSIO, Eduarda (1981)
DUARTE, Isabel Margarida (1978)
FERRAZ, Maria de Lurdes A. (1981)
GUEDES, Maria Estela (1978a)
GUEDES, Maria Estela (1978b)
GUEDES, Maria Estela (1978c)
GUERREIRO, António (1988)
GUIMARÃES, Fernando (1991)
GUSMÃO, Manuel (1981)
JÚDICE, Nuno (1978)
LANCIANI, Giulia (1989)

LEPECKI, Maria Lúcia (1983)
LOPES, Silvina Rodrigues (1990)
MARTINS, Manuel Frias (1979)
MENDES, João (1978)
MENEZES, Salvato Teles (1991)
MOURA, Fernando (1973)
RODRIGUES, Urbano Tavares (1978)
RODRIGUES, Urbano Tavares (1979)
SANTOS, João Camilo dos (1987a)
SANTOS, João Camilo dos (1987b)
SANTOS, João Camilo dos (1991)
SEIXO, Maria Alzira (1986a)
SEIXO, Maria Alzira (1986b)
SEIXO, Maria Alzira (1986c)
SILVESTRE, Osvaldo (1992)
SIMÕES, João Gaspar (1978)
SUBIRATS, Jean (1983)
VIÇOSO, Vítor (1988)

3. Sobre a representação do real

BABO, Maria Augusta (1993)
BARTHES, Roland (1968)
BARTHES, Roland (1978)
BRANCO, Rosa Alice (1993)
BUCI-GLUCKSMANN, Christine (1986)
BUESCU, Helena Carvalhão (1990)
DIONÍSIO, Mário (1956)
FOCILLON, Henri (1943)
FOUCAULT, Michel (1966)
GIL, Fernando (1984)
GODINHO, Rafael (1991)
HAMON, Philippe (1973)
MARIN, Louis (1994)
MARQUES, António (1993)

MERLEAU-PONTY, Maurice (1945)
OLIVEIRA, Emídio Rosa de (1989)
PLATÃO (1994)
SARAIVA, António José (1973)
SIMÕES, João Gaspar (1932)
STAROBINSKI, Jean (1961)

4. Sobre a fotografia

ARNHEIM, Rudolf (1932)
BARTHES, Roland (1980)
DUBOIS, Philippe (1992)
FRADE, Pedro Miguel (1985a)
FRADE, Pedro Miguel (1985b)
FRADE, Pedro Miguel (1991)
FRADE, Pedro Miguel (1992)
FURTADO, José Afonso (1992)
LOURENÇO, Eduardo (1993)
MÈREDIEU, Florence de (1981)
OLIVEIRA, Emídio Rosa de (1984)
ROSENGARTEN, Ruth (1988)
SENA, António (1981)

5. Vária e de referência

BACHELARD, Gaston (1932)
BACHELARD, Gaston (1938)
BACHELARD, Gaston (1957)
BARRENTO, João (1990)
BERGSON, Henri (1896)
CARAÇA, Bento de Jesus (1951)
DESCARTES, René (1637)

DIAS, Fátima Caleiro (1990)
DORFLES, Gillo (1974)
ECO, Umberto (1980)
ELIADE, Mircea (1963)
FRADE, Pedro Miguel (1987)
GIL, José (1994)
GUERREIRO, António (1990)
MERLEAU-PONTY, Maurice (1964)
NIETZSCHE, Friedrich (1885)
REIS, Carlos e Ana Cristina M. LOPES (1987)
SIMÃO, Cristiana Veiga (1989)

