
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

O PENSAMENTO-PAISAGEM EM TRÊS NARRATIVAS PORTUGUESAS DO SÉCULO XX – BOLOR, FINISTERRA E UM BEIJO DADO MAIS TARDE

Gisele Seeger¹ (PUCRS/CNPq)
e Paulo Ricardo Kralik Angelini² (PUCRS)

RESUMO: *Bolor* (1968), de Augusto Abelaira, *Finisterra. Paisagem e Povoamento* (1978), de Carlos de Oliveira, e *Um beijo dado mais tarde* (1990), de Maria Gabriela Llansol, são obras já paradigmáticas no contexto da narrativa portuguesa do século XX. Orientadas por diretrizes estéticas, temáticas e ideológicas distintas, todas as três participam dum contexto geral de mutação dos paradigmas tradicionais de construção narrativa e põem em xeque a verdade e a acessibilidade dos referentes, projetando, para além da ficção, modos de percepção menos unívocos e categoriais – tais modos de percepção, que contrariam “as dicotomias habituais do pensamento conceitual”, Michel Collot designa-os por “pensamento-paisagem”. No interior desses universos narrativos, são sobretudo as dimensões espaciotemporais as responsáveis por sustentar o problema da referencialidade em ficção e estimular as personagens (e o leitor) a confrontarem-se com o caráter de construído dos universos narrativos e com a ficcionalidade dos referentes.

PALAVRAS-CHAVE: Pensamento-paisagem; *Bolor*; *Finisterra*; *Um beijo dado mais tarde*.

THE THOUGHT-LANDSCAPE IN THREE PORTUGUESE NARRATIVES OF THE 20TH CENTURY – BOLOR, FINISTERRA AND UM BEIJO DADO MAIS TARDE

ABSTRACT: *Bolor* (1968), by Augusto Abelaira, *Finisterra. Paisagem e Povoamento* (1978), by Carlos de Oliveira, and *Um beijo dado mais tarde* (1990), by Maria Gabriela Llansol, are already paradigmatic works in the context of Portuguese narrative in the 20th century. Guided by distinct aesthetic, thematic, and ideological principles, they all participate in a general context of the mutation of traditional narrative construction paradigms and challenge the truth and accessibility of referents. They project modes of perception that are less univocal and categorical, contradicting “the usual dichotomies of conceptual thinking.” Michel Collot designates these modes of perception as “thought landscape.” Within these narrative universes, spatiotemporal dimensions play a crucial role in sustaining the problem of referentiality in fiction, compelling characters (and readers) to confront the constructed nature of narrative universes and the fictionality of referents.

Recebido em 27 de dezembro de 2022. Aprovado em 9 de outubro de 2023.

¹ giseleseeger@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0003-2866-7053>

² ricardokralikangelini@gmail.com - <https://orcid.org/0000-0002-7096-0109>



1. A INSEPARABILIDADE DO TEMPO E DO ESPAÇO: ESTADO DA ARTE

“A inseparabilidade do espaço e do tempo na literatura é sugerida”, como assinala Marie-Laure Ryan (2012), “pelo conceito polissêmico de ‘cronotopo’ de Bakhtin (1938), pelo ‘mundo do texto’ de Paul Werth (1999), pelo ‘mundo da história’ de David Herman (2005) e pela ‘diegese’ de Gérard Genette (1972)”³. No entanto o que se revela ao longo da história desses conceitos é uma aguda assimetria, como já assinalara Gabriel Zoran: “a literatura é basicamente uma arte do tempo” e “embora ninguém hoje afirme isso tão descaradamente quanto Lessing (1974:102-115) o fez, a dominância do fator tempo na estruturação do texto narrativo continua sendo um fato indiscutível” (1984: 310)⁴. Por outro lado, “a existência do espaço é empurrada para um canto, por assim dizer. Não é totalmente descartada, mas também não tem um significado reconhecido e um *status* claro no interior do texto” (Zoran 1984: 310)⁵. Tal assimetria na relação entre as duas categorias “é evidente não apenas em seu *status* no texto, mas também na extensão do progresso pesquisa sobre esses conceitos” (Zoran 1984: 310)⁶. Isso porque, ao tratar-se do tempo, em geral se fala na mais evidente correlação entre a estruturação do texto e a do mundo, ao passo que é mais difícil tratar do espaço nesses termos:

Quaisquer que sejam os termos específicos usados na discussão sobre o tempo, eles sempre serão dominados pela oposição básica entre o tempo do texto e o do mundo. [...] Os vários possíveis relacionamentos no interior desses pares de componentes podem criar uma ampla gama de categorias, com base nos modos de correlação [...] e sobre tipos específicos de desvio da estrutura “natural” do tempo (como contração, inversão da ordem temporal etc.). (Zoran 1984: 310)⁷

É com base na distinção entre o plano temporal da “história” e o plano temporal do “texto”, com efeito, que Gérard Genette, no seu *Discurso da narrativa* ([1972], 1995), estabelece os critérios de *ordem*, *duração* e *frequência*, sendo ordem o confronto entre “a ordem de disposição dos acontecimentos ou acontecimentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos

3 The inseparability of space and time in narrative is suggested, among other ideas, by Bakhtin’s (1938) polysemic concept of ‘chronotop’e, by Werth’s (1999) ‘text world,’ by Herman’s (2005) ‘storyworld’, and by Genette’s (1972) ‘diégèse’”.

4 Literature is basically an art of time. Although no one today would state this as baldly as Lessing (1974:102-115) did, the dominance of the time factor in the structuring of the narrative text remains an indisputable fact”.

5 The existence of space is pushed into a corner, so to speak. It is not altogether discarded, but neither does it have a recognized and clear-cut status within the text”.

6 This lack of symmetry in the relationship between space and time is evident not only in their status in the text, but also in the extent of the progress of research on these concepts”.

7 The difficulty apparently lies in one basic difference between space and time in narrative. One may speak of time in terms of the correlation between the structuring of the text and that of the world, [...]. The various possible relationships within these pairs of components can create a wide range of categories, based on the modes of correlation [...] and on specific types of deviation from the “natural” structuring of time (such as contraction, reversal of temporal order, etc.)”.

ou segmentos temporais na história” (Genette 1995: 31), duração o grau de “isocronia” entre narrativa e história (Genette 1995: 86) e frequência “as relações de repetição entre narrativa e diegese” (Genette 1995:113). Essa distinção pressupõe uma correlação entre a temporalidade do mundo e a temporalidade da história, que o discurso subverte em maior ou menor grau. O espaço, segundo essa concepção, é muito mais uma dimensão da história do que do discurso e por isso essa dimensão ficou relegada a um segundo plano. Ao tratar do espaço, Genette equaciona essa dimensão à descrição, distinguindo entre suas funções *decorativa* (por seu aspecto de “pausa” e “recreação” narrativa) e *explicativa* ou *simbólica* (por indiciar ou confirmar aspectos da psicologia da personagem), ou seja, para a genetteana narratologia, o espaço teria uma função principalmente acessória e auxiliar.

No mesmo sentido, James Phelan e Peter J. Rabinowitz afirmam que “as perguntas sobre o espaço (*setting*) das narrativas de ficção são importantes e teoricamente desconfortáveis” (2012: 84)⁸ e que, apesar de alguns esforços notáveis anteriores, foi “apenas recentemente, como resultado do trabalho de David Herman, Susan Stanford Friedman e outros, que a teoria da narrativa começou a abordar questões mais sofisticadas sobre espaço e cenário e a dar-lhes a atenção que merecem”⁹.

O fato é que, não obstante tomados separadamente para fins de conceitualização teórica, tempo e espaço são igualmente cruciais na estruturação dos mundos narrativos. No caso do romance, a interligação fundamental das relações espaciais e temporais, como nos ensina Mikhail Bakhtin, envolve mais do que a representação dessas duas dimensões. Nele, o “espaço torna-se concreto e satura-se de um tempo mais substancial”, sendo preenchido pelo sentido da vida do “herói” e entrando numa “relação essencial” com ele e o seu destino (Bakhtin 2014: 242). Michel Collot concebe a interdependência entre esses três elementos (espaço, tempo e personagem) em termos da constituição de um “pensamento-paisagem”. A paisagem é, para Collot, “uma manifestação exemplar da multidimensionalidade dos fenômenos humanos e sociais, da interdependência do tempo e do espaço e da interação da natureza e da cultura, do econômico e do simbólico, do indivíduo e da sociedade” (2013: n. p.), oferecendo-nos “um modelo para pensar a complexidade de uma realidade que convida a articular os aportes das diferentes ciências do homem e da sociedade” (2013: n. p.).

2. O PENSAMENTO-PAISAGEM EM *BOLOR*, *FINISTERRA* E *UM BEIJO DADO MAIS TARDE*

Bolor (1968), de Augusto Abelaira, *Finisterra. Paisagem e Povoamento* (1978), de Carlos de Oliveira, e *Um beijo dado mais tarde* (1990), de Maria Gabriela Llansol, são obras já paradigmáticas no contexto da narrativa portuguesa do século XX. Orientadas por diretrizes estéticas, temáticas e ideológicas distintas, todas as três participam

8 we acknowledge that questions about setting are both important and theoretically uncomfortable”.
9 it is only recently, as a result of work by David Herman, Susan Stanford Friedman, and others, that narrative theory has begun to take up more sophisticated questions about space and setting and to give them the attention they deserve”.

dum contexto geral de mutação dos paradigmas tradicionais de construção narrativa e põem em xeque a “verdade” e a “acessibilidade” dos referentes, projetando, para além da ficção, modos de perceber o mundo menos unívocos e categoriais. No interior desses universos narrativos, são sobretudo as dimensões espaciotemporais as responsáveis por sustentar o problema da referencialidade em ficção.

Nas três obras, a indissociabilidade das dimensões tempo e espaço está desde logo inscrita no propósito motor das enunciações narrativas: o *refazimento* de histórias. Por *refazimento* designa-se, antes de mais, o redimensionamento da noção de real que nessas narrativas sempre acompanha o ato rememorativo. Em *Finisterra*, a todo o instante, as personagens se debatem contra o falseamento da memória e da percepção. O homem que percorre a casa sabe bem que, não obstante seu empenho em recuperar o passado com o rigor de quem mede (cartografa) cada esconso, sua memória de menino tem muito de ficcional — “Quem te contou a história? Eu estava lá, não estava? Eras muito pequeno e a aranha muito grande. Deves tê-la aumentado como aumentaste os grãos de areia” (Oliveira 2003: 17). A mesma consciência da ficcionalidade da memória exhibe-a narradora d’*Um beijo dado mais tarde* — “O que eu acabei de me lembrar pode ser só um quase real, é que ninguém, senão eu, assistiu à realidade tal qual ela era” (Llansol 2016: 30) — e Humberto, em *Bolor*: “Falar aqui do Carissimi não seria muito mais significativo acerca dos nossos verdadeiros sentimentos do que toda aquela verborreia por mim inexactamente transcrita numa condensação semelhante às do *Reader’s Digest*, com palavras e ritmos jamais utilizados por qualquer de nós?” (Abelaira 2005: 22).

Nesse redimensionamento, está implicada ainda a valorização do próprio processo de conversão da matéria vivencial em escrita. Nas três obras, a linguagem se faz, ostensivamente, espaço. É um atributo constituinte da linguagem o fato de possuir um espaço próprio, “porque ela é um sistema de relações; porque seus constituintes possuem concretude sensorialmente apreensível”, como assinala Alberto Luis Brandão. O que os três romances fazem, entretanto, é “coloca[r] em primeiro plano a sensorialidade dos signos que a compõem; concede[r]-lhes o poder de se projetarem como espaço” (Brandão 2013: 254).

Bolor, que se desdobra quase completamente em narração simultânea, joga com a impossibilidade da isocronia entre narrativa e história: “guardo as palavras restantes a fim de as congelar neste diário [escrevo que guardo as palavras restantes a fim de as congelar neste diário (e escrevo que guardo as palavras restantes a fim de as congelar neste diário —... —)]. — Estiveste a pensar que...? (Escrevo: “Estive a pensar que...?”)” (Abelaira 2005: 135).

Por sua vez, a narradora d’*Um beijo dado mais tarde* sabe que a palavra é quase sempre o ponto por onde foge o sentido: “Tudo agora são contradições, cegueira onde se cruza o escuro. ‘Caem as árvores’, pensa; mas a metáfora é uma fuga ao sentido, uma pequena chama que só permite a compreensão passageira do que está a ler” (Llansol 2016: 39).

Para as figuras dos três romances, tempo e espaço anteriores à escrita foram “reais”, mas estão em vias de perda, indiferenciação ou deslocamento — apenas para serem restabelecidos como “referentes da linguagem”, “o resíduo ou vestígio do real”, para empregar os termos de Linda Hutcheon (1991: 188). Isto é, nenhuma das experiências encenadas desagua em qualquer forma de assunção da inexistência do referente, mas na sua relativa “inacessibilidade” (1991: 189), a não ser por meio da linguagem.

Em *Finisterra* todas as representações da paisagem são tentativas de reter a paisagem (o referente) que o tempo vai implacavelmente indiferenciando. No desenho do menino, as proporções e os tons do jardim foram alterados à força das sensações e da imaginação infantis: “demasiado azul, muito vermelho, algum roxo, nenhum amarelo” (Oliveira 2003: 13). A pirogravura da mãe é uma “gravura abstracta”, embora repita “com rigor o traço das dunas, as margens da lagoa, a rede confusa das gramíneas, equilibrando geometricamente superfícies, volumes, relações de espaço: a arquitectura real (?) da paisagem” (Oliveira 2003: 12); já na fotografia do pai, esta passa por “[u]m processo (evidente) de indiferenciação. Apagadas as linhas (os contornos), para falar ainda de paisagem, tem de imaginar-se uma névoa fina com a lua a nascer ao fundo. Ou supor (talvez) a lupa fosca e colorida (rosa a amarelecer)” (Oliveira 2003: 110). Não diferente é o que se passa com a paisagem-história refeita pelo homem, como diz ele próprio ao menino que fora: “Confundes duas ordens de sonhos, esqueces metamorfoses irremediáveis, unificas o tempo, não consultas ninguém” (Oliveira 2003: 32).

Em *Bolor*, Humberto supõe que, trocando-se a pessoa pelo ser de texto (a personagem), seria mais fácil descobri-la em sua verdade mais íntima. Conforme a escrita avança, entretanto, a crença na possibilidade duma substituição (do referente pelo signo linguístico), se não é de todo abandonada, enfraquece. Leio, nesse sentido, este questionamento:

“És insubstituível? Mais: precisaria de te substituir — a ti, que não és tudo, mas és muito — caso te perdesse?” Observo esta frase inúmeras vezes, leio-a e volta a lê-la, examino-a por todos os lados, por cima e por baixo, à direita e à esquerda, como se estivesse a observar uma caixa de fósforos:



(Abelaira 2005: 127-128)

Se, por um lado, a mulher se afigura substituível a Humberto, pois, em última análise nada parece verdadeiramente seu (nem os brincos, feitos em série, nem as palavras, socialmente aprendidas), por outro, mesmo a sua verdade mais aparente escapa por entre as páginas do diário, porquanto a “sua forma exacta, a forma objectiva, acessível a todos os observadores” (Abelaira 2005: 127), tal como a da “frase-coisa” (Abelaira 2005: 127) pronunciada, é incontornavelmente “outra” (Abelaira 2005: 127), diferente da que Humberto dispõe numa sucessão de frases sobre a página. Isto é, Maria dos Remédios é insubstituível na medida em que a escrita exclui a realidade-pessoa que procura captar.

N’*Um beijo dado mais tarde* a narradora alude a um “extremo” que, situado entre a “casa morta” (a casa da infância, onde reinara a impostura da língua) e a “Nuvem Pairando” (figura de texto), sobe à matéria narrativa por um “enorme espaço debruado pelo tempo” (Llansol 2016: 85). Para subir um tal extremo à matéria narrativa de um livro, é preciso que esse livro seja feito de “substâncias de tempo absolutamente diferentes” (do tempo da casa familiar). Nele, encarnam “flores”, o que “dá testemunho” “não só do espaço”, mas “também da cor”, porquanto “só na cor azul liquefeita” a narradora “aceitaria ser o companheiro filosófico” (Llansol 2016: 85) que iria brincar com Témia. Noutras palavras, somente um texto “na margem da língua” (Castello Branco 1998: 4) — texto em que o tempo-espaço está também liquefeito, porque a língua está prestes a abolir sua própria impostura constituinte — poderia acolher a história extrema que então nasce.

Assim, no processo de *refazimento* que atravessa as três narrativas, não se trata, simplesmente de transpor o tempo-espaço da história no tempo-espaço da escrita, mas de permiti-lo ingressar noutra, como por uma espécie de “artimanha” ou “truque”, para utilizar os termos do narrador principal de *Finisterra*: “E retiro o nome que chamei à maquete. Artimanha, não. Truque tem outra dignidade: é como dizem os ilusionistas” (Oliveira 2003: 86).

Uma vez ingressados no texto, tempo e espaço passam a operar segundo leis próprias, cuja estruturação discursiva não é um procedimento à parte da experiência das figuras. Em *Bolor*, a constante alusão ao papel e às esferográficas expõe um paralelismo entre a progressão diegética, com seus problemas de natureza epistemológica, ontológica e afetiva a aprofundarem-se cada vez mais, e a dimensão espaciotemporal que tais problemas vão tomando ao longo das páginas. Dito doutro modo, quanto mais as páginas se preenchem de tinta azul, preta ou roxa, mais os dilemas das personagens se aprofundam. Em função da transferência da ação dum tempo-espaço vivencial para um tempo-espaço textual, na primeira página, Humberto se diz “perturbado, muito mais perturbado por essa página [a cento e quinze, vindoura] do que por esta, já em parte azulada e vazia de surpresas” (Abelaira 2005: 9). Consciente da operação de conversão que no diário se opera, descortina a dissimetria entre o espaço (gráfico) do texto e a extensão física do espaço real, assim como entre o tempo da experiência, o tempo da escrita e o tempo da leitura:

Faço contas: eu, uma autêntica negação para a aritmética: quantos quilómetros somam as linhas escritas até hoje? A duzentos e oito centímetros por página, trinta páginas: sessenta e dois metros. Fico espantado com estes números tão pequenos! Depois de escrever tanto — pensava eu — teria deixado para trás muitos quilómetros de tinta. Sessenta e dois metros! (Abelaira 2005: 27)

Em *Finisterra* a história, tal como a maquete e outros simulacros da paisagem, é análoga a um “esquema topográfico” cuja medida é o “próprio passo” (a memória, a perspectiva) do homem que a constrói: “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” (Oliveira 2003: 65). Entre essas medidas, estão, naturalmente, tempo e espaço, não menos artificialmente agenciados no discurso do que a areia das dunas sobre o tampo da mesa. A história, tal como nos chega, não é senão um arbitrário ordenamento gráfico-espacial de papeis reunidos menos pelo sentido do que pela sua materialidade: “diferenças caligráficas, a cor da tinta, os caracteres” (Oliveira 2003: 41).

O presente do indicativo, recobrando a todos os eventos num processo de indiferenciação, instaura um aqui-agora intemporal, como se fosse a casa um reduto apartado do tempo, impressão que a presença dum halo de luz a circundá-la só faz reforçar. Por consequência, a figuração dos seres que povoam esse tempo-espaço também se desvincula dos constrangimentos do real: podem o homem e seu duplo (a criança) habitarem então sob o mesmo teto; pode a velha criada cruzar por entre os nós do tempo e surgir diante do homem como “vulto quase fluido” (Oliveira 2003: 107), como pode a criança esgueirar-se por entre as áleas para assistir ao contato da mulher (do homem) com os peregrinos. Uma tal amplificação das possibilidades ontológicas não se estabelece, no entanto, sem algum grau de perda, já que as figuras, ao rasurarem a cronologia, a linearidade, a não-reversibilidade e a separabilidade perdem em contornos, nitidez e inteireza.

N’*Um beijo dado mais tarde* as figuras vivem e sabem-se a viver num tempo-espaço em *sobreimpressão*. Para Llansol, a sobreimpressão é principalmente um modo de ver o mundo, como lemos em *Lisboaleipzig I*: “Sei hoje que é nessa sobreimpressão que eu habito o mundo, e vejo, com nitidez, que outros vieram ter comigo: ‘concebe um mundo humano que aqui viva, nestas paragens onde não há raízes’” (1994: 125). No espaço textual d’*Um beijo dado mais tarde*, com efeito, os tempos também se indiferenciam, desde logo o presente, o passado e o futuro da História (e da história, a primeira, familiar) ramificam-se sobre uma só rede: como mencionado anteriormente, figuras como Maria Adélia, Filipe, Témia e a Quimera dividem seu espaço-tempo vivencial com Bach, Aossê (Pessoa) e Isabel (Isabel de Aragão), numa interação que oblitera as fronteiras da cronologia e da espacialidade históricas. As palavras sobre a página são, nesse texto, como uma espécie de corte no tempo (casa separada do mundo por um halo de luz, para estabelecer uma analogia com *Finisterra*), que instaura um espaço sem tempo, ou, antes, um espaço onde diferentes tempos coexistem harmoniosamente. Para Sônia Helena Piteri (2010), este texto cria um “espaço textu-

al onde pelejam as palavras que partem do escrevente rumo ao legente, que, por sua vez, absorve-as, propiciando que elas ressoem (30).

Em *Bolor a casa* é o correlato existencial da relação conjugal, e a saída dela corresponde a mais uma tentativa de libertação do hábito. Como o adultério, constantemente sugerido, é um modo de flertar com o imprevisto e a novidade, fugindo à “descolorida, monótona e uniforme rotina do cotidiano e das relações conjugais” (Coelho 1973: 92):

Talvez a nossa casa esteja gasta, já não sabemos encontrar-lhe nenhum prazer, nenhum estímulo, de tal modo nos habituamos a ela... E naquele restaurante ao qual íamos tão poucas vezes (era caro) a novidade impelia-nos a observá-lo, a descobrir pormenores novos, cores, cadeiras, pessoas, músicas, sabores, cheiros, o mar ali debaixo da janela, e essas coisas envolviam-nos e, envolvendo-nos, despertavam-nos um para o outro. (Abelaira 2005: 24)

Pode-se ainda ler essa saída como o próprio ingresso na escrita, já que também ele deriva do impulso de “descobrir pormenores novos”, fazendo “despertar” um para o outro Humberto e Maria dos Remédios. Numa dimensão mais abrangente de interpretação, estendida ao contexto de produção de *Bolor*, pode-se ler o desejo de evasão da casa como uma saída dum modo de escrita cristalizado em direção a uma desestabilizante aventura narrativa, assim como a um desejo de “saída” do enclausuramento histórico-político.

Isso porque há neste romance, muito marcadamente, um *mundo social*, para além das paredes doméstica, mesmo que dele se esquivem as personagens. Figuras como Lyndon B. Johnson, De Gaulle e Chu en-Lai, por exemplo, sem participar da intriga íntima, são participantes duma História que corre em paralelo com a intriga central e diretamente a afeta, porque vem lembrar às personagens seu papel (ou antes, sua ausência de papel) no mundo externo. Não se trata, pois, dum mundo desenraizado da realidade tal como a conhecemos. As personagens se apresentam como “homens vulgares”, isto é, “persegue[m] uma idéia de homem, com sua vocação de verdade e uma idéia de linguagem, possível de transparência, ou seja, em continuidade com o mundo ‘real’” (Arêas 1972: 91), ainda que a experiência diária da escrita venha sempre de encontro a essas ideias. “O que o personagem não se permite saber”, como observa Vilma Arêas, “é a validade [...] da existência da ‘verdade’ entendida como meta-discurso [...] e a si próprio coloca desconsoladamente a ideia de nunca alcançá-la: ‘... tu próprio ao escrever não passarás também da tua própria superfície’” (1972: 8). Ora, a “resposta” que tais personagens “não ousa[m] dar (articulando corretamente a pergunta) se prende à ameaça que isto representa aos seus fundamentos ideológicos”, quais sejam, “o humanismo em seu caráter tradicional e ‘cultural’”, que, no nível da enunciação, traduz-se na crença na “representação clássica”, traída pela própria experiência da escrita (como Arêas observa, trata-se em *Bolor* de dupla traição: no nível do enunciado, “a marcação do livro gira ao redor de uma convencional estória de amor-traição”; no nível da enunciação, o homem é traído pela “representação

clássica e nela perece com seu deus” (1972: 92-93). A “resposta” que essas personagens dão ao perecimento dessas crenças “se resolve em silêncio e desalento”, isto é,

o movimento da narração nega o teorema que ele arma deste modo, caracterizando tal desalento como próprio de uma ideologia de classe que não pode se desvencilhar de suas paredes: “é boa desculpa o sistema fascista em que vivemos, pois nos dá um alibi para nada fazermos”. Daí a teoria do pessimismo (se eu não estou no centro da História, se esta se faz sem mim, porque nada posso fazer, nada vale a pena), que é o mau-humor (ou “mauaise-conscience?”) de um essencialismo compreendido como impossível, porém saudoso. (Arêas 1972: 92)

Prosseguindo na analogia, enquanto o “nada fazermos” de Humberto lembra continuamente uma necessidade interna de *fazer*, de dar vazão a sua “certa energia política”, no plano da enunciação narrativa o contínuo *fazer e desfazer* da história pelo narrador (ou pelos narradores) pode ser lido como alusão, reminiscência dum modo de representação tornado inviável pela própria matéria e objetivo do diário – *decifrar, desvendar, conhecer a verdade*.

Em *Finisterra* a casa familiar indiferencia-se: no seu interior, há “cera delida”, “galerias de caruncho”, “pó” e “manchas de humidade nos tectos”. No jardim, há “abandono”: são informes “os montões de silvedo, buxo descabelado, urtigas e flores selvagens”; lembram “anões velhos, doentes” as palmeiras, “com suas folhoas emaranhadas” (Oliveira 2003: 9). A gisandra, planta carnívora de potencial igualmente indiferenciador, vai percutindo os alicerces e devorando o que diante de si encontra. De sua parte, a paisagem externa por onde cruzam os camponeses peregrinos, incansavelmente perseguida pelos habitantes da casa, é, ao contrário, sinal de abertura, movimento e esperança:

Então, estamos quase a chegar.

Quando ultrapassarmos as árvores. E transpô-las sem um incêndio, só por um milagre.

Quem falou em milagres? Olhem aquelas aves, lá em cima, imóveis sobre o mundo. Não pairam, não batem as asas. Estão suspensas porque Alguém as suspende.

Ou crucifica no tecto do céu.

Sinal de redenção? (Oliveira 2003: 118)

Por um lado, do ponto de vista da costura ideológica da obra, a indiferenciação espaciotemporal da propriedade familiar corrobora o sentido do fim do tempo histórico-social duma média burguesia desde o princípio condenada à ruína, enquanto a peregrinação dos camponeses reforça a prospecção dum mundo livre da exploração: “Qualquer dia a canga (a paciência) acaba”, dizem os bois à aproximação da lupa do homem, “Esperança, vai havendo” (Oliveira 2003: 34).

Por outro lado, em *Finisterra*, como em *Bolor* e *Um beijo dado mais tarde*, os movimentos de saída e nomadismo ficcionalmente encenados podem ser lidos como a abertura para diferentes experiências narrativas e, mais amplamente, como um convite para pensar doutro(s) modo(s).

Isso porque, como Osvaldo Manuel Silvestre observa, a obra de Carlos de Oliveira sofre um deslocamento de planos, que transfere a noção de progresso do universo social para o textual. Nos termos de Silvestre,

Os primeiros livros – quer as colectâneas poéticas, quer os romances – fortemente devedores da leitura marxista da modernidade, propõem um progresso aferido pelo estádio final de uma sociedade sem classes, a qual exige ao poeta um papel na vanguarda da História. A partir de *Sobre o lado esquerdo*, e num caminho que culminará em *Pastoral* e *Finisterra*, a ideia de progresso desloca-se porém para o plano textual, naquilo que é uma integração, algo inesperada num autor provindo do neo-realismo, nos cânones estéticos do Modernismo, para os quais o valor da obra depende da sua capacidade para empurrar a fronteira do Novo ao encontro do desconhecido. Que esta deslocação se dá sobre uma crescente reticência quanto à possibilidade de um progresso concebido segundo a teoria marxista, é algo que se afigura razoavelmente evidente a quem contraste os primeiros livros com os derradeiros. (1996: 30)

Esse deslocamento não corresponde, no entanto, ao “esvaziamento da dimensão política da obra de Oliveira em favor de um trabalho textual intransitivo e (auto) suficiente” (Silvestre 1996: 30), tampouco a uma total rejeição do marxismo: “em Carlos de Oliveira há a certa altura a constatação de uma resistência ou indiferença da História ao marxismo, que passa então a desempenhar a função de uma alegoria (de uma estética) a qual propõe a revolução como modelo ou virtualidade teórica”. Daí que a História não seja nessa obra nem uma “referência” nem um “conteúdo”, “mas, antes, e mais profundamente, a instável forma de representar esse conteúdo ou referência, evidenciando como todo olhar pressupõe uma teoria, e uma política, do olhar” (Silvestre 1996: 30). A “politização da arte”, que nutria a poética neorrealista e a própria produção inicial desse escritor, deixa de ser, nesse caso, uma “questão de conteúdos” para se tornar uma questão de forma, uma “política da forma” (Silvestre 1996: 30), como a designa Silvestre. Noutro texto, o mesmo crítico aprofunda esse argumento afirmando que “O pós-marxismo de Oliveira não é seguramente um anti-marxismo ou, menos ainda, um não-marxismo; assim como o seu ‘textualismo’ não é um pós-realismo, no sentido de um abandono sem mais da referência” (Silvestre 2011: 76). De fato, “o pós, em Oliveira, é quase sempre da ordem do alongamento e prolongamento [...], razão pela qual a metáfigura que domina esta obra é a da revisitação, em todos os seus alótipos: reescrita, refundição, reedição, etc.” (Silvestre 2011: 76). Trata-se, pois, também no nível ideológico, de obra que olha retrospectivamente a si mesma, concebendo-se como versão possível. Se, como sublinha Luís Mourão, “A casa destruída, como interrupção da história de uma família é [...] um fim *in media res*, quer dizer, a possibilidade de agenciar uma história diferente, diferen-

temente estruturada, uma história que vem depois do fim” (2011: 37), também as velhas “ilusões sem as quais não há começo” (2011: 76) ocorrem a esse romance como que depois do fim, atravessadas por olhar (auto)crítico e revisionista.

Nesse sentido, pode-se constatar que as três narrativas desfazem e refazem constantemente o mundo e a linguagem usual, projetando o que Michel Collot designa por um “pensamento paisagístico” — o pensamento “que transgride [sic] as dicotomias habituais do pensamento conceitual, não só as do sensível e do inteligível, do visível e do invisível, mas também as do sujeito e do objeto, do espaço e do pensamento, do corpo e do espírito, da natureza e da cultura” (2013: n.p.).

Para escapar à alternativa entre o construído (as representações artísticas) e o dado (o modelo que a arte mimetiza), Collot concebe a paisagem como “o resultado da interação entre o local, sua percepção e sua representação” (2013: n. p.), “um fenômeno, que não é nem uma pura representação, nem uma simples presença, mas o produto do encontro entre o mundo e um ponto de vista” (2013: n. p.). “O olhar”, para Collot, é “o que transforma o local em paisagem”, a qual “constitui uma primeira configuração dos dados sensíveis”. Olhar é simultaneamente “um ato estético” e “um ato de pensamento”, porquanto “[a] percepção é um modo de pensar intuitivo, pré-reflexivo, que é a fonte do pensamento reflexivo, e ao qual é vantajoso que retornem para se fortalecerem e se renovarem” (Collot 2013: n. p.).

Em *Bolor* nenhuma dimensão espaciotemporal assume tão concretamente sua qualidade paisagística quanto as páginas do(s) diário(s) íntimo(s), porquanto nelas se manifesta o implacável encontro entre a experiência vivida e as percepções particulares. Daí, em sentido contrário, o impulso de resistência das figuras, que insistem na “exteriorização de si”, como se esse esforço pudesse neutralizar as tintas da percepção, instituindo a continuidade entre os fenômenos e sua representação verbal: “Lembro-me, vejo-me como se estivesse fora de mim próprio e de fora de mim próprio pudesse observar-me” (Abelaira 2005: 59). Como Vilma Arêas sublinha, “[a] dialética do dentro e do fora, em termos de personagens, é resolvida [melhor diria, talvez, que as personagens *tentam* resolvê-la] pela escritura, que se apóia no modelo arquitetônico (cf. discurso sobre o Piazza dei Miracoli, p. 88)” (1972: 89), como num tal fragmento como este se pode observar: “se a tua alma é a tal vida íntima cuja existência se deseja ignorada pelos outros, então este caderno é a tua alma, uma alma susceptível de ser vista, sólida, azul, azul num corpo branco” (Abelaira 2005: 32). Escusado é assinalar que, ao fim e ao cabo, a tentativa de divorciar percepção e representação não resulta senão em desconsolo: “Sherlock Holmes, procurei decifrar-te [...], mas em vez de te apanhar no fim da meada [...], ao contrário, foi a mim que me encontrei, como se Sherlock Holmes descobrisse ser ele o criminoso” (Abelaira 2005: 15).

Em *Finisterra* só existe *paisagem* porque há *povoamento*, isto é, inscrição da percepção na paisagem. Quanto ao relato, este *povoa-se* principalmente pela memória do adulto, pelas impressões sensoriais e da imaginação criadora da criança; quanto aos estratagemas (desenho, fotografia, maquete e pirogravura) que “duplicam” o espaço exterior da casa (o jardim, a floresta, as dunas), estes levam impressa em si

a própria situação dos observadores-artífices numa terra na iminência do fim. Como em *Bolor*, há nesse empenho pela fixação da paisagem um similar esforço de “exteriorização”, que discursivamente se manifesta no rigor descritivo que atravessa toda a narração: *Finisterra* é um romance predominantemente descritivo. Como observa Maria Alzira Seixo, “[e]ncontramos nesse romance três tipos de descrição, de acordo com as matérias consideradas: descrição da paisagem natural, descrição do interior da casa e descrição das atitudes dos seres humanos que a habitam (que a habitaram)” (1986: 118). Mas se o objetivo do narrador adulto é “medir”, “avaliar”, “conhecer” e “calcular com rigor” (Oliveira 2003: 10) a casa e o mundo, logo se descobre “o malogro” desse projeto: representar não é afinal fixar mas irradiar sentidos” (Seixo 1986: 74). Não fortuitamente, um tal malogro é acompanhado pela deterioração do espaço, que progressivamente se indiferencia, como a escapar à tentativa de fixação.

N’*Um beijo dado mais tarde* a paisagem é menos uma dimensão física do que “um espaço de possibilidades”; “[é] o espaço do acontecer, que é o modo dinâmico do ser”, como a define João Barrento (2007: 28). Também no texto llansoliano o exterior das figuras não é uma dimensão observável, antes uma dimensão com que mantém uma constante e direta interação, como se pode ler neste excerto em que “um isolado sofrimento ‘só e maravilha sutil’” da narradora desenrola-se como paisagem, “local aberto ao mar da língua” (Llansol 2016: 59), ocupando o lugar da paisagem física:

O canto de Témia desejava, a partir desse momento, o prazer de ser a amante de um Filipe encerrado na colina onde atracara a Nuvem Pairando, e eu desejava distanciar-me do local de encantamento para ver realçada a admiração soberana que a colina me causava; assim, um isolado sofrimento «só e maravilha» subtil, principiou a desenrolar-se como paisagem, no lugar da paisagem. Era um local aberto ao mar da língua, que é um mar, e impregnado por ele, para onde os objectos que me rodeavam principiavam a dirigir-se em passos ínfimos, em instantes de distância. (Llansol 2016: 59)

Num tal caso, a paisagem não resulta, como se pode observar, da inscrição das disposições internas das figuras no espaço, como ocorre em *Bolor* e *Finisterra*. A proposta de Llansol é mais radical: não há, entre o espaço e as figuras d’*Um beijo dado mais tarde* uma relação metonímica, pois que a paisagem efetivamente se desdobra como paisagem, com ele se move e transforma.

Entretanto, se nada parece haver para além do crivo das percepções particulares de cada um dos narradores, essa ancoragem pessoal verificável nos três universos narrativos “não faz do mundo sensível um *idio cosmos* e da paisagem um espaço puramente privado”, porquanto “o horizonte que o identifica com meu campo visual manifesta também sua irreduzível exterioridade e sua abertura a outros pontos de vista” (Collot 2013: n. p).

De fato, o aproveitamento do encontro entre espaço-tempo e percepção auxilia na sustentação dos seus fundamentos ideológicos. Para Alberto Luis Brandão,

O tensionamento da representação espacial — enfim, do efeito obtido pela aceitação tácita de que espaços podem ser transpostos do mundo para o texto — se dá precisamente pela radicalização do significado da ação de transpor, a qual passa a ser entendida como de interferência, dinamização, provocação, desestabilização. Trata-se, portanto, de uma ação política. (Brandão 2013: 40)

No romance de Augusto Abelaira, “[o] que o personagem não se permite saber (e, para ele, a narração finda interrogativa) é a validade (valor operacional intransferível) da existência da “verdade” entendida como meta-discurso [...] e a si próprio como desconsoladamente a hipótese de nunca alcançá-la” (Arêas 1972: 91). A “resposta” que a personagem não “ousa dar”, mas que o movimento da narração comunica ao leitor, “se prende à ameaça que isto representa aos seus fundamentos ideológicos: o humanismo em seu caráter tradicional e ‘cultural’” (Arêas 1972: 91).

Em *Finisterra* Carlos de Oliveira ressignifica (sem abandonar) motivos temáticos recorrentes em sua obra (a luta de classes, a exploração da terra e dos camponeses, a aridez das relações afetivas). Nesse romance, como em *Bolor*, a pretensa tentativa das personagens de reter um mundo em processo de indiferenciação se “resolve” menos pelas personagens do que pelo próprio movimento da narração. Assim como o homem, o menino, a mãe e o pai, o escritor perspectiva, no seu último romance, os vetores ideológicos dos quais se nutre a totalidade da sua ficção como por uma lupa ou como quem assiste a uma projeção cinematográfica, sugerindo que a História (a paisagem) seja menos uma “referência” ou um “conteúdo” fixável, do que “a instável forma de representar esse conteúdo ou referência, evidenciando como todo olhar pressupõe uma teoria, e uma política, do olhar”, como a designa Osvaldo Silvestre (1996: 32).

Já na obra de Maria Gabriela Llansol ensaia-se “uma das maiores possibilidades da experiência poético-literária e humana: a de transgredir a normose instaurada pelo princípio de identidade predominante na razão ocidental e no pensamento categorial filosófico-científico-político-religioso”. Com as figuras d’*Um beijo dado mais tarde*, projeta-se na experiência da paisagem “uma experiência do mundo onde tudo é ainda e simultaneamente possível, como no primordial tempo do Sonho das cosmogonias indígenas” (Borges 2019: 49).

Criando-se e transformando-se o tempo-espaço ao sabor dos desejos e disposições internas das figuras, todo o universo narrativo é regido por um princípio de inseparabilidade — nenhum dos seres, tempos e espaços existem isolada, permanente ou independentemente, o que, em termos ideológicos, constitui uma “clara alternativa à hegemonia do princípio de identidade no pensamento ocidental clássico e ao seu projecto metafísico-científico-político de cristalizar a experiência e percepção do mundo em formas fixas que se possam irredutivelmente distinguir, classificar e subordinar” (Borges 2019: 53).

Em síntese, pode-se afirmar que, por seu empenho de refazimento do mundo e da linguagem, as figuras de *Bolor*, *Finisterra* e *Um beijo dado mais tarde* são, a seu modo, “*paysageurs*” e “paisagistas”, para empregar os termos de Collot (2013: n. p.):

tanto experimentam empiricamente a paisagem habitada quanto (re)criam-na — e a si próprias — ao recriá-las. Em função dessa interdependência, a paisagem projeta-se como dimensão de produtivos questionamentos da relação entre linguagem e realidade e de significativa amplificação dos modos de perceber o mundo, isto é, o fenômeno da paisagem é, nas três narrativas, também uma forma de pensamento, por meio da qual as figuras do texto lançam-se (sem que haja nisso contradição) para fora e ao encontro de si.

OBRAS CITADAS

ABELAIRA, Augusto. *Bolor*. Lisboa: Presença, 2005.

ARÊAS, Vilma Sant'Anna. *A cicatriz e o verbo: análise da obra romanesca de Augusto Abelaira*. Lisboa: Casa da Medalha, 1972.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética. A teoria do romance*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Hucitec, 2014.

BORGES, Paulo. Mundo imaginal, espaço edênico e metamorfose em Ibn 'Arabī e Maria Gabriela Llansol. *El Azufre Rojo*, Murcia, n. 6, p. 42-54, 2019. Disponível em: <https://revistas.um.es/azufre/article/view/378371/263521>.

BRANDÃO, Alberto Luis. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BUESCU, Helena. *Incidências do olhar: percepção e representação*. Lisboa: Caminho, 1990.

CASTELLO BRANCO, Lucia. Palavra em ponto de p. Paulo de Andrade & Sérgio Antônio Silva, orgs. *Um corp'a'screver*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 1997. 47-58. Disponível em: <https://labeled-letras-ufmg.com.br/wp-content/uploads/2020/11/umcorpo1-site.pdf>.

COELHO, Nelly Novaes. Consciência histórica de uma geração. *Escritores portugueses*. São Paulo: Quíron, 1973. 81-118.

COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Trad. Ida Alves. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2013.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Maria Alzira Seixo. Lisboa: Vega, 1995.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig I: O encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um beijo dado mais tarde*. Porto: Assírio e Alvim, 2012.

MOURÃO, Luís. O fim in media res. Osvaldo Manuel Silvestre, org. *Depois do fim*. Nos 33 anos de *Finisterra*. Paisagem e Povoamento, de Carlos de Oliveira. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2011. 25-45.

PHELAN, James & Peter Rabinowitz. Narrative Worlds. Space, Setting, Perspective. James Phelan et al. orgs. *Theory and Interpretation of Narrative*. Ohio: The Ohio U P, 2012. 84-92.

PITERI, Sônia Helena de O. Raymundo. O espaço libidinal da escrita e da leitura em Llansol. Sérgio Vicente Motta & Susanna Busato, orgs. *Figurações contemporâneas do espaço na literatura*. São Paulo: Editora da UNESP, 2010. 27-35. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/gm87z/pdf/motta-9788579830990.pdf>.

RYAN, Marie-Laure. Space. Peter Huhn. *The Living Handbook of Narratology*. Berlin: De Gruyter, 2012. Disponível em: <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/55.html>.

SEIXO, Maria Alzira. Paisagem e narração em Finisterra de Carlos de Oliveira. *A palavra do romance: ensaios de genologia e análise*. Lisboa: Horizonte, 1986. 115-12.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel. História e direito natural em Finisterra. Paisagem e Povoamento. *Depois do fim. Nos 33 anos de Finisterra. Paisagem e Povoamento*, de Carlos de Oliveira. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2011. 75-85.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel. Introdução. A cena da escrita: o público e o privado. Carlos de Oliveira. *Trabalho Poético*. Braga: Angelus Novus, 1996. 21-105.

ZORAN, Gabriel. Towards a Theory of Space in Narrative. *Poetics Today*, Durham, v. 5, n. 2, p. 309-335, 1984. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1771935>.