

# “O tempo a indiferenciar-se, também”: uma leitura da configuração temporal de *Finisterra*, de Carlos de Oliveira

Gisele Seeger\*

**Resumo:** Neste artigo, enfoco a semântica da indiferenciação temporal desdobrada em *Finisterra*, uma das narrativas mais inovadoras da ficção portuguesa do século XX. Essa semântica se efetiva, antes de mais, através da projeção de um “tempo da representação”, por meio da qual o tempo histórico e o tempo durativo são enfraquecidos. Ideologicamente, a narrativa permite ler o tempo como agente da indiferenciação de um estágio histórico-social: em entidades ficcionais como a névoa e a planta carnívora, por exemplo, que corroem e devoram o espaço familiar, materializa-se o devir histórico, que suprime um modo de vida para fazer emergir outro.

**Palavras-chave:** *Finisterra*. Tempo. Indiferenciação.

**Abstract:** In this article, I focus on the semantics of temporal undifferentiation unfolded in *Finisterre*, one of the most innovative narratives of 20th century Portuguese fiction. This semantics becomes effective especially through the projection of a “time of representation”, through which historical time and duration time are weakened. Ideologically, the narrative allows to read time as an agent of the undifferentiation of a sociohistorical stage: in fictional entities such as the fog and the carnivorous plant, for example, that erode and devour the family space, the historical becoming materializes, which suppresses one way of life to bring out another.

**Keywords:** *Finisterra*. Time. Undifferentiation.

**Resumen:** En este artículo, analizo la semántica de la indiferenciación temporal desarrollada en *Finisterre*, una de las narrativas más innovadoras de la ficción portuguesa del siglo XX. Esta semántica se hace efectiva especialmente a través de la proyección de un “tiempo de representación”, a través del cual el tiempo histórico y el tiempo durativo se debilitan. Ideológicamente, la narrativa permite leer el tiempo como agente de la indiferenciación de una etapa histórico-social: en entidades ficticias como la niebla y la planta carnívora, por ejemplo, se materializa el devenir histórico, que suprime una forma de vida para sacar a la luz otra.

**Palabras clave:** *Finisterra*. Tiempo. Indiferenciación.

---

\* Doutoranda em Letras - Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). <http://orcid.org/0000-0003-2866-7053>



Este artigo deriva de minha dissertação de mestrado, em que me debruço sobre o último romance de Carlos de Oliveira, uma das obras mais complexas e consequentes da literatura portuguesa do último quartel do século XX. Apoiada em contribuições da narratologia pós-clássica, também chamada *estudos narrativos* (cf. Reis, 2018) persigo, em meu estudo, a hipótese de que a perspectiva é a principal categoria narrativa a conferir unidade semântica e estrutural a “*Finisterra. Paisagem e Povoamento*” (1978). Entretanto, a própria narrativa não me permite tomar a tradicional concepção de focalização, advogada pela narratologia dita estrutural ou clássica. Ancorada nas contribuições teóricas de Gérard Genette (1995), essa concepção pressupõe uma restrição do conhecimento totalizante do narrador ao conhecimento de uma ou mais personagens. Relativizando, como James Phelan (2001), a premissa de que apenas narradores podem ser focalizadores e admitindo, antes, que tanto narradores quanto personagens podem desempenhar tal papel, procuro demonstrar que o romance enfraquece deliberadamente a distinção entre as categorias genetteanas *modo* e *voz* através de estratégias como a constante alternância das pessoas verbais e de planos espaciotemporais, de modo que entre o “narrador homem”, a “personagem homem” e a “personagem menino”, principais irradiadores da informação narrativa, opera-se uma inextricável contaminação de perspectivas.

Para “perspectiva”, como procedimento condicionante da quantidade e da qualidade de informação vinculada pelo relato, e para “focalização”, como modalidade particular de ativação da perspectiva, advogo um significado abrangente, que inclui tanto a percepção ordinária (os sentidos imediatos da visão, da audição, do tato, do olfato) quanto os afetos, a percepção imaginária e a própria conceptualização discursiva. Ou seja, como Manfred Jahn (1999), não só concebo a voz da personagem como um elemento da focalização, desde que, como o narrador, ela pode expressar sua perspectiva segundo o seu próprio discurso, como também evito a tomada ótica frequentemente associada ao conceito. Pela lente dessa concepção abrangente da perspectiva narrativa é que me aproximo de ocorrências que teóricos como Brian Richardson (2000) chamariam “antinaturais” (*unnatural*), como a justaposição de temporalidades e a constituição

“impossível” do espaço. Ao assumir que em *Finisterra* a realidade ficcional se constitui ancorada na percepção das personagens/narradores e que essa percepção se quer sujeita a limitações humanas e a forças criadoras e transformadoras inerentes a essa condição, defendo que as categorias personagem, espaço e tempo ficam subordinadas ao processo de perspectivação exercido pelos agentes narrativos.

No recorte que aqui proponho, retomo minhas considerações acerca da configuração do tempo em *Finisterra*. Minha chave de leitura é a noção de *indiferenciação* temporal, fornecida pelo próprio romance: “o tempo a indiferenciar-se também” (OLIVEIRA, 2003, p. 101). Para caracterizar o que chamo processo de *indiferenciação* do tempo na narrativa de Carlos de Oliveira, parto da dupla dimensão constitutiva da categoria: “[a] narrativa é uma sequência duas vezes temporal...: há o tempo da coisa contada e o tempo da narrativa (tempo do significado e tempo do significante)” (METZ, 1968, p. 27 *apud* GENETTE, 1995, p.31), isto é, o tempo da história e o tempo do discurso. O *tempo da história* de *Finisterra* divide-se, em princípio, em dois grandes estratos, aos quais chamarei *tempo atual* e *tempo rememorado*.

O tempo atual é aquele em que o homem, personagem principal e fonte da maior parte da informação narrativa, anda “altas horas através da casa, às escuras e sem tropeções” (OLIVEIRA, 2003, p. 65), *mede* “[o]s quartos, um a um”; *avalia* “a superfície entregue à névoa, e os seus pontos frágeis (janelas, portas e postigos)”; *registra* o “fino diapasão das goteiras, a pouca transparência lá de fora” (OLIVEIRA, 2003, p. 10, grifos meus). É nesse tempo que “folheia o caderno escolar poisado na mesa de vinhático” e analisa o desenho da criança; que reúne “os papéis da família (poucos e dispersos)” (OLIVEIRA, 2003, p. 20) e descobre “algumas notas sobre o povoamento” (OLIVEIRA, 2003, p. 20) da terra; nesse tempo, em princípio, é que atravessa a casa, cruza o jardim e vai em direção às dunas, seguindo a mulher (sua esposa?) que busca a cruz de vidro perdida na areia; é supostamente nele que constrói a maquete que duplica o percurso do jardim ao socalco da duna; que assiste ao nascimento dum sistema planetário; que vê a “golfada gelatinosa” (OLIVEIRA, 2003, p. 139) da planta carnívora que devora os alicerces a dissolver os últimos resquícios do passado e que narra a maior parte do relato.

O tempo rememorado é aquele em que a mesma personagem, muitos anos antes, assiste à ruína da família. É nesse tempo que, ainda criança, desenha no jardim, sobre um osso de baleia. É nele que a mãe e o pai vigiam a paisagem, aguardando a passagem dos peregrinos que fogem de uma tempestade de raios; que a criada alude ao episódio da aranha e ao seu pressentimento funesto de que seria ele a entregar a chave da casa a estranhos; que a mãe pirograva a paisagem vista da janela num almofadão de carneira e que sacrifica um cordeiro; que o pai destrói as fotografias da casa e seus mecanismos. É nele também que o tio busca convencer os demais da necessidade de encontrar-se uma fórmula da porcelana capaz de livrar a família da ruína; que o amigo da família procura subornar o executor fiscal e que o técnico de hipotecas vem alertar a todos da tempestade próxima.

No entanto, se a nível de análise, consinto na distinção básica entre tempo atual e tempo rememorado, não desconsidero a sua relatividade. O percurso da mulher em busca da cruz de vidro se processa exatamente no tempo da narração ou num passado recente, afastado do tempo rememorado e, entretanto, mais próximo do momento da narração? No momento da narração, os demais membros da família estão mesmo ausentes da casa, isto é, pertencem unicamente ao que chamo tempo rememorado? *Finisterra* instaura propositalmente a indeterminação e a sugestão, relega os fatos a um nível de dúvida por vezes insolúvel.

Em sua maior extensão, a narrativa opera em benefício duma obliteração dos limites entre esses dois estratos temporais, de modo que a história não se apresenta como *realmente* foi, mas como se afigura na perspectiva das personagens. Não quer isso dizer que o tempo cronológico é simplesmente substituído pelo tempo psicológico – pouco aprofundamento há, de fato, na psicologia das personagens. Em *Finisterra*, toda a paisagem tende a ser convertida em representação, e tampouco o tempo escapa a essa dinâmica, pois a obra projeta uma espécie de *tempo da representação ou da escritura*, em que o tempo histórico e mesmo o tempo durativo, dependente da percepção dum eu, figuram enfraquecidos. Com efeito, joga-se nesse romance com a percepção do tempo, especialmente com a percepção do tempo rememorado, mas, ao representá-lo, a narrativa encena uma espécie de congelamento temporal, como se todo sentido de

dinamismo e duração fosse subtraído em favor dum efeito de atualização, ou antes, de indiferenciação, dos diferentes momentos vividos e/ou rememorados.

O que está, pois, em causa no que entendo por indiferenciação do tempo não é uma simples discordância entre “a ordem temporal da sucessão dos acontecimentos na diegese” e “a ordem pseudo-temporal da sua disposição na narrativa” (METZ, 1968, p. 27 *apud* GENETTE, 1995, p. 31), mas a cronologia propriamente dita, a possibilidade de ordenar os eventos narrados com o mínimo de rigor. O tempo do discurso, de sua parte, só faz incorporar as confusões espaciotemporais no presente da enunciação, rasurando as diferenças entre os diferentes estratos temporais.

Centrado numa ou mais personagens, cada um dos capítulos da obra é narrado no presente, sem haver, necessariamente, indicação explícita da identidade da personagem central ou da voz narradora, tampouco das motivações ou do tempo da ação representada. Cada capítulo corresponde, de certo modo, a um *quadro* em que determinada cena se desenrola, como uma espécie de episódio que não encontra continuidade no capítulo seguinte – às vezes, as ações duma mesma personagem são narradas em mais de um capítulo, não havendo, necessariamente, sinais de encadeamento temporal ou causal entre as ações apresentadas num capítulo e noutro. A “marca temporal” em *Finisterra*, explica Maria Alzira Seixo (1986, p. 118-119), “não é dada como um processamento, uma usura, um desgaste progressivo; ela dá-se através da confrontação de quadros e de estados que se opõem no tempo, estando o progresso temporal no entanto ausente”.

Quer dizer, a própria narração resulta igualmente dos atos de *perspectivação* e *reprodução* da paisagem. Assim como as paisagens da fotografia, do desenho e da pirogravura, a narrativa que nos chega é um *recorte de cena*, uma das diversas imagens dessa paisagem total cujas partes os membros da família se empenham em *recriar, imitar, copiar, representar*. Tratar do tempo de *Finisterra* é, portanto, como tratar do tempo de cada uma das diferentes reproduções da paisagem elaboradas pelos membros da família. Em última instância, cada quadro não tem senão a sua própria temporalidade – um presente cujas relações de progressão e encadeamento com os demais quadros não são dadas *a priori*. Se, por exemplo, no capítulo X, acompanhamos, com a criança, as

palavras que o tio dirige à família, no XIII acompanhamos o homem a seguir os passos duma mulher que busca uma cruz de vidro, para, no XIV, acompanharmos uma disputa entre o homem e a criança, com a criança a recusar-se a ajudar o homem na confecção duma maquete.

Ao nível da história, chama a atenção a possibilidade de coexistirem, num mesmo plano espaciotemporal, o homem e a criança, como versões distintas da mesma personagem:

Então? Acordado a estas horas?  
 Não tenho sono.  
 Mesmo assim. Devas estar na cama.  
 Mas estou aqui. E retiro o nome que chamei à maquete. Artimanha, não. Truque tem outra dignidade: é como dizem os ilusionistas (OLIVEIRA, 2003, p. 86).

Mais do que de acontecimentos, encena-se em *Finisterra* uma co-presença de perspectivas. No fragmento, a perspectiva sobre a maquete (mas, para além dela, de todo o universo narrativo) é simultaneamente a do homem e do menino, como se o homem, impregnado das lembranças que emergem durante sua deambulação pela casa, inclusive a lembrança de si mesmo, só pudesse, literalmente, processar o presente em diálogo com o passado.

A temporalidade em questão rompe não só a lógica “natural” do tempo, mas também transgride, radicalmente, as convenções utilizadas para representar a memória, quer dizer, não se trata, simplesmente, de movimentos de avanços e recuos temporais, mas da encenação duma espécie de *tempo unificado*, em que a separação entre passado e presente é abolida do discurso.

O modo de representação do tempo em *Finisterra* remete ao conceito de *unnatural narrative*, concebido por teóricos como Monika Fludernik (2012), Jan Alber (2016) e Brian Richardson (2000) para dar conta de configurações discursivas que investem simultaneamente contra a lógica do mundo real e no rompimento com as técnicas realistas de representação das categorias da narrativa:

Quadros e *scripts* naturais (ou do mundo real) compreendem o seguinte tipo de informação: os seres humanos não se transformam repentinamente em outra

peessoa; o tempo avança (e não retrocede); e (a menos que haja um terremoto ou um tornado), os espaços em que habitamos não mudam repentinamente de forma (ALBER, 2016, p. 26, tradução minha).

Brian Richardson (2000, p. 23-42), interessado especificamente no trabalho com a categoria tempo, defende que a teoria de Genette é “geralmente adequada para descrever a temporalidade de praticamente toda narrativa não-ficcional, da grande maioria de obras de ficção realista, e a maior parte da ficção modernista”, e, no entanto, não funciona se aplicada a textos modernistas tardios e *post*-modernistas, baseados em “distinções que os escritores mais experimentais estão determinados a evitar, negar ou confundir”. Isso porque, nesses textos, conceitos básicos como *ordem*, *duração* e *frequência* são drasticamente transfigurados em relação aos “modelos naturais” de representação (historiografia, grande parte da narrativa realista e naturalista e alguma parte da narrativa modernista), fundados numa sucessão regular e lógica entre os eventos.

Entre as mais recorrentes variedades de transgressão da temporalidade realista, Richardson (2000, p. 27) elenca seis: circular (“*circular*”), contraditória (“*contradictory*”), antinômica (“*antinomic*”), diferencial (“*differential*”), heterogênea (“*conflated*”) e dual ou múltipla (“*dual or multiple*”). Em *Finisterra*, o efeito de indiferenciação temporal é obtido da configuração do quinto tipo (*conflated temporality*, ou temporalidade heterogênea ou confusa), em que “zonas temporais aparentemente diferentes falham em permanecer distintas e deslizam ou se derramam umas sobre as outras. Isto é, à medida que os segmentos da história se cruzam, o mesmo acontece com suas respectivas temporalidades” (RICHARDSON, 2000, p. 27, tradução minha).

Esse efeito de embaralhamento decorre de estratégias como o emprego do presente do indicativo para narrar igualmente às ações do homem e da criança. O capítulo XXX, por exemplo, abre com a criança a olhar “a porta da câmara escura que o pai *acaba de fechar*” (OLIVEIRA, 2003, p. 125). A ela, nunca teve acesso durante a laboração do pai e por isso “*supõe* apenas a penumbra vermelha, os reflexos de sangue nas chapas, nos banhos das cuvetes” (OLIVEIRA, 2003, p. 125, grifos meus). Pensativo “(afinal, surgem como as imagens?)” (OLIVEIRA, 2003, p. 125), “[a]travessa o corredor,

até a porta da sala, e *entra*.” (OLIVEIRA, 2003, p. 126, grifos meus). No parágrafo seguinte, é “[o] homem” quem, arrastando a mesa utilizada pelo pai, “*sai* da câmara escura” (OLIVEIRA, 2003, p. 126, grifos meus). O emprego do presente do indicativo, tanto quanto a situação das ações no mesmo espaço da casa, contribuem para um efeito de contiguidade espaciotemporal, como se fossem extintos os limites entre o tempo da criança, em que esta fica a olhar a câmara escura onde trabalha o pai, e o tempo do adulto, em que este sai pela mesma porta a arrastar a mesa, quando já não existe a criança e, muito provavelmente, já morrera o pai. Ou seja, a memória do homem atua sobre o passado atualizando-o através do espaço. Como afirma Richardson (2000, p. 27, tradução minha), ao nível do discurso,

a narrativa passa de um cenário para outro e, invariavelmente, os tempos e espaços 'separados' começam a se fundir, à medida que as distinções entre cada agrupamento de eventos começam a colapsar e 'agora' e 'então' não significam mais claramente tempos díspares.

O efeito de indiferenciação é suscitado ainda pelo emprego alternado da primeira e da terceira pessoas do discurso para narrar ações que decorrem no tempo da criança. No capítulo VI, por exemplo, em que a criança observa o diálogo entre o pai e a mãe, o adulto relata, como se fora uma figura distinta do menino, que “[a] *criança* espera com paciência. De súbito, *julga* ouvir nas palavras do pai o eco duma voz e não a própria voz (soando onde?). *Pensa* também num gume fulgurante (e *ignora* porquê)” (OLIVEIRA, 2003, p. 26, grifos meus).

Ao nível da história, as próprias personagens sugerem o processo operado ao nível do discurso. Num de seus colóquios, o adulto, dirigindo-se à criança, explicita a dinâmica da indiferenciação temporal desdobrada na narrativa:

Se adivinhasse o futuro...  
Sabes o futuro até certa altura. Não faças batota abusivamente.  
Identificas-me contigo e falas de batota abusivamente. *Confundes duas ordens de sonhos, esqueces metamorfoses irremediáveis, unificas o tempo, não consultas ninguém* (OLIVEIRA, 2003, p. 32, grifos meus).



Noutros momentos, o adulto alude à particularidade do processo de rememoração – chama à memória uma “mecânica paralela a tanto fenômeno externo” (OLIVEIRA, 2003, p. 66) e afirma ser “fútil destrinçar memória, instinto, sentimento” (OLIVEIRA, 2003, p. 126). O conjunto de tudo isso constituiria, nos seus termos, “um mecanismo complexo”, e

[d]esigná-lo como mecanismo” não refletiria senão “o gosto imoderado do que chama rigor: harmonias pré-estabelecidas, forças de atracção conjugando elementos dispersos, integrando-os numa tarefa que leis inalteráveis regulam em dois mundos (exterior e interior) (OLIVEIRA, 2003, p. 126).

Através dessas afirmações, a personagem sugere as duas grandes forças atuantes no romance: a memória e o seu processo de atualização do passado; e o processo de representação ficcional, por meio da qual a lógica do tempo é desnaturalizada.

A ausência de relógios na casa – o pai provavelmente os teria penhorado – vem igualmente sugerir a dinâmica temporal do romance:

[Na vigilância da paisagem] [c]abe-lhe a ela [a mãe] o turno do meio dia (sem grande rigor). Exactidão, só com a ajuda de relógios, e relógios... Bem, o de caixa alta desapareceu: já não se ouve o martelo de cobre ao fundo do corredor; avariou-se a corda e, embora o tio quisesse consertá-la (chaves de fenda, solda, óleo, parafusos, livros folheados à pressa), veio um homem da vila, levou a caixa e o maquinismo para a carroça que esperava no pátio, e até hoje. O do pai (ponteiros luminosos, tampa e corrente de prata), sempre em cima da cômoda holandesa, foi pelo mesmo caminho. Revisão geral, no relojoeiro, há tanto tempo? Ninguém acredita (OLIVEIRA, 2003, p. 42).

A solução encontrada pela família é a medição do tempo pela observação das sombras e pelo espetar duma vara no solo, “num processo primitivo de onde decorre uma relação estreita com o tempo natural, e não aquele que é regulado pelas convenções” (JÚDICE, 2011, p. 24).

Estudando a sombra, resolve-se (em parte) o problema das horas. O foco principal é a noite. Com as suas metamorfoses, que transformam sombra em penumbra, penumbra em lusco-fusco, lusco-fusco em luz (mantém a sombra particular das coisas, maior ou menor, conforme o percurso do sol). Passando-se da teoria à prática, espeta-se uma vara no solo, a prumo, desenha-se um quadrante no chão, e pronto: o cálculo do tempo é fácil. Menos no inverno, como suprimir a chuva, a névoa, as nuvens, para ter horas todo o ano? Como

tornar visível o círculo do sol? E, por fim, como iluminar (vá lá, iluminar) a noite? (OLIVEIRA, 2003, p. 42-43).

O cambiar-se o tempo cronológico pelo tempo natural não é também senão uma forma de indiferenciação: abandonadas as medidas temporais objetivas, a experiência passa a regular-se segundo o ritmo irregular da luz, que dificulta a distinção entre as horas.

Além disso, o desenho do menino projeta a sua própria temporalidade. No tempo da criança, em frente à janela, “[m]ãe e pai alternam a tarefa de sondar a paisagem”, isto é, “esperam a peregrinação ao cair da tarde (processional, cabeças acesas como archotes), quando a sombra propõe a passagem de homens e animais, abrindo enormes vertentes pela areia” (OLIVEIRA, 2003, p. 40). É a paisagem deserta, enquanto ainda não passara a peregrinação, o ponto de partida para a representação. Ocorre que a *peregrinação real*, isto é, aquela assistida pelos pais, não é nunca narrada, isto é, fundem-se, num mesmo plano diegético, a paisagem real e a paisagem representada, sendo os leitores admitidos estritamente à peregrinação tal como se afigura na “versão povoada da paisagem” (OLIVEIRA, 2003, p. 26). Assim, o tempo dos peregrinos, como o tempo da floresta primordial, constitui também ele um tempo possível, passível de atualizar-se sempre que o desenho é perspectivado:

A luz inesperada desdobra a peregrinação pelas quatro paredes, faz oscilar sombras cor de lume no estuque (na paisagem). Mas acima (ocultando as aves brancas), nuvens de bolor e fumo pairam sobre a marcha.  
Talvez chova e voltem para trás.  
Não me parece, por enquanto. O céu estava coalhado como este quando os desenhei (OLIVEIRA, 2003, p. 32).

E toda a figuração dos peregrinos fica sujeita ao modo como a criança os representara. Quando a mulher adentra a floresta, num tempo por si mesmo indiferenciado, permanecem “os peregrinos (e o seu gado) parados na orla da floresta, onde o cascalho dos fósseis miúdos é mais denso. Não se aventuram entre as árvores. *Receiam incendiá-las (as cabeças continuam a arder)*” (OLIVEIRA, 2003, grifos meus), ou seja, mesmo quando participam noutra temporalidade, nesse caso, a temporalidade indiferenciada do episódio da mulher na floresta, essas personagens carregam consigo

os atributos adquiridos na temporalidade do desenho, ou melhor dizendo, a sua temporalidade não é senão essa espécie de *atemporalidade* da representação feita pelo menino.

Em *Finisterra*, além disso, o tempo não só é indiferenciado como é também agente da indiferenciação. Na ampliação fotográfica, por exemplo, os contrastes pouco visíveis, o desaparecimento das três zonas visíveis são as marcas da indiferenciação provocada pelo escoar dos anos:

[...] a moldura dá-lhe um enquadramento semelhante; falta-lhe porém a cor real, e o tempo distinguiu a imagem: os contrastes são pouco visíveis, desaparecem as três zonas distintas [que o menino consegue distinguir da janela], 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, 2003, p. 12).

A indiferenciação do tempo também atinge diretamente o espaço. No interior da casa, a “cera delida”, as “galerias de caruncho”, o “pó”, as “manchas de humidade nos tectos”, a “serradura interior da madeira” (OLIVEIRA, 2003, p. 10) vem lembrar ao homem de que também a estrutura física da casa ruma à indiferenciação. No exterior, o “abandono” do jardim, onde desenha o menino, indica que ela é um processo já longamente em curso: são “informes” “os montões de silvedo, buxo descabelado, urtigas e flores selvagens”; lembram “anões velhos, doentes” “as palmeiras, com suas folhas emaranhadas” (OLIVEIRA, 2003, p. 9).

Além disso, decorridos muitos anos entre sua infância e sua maturidade, restam na memória do protagonista apenas alguns traços de cada personagem, um ou mais atributos transfigurados por sensações, afetos e fantasias. Muitas vezes as vozes, já longínquas, sequer logram ser recuperadas com o mínimo de nitidez: “E a terceira voz? Existe realmente? Eco simultâneo das outras, sopra como o vento, parte as frases em palavras, as palavras em sílabas, as sílabas em gritos (fragmentos de sons)” (OLIVEIRA, 2003, p. 44).

Outras vezes, tudo se passa como se as ações decorressem numa espécie de não-tempo: desdobrados o homem e a criança, em certos momentos é como se convivessem num presente atemporal, microcosmo comandado pelas suas próprias leis físicas: “[u]ma

luz de aquário (coada pela vidraça) brilha intensamente e retarda-lhe os passos. Mas ele continua a avançar. [...] Gestos vagarosos, como se nadasse num aquário: avança sem tocar o fundo” (OLIVEIRA, 2003, p. 21). A “luz de aquário” que penetra a sala é a luz do halo que impede a névoa de invadir a casa, isto é, a mesma força retardadora que impede o avanço da ameaça física interfere sobre o ritmo do tempo, tornando lentos os gestos do menino. O halo mágico de luz pode ser lido como uma espécie de invólucro que isola a casa, tornando-a numa espécie de cápsula dotada duma lógica temporal própria. Pelo influxo do halo mágico explica-se também que *flutuem* a criança e o osso de baleia (OLIVEIRA, 2003, p. 9), ou que a criada apareça como “um vulto quase fluido” (OLIVEIRA, 2003, p. 107). O efeito indiferenciador do tempo atravessa também os pormenores que compõem a imagem das personagens – o veludo desbotado do vestido da mãe<sup>1</sup>, a barra desbotada<sup>2</sup> do lenço do pai, o fato gasto, as mangas que lembram celofane, do executor fiscal<sup>3</sup>.

Uma das figuras cuja imagem é mais atingida pelo efeito de indiferenciação é a mulher, que, ao ser tocada na pele pelo sumo da gisandra, tem a sua própria imagem *diluída*. De acordo com o narrador adulto,

[...] à medida que fricciona a tatuagem [que procura apagar com o sumo extraído da gisandra], e também (gotas a rolar pelo corpo) os seios, o ventre, as coxas, levanta-se em volta da estátua uma poalha turva, logo duplicada no espelho. E assim, partindo de dois focos, a névoa dilui a imagem de pedra, envolve-a numa luminosidade que sugere o mosto da camisola (mais irisado) (OLIVEIRA, 2003, p. 70-71).

Assim, o líquido extraído da planta é o agente responsável pela indiferenciação da imagem refletida no espelho. Diluída a imagem da mulher, resta unicamente a sugestão da cor da camisola.

---

<sup>1</sup> “[...] segura a manga do vestido, aperta-a entre a ponta dos dedos, avalia o veludo (o tempo?) tão usado” (OLIVEIRA, 2003, p. 27).

<sup>2</sup> “À mostra, fica apenas uma barra vermelha, desbotada pelo uso e o ferro de engomar” (OLIVEIRA, 2003, p. 25).

<sup>3</sup> “[...] afasta-se, esfrega os joelhos um no outro, e cada movimento faz brilhar a fazenda do fato, gasta, embebida em goma”; “Abre os braços de lado a lado. As mangas do casaco lembram celofane, tal a transparência” (OLIVEIRA, 2003, p. 91).

É que o funcionamento do tempo de *Finisterra* é encenado por elementos dotados de potencial indiferenciador, como a névoa e a gisandra. Enquanto “a névoa escurece, em torno da casa” (OLIVEIRA, 2003, p. 21), o halo de luz, com sua mágica função de retardador<sup>4</sup>, impede-a de alcançar as paredes. À medida que o homem deambula pela casa, “o halo perde intensidade” (OLIVEIRA, 2003, p. 138), até que, finalmente, “a névoa recompõe-se [...] e infiltra-se na sala”, provocando “lufadas maiores e mais escuras, que diluem o rigor das arestas já hesitante (paredes, tecto, rodapé)” (OLIVEIRA, 2003, p.138). Além da névoa, “a lama das gisandras começa também a entrar” na casa, com sua “golfada gelationosa” a espriar-se pelo tapete: “[d]issolve (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 (OLIVEIRA, 2003, p. 138).

Esses dois elementos atuam, antes de mais, como indiferenciadores do espaço da casa. Mas sendo tal espaço dotado de expressivo significado temporal – a deambulação pela casa corresponde, sobretudo, a uma reconstrução, ou antes, a uma indiferenciação dos diferentes tempos ali vividos –, a sua dissolução física sugere a indiferenciação máxima do tempo, isto é, o seu fim. Se a deambulação pela casa correspondia a uma deambulação pela própria memória, quando a estrutura física da casa se dissolve, extingue-se mesmo a possibilidade de recordá-la. É por isso que também a narrativa chega a seu fim.

Ora, o tempo de *Finisterra* realiza seu potencial ideológico na medida em que a ele é atribuído o estatuto de agente indiferenciador dum momento histórico-social. Para o núcleo familiar, a passagem do tempo é, antes de mais, sinônimo de ameaça, pois tal núcleo tem a sua figuração saldada no passado. É, com efeito, a memória, como motor da tentativa de reconstrução dum tempo ido, a justificação da deambulação do homem pela casa. É a reprodução obsessiva da paisagem uma tentativa dos membros da família de preservar uma paisagem que logo já não estará diante dos olhos. Esfacelando-se um poder assentado na economia rural, que a indústria vem suplantar, são a insistência do tio na necessidade de descobrir-se a fórmula da porcelana e o ritual de fertilização

---

<sup>4</sup> “A luz do halo (que retarda a ameaça em torno da casa)” (OLIVEIRA, 2003, p. 13).

executado pela mulher modos de tentar resistir à fatalidade do fim – tenta-se encontrar novos meios de sobrevivência, garantir a descendência, fixar um modo de vida. Relação diversa com o tempo tem o núcleo peregrino, cuja figuração assenta na projeção do futuro. Os peregrinos fogem do fogo desenhado pelo menino e, longe das aldeias queimadas, “hão de crescer, multiplicar-se” (OLIVEIRA, 2003, p. 56). Maria Lúcia Lepecki (1979, p. 212) observa que

[q]uando *Finisterra* fala, de passagem, na ‘instalação do inferno nas aldeias do sul’ – e na palavra inferno abre aqui ambigüamente de significação – é à convulsão de uma revolução económico-social que se parece querer aludir. Os camponeses em trânsito são o primeiro momento de tal inferno. Sabem-no os senhores da casa e temem-no. Os camponeses intuem o princípio e o fim de riquezas como a sua, o alfa e o ômega da historicidade de uma classe.

Com efeito, passando à propriedade da família às mãos da Banca, há de terminar o sistema de opressão a que estavam submetidos. Ao pensarmos nos termos do sentido ideológico da narrativa, tal diferença sugere a infertilidade (financeira, moral, afetiva) da burguesia rural representada pela família e, se não propriamente, o resgate dos oprimidos e a inversão dessa ordem social (o destino dos peregrinos não é narrado, apenas sugerido), a materialização, na figuração dos peregrinos, dessa utopia social.

O que ficou analisado permite constatar que, com o mesmo rigor de expressão que empregam ao descrever as reproduções da paisagem feitas pelos membros da família, as personagens se empenham em reconstruir um tempo ido, tempo que, contudo, chega-lhes difuso, desbotado, diluído pela ação dos anos sobre a memória. Como sugere o homem, a indiferenciação é própria do funcionamento da memória, este conjunto de “forças de atracção conjugando elementos dispersos” (OLIVEIRA, 2003, p. 126). A rememoração, em *Finisterra*, funciona como um análogo da própria história familiar. Como observa Luís Mourão (1996, p. 291),

[...] o tempo, em *Finisterra*, tem uma dimensão verdadeiramente crono-lógica, quer dizer, segue a lógica de Cronos: devora – se se preferir, é ‘o mesmo ruído de morte que devagar rói e persiste’. Devora a sua materialidade vectorizável, eliminando todos os relógios da casa, e devora o espaço em que se vai fundindo [...].

É, com efeito, a *lógica de Cronos* que se opera através da gisandra e da névoa e que se materializa no espaço, na imagem e nas ações das personagens. Mas é a mesma lógica, ou lógica muito semelhante, aquela do tempo interior: a memória do homem devora os limites entre o presente e o passado, rói as fronteiras entre vida e morte, desdobra existências, torna toda a experiência uma sobreposição de quadros que, à primeira vista, parecem desencadeados e só se encadeiam – e, ainda assim, um tanto precariamente – por um esforço de dedução por parte do leitor.

Se nosso ponto de partida para a análise do tempo narrativo é a sua dupla dimensão, o tempo da história e o tempo do discurso, *Finisterra* mesmo demonstra-nos a impossibilidade de dissociar efetivamente o tempo do discurso, isto é, os tempos do verbo, do tempo da história, a suposta *experiência real do tempo*. Antes de mais, porque o tempo da história não corresponde senão a um modo muito particular de perspectivar passado(s) e presente, indiferenciando-os. Como observa Ansgar Nünning (2001, p. 219)

o formato da estrutura da perspectiva na narrativa em primeira pessoa<sup>5</sup> tende a destacar a discrepância entre o mundo textual real e o modelo de mundo subjetivo do eu que experimenta e as lembranças muitas vezes igualmente parciais do narrador homodieético.

E isso porque “sua perspectiva tende a ser altamente parcial, tendenciosa ou até distorcida como resultado de limitações cognitivas e da subjetividade inerente à mente humana” (NÜNNING, 2001, p. 219, tradução minha).

A afirmação de Nünning é elucidativa na medida em que a narrativa lembra-nos continuamente da inacessibilidade do leitor a um mundo real textual: na história contada, em sua maior extensão, pelo homem, há um ou mais passados em questão, tanto quanto um presente assentado num percurso físico, mas como distinguir entre o que é *tempo real* e o que *tempo criado pela(s) consciência(s) perspectivante(s)*, entre o que pertence a um plano simbólico ou imaginário e o que pertence a um plano *real*?

---

<sup>5</sup> Não obstante a pertinência das considerações de Nünning, entendo, como Genette (1995), que as expressões “narrativa em primeira pessoa” e “narrativa em terceira pessoa” são inadequadas, “pelo colocar do acento da variação sobre o elemento de facto invariante da situação narrativa, a saber, presença, explícita ou implícita, da ‘pessoa’ do narrador que só pode estar na sua narrativa, tal como qualquer sujeito de enunciação no seu enunciado, na ‘primeira pessoa’” (GENETTE, 1995, p. 243).

Exemplos paradigmáticos dessa difícil distinção são a névoa e a gisandra, os dois elementos que corporizam o processo de indiferenciação temporal. Nessa discrepância de que fala Nünning é que repousa a noção de indiferenciação do tempo apontada pelo próprio romance: só é possível tratar de indiferenciação se consentirmos na existência dum tempo real e da sua distorção. Com efeito, não é outra, senão nossa relação com o real, a problemática fundamental desse romance, que, por diferentes maneiras, indaga de si mesmo se não é a realidade, incontornavelmente, uma questão de perspectiva.

Em *Finisterra*, portanto, o tempo do discurso, em última análise, é inseparável do tempo da história não só porque o tempo de toda narrativa é sempre um “falso tempo” (GENETTE, 1995, p. 33), mas principalmente porque a indiferenciação temporal não é apenas um motivo temático, mas a própria forma da obra. Quer dizer, a indiferenciação é condição necessária tanto para a materialização discursiva da perspectivação do mundo pelas personagens quanto para a projeção dum *tempo da representação*. Ideologicamente, a dinâmica da indiferenciação temporal corrobora o sentido do fim do tempo histórico-social duma média burguesia desde o princípio condenada à ruína. A casa fora construída pelas dunas, sendo igualmente instável a condição de superioridade econômica criada pela apropriação ilegal da terra e pelo banimento arbitrário dos camponeses. Paralelamente ao desagregar-se da estrutura física da casa, desagrega-se, no plano afetivo, a estrutura familiar (LEPECKI, 1979, p. 206.), abalada por velhas culpas, pela incomunicabilidade, por supostas traições. Vão-se indiferenciando também as antigas relações de exploração: a respeito dos servos, sabe-se que partem em peregrinação; dos senhores, que só existem enquanto uma memória por um fio de desaparecer. Mas nada disso é dado senão indiretamente ao leitor, que, desde a primeira linha, vai tentando encadear o desencadeado, extrair ordem do caos, diferenciar o que a própria narrativa se empenha em tornar indiferenciado por uma espécie de corte com o funcionamento do tempo histórico que só a ficção pode fazer.

## Referências



ALBER, Jan. *Unnatural narrative*. Impossible worlds in fiction and drama. Lincoln: University of Nebraska Press, 2016.

FLUDERNIK, Monika. How natural is 'Unnatural Narratology'; or, What is Unnatural about Unnatural Narratology?. *Narrative*, v.1, n.20, 2012, p. 357-370. Disponível em: <[https://www.researchgate.net/publication/236795805\\_How\\_Natural\\_Is\\_Unnatural\\_Narratology\\_or\\_What\\_Is\\_Unnatural\\_about\\_Unnatural\\_Narratology](https://www.researchgate.net/publication/236795805_How_Natural_Is_Unnatural_Narratology_or_What_Is_Unnatural_about_Unnatural_Narratology)>. Acesso em 12 ago. 2019.

GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.

JAHN, Manfred. More Aspects of Focalization: Refinements and Applications. In: Pier, John (ed.). *GRAAT: Revue des Groupes de Recherches Anglo-Américaines de L'Université François Rabelais de Tours*, 1999, n. 21, p. 85-110.

JÚDICE, Nuno. Uma paisagem em construção. In: SILVESTRE, Osvaldo Manuel. *Depois do fim*. Nos 33 anos de *Finisterra*. Paisagem e Povoamento, de Carlos de Oliveira. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2011, p. 15-24.

LEPECKI, Maria Lúcia. Carlos de Oliveira: entre narrativa e poesia. In: \_\_\_\_\_. *Meridianos do texto*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1979, p. 203-214.

MOURÃO, Luís. "O Agrimensor da sombra". In: \_\_\_\_\_. *Um romance de impoder*. A paragem da história na ficção portuguesa contemporânea. Braga-Coimbra: Angelus Novus, 1996, p. 267-302.

NÜNNING, Ansgar. On the perspective structure of narrative texts: steps toward a constructivist narratology. In: PEER, Willie Van e CHATMAN, Seymour. *New perspectives on narrative perspective*. New York: State University of New York Press, 2001, p. 207-224.

OLIVEIRA, Carlos de. *Finisterra*. Paisagem e Povoamento. Lisboa: Assírio e Alvim, 2003.

PHELAN, James. Why narrators can be focalizers. In: PEER, Willie Van e CHATMAN, Seymour. *New perspectives on narrative perspective*. New York: State University of New York Press, 2001. p. 51-66.

REIS, Carlos. *Dicionário de estudos narrativos*. Coimbra: Almedina, 2018.

RICHARDSON, Brian. Narrative Poetics and Postmodern Transgression: Theorizing the Collapse of Time, Voice, and Frame. In: \_\_\_\_\_. *Narrative*. Vol. 8, n. 1, 2000, p. 23-42.

Columbus: The Ohio State University Press. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20107199>. Acesso em 30 jul. 2019.

SEIXO, Maria Alzira. Escrever a terra – “Paisagem e narração em Finisterra de Carlos de Oliveira”. In:\_\_\_\_\_. *A palavra do romance: Ensaios de genologia e análise*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986, p. 115-124.

**Recebido em 21/04/2020.**

**Aprovado em 27/05/2020.**