

Thalles Candal*

Universidade Federal do Rio de Janeiro

O autorretrato submerso nas dunas em *Finisterra*

Resumo: Carlos de Oliveira fez da Gândara o seu universo literário, escrevendo-a, descrevendo-a e repovoando-a incessantemente em sua obra. Nesse trabalho caligráfico de Oliveira, percebe-se uma tentativa de inscrição biográfica do autor, como tentativa de suplantar o complexo do iceberg a que grande parte dos escritores marginalizados pelo salazarismo estavam subjugados. Como o gráfico da voz da mãe de *Finisterra*, a escrita de Oliveira parece fazer de sua própria história um contorno das dunas gandaresas. Partindo das concepções de Jacques Derrida sobre a ruína como autorretrato, e dando sequência à ideia de Rosa Martelo do “autorretrato na paisagem precária” em Carlos de Oliveira, este ensaio pretende realizar uma análise da obra deste grande escritor português, com ênfase em *O Aprendiz de Feiticeiro* (1971) e em seu último livro, *Finisterra – paisagem e povoamento* (1978). Em um primeiro momento, pretende-se discutir brevemente as definições de autorretrato e autobiografia em Jacques Derrida e Paul de Man. Posteriormente, recorrendo aos conceitos de reflexão e fragmento de Walter Benjamin, procurar-se-á aplicar essas ideias às obras de Oliveira, associando o trabalho incessante de representação da Gândara, sob a perseguição política do regime salazarista, a uma tentativa de autorrepresentação e resistência através da ruína da paisagem de sua infância.

Palavras-chave: Carlos de Oliveira; autorretrato; ruína; Finisterra

Abstract: Carlos de Oliveira made the Gândara his literary universe, incessantly writing it, describing it, and repopulating it throughout his work. In this calligraphic labor of Oliveira's, one perceives an attempt at biographical inscription by the author, as an effort to overcome the 'iceberg complex' to which many writers marginalized by Salazarism were subjected. Much like the graph of the mother's voice in *Finisterra*, Oliveira's writing seems to turn his own history into an outline of the Gândara dunes. Drawing on Jacques Derrida's conceptions of the ruin as a self-portrait, and following Rosa Martelo's idea of the 'self-portrait in a precarious landscape' in Carlos de Oliveira, this essay aims to provide an analysis of the work of this great Portuguese writer, with an emphasis on *O Aprendiz de Feiticeiro* (1971) and his final book, *Finisterra – paisagem e povoamento* (1978). In the first instance, we intend to briefly discuss the definitions of self-portrait and autobiography in Jacques Derrida and Paul de Man. Subsequently, resorting to Walter Benjamin's concepts of reflection and fragment, we will seek

to apply these ideas to Oliveira's works, associating the incessant effort of representing the Gândara, under the political persecution of the Salazarist regime, with an attempt at self-representation and resistance through the ruin of the landscape of his childhood.

Keywords: Carlos de Oliveira; self-portrait; ruin; Finisterra

Dessa forma, aquilo que Narciso descobre junto a sua fonte não põe em jogo simples aparências: o lugar de sua imagem lhe dá a chave de seu Ser. Da fórmula: vejo-me numa água que se esvai, passa insensivelmente a: sou uma água que se esvai.

Gérard Genette

Em suas *Memórias de Cego* (1990), Jacques Derrida questiona o fato de que, para ser considerada formalmente um autorretrato, uma obra precisa sinalizá-lo em seu título. Em se tratando de um retrato, seja impressionista, cubista ou realista, as obras assim intituladas incorporam as assinaturas de seus autores à interpretação do quadro, suplantando a técnica, o traço, o movimento artístico. Van Gogh, Picasso ou Courbet transferem à leitura de suas telas o seu próprio rosto, seus próprios olhos, a partir de uma informação pertencente, não à obra, mas a sua “borda parergonal” (Derrida 2010: 70). Chamar-se autorretrato garante, portanto, a coerção da visão do espectador para a realidade externa e autobiográfica dos pintores. O protesto de Derrida, nesse sentido, consiste na possibilidade de chamar autorretrato “não importa que desenho («retrato» ou não), mas tudo quanto me chega e de que eu posso afectar-me ou deixar-me afectar” (*ibidem*).

Assim o fez Hélène Cixous, ao definir como autorretratos seus as obras *El perro*, de Francisco Goya, e *Le Boeuf écorché*, de Rembrandt. A lógica por trás dessa declaração aproxima o autorretrato da identificação, mais que da identidade. Paul de Man se acerca dessa ideia ao teorizar sua *Autobiografia como des-figuração* (1979), afirmando que a autobiografia “não é um gênero ou modo, mas uma figura de leitura ou de entendimento que ocorre, em algum grau, em todos os textos” (De Man 2012: 4); e ao mesmo tempo, e por isso mesmo, afirma o seu oposto: nenhum texto é ou pode ser autobiográfico. Por se dar no nível da linguagem e da estrutura linguística, o momento especular característico desse tipo de texto revela antes a impossibilidade não de um conhecimento confiável de si mesmo, mas de uma ideia totalizadora do real e de si mesmo. A morte, para De Man, guarda esse mesmo caráter por ser “um nome deslocado para um dilema linguístico”, uma vez que, tratada no epitáfio como na autobiografia, “despoja e desfigura na exata medida em que restaura”: “A autobiografia vela uma des-figuração da mente da qual é ela mesma a causa” (De Man 2012: 11).

Esse movimento de desfigurar e restaurar que a autobiografia encerra por estar presente e ausente em todos os textos, leva-nos novamente a Jacques Derrida e seu jogo semântico com a palavra *retrait* (Derrida 2010: 10-1). Entre retraimento e retraçamento – um traço que se retrai ao traçar-se ou traça-se ao retrair-se, reiterando-se – o retrato de si mesmo se forma no limiar das impossibilidades da autorrepresentação e da não-autorrepresentação. Todo traço carrega em si o retraçamento da própria imagem do autor, como o retraimento da imagem constante do outro. Como o reflexo de Narciso, é um duplo: simultaneamente, o mesmo e um outro (Genette 1972: 24).

Neste ponto, Derrida estabelece a construção do autorretrato como um ato que se fia à memória diante da queda no abismo da representação da própria imagem evanescente, do rosto desfigurado. E sobressai a seus olhos, entre imagens de decomposição, a imagem da ruína como, mais que fim, origem: “A ruína não sobrevém como um acidente a um monumento ontem intacto. No começo há a ruína.” A ruína estabelece-se, então, como a ideia central dos escombros da memória de um lugar que, se retraindo em sua estrutura, se retraça como espectro do que já foi, projetando o que há de ser ou pode ser, mas sem promessas: “Ruína é o auto-retrato, este rosto fitado ou desfigurado como memória de si” (Derrida 2010: 71). Retomando o próprio Derrida, se é só chamar-se autorretrato para sê-lo, se as ruínas são a imagem do autorretrato por excelência, um retrato de ruína pode também traduzir um rosto:

A figura vê então a sua visibilidade encetada, perde a sua integridade sem se desintegrar. Porque a incompletude do monumento visível se deve à estrutura eclíptica do traço [*trait*], somente remarcada, impotente para se reflectir na sombra do auto-retrato. Outras tantas proposições reversíveis. Podem muito bem também ler-se os quadros de ruínas como as figuras de um retrato, ou mesmo de um auto-retrato. (Derrida 2010: 74)

É nesse nível da discussão que pretendo estabelecer, neste ensaio, uma leitura da obra de Carlos de Oliveira, escritor neorrealista português que completaria seu centenário no presente ano de 2021. Partindo das ideias de Jacques Derrida e Paul de Man sobre o autorretrato e a autobiografia, além de recorrer aos conceitos de reflexão e fragmento em Walter Benjamin, pretendo ensaiar uma análise da obra do autor português, com ênfase nas obras *O Aprendiz de Feiticeiro* (1971) e *Finisterra – paisagem e povoamento* (1978).

A biografia conhecida de Carlos de Oliveira sofre do que ele mesmo denominou – respondendo a uma estudante de literatura que lhe requisitava dados biográficos – complexo do iceberg: um terço visível e dois terços submersos. Esse complexo se estende a todos os autores marginalizados que viveram e combateram o regime fascista de António de Oliveira Salazar e Marcello Caetano em Portugal por mais de quarenta anos, o “liberticídio que obscureceu as letras portuguesas num tempo em que a ditadura as queria de joelhos no altar da repressão” (Correia 1981: 3764). A censura, as perseguições,

a tortura, tudo isso que compõe as “circunstâncias que nos impediram de exprimir o que pensamos, de participar na vida pública”, sequestram os componentes biográficos de uma pessoa: os fatos, os acontecimentos, as datas. O salazarismo proibiu velada e explicitamente os escritores combativos de escreverem suas próprias vidas, privando-os de vivê-las ou contá-las:

Longe de mim a ideia de simular que noutras circunstâncias me caberia uma riqueza biográfica excepcional. Não senhor. Digo apenas que tinha direito à experiência da minha própria liberdade. Oportunidades limpas. Viver, falar, agir, segundo uma consciência que não julgo tenebrosa nem pervertida. Veríamos depois o que sairia dessa experiência. Talvez nada. Mas então, que alegria triste assumir como última consequência de ser livre a responsabilidade do falhanço. (Oliveira 1992: 568)

E essa privação da própria vida, da liberdade e da responsabilidade do falhanço, só fez a luta de Carlos de Oliveira mais aguerrida, a linguagem mais trabalhada – o trabalho da linguagem para Oliveira é primordial, deslocando a escrita de um local aurático e extremamente subjetivo para um local de trabalho manual, árduo, “o autor como mais um trabalhador, operário da linguagem” (Gandolfi 2011: 28). Diante da força da “mão da intolerância” que empurra para baixo a biografia dos revolucionários, fazendo subir a linha de flutuação do iceberg, a resistência se dá em não abandonar os ideais nem o vigor da literatura com compromisso político-social.

Apesar da vitória do homem poder significar o falhanço do escritor, o autor de *Pequenos Burgueses* não se entrega em sua literatura, constituída dos “elementos de que se faz a vagarosa teimosia dos sonhos” (Oliveira 1992: 569). Seguindo o conselho do poeta Afonso Duarte, quando escreveu: “A palavra que digas, / A carta que escrevas, / Que sejam obras de arte.”; Carlos de Oliveira buscou subterfúgios para, apesar da censura, marcar sua história e, principalmente, a história de seu povo e de seu lugar de eleição: os camponeses e a gândara. Esse processo de inscrição sob a insígnia do silenciamento pode ser visto na escrita oficial de *O Aprendiz de Feiticeiro* (1971), onde “O Iceberg” acima referido foi publicado.

Seu universo é a gândara portuguesa. A paisagem que incessantemente descreve – do grão de areia às dunas, da cal às grandes grutas – é essa região de clima e vegetação áridos, dunas, pinhais e lagoas lamacentas, e de camponeses que povoam e sobrevivem a ela. A paisagem de sua infância lhe marcou (tatuou) tão profundamente que há referências a ela por toda a sua obra, como explica em seu conhecido texto “Micropaisagem”, também de *O Aprendiz de feiticeiro*.

Ao final de “Micropaisagem”, há a pergunta que ecoa também neste ensaio: “Que literatura poderia nascer daqui que não fosse marcada por esta opressiva brevidade, por este tom precário, demais a mais tão coincidentes com os sentimentos do autor?” (Oliveira 1992: 588). A gândara forjou a literatura oliveiriana e já suscitou analogias críticas

com o autorretrato, como fez Rosa Maria Martelo, partindo desta mesma pergunta de que partimos, mas aplicando-a aos livros *Sobre o Lado Esquerdo* (1968), *Micropaisagem* (1968) e *Entre Duas Memórias* (1971), considerando-os como um “corpo unitário” poético que constrói um “autorretrato na paisagem precária” – uma “resistência da subjectividade individual que há-de afirmar-se sob a forma textual, mais caligráfica que biográfica, do auto-retrato” (Martelo 1996: 373-4). Essa ideia se estende a *O Aprendiz de Feiticeiro*, como lemos no texto de Ida Alves – e já traçamos as primeiras pontes para *Finisterra*: “Obra arquitetada a partir de dois movimentos, recolha e disseminação, constata-se com rapidez que “desdobrar o fio da memória” (531) é o exercício nuclear de um autor à procura de sua(s) grafia(s) literária(s). Trata-se mesmo, como indicou Eduardo Prado Coelho, em estudo exemplar sobre esse livro, de “um texto auto-gráfico”. Essa grafia se faz de imagens longínquas, vestígios de um passado pessoal e de experiências de leituras, ruínas de casas e de corpos ficcionais” (Alves 2013: 46).

Seu trabalho poético e ficcional nos mostra que, mesmo quando escrevia sobre sua infância, sobre as micropaisagens das dunas, dos líquenes, das estrelas, seu trabalho formal era o seu trunfo para uma revolução pela linguagem. Muito já foi debatido pela crítica sobre a forma em Carlos de Oliveira ser considerada matéria, pedra, madeira, grão de areia. Seu compromisso com a gândara ultrapassa a temática de suas obras. Não se trata, portanto, de um simples cenário, mas da paisagem de sua vida, sua constituição material: “Dessa relação estreita entre o trabalho da escrita, o sujeito e a memória, a paisagem se forma como um denominador comum, pois é a um só tempo espelhamento da escrita, projeção do sujeito e matéria da memória” (Gandolfi 2011: 30). Começo, portanto, a construir meu argumento. Defendo aqui que as sucessivas representações da gândara em suas obras – poemas, romances, crônicas e narrativas –, especialmente tematizada em *Finisterra*, dão conta da construção de sua biografia censurada pela ditadura fascista portuguesa. Com Derrida e Benjamin, leio as constantes representações das ruínas da gândara como a revelação de um autorretrato submerso (ou enterrado nas dunas) de Carlos de Oliveira:

Perguntam-me ainda porque falo tanto da infância. Porque havia de ser? A segura, a aridez desta linguagem, fabrico-a e fabrica-se em parte de materiais vindos de longe: saibro, cal, árvores, musgo. E gente, numa grande solidão de areia. A paisagem da infância que não é nenhum paraíso perdido mas a pobreza, a nudez, a carência de quase tudo. (Oliveira 1992: 588)

A representação da paisagem arruinada de sua infância, em contraponto ao paraíso perdido de Marcel Proust, é o tema de *Finisterra – paisagem e povoamento*. Uma narrativa fragmentária, de forma completamente diferente dos romances anteriores do autor, com traços ensaísticos e surrealistas, e que se estabelece prontamente como sua obra-prima e um dos marcos da literatura portuguesa do século XX. Pensemos, pois, com Walter

Benjamin, nesses dois tópicos que compõem, de certa maneira, conteúdo e forma da obra em análise.

*

No célebre capítulo introdutório de *Origem do Drama Barroco Alemão* (1928), Benjamin estabelece o conceito de tratado como a forma essencial da filosofia que quer “permanecer fiel à lei da sua forma, como representação da verdade e não como guia para o conhecimento” (Benjamin 1984: 50). O tratado tem como método a representação natural e contínua, portanto avessa às intenções e, principalmente, fragmentária. A metáfora do mosaico utilizada por Benjamin reforça que sua natureza fragmentária não só não lhe faz perder força, como é ela que lhe garante o *status* de moto-contínuo: “A relação entre o trabalho microscópico e a grandeza do todo plástico e intelectual demonstra que o conteúdo de verdade só pode ser captado pela mais exata das imersões nos pormenores do conteúdo material” (1984: 51).

Aplicando esse pensamento à escrita fragmentária da micropaisagem gandraesa de Carlos de Oliveira, pode-se atingir um novo nível de compreensão dessa literatura, que encontra ratificação na própria brevidade fragmentadora do material de que é feita. Ainda com Benjamin, agora em *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão* (1920), trago à baila o conceito de reflexão, que está na base da teoria do conhecimento romântico, porque garante “não apenas a imediatez do conhecimento, mas também, e na mesma medida, uma particular infinitude do seu processo” (Benjamin 2011: 32). Esse processo ininterrupto da reflexão e do fragmento no Romantismo e no Barroco alemães teorizado pelo filósofo das *Passagens* vem bem a calhar para o nosso debate. A efemeridade da paisagem arenosa da gândara instiga em Carlos de Oliveira um constante processo de reflexão, inclusive sobre a impossibilidade de sua representação. A isto, adiciona-se a noção de que “a célula germinal de todo conhecimento é, então, um processo de reflexão numa essência pensante, através do qual ela se conhece a si mesma. Todo ser-conhecido de uma essência pensante pressupõe seu autoconhecimento” (Benjamin 2011: 62).

Pensando no *dialeto dos fragmentos*, Friedrich Schlegel comenta sobre a busca constante de universos microscópicos e macroscópicos, interiores e exteriores: “Se ao refletir não nos podemos negar que tudo está em nós, então não podemos explicar o sentimento de limitação que nos acompanha constantemente na vida senão quando admitimos que somos somente um pedaço de nós mesmos” (Schlegel 1997: 16). Carlos de Oliveira parece recorrer à noção schlegeliana do ser humano como fragmento, mas, por entender a linguagem como engenho e procura constante de (auto)conhecimento, ressalta o caráter formativo e incessante da reflexão – enquanto “pensamento que engendra a sua forma” (Benjamin 2011: 39) – em sua multiplicidade, ao mesmo tempo em que reafirma a limitação de sua incompletude.

Fixando os pés, finalmente, em *Finisterra*, podemos analisar este fator que nos salta aos olhos por ser um fio de Ariadne no qual podemos nos agarrar para atravessar

esta obra tão fragmentária e labiríntica. As constantes representações da paisagem do jardim que a janela da casa recorta são uma “obsessão da família”, como nos diz um dos narradores logo nas primeiras páginas. Fotografias, pirogravuras, maquetes, os meios de representação do real proliferam entre os membros da família por gerações. Entre eles, a criança esboça um desenho da paisagem da janela. O jardim abandonado, com “montões informes de silvedo, buxo descabelado, urtigas, flores selvagens”, “murgos biliosos, caules de gisandra, líquenes, doenças vagarosas”: um retrato da ruína da paisagem familiar (Oliveira 1992: 1009).

A representação central da obra, o desenho da criança, além de povoar a paisagem com camponeses e seus animais em peregrinação – todos com as cabeças em chamas – traz voz aos elementos animados e inanimados quando a lupa lhes incide, ou quando da sua projeção nas paredes, povoando ainda mais de vozes e magicamente a paisagem silenciosa do abandono. O desenho da criança não só apresenta elementos fantásticos como povoa a paisagem deserta das representações da família. A figura do camponês como elemento humano desse povoamento não é ao acaso, sendo ele o personagem central da memória de infância de Oliveira: o trabalhador da terra arenosa da gândara. Sobre essa paisagem, é interessante reparar que *Finisterra* é a única obra de ficção de Carlos de Oliveira que não declara explicitamente se passar na gândara, apesar de ser óbvio – ou mesmo por isso. Como a paisagem, nenhuma personagem tem nome, são todas referidas com o grau de parentesco relativo à criança: o pai, a mãe, o tio, o avô, além de outros poucos personagens alheios à família, alguns se revezando como narradores da obra a cada capítulo, sem sinalização formal alguma disso. Entre as personagens, “o homem a vaguear toda a noite [...]: vai a caminho da infância; duplica a própria imagem, regressivamente [...]” (Oliveira 1992: 1091), a criança que cresceu e hoje povoa outras paisagens, travando interessantes diálogos internos com sua versão infantil enquanto revisita papéis da família na casa de sua infância: “Desfazer os laços de nastro e abrir a pasta que reúne os papéis da família. Encontrados por toda a parte (poucos mas dispersos): estantes da sala, cofre-miniatura do avô, gavetas da cómoda holandesa, baús do tio, livros de escrituração. Revê-los vagarosamente” (Oliveira 1992: 1151).

O paralelo dessa voz com a própria voz do próprio autor se revela na Nota Final do livro, que aproxima os trabalhos de escrevê-lo com o de visitar a casa da infância, assim como o momento da escrita com o seu próprio conteúdo – todos exercícios fragmentários, lacunares, de encarar a ruína:

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). (Oliveira 1992: 1155)

*

De volta ao desenho da criança, entre as fotografias do pai e sua busca pela expressão mais exata da realidade; e as pirogravuras da mãe que procura aceitar as imperfeições dos meios e do sujeito como parte da realidade; a criança tenta equilibrar-se, menos preocupada com a *mimesis* do que com a simbolização. Sua sede se refletiu na diminuição da lagoa da paisagem e na sede dos camponeses; sua febre ateou fogo à cabeça dos homens e dos bichos; e seu medo dos grãos de areia que batem contra a janela no inverno promoveu-os a penedias também com medo do vento: como Proust e Derrida, “pretendeu desenhar não tanto o que via quanto o que sabia” (Martelo 1996: 228).

Todas as representações da paisagem passam por uma imprecisão que é justamente a causa de sua repetição incessante. A fotografia modifica-se pela química de sua revelação ou amarela-se com o tempo; o pirógrafo de fole furado produz uma paisagem disforme, quase abstrata; a maquete de escalas minuciosas, medidas a passos e fita métrica, e feita dos próprios materiais do jardim, sempre deixa de fora um pormenor importante que compromete a estrutura da casa; a fórmula da porcelana etérea buscada pelo avô e pelo tio sequer é encontrada a tempo de salvar a casa familiar. Mesmo a janela, objeto-modelo das reproduções, deforma as formas da paisagem com seu vidro e possíveis sujeiras.

Para todas as representações “basta o pormenor”, “o engano no algarismo, e as contas saem erradas” (Oliveira 1992: 1031), principalmente o pormenor da visão falha – que a cintilação das ampliações desgasta – aliado ao pormenor da própria realidade, que, de refletir-se em nossos olhos, codificar-se e interpretar-se, já é passado. Como o narrador de “A fuga” – último texto de *O Aprendiz de Feiticeiro* que tanto dialoga com *Finisterra* – que olha para o céu estrelado com a certeza de contemplar o passado, “um universo morto, um deserto” já que a estrela mais próxima, “se explodir agora, só daqui a oito anos deixarei de a ver” (Oliveira 1996: 599).

A imagem do deserto é mencionada algumas vezes em *Finisterra* em relação à paisagem da janela. O deserto é a ruína por definição, por sua ausência de contornos definidos porque em constante metamorfose. Entre Jacques Derrida, Walter Benjamin e Roland Barthes, entende-se as representações incessantes da paisagem em *Finisterra* como tentativas falhas de fixá-la numa linguagem específica. Ou seja, uma tentativa de representar a ordem pluridimensional do real através da ordem unidimensional da linguagem (Barthes 2013: 23), num exercício de reflexão próximo do Barroco e do Romantismo de busca infinita pelo conhecimento e, consequentemente, pelo autoconhecimento (Benjamin 2011: 32). *Finisterra* coloca-se, em grande parte das análises, como uma alegoria crítica da busca pela representação do real, característica das literaturas realistas e objetivistas. No entanto, a realidade não se fixa, e mesmo um instrumento de ordem pluridimensional não seria capaz de representá-la, pois ela é sempre a ruína do momento anterior, com o atraso a que a visão nos condena: a cegueira

de enxergar o real como ele é. Retoma-se, pois, a mesma natureza do interdito da escrita autobiográfica em Paul de Man. Carlos de Oliveira cria um enredo fragmentário em que os personagens são obcecados por representar o real e representam-no da única maneira possível: o falhanço. Não há, portanto, ação que mais se repita do que a tentativa falhada de interpretar a realidade sempre da mesma maneira – vide a história da literatura.

*

O que se passa com os personagens de *Finisterra*, acontece também na escrita autobiográfica, ou melhor, no autorretrato de Carlos de Oliveira, como vimos na supracitada Nota Final do livro. Oportunamente, aponta Flavia Trocoli ao analisar algumas obras autobiográficas: “isso que se passa fora do eu perturba a representação, a literatura é assombrada pelo seu fora, e o autobiográfico é forçado pela dor a buscar a forma literária” (Trocoli 2017: 82). A forma fragmentada de *Finisterra* parece refletir também essas ruínas, o *retrait*.

Nossa leitura posiciona *Finisterra* como uma narrativa de memória das ruínas da casa da infância – vítima dos grandes abalos, mas também das “metamorfoses invisíveis (talvez as mais importantes)” (Oliveira 1992: 1153) – marcada pela brevidade de tudo que existe na gândara, como as dunas, as casas e as vidas. Carlos de Oliveira, cujo pseudônimo das obras de juventude era Carlos Ganda, pretendia, desde sempre, ter seu nome indiferenciado ao nome da gândara – como disse a respeito das assinaturas de Flaubert e Eça, de desenho “perturbadoramente parecido”, em “Almanaque Literário”. Como o gráfico da voz da mãe de *Finisterra*, a escrita de Oliveira parece fazer de sua própria história um contorno das dunas gandasas.

Ressoando a epígrafe deste ensaio, os versos de “A Noite Inquieta”, do livro *Colheita Perdida* (1948): “Sobre o pálido estuque da parede, / como um espelho de minha própria imagem, / uma seara de Van Gogh morre à sede / no óleo espesso e fulvo da estiagem.” – o lugar da imagem de Narciso lhe dá a chave de seu Ser. Da fórmula: *vejo-me numa paisagem arruinada*, passa insensivelmente a: *sou uma paisagem arruinada*. O que se escreve e reescreve, assim, é o já invisível, o que ficou em sua “memória de cego”, ou emudecido pela censura: as ruínas de seu rosto, as da memória, as da casa da infância, a gândara. Os fragmentos de *Finisterra*, de forma derridiana, se dão pela linguagem da cegueira e da ruína, e, por isso, falam sempre da cegueira e da ruína que os constituem (Derrida 2010: 12); assim como, de forma benjaminiana, estabelecem sob o conceito de reflexão, uma particular infinitude desse processo (Benjamin 2011: 32).

Essa leitura insere Carlos de Oliveira em uma literatura de compromisso social muito profunda, levando os ideais engajados do movimento neorrealista a um novo grau – talvez até abandonando seus ideais formadores. Suas estratégias de linguagem, que muitas vezes lhe renderam críticas implacáveis, inserem-no num nível de integração indissociável com os camponeses, a terra árida, as colheitas pobres, a brevidade de tudo. Ao alcançar o que Osvaldo Manuel Silvestre chamou de “uma radical anonimização da

escrita” em *Pastoral* e *Finisterra* (Silvestre 1996: 23) – suas duas últimas obras –, Carlos de Oliveira, ao mesmo tempo, se caracteriza e identifica com a paisagem da janela de sua infância, forjando o mais justo e fiel autorretrato de seu espírito literário: a gândara é pelo que ele quer ser conhecido fazendo-se conhecer.

Por fim, como no início, percebamos o título dado a este autorretrato: *Finisterra – paisagem e povoamento*. O deserto, o universo morto, o fim da terra, matérias afins da filosofia de Jacques Derrida. Este *Finis terrae* traça uma linha direta com a primeira frase do primeiro romance oliveiriano já citado: “Na gândara há aldeolas ermas, esquecidas entre pinhais, no *fim do mundo*”. Como ele mesmo relembra ainda na Nota Final: “Lembra-se ainda doutra (sua) casa destruída: obsessões pessoas e sociais idênticas?” (Oliveira 1992: 1155).

Povoar de fantasmas a ruína do mundo, como a ruína da gândara, é o ofício da autobiografia, restaurando a mortalidade, desfigurando na mesma medida em que restaura o rosto no autorretrato – a gândara, então, parece a paisagem-ruína ideal para esta empresa. Não à toa, Paul de Man associa o epitáfio à autobiografia, assim como Narciso só consegue captar sua própria imagem no momento de sua morte. É de uma ironia trágica, pois, que *Finisterra* tenha sido o último livro publicado por Carlos de Oliveira, em 1978, três anos antes de sua morte aos 59 anos. No fim, como no começo, há a ruína. Como tudo na gândara, Carlos de Oliveira também foi breve, mas deixou-nos, enterrado nas dunas, seu autorretrato, como um tesouro.

NOTA

* Thalles Candal é Professor Substituto de Literatura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Realizou Doutorado e Mestrado em Letras Vernáculas, com ênfase em Literatura Portuguesa, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da UFRJ, ambos sobre a obra de Carlos de Oliveira.

Bibliografia

- Alves, Ida (2013), “O aprendiz de feiticeiro: a máquina nos meus olhos”. In *Coisas desencadeadas: estudos sobre a obra de Carlos de Oliveira*, editado por Ida Alves: 44-66, Rio de Janeiro, Oficina Raquel.
- Barthes, Roland (2013), *Aula*, traduzido por Leyla Perrone-Moisés, São Paulo, Cultrix.
- Benjamin, Walter (2011), *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*, traduzido por Márcio Seligmann-Silva, São Paulo, Iluminuras.
- (1984), *Origem do drama barroco alemão*, traduzido por Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense.
- Correia, Natália (1981), “Intervenção na Assembleia da República, a propósito de um voto de pesar pela morte de Carlos de Oliveira”, *Diário da Assembleia da República*, I série, II legislatura, 1ª sessão legislativa (1980/1), no. 91, 8 Julho: 3762-3765.
- De Man, Paul (2012), “Autobiografia como des-figuração”, traduzido por Joca Wolff, Sopro, nº 71 (Maio): 2-11.
- Derrida, Jacques (2010), *Memórias de Cego: O auto-retrato e outras ruínas*, traduzido por Fernanda Bernardo, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- Gandolfi, Leonardo (2011), “Carlos de Oliveira e o ofício de contar nas dunas grãos de areia”, in *Poetas que interessam mais: leituras da poesia portuguesa pós-Pessoa*, editado por Ida Alves e Luis Maffei, Rio de Janeiro, Beco do Azougue: 27-44.
- Genette, Gérard (1972), *Figuras*, traduzido por Ivonne Floripes Mantoanelli, São Paulo, Perspectiva.
- Martelo, Rosa Maria (1996), “A construção do mundo na poesia de Carlos de Oliveira”, Tese de Doutorado, Universidade do Porto.
- Oliveira, Carlos de (1992), *Obras*, Lisboa, Caminho.
- Schlegel, Friedrich (1997), *O dialeto dos fragmentos*, traduzido por Márcio Suzuki, São Paulo, Iluminuras.
- Silvestre, Osvaldo Manuel, (1996), “Introdução”, in *Trabalho Poético (Antologia)*, de Carlos de Oliveira, editado por Osvaldo Manuel Silvestre, Braga, Angelus Novus, 21-103.
- Trocoli, Flavia (2017), “A autobiografia e o diário como feridas na lógica da representação literária”, *Criação & Crítica*, nº 19 (Dezembro): 72-83.