

Eduardo Jorge de Oliveira*

Instituto Suíço de Tecnologia – ETH – Zurique

Como se orientar no povoamento: *Finisterra* e a emancipação pelo signo

Para Maria Filomena Molder

Resumo: O presente texto busca fazer uma leitura de *Finisterra*, a partir do paradigma da orientação (Kant, 1786) onde se funda um modelo topográfico no qual a representação espacial dos objetos permite sua fixação na memória. Paradoxalmente, Carlos de Oliveira desestabiliza verbalmente tanto da paisagem quanto do povoamento, produzindo, mesmo assim uma forma literária de orientação, como se apenas pela literatura fosse possível orientar-se, inclusive cosmicamente.

Palavras-chave: Representação, orientação, topografia, povoamento, entropia

Abstract: This text seeks to read *Finisterra* through the paradigm of orientation (Kant, 1786), which establishes a topographical model in which the spatial representation of objects allows them to be fixed in memory. Paradoxically, Carlos de Oliveira verbally destabilizes both the landscape and the settlement, yet still produces a literary form of orientation, as if it were only through literature that one could find one's directions—even cosmically.

Keywords: Representation, Orientation, Topography, Settlement, Entropy

Parafraseando o célebre texto de Immanuel Kant *O que é se orientar no pensamento?* (*Was heisst: sich im Denken orientieren?*, 1786), a leitura *O que é se orientar no povoamento* tem por objetivo apresentar “um esquema topográfico geral” proposto por Carlos de Oliveira para guiar o seu leitor a fim de evitar-lhe tropeções em *Finisterra – paisagem e povoamento* (1978). Kant escreveu que “na escuridão [*Im Finstern*], eu me oriento em uma sala que conheço, apenas se eu puder tocar em um único objeto cuja localização tenho em minha memória” (1993: 77-78). Isto é, existe um modelo topográfico da memória a partir do qual alguém pode caminhar em uma sala escura sem se esbarrar contra nenhum objeto e até mesmo sem dificuldade de tocá-lo. O mesmo ocorre numa rua escura, cujo caminho não é desconhecido.

Carlos de Oliveira, por sua vez, em duas frases, escreve algo semelhante: “Calcular com rigor o espaço em que posso mexer-me, a distância entre as coisas, o sítio certo das cadeiras. Andar altas horas através da casa: às escuras e sem tropeções” (1981 [1978]: 6). E, em outra passagem, mais adiante repete com ênfase: “Andar altas horas através da casa: às escuras e sem tropeções. Trabalho de paciência e rigor. Construo um esquema topográfico geral e pratico-o de olhos fechados até transformá-lo num simples dado de memória” (1981 [1978]: 89). Existe uma construção espacial em *Finisterra*, cujo trabalho – *inacabado* – de engenharia e arquitetura é inerente ao ato escritural.

A escrita se converte em um local escuro a partir do qual esta voz se orienta a tocar nos objetos sem tropeções. A proposta de leitura é que tal orientação em espaços amplos, obscuros não existiria sem o amor ao detalhe, ao toque de objetos precisos aos quais os leitores de *Finisterra* estranhamente vão se habituando, porque, nas palavras do autor: “amo (e isto significa: distingo) um objecto” (1981 [1978]: 106). A passagem da topografia à memória em *Finisterra* não existiria sem este procedimento de identificação de objetos específicos no qual a razão do romance se baseia. Resta saber se estes objetos não seriam simulacros, dado que existe uma materialidade fantasmática dos objetos, truques, ilusões, sobretudo na maquete de onde parece emergir um novo conceito (1981 [1978]: 119): “a ilusão prática”.

O foco da leitura de *Finisterra* incide sobre uma prosa que evoca a perda de referentes a partir de procedimentos de absorção de simulacros, sobretudo pela dimensão da paisagem que ora é tida em reproduções em súbitas tentativas de fixação, ora é apresentada na maquete com a simulação de outros movimentos de astros. Como afirmou Maria Lúcia Lepecki em “*Finisterra*, a casa, as mãos, o tempo”, de *Sobreimpressões*, “como objeto físico, o simulacro pode ser tocado com as mãos, observado com os olhos, dito nas palavras. Ele é material – ocupa lugar, tem massa, energia, peso, textura, cor... Nesse plano é perfeitamente concreto” (1988: 56). A perda de referentes, ou uma pausa repentina para favorecer a ilusão, implica num tempo que se espacializa nos detalhes, os objetos-simulacros e a presença da luz ou do halo, sua temperatura, seus tropismos vegetais contra a permanência mineral, além de movimentos que mimetizam o caos de lugares que não foram totalmente

transformados pelas mãos humanas, pela ação da atividade laboral enquanto a lei vai se formando. Nesses lugares onde inclusive está marcado um forte contraste entre terra e lei, as hipotecas e a propriedade, o autor elabora um outro lugar com o romance, levando a própria linguagem aos confins; limites que levariam Luís Mourão a definir Carlos de Oliveira como um “agrimensor da sombra” (1996: 267), pois, afinal, estudar as sombras resolve parcialmente o problema das horas. Ao assinalar na obra a presença de um esquema topográfico, Silvina Rodrigues Lopes, por sua vez, chamara a atenção para o “fator de entropia” (1995: 21) pelo valor actante das forças que circulam no romance onde paisagem e povoamento estão disseminados em transformações contínuas. Por esse viés, convém expor o paradoxo do pioneiro como muito bem notara Osvaldo Manuel Silvestre a respeito do desengano sobre o privilégio da origem do pioneiro (2011: 84).

Nas palavras de Carlos de Oliveira esses fatores emergem de “jogos violentos da terra, que produzem ao mesmo tempo a miniatura, a fragilidade” (1981 [1978]: 58), pois a violência torna visível o quão frágil é esse povoamento. A terra não se deixa domesticar e a comunidade humana não se sedentariza. A paisagem se reveza com um estado de simulacro. Alternância que não existiria sem a presença das técnicas artísticas, a saber, a fotografia, a sanguínea (1981 [1978]: 9), a pirogravura ou simplesmente a gravura no sentido mais amplo, o desenho para entrar nos detalhes e a maquete para abrir a escrita ao cosmos. Eis algumas técnicas mediais que colaboram tanto para duplicação quanto para a ramificação da paisagem, pois, essa é uma das finalidades de orientação através dos media que pode ser lida em *Finisterra*. A voz de uma das personagens, a mãe, atesta uma das finalidades: “não espero que a minha imaginação se desprenda da paisagem. Espero (talvez) um estímulo de fora. Nas relações sujeito-objecto, o sujeito faz parte da realidade e sem ele (que sente as coisas) nada teria sentido” (1981 [1978]: 30-31). A partir de Kant poderia se afirmar que o *a priori* das coisas independe da experiência, esse é o valor inerente à sua crítica, mas é em *O que é se orientar no pensamento?* que se lê “partindo de objetos conhecidos – da experiência – a razão busca se elevar para além de todos os limites da experiência e não encontra absolutamente nada como objeto de uma intuição, mas apenas um quadro para esta” (Kant 1993: 78). Para dar prosseguimento à leitura de *Finisterra*, pode-se seguir com o princípio de quadro que a fotografia ou a gravura podem fornecer. No entanto, no povoamento o quadro das imagens também está por se fazer. Por isso é interessante ler esse fenômeno em termos mediais no romance.

Como técnica, a fotografia não fixa o instante, mas faz parte de uma operação narrativa a partir da qual a prosa mantém um ritmo cinematográfico. Do cinema, por sua vez, emerge a técnica de uma prosa que necessita de uma direção para manter o sujeito-leitor orientado. Mesmo a fotografia feita pelo avô para captar a paisagem tende para a mancha. Na nota final da obra, Carlos de Oliveira adverte em terceira pessoa que “coligiu numa única pasta velhos papéis dispersos: alguns, dactilografados; outros, manuscritos e às vezes (quase) ilegíveis.” (1981 [1978]: 185). O trabalho intermitente

transformou-se, no romance, no modo contínuo da narrativa. Todo o labor, sua energia em constante dispersão, encontra uma unidade que se assemelha à obra de um artista: mistura-se a mesa de montagem, um ateliê de artesão, pois o labor do corpo a tentar alterar a paisagem, povoá-la, é uma das forças ficcionais do livro. Se há dois meta-personagens em *Finisterra*, eles são a terra – e sua resistência em tornar-se paisagem – e o labor – contido no esforço do povoamento. *Finisterra* é o romance da entropia, a segunda lei da termodinâmica, pois o calor é uma forma desorganizada de movimento. Existe uma dimensão entrópica do povoamento no sentido que, como o calor, fica difícil produzir um sistema estável, mesmo com a maquete. Diante de momentos irreversíveis da natureza, os limites humanos são orientados intuitivamente o que torna um sistema isolado extremamente frágil.

Um exemplo do que acaba de ser mencionado está no capítulo XXVIII, quando se distingue na paisagem marceneiros, carpinteiros, serradores e a relação particular que cada um dos ofícios tem com a matéria madeira: “Nós, carpinteiros, trabalhamos com madeira grossa, mas já aparelhada. Os serradores é que estão habituados a ver as árvores em pé, ainda enraizadas” enquanto que “nós, marceneiros, trabalhamos com madeira fina, pranchas dúcteis e leves. Podemos passar a vida sem ver uma árvore por fora” (1981 [1978]: 151-153).

E o leitor vai passando de uma técnica a outra. No capítulo seguinte, passa-se à pirogravura: “Funciona assim: o estilete aquece, torna-se incandescente” (1981 [1978]: 158). A paisagem será povoada na pele de cordeiro por essa técnica, mas a mão falha produzindo no corpo do animal uma “paisagem cheia de rugas” (1981 [1978]: 160). O efeito poderia ser comparado ao de uma tatuagem. No entanto, nem tatuando é possível fixar (ou documentar) a paisagem. Cabe ressaltar que o cordeiro, que se torna um objeto de experimentação da pirogravura, estava vivo e eventualmente o estilete quente rasgava-lhe a pele de modo que se produz uma imagem próxima do filme que Luis Buñuel assina com Salvador Dalí, *Um cão andaluz*, de 1929, conciliando assim, boa parte das técnicas mencionadas à luz da memória do cinema:

E mergulha (suavemente) o estilete em brasa no olho esquerdo do cordeiro. Golpe cintilante, como o revérbero nas dunas, o flash do desenho. Entre a labareda (e o fumo sangrento que desprende), a criança vê aparecer o pai (lá está a barra vermelho-desbotado no bolso superior do casaco): traz a máquina fotográfica, o tripé, o pano preto pela cabeça, e dispara o obturador num movimento acelerado (gag de cinema). Saltam da máquina chapas sobre chapas veladas; em contraste, a voz lenta distende-se ainda mais.

Isto não é real...

(O som ao retardador completa o gag).

Não se pode fotografar.

(Oliveira 1981 [1978]: 163-164)

Por um lado, entre as mais distintas técnicas de fixação da imagem – desenho, fotografia, cinema – existem forças que agem sem conciliação, o que parece sempre buscar novas orientações de povoamento na paisagem. Esse é o trabalho da imaginação que se prolonga às formas infantis das imagens, onde infância e crueldade coexistem numa mimesis do espaço em vias de ser povoado. Por outro, existe a ação contínua do trabalho, sua transcendência – a paisagem – que implica nos seus prolongamentos mais judicativos a partir das forças da ordem para os olhos e a lei para os espíritos, como pode-se ler: “pecado capital: a lei somos nós, proprietários” (1981 [1978]: 131). A propriedade – e não custa repetir: a paisagem – possui suas bases e prolongamentos em leis morais e metafísicas, para situar apenas duas instâncias para além da estética.¹ Embora essas leis sejam calculadas, nem sempre o resultado é correto:

Fazer contas e errá-las: a soma que se chama alma. A bom entendedor, meia palavra basta. Quanto ao resto, os vultos a arderem no desenho, quem levanta a mão contra o nosso corpo e nosso gado? Quem se antecipa a Deus?

Não são imparciais.

Porquê?

Queixam-se, maldizem o desenho, e esquecem os martírios menores (maiores, juntando-os dia a dia).

Por exemplo?

Freio, selim, timão, chicote, espora, brida, aguilhão, varal, cabresto, sogá. Achas pouco?

Só falaram do fogo (foste aviado desde o início). E fogo não falta no desenho. Altera as proporções, excita, queima, gera desavenças. Abusaste.

Eu? Tentei atenuá-lo.

Não parece.

Julgas-me um torquemada?

Sempre a exagerar. Apenas um pirómano. Sem teologia.

Obrigado. (Oliveira 1981 [1978]: 42-43)

O que se torna o centro da questão é que diante de fenômenos e da coisa em si, existe um aspecto sensível do conhecimento, das condições de sua aplicação e daquilo que poderia ser entendido como o domínio do desconhecido, ou seja, desorganizado, despovoado e desorientado. A entrega ao fogo, aos erros de cálculo que abandona a metafísica e sua aplicação teológica para enfatizar jogos de proporções livres de dívidas morais decorrentes delas, abre a narrativa para a mediação que ocorre por técnicas artísticas brevemente descritas. Há uma linguagem decorrente do eixo sintagmático da própria povoação (freio, selim, timão, chicote, espora, brida, aguilhão, varal, cabresto, sogá). Ela não é tarefa de um só indivíduo, nem mesmo de uma comunidade, mas de gerações, o que nos levaria para as reflexões de Osvaldo Manuel Silvestre sobre direito natural e povoamento em *Finisterra* (2011).

Sendo *Finisterra* um terreno do não-conhecido, o povoamento pela escrita, por esse viés, se apropria de uma massa em movimento, pois a paisagem também é um acontecimento cognitivo, organizado opticamente. Enquanto isso, busca-se o não-pensado, o não-mesurado, de modo que um conhecimento vai elaborando as regras que ele mesmo vai seguir, para ficarmos com o conceito kantiano de autonomia.² O que existe no romance de Carlos de Oliveira não é a realização final de promessas metafísicas na paisagem e no povoamento, mas talvez um adiamento contínuo que é prorrogado com a própria escrita. Mesmo o *a priori* de certos objetos, como uma cadeira ou um crucifixo, tem sua substância alterada pela ação dos adjetivos e pelo discurso da razão prática da lei presente nos seus executores que estão acima do suborno e que têm o verbo – divino – e o código – humano – encarnados (1981 [1978]: 127), também sofrem essas ações a ponto que a matéria os torna passivos:

O executor recita as tábuas da lei e acrescenta: a lei sou eu. Pecado capital: a lei somos nós, proprietários. Mas enfim. Por hipótese, a lei é ele, e quando se proclama encarnação jurídica, escorre-lhe da boca uma lava pastosa; o contacto do ar endurece-a, transforma-a em granizo, arroz, camarinhas, grãos de pedra. Sem falar no cheiro (fétido, como reparaste), a lei apresenta assim uma série de atributos teratológicos, que a tornam repugnante. Mas o transmissor oficial do erro enjeita o seu primeiro dever: a operação correctiva (fácil, aliás) que purifique o exercício do cargo e, portanto, a própria lei.

(Oliveira 1981 [1978]: 131)

Esse jogo de deformações da lei a partir dos seus executores pode ser lido em termos de transformação da orientação da terra que pouco a pouco vai se tornando cósmica. Todavia, essa orientação cósmica ocorre por uma simulação presente na maquete. Caberia ver o papel da terra e do halo nesta orientação. Pois a ordem cósmica possui movimentos para além de uma beleza transcendental, ela protagoniza a transformação da matéria, o apodrecimento da carne e da vida vegetal, os traços mais brutos da história que se insiste a se extirpar da humanidade sob o nome de natureza. Essa reflexão não teria surgido sem a leitura de *O Trabalho do Fim: recitar a Origem*, de Manuel Gusmão, mais precisamente “Finisterra e a reescrita”. No fragmento dedicado as considerações sobre “reescrever o marxismo”, posta sob a forma de interrogação, existe uma afinidade estrutural com os textos de Georges Bataille nos quais ele citou Karl Marx. Ao longo de toda sua obra, Bataille cita Marx apenas duas vezes. Das duas, sempre a mesma frase: “Dans l’histoire comme dans la nature, la pourriture est le laboratoire de la vie” (cf. OC II: 93).

Orientação cósmica: a terra e o halo

Et si l'origine n'est pas semblable au sol de la planète paraissant être la base, mais au mouvement circulaire que la planète décrit autour d'un centre mobile, une voiture, une horloge ou une machine à coudre peuvent également être acceptées en tant que principe générateur.

Georges Bataille (1931)

Alguém te disse: o grão de areia, o astro... trazê-los para dentro de casa...

Oliveira (1981 [1978]: 122)

Para concluir a dimensão da orientação no povoamento, caberia analisar se *Finisterra* não teria simultaneamente um duplo movimento que coincide com o do planeta Terra: rotação e translação. Trata-se de uma escrita que possui um giro em torno do próprio eixo, trazendo núcleos semelhantes à lógica do dia e suas aproximadas vinte e quatro horas ou trinta e três capítulos e o giro em torno de um astro maior, o sol, seus aproximados trezentos e sessenta e cinco dias em translação. São esses dois extratos de temporalidade que surgem como princípio de orientação, muito mais do que as categorias de “tempo actual”, “tempo passado”, “estratos de tempo” ou de “tempo indiferenciado” como o próprio autor anota no caderno preto que fica nos arquivos do Museu do Neo-Realismo em Vila Franca de Xira. Mesmo respeitando tais categorias, caberia incluir um tempo quotidiano da rotação e o tempo expandido da translação. Neles, a rapidez e a lentidão seriam inexatas, sujeitas aos erros de cálculo, à simulação de novas leis cósmicas e, por conseguinte, de apodrecimento, além dos truques ou ilusões que podem delas emergir.

Das qualidades da luz, seja pelo fogo, pelo fulgor, pelas cintilações, pelos lumes, o halo se destaca e ganha uma autonomia própria que oscila ao longo do livro para retornar com mais intensidade no final. Como entender esta autonomia senão evocando-a a partir do que Kant mesmo havia sinalizado em termos de regras que a própria razão fornece e que ela mesma seguirá. Eis o sentido mais amplo do termo crítica que no livro permanece presente seja nos *a priori* dos objetos, nos seus simulacros, na técnica das mediações, seja nas leis e no fato púido do executor fiscal ou no técnico-amador de hipotecas, há uma busca de orientação que ultrapassa essa escala. O autor dialoga com a escala do grão de areia e do astro, ele os leva para dentro de casa, isto é, para a escrita de *Finisterra*.

Se for possível seguir essas escalas de tempo – rotação e translação – em *Finisterra*, poderia se afirmar ainda que o autor inverteu os princípios de orientação do pensamento de Kant. O filósofo alemão começa por um horizonte celeste, seja pelo sol, durante o dia, ou pela estrela polar, durante a noite, para depois se orientar a partir de um objeto qualquer topografado na memória. No entanto, se o astrônomo do exemplo de Kant seguir apenas esses fenômenos objetivos, sem atentar para o que ele sente (*Gefühl*), ele

ficará desorientado. Assim, como havia escrito Carlos de Oliveira, sem o sujeito nada teria sentido.

Embora *Finisterra* comece pelo jardim familiar em ruínas e termine pelas metamorfoses da casa, a obra segue até certo ponto, o modelo matemático-topográfico sugerido por Kant, sem o qual seria impossível se orientar na escuridão. O escritor busca se orientar, seja pelo projeto da casa que teve zonas inteiras apagadas pelas manchas de humidade (1981 [1978]: 180), seja pelo halo que vai perdendo sua intensidade. Eis que na sua orientação surge o limite: “exagerei com certeza a importância da deambulação nocturna pela casa e o poder do halo contra as ameaças lá fora” (1981 [1978]: 181). Névoa e lama adentam no espaço doméstico ao longo do lento trabalho das translações percebidos num único dia. Eis o que chamamos de mudança repentina não é mais que o lento trabalho da matéria – o grão de areia e o astro – para dentro de casa: “Mudaram imperceptivelmente: décadas e décadas de escuridão. Metamorfoses invisíveis (talvez as mais importantes) (1981 [1978]: 181-182). Por fim, ainda no registro das micropercepções, “num breve fulgor do halo” é possível ver, dentre outros detalhes, “os grãos de saliva do executor”, ou seja, aquilo que Georges Bataille havia conceitualizado em termos de *informe*, um cuspe. A percepção do brilho dos grãos de saliva ou a cinza que tomba, essa matéria efêmera, funciona como um modo de orientação no povoamento. Como observa Silvina Rodrigues Lopes em *Carlos de Oliveira, a proximidade da distância*: “certas mudanças culturais que não implicam apenas as relações entre seres humanos, mas também o que nelas é relação com os espaços em que constroem as habitações e com os outros seres vivos” (2025: 124). Por isso os princípios de orientação permanecem díspares.

CODA: Orientação, carcaça verbal e emancipação pelo signo

Por fim, *Finisterra* pode até nos acordar um sentimento de orientação física e cósmica a partir do contraste de décadas e décadas de escuridão para, de repente, fazer com que surja um breve fulgor de halo. O povoamento lida com questões de um desastre permanente e cotidiano. Esse desastre não é apenas material, mas simbólico, uma vez que na própria representação os sentidos não se fixam. Se a densidade da narrativa permite uma espécie de enquadramento lírico, ele é feito a partir de uma violência fundante da qual todo e qualquer povoamento faz parte. O que pode servir de metáfora para situar a breve existência humana num lapso que seja um halo, na verdade é uma eclipse para ressaltar a instantaneidade da vida e suas baixas condições de mediação. Esse contraste que faz parte do livro, paisagem e povoamento, não deixa de fazer eco das diferenças que orientam a filosofia e a literatura: a grande crença racional de Kant na *Aufklärung*, que não tem o mesmo sentido de iluminismo, mas que sustenta em ambos no grande poder da luz, uma iluminação total do humano sempre em busca de renascer física e espiritualmente. *Aufklärung* não é o Iluminismo, pois a revolução que emanou do primeiro abstrai o sangue que decorreu dela, sobretudo no período do terror

(1793-1794),³ substituindo-o pela emancipação que pode ser encontrada nas propostas estéticas de Friedrich Schiller que datam justamente de 1793.

Embora as ideias que dominam a parte prática do sistema kantiano sejam objeto de controvérsia entre os filósofos, ousar dizer que mereceram sempre o consenso entre os homens. Despidas de sua forma técnica, aparecerão como antigas exigências da razão comum, como fatos do instinto moral, que a sábia natureza impôs ao homem como tutor, até que o conhecimento claro o emancipe. Essa mesma forma técnica, que torna a verdade visível ao entendimento, a oculta, porém, ao sentimento; pois o entendimento, infelizmente, tem de destruir o objeto do sentido interno quando quer apropriar-se dele. Como o químico, é pela dissolução que o filósofo encontra a unidade, é pelo tormento da arte que encontra a obra da natureza espontânea. Para apreender a aparência fugaz, ele tem de fixá-la aos grilhões da regra, descarnar seu belo corpo em conceitos e conservar seu espírito vivo numa precária carcaça verbal. Espanta ainda que já não se reconheça o sentimento natural numa tal cópia e que a verdade pareça um paradoxo no relato do analítico? (Schiller 2002: 20)

O paradoxo apresentado por Schiller sobre as conquistas metafísicas de Kant com a fundação de uma lógica transcendental, aponta para uma questão fundamental para uma leitura de *Finisterra*, a saber, ocultar o objeto ao sentimento para conquistá-lo pelo entendimento⁴ ou manter uma resistência pelos vínculos que um objeto possui com a magia e o encantamento. Em *Finisterra*, esses polos aparentemente oscilam e Carlos de Oliveira produz um efeito verbal sem que se afirme unicamente em dos lados. Se a imaginação não é totalmente povoada, mas assombrada com os vultos dos sentidos, a questão da orientação não vem sem uma emancipação pelo signo.

Orientar-se e emancipar-se, eis duas propostas com distintas similaridades que não se concretizam em *Finisterra*, pois como os sentidos mantêm um baixo teor de mediação para obnubilar a representação, Carlos de Oliveira torna impossível toda e qualquer aparição do sublime dado que, mesmo antes que o sublime se manifeste no contraste com a escala do corpo humano, a paisagem não se estabiliza. A escrita age para que isso não ocorra, configurando uma ação permanente. Com isso, afastam-se as possibilidades discursivas no âmbito analítico, dado que os objetos nunca se fixam no entendimento, mas circulam pelos sentidos que se deslocam continuamente.

Sem buscar reduzir por demasiado – a proposta de orientação no pensamento –, orientar significa educar e a educação pelo menos tal como ela fora pensada no âmbito do romantismo alemão, busca emancipar. Esclarecer ou iluminar todo um século, reconheceu Kant no final do seu artigo, é demorado e sofrível. A educação no povoamento em *Finisterra*, por outro lado, se refere a uma luz ínfima, ela se move pelos sentidos. Mesmo seguindo pela escuridão na prosa de *Finisterra* – ou seja, no halo dos signos – Carlos de Oliveira conseguiu evitar tropeções. Há um halo, uma aura que tanto nos aproxima da distância quanto impossibilita que a distância seja estável. Eis um

instante dialético do texto literário que se produz uma resistência do sentido, como diria Jean-Luc Nancy a propósito da poesia: “Um sentido de “poesia” é um sentido sempre por fazer” (2005: 10). Em *Finisterra*, a instabilidade do povoamento e a movência da paisagem expõem uma sintaxe em vias de fazer um texto, como se o signo estivesse a se emancipar do sentido, liberando, assim, uma diversidade de significantes. Eis ao que as intermitências do halo nos expõe.

Cabe a nós, seus leitores, buscar uma orientação neste “breve fulgor do halo”. Seria necessário, todavia, ampliar tal orientação pela força dramática e pelas possibilidades de composição que o texto desperta. Isso evoca modos de leitura simultânea pela crítica literária e pela coreografia, de onde a partir de Maria Lúcia Lepecki, que demonstrou em *Meridianos do texto* que *Finisterra* é “uma realidade em si” (1979: 206) poderia também se elaborar, com André Lepecki, teórico da dança e da performance, uma perspectiva de leituras da exaustão do movimento coreografado à luz do orgânico e do inorgânico. Em “topo-archi-choreo-graphic (or: the politics of placing)”, André Lepecki propõe um lugar comum para arquitetura e movimento dançado (2014: 145). Ao deslocar a cidade e suas múltiplas malhas para o povoamento de Carlos de Oliveira, o que sobressai é uma narrativa que é capaz de respirar por frases em uma dinâmica assimétrica e com um ritmo intermitente, com respiração profunda, rarefeita. É com uma respiração semelhante, sem intervalos regulares, que nos orientamos em *Finisterra*.

O ensinamento kantiano da orientação existente na obra de Carlos de Oliveira, lida com a mobilidade a partir de um objeto e/ou do seu simulacro retido na memória. Aos críticos e leitores mais frequentes cabe a memória da mão, seus movimentos fisiológicos em tomar notas. Por aí talvez surja algo infinitamente menor e até impessoal em termos de uma coreografia da mão que Manuel Gusmão chamaria de “treino da mão que lê” (2009: 9). *Finisterra* é tocável a partir destes movimentos ínfimos e amplos, ambos entrópicos, que a lei e a paisagem tentam vencer. Trata-se, todavia, de uma vitória é impossível. Orientar-se no povoamento pela escrita, pelas técnicas coreografadas do corpo, por outro lado, implica em reinventar sentidos de orientação, sem que se retire a razão da crítica. Esse povoamento está por se fazer.

NOTAS

* Eduardo Jorge de Oliveira ensina literatura e artes visuais. Ele é pesquisador sênior no Instituto Suíço de Tecnologia (ETH – Zúrique) e tem como interesses de investigação teorias do texto literário e suas interações com o fenômeno artístico, considerando a poesia como um método crítico e sensível. Autor dos livros *O mundo a zero*: Drummond, Haroldo de Campos, Ricardo Aleixo e as máquinas do mundo (ed. UFMG, 2024), *Invented Skins: Epidermal Readings in Brazilian Art and Literature* (Diaphanes, 2025), *Signo*, sigilo: Mira Schendel e a escrita da vivência imediata (Lumme, 2019) e *A invenção de uma pele*: Nuno Ramos em obras (Illuminuras, 2018).

¹ A partir de Immanuel Kant, pode-se reter três aspectos fundamentais da razão, a saber, a metafísica, a moral e a estética. A partir de Copérnico, o corpo passa a ter uma importância no peso dos fatos porque passa a existir uma limitação dos limites da metafísica. Se o conhecido aforismo de Pascal concentra o fato que o coração tem suas razões que a razão desconhece (“Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point” – “Preuves par discours I”, Leef. 423, Sel. 680), o que se passa na “razão pura” é que a razão mesma tem razões que a razão humana baseada na experiência individual desconhece. Ela é desconhecida até para o senso comum. Assim, tal razão pura não seria mais que um campo de batalha no qual os conflitos se desenvolvem, que é o que Kant chama de metafísica. O objeto de discussão que se coloca a partir dessa discussão seria menos a metafísica em si do que uma aspiração a fenômenos que ocorrem independentemente de toda experiência humana na qual se poderia acrescentar a própria prática de povoamento.

² É o que observa Michaël Foessel : “L’autonomie n’est rien d’autre que l’acte par lequel un sujet se donne une loi en même temps qu’il s’y soumet : elle désigne la synthèse entre la liberté et l’obéissance. L’origine de cette synthèse ne peut se trouver nulle part ailleurs que dans la raison qui devient dès lors “pratique”, c’est-à-dire capable d’orienter l’action par elle seule, sans rien emprunter à l’ordre sensible des inclinations” (2010 : 14-15).

³ Para mais detalhes, ver: Arasse, Daniel (1989), *A guilhotina e o imaginário do terror*, trad. Emir Sader, São Paulo, Ática.

⁴ Como se pode ler na seguinte frase de *A crítica da razão pura* quando o princípio de orientação seria definitivamente baseado na cognição: “the understanding was defined (...) only negatively, as a non-sensuous faculty of cognition. Now, independently of sensibility, we cannot possibly have any intuition; consequently, the understanding is no faculty of intuition” (1964: 72).

Bibliografia

- Arasse, Daniel (1989), *A guilhotina e o imaginário do terror*, trad. Emir Sader, São Paulo, Ática.
- Bataille, Georges (1931), *L'anus solaire*, illustré de pointes sèches par André Masson, Paris, Éditions de la Galerie Simon, [Henry Kahnweiler].
- Bataille, Georges (1988), *Œuvres complètes I*, Paris, Gallimard.
- (1972), *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard.
- Gusmão, Manuel (2009), *Finisterra. O Trabalho do Fim: reCitar a Origem*, Coimbra, Angelus Novus.
- Foessel, Michaël; Lamouche, Fabien (Org.) (2010), *Emmanuel Kant. Textes choisis*. Paris, Éditions Points.
- Kant, Emmanuel (1993), *Qu'est-ce que s'orienter dans la pensée ?*, trad. A. Philonenko, Paris, Vrin.
- Kant, Immanuel (1964), *Critique of Pure Reason*, transl. J.M.D. Meiklejohn. New York, Dutton.
- . *Was heisst: sich im Denken orientieren?* Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/38754/38754-h/38754-h.htm> (último acesso 20.07.2026)
- Lepecki, André (2014), "Topo-archi-choreo-graphic (or: the politics of placing)", *Le mouvement, Performing the City*, Distanz, Bienne, 145-147.
- Lepecki, Maria Lúcia (1988), *Sobreimpressões. Estudos de literatura portuguesa e africana*. Lisboa, Editorial Caminho.
- (1979), *Meridianos do texto*, Lisboa, Assírio e Alvim.
- Lopes, Silvina Rodrigues (2025), *Carlos de Oliveira, a proximidade da distância*, Lisboa, Edições do Saguão.
- (1996), *Carlos de Oliveira – O testemunho inadiável*, Sintra, Câmara Municipal de Sintra.
- (1990), *Aprendizagem do incerto*, Lisboa, Litoral edições.
- Mourão, Luís (1996), *Um Romance de Impoder. A paragem da história na ficção portuguesa contemporânea*, Coimbra, Angelus Novus.
- Nancy, Jean-Luc (2005), *Resistência da poesia*, trad. Bruno Duarte, Lisboa, Vendaval.
- Oliveira, Carlos de (1981), *Finisterra – paisagem e povoamento*, Lisboa, Sá da Costa.
- Pascal, *Preuves par discours I*. Disponível em: <http://www.penseesdepascal.fr/II/II1-moderne.php> (último acesso 12.05.2021).
- Schiller, Friedrich (2002), *A educação estética do homem numa série de cartas*, trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki, São Paulo, Iluminuras.
- Silvestre, Osvaldo Manuel (2011), "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: 75-85.