

Que farei com esta “Nota”? O testamento de Carlos de Oliveira

Ricardo Namora¹

Se há coisa que a história nos demonstra é que a crítica literária não consegue viver sem preconceitos. No entanto, embora a natureza, o aspeto e a ontologia desses preconceitos seja variável (e imprevisível), parece haver um conjunto de juízos prévios que se mantiveram razoavelmente inalterados. Isto explica-se, em parte, pelo facto de muitos deles derivarem de uma coisa nebulosa, e pouco ou nada localizável, a que vulgarmente chamamos “senso comum”. A crença de que uma narrativa é uma “obra acabada”, logo que envolvida num suporte material destinado a disseminar (comercialmente ou não) os seus conteúdos, faz parte inequívoca daquele elenco. Apesar disso, contudo, existem exemplos incontáveis de autores que deliberadamente “desacabaram” as suas obras, através dos mais variados dispositivos, colocando problemas por vezes insanáveis ao “senso comum” da crítica (e isto vale tanto para a sua versão quotidiana, como para as suas versões profissionais e especializadas). A hipótese (sempre latente) de falsificação retrospectiva pelo declarante é, aliás, uma ameaça que já vem de longe: ela é, por exemplo, uma das alavancas do Direito Romano, de que derivam muitos dos ordenamentos jurídicos modernos. A necessidade de impugnar uma coisa que se julga acabada (fechada, terminada, estável) pode parecer estranha, sobretudo se pensarmos que a noção de “livro” e, por extensão, a ideia de “obra”, dependem em grande medida da sua existência enquanto objetos materiais. Isso não impediu, no entanto, que Coleridge explicasse as condições de produção de “Kubla Khan” como um sonho autoinduzido pelo ópio, ou que Fernando Pessoa tivesse querido impingir ao seu “camarada Casais Monteiro” uma cronologia da heteronímia que, na verdade, nunca existiu.

O facto de a literatura moderna ser uma história de objetos é crucial para esta equação. Tipicamente, designers de automóveis, arquitetos e cozinheiros não tendem a derogar retrospectivamente as suas criações, e o facto de certos

¹ Doutor em estudos de literatura e cultura — teoria da literatura, leitor convidado do Departamento de Línguas Românicas e Clássicas (Romanska och klassiska institutionen — Romklass) da Universidade de Estocolmo, Suécia. E-mail: ricardonamora@iol.pt

escritores por vezes o fazerem transforma as cláusulas de um testamento literário numa coisa especial. É claro que os primeiros podem fazê-lo, e nada obsta a que procurem refazer ou reconceber as coisas que produziram. O problema é que tais atos não produzem quase nunca consequências para a ideia de *objeto original*, uma vez que acrescentar um aileron, colocar uma piscina no telhado ou trocar coentros por cominhos produz, normalmente, um objeto *novo*. No caso dos escritores, ao invés, uma “nota final” na última página de um romance conduz inevitavelmente a uma reescrita hermenêutica da obra, a que não é alheia a noção de “condição textual”. O texto-objeto é, neste caso particular, muito diferente do carro-objeto, da casa-objeto ou do cozido-à-portuguesa-objeto. A reinscrição textual (im)possível do escritor tem, por um peculiar processo de transmutação, a capacidade de reescrever criticamente a sua obra.

Essa tarefa espinhosa, todavia, passa a ser privilégio do crítico, transformado quase sem saber num executor testamentário, sem outra lei que não a da ratificação ou discordância dos seus pares. Refém desta cadeia causal, o crítico relaciona-se habitualmente com o testamento do seu captor-autor de duas maneiras: ou, por um lado, potencia a relação afetiva que tem com este (uma espécie de “síndrome de Estocolmo” hermenêutico, que envolve a antecipação de um trabalho crítico de morosa e difícil reescrita); ou, por outro, pugna pela irrelevância e esterilidade do testamento, decretando a precedência material e ontológica da “obra acabada”. A radicalidade destas duas posições convoca, visivelmente, uma medida de desconforto crítico. A primeira, pela sua contiguidade com formas de um fetichismo literário que, muitas vezes, significam desinvestir criticamente em favor da crónica cor-de-rosa ou do folhetim. A segunda, pela importância obstinada que atribui à noção de “obra acabada”, reservando-se o privilégio do fechamento, e a imposição *ad hoc* da nulidade do testamento em face da monumentalidade do objeto impresso. Qualquer solução intermédia implicaria, desse ponto de vista, a manutenção da centralidade da obra (para que o crítico não sucumba a tal “síndrome de Estocolmo”) e, ao mesmo tempo, a noção de que existe uma determinação recíproca entre objetos e métodos — uma circunstância que é bastante característica dos objetos que consideramos como “literários”.

Apetrechados com esta ferramenta de análise, talvez possamos começar a tentar saber o que fazer com a “Nota final” de Carlos de Oliveira ao seu

último romance, *Finisterra: paisagem e povoamento*, de 1978. Publicado 25 anos depois de *Uma abelha na chuva*, o romance encerra um longo hiato na produção narrativa do autor, que passou a melhor parte desse quarto de século a trabalhar intensamente na sua obra poética. *Cantata*, de 1960, interrompe um breve período de inatividade, a que se segue a publicação, em 1962, da fulgurante antologia *Poesias (1945–1960)*. O final dessa década, e o início da seguinte, são bastante preenchidos: *Micropaisagem* (de 1968), por exemplo, depressa se tornou num clássico da poesia portuguesa, ao qual se juntam *Sobre o lado esquerdo, o lado do coração* (também em 1968), e *Entre duas memórias* (de 1971). Pelo meio, publica um notável livro de crónicas, *O aprendiz de feiticeiro* (em 1971), e assiste o realizador Fernando Lopes na adaptação do seu romance de 1953, *Uma abelha na chuva*, num filme (rodado em 1971 e estreado no ano seguinte) que ficou para a posteridade como um dos exemplos maiores do Cinema Novo português. Esta breve cronologia seria talvez suficiente para explicar por que demorou Carlos de Oliveira 25 anos a escrever aquele que viria a ser o seu último romance. Na verdade, não tomou esse tempo todo, e os indícios iniciáticos desse romance remetem para uma data precisa, já mencionada acima: 1960, o ano da *Cantata* e também o ano em que se encerram 15 anos de poesia, marcando-se assim o momento ambivalente que é, ao mesmo tempo, o fechar de um ciclo e o iniciar de outro. O ano de 1960 é também (e coincidentemente) a data do primeiro manuscrito sobrevivente de Carlos de Oliveira em que se menciona o projeto do romance que viria a ser *Finisterra: paisagem e povoamento*.² Existe, assim, uma prova material e física de que o embrião de uma coisa que veio a ser um romance (e, no caso, um romance derradeiro) começou a tomar forma mais ou menos na altura em que o seu autor se encontrava num período de

² O espólio de Carlos de Oliveira encontra-se presentemente no Museu do Neorrealismo em Vila Franca de Xira. Existem aí cerca de 180 pastas relacionadas com a composição de *Finisterra*, num total de 953 fólios ou documentos (folhas soltas, agrafadas, cadernos, índices provisórios, provas corrigidas de trechos ou mesmo capítulos inteiros, experiências com a tradução de termos de outras línguas para o português, etc.). O documento mais antigo que se pode relacionar inequivocamente com aquele romance data, como foi dito, de 1960, o que permite inferir com total segurança que o romance começa exatamente nessa data, ou mesmo antes. O curador do espólio, Osvaldo M. Silvestre, encontra-se neste momento a preparar uma equipa de trabalho com vista à criação de um arquivo digital de todos os documentos que foram legados pela família ao Museu do Neorrealismo. Agradeço-lhe (e ao Museu) pela possibilidade que me deu de aceder ao espólio no outono de 2013 e na primavera de 2016.

transição, entre um fechamento e um recomeço. Dados como este, no entanto, podem não ter grande utilidade, pelo menos no caso de Carlos de Oliveira, um escritor reconhecidamente minucioso na reescrita da própria obra: do embrião à obra “acabada”, do óvulo fecundado à complexidade enigmática do romance, do plano rascunhado à edição de 1978, o percurso foi longo, intermitente e atribulado.

Para além disso (dos constantes solavancos, das interrupções e de todas as correções), *Finisterra* veio a ser uma pedra no sapato da crítica da segunda metade do século xx, um objeto perturbador e rugoso, deliberadamente distinto de quase tudo o que se escrevia no Portugal de então. Apesar de ter sido razoavelmente bem recebido (e de inclusivamente ter ganhado o Prémio Cidade de Lisboa), permaneceu sempre como um objeto não rotulável, uma espécie de narrativa não familiar incapaz de suscitar graus de parentesco inequívocos. Evidentemente, existem nele traços mais ou menos reconhecíveis de *nouveau roman*, de romance experimental, de *stream of consciousness*, e de uma série de qualidades e aspetos que nos permitem convocar certos mecanismos comuns de comparação. Contudo, a *Finisterra* de Carlos de Oliveira não era (nem foi, nem é) bem “nossa” e, talvez por isso, continue a resistir a ser classificada, ordenada ou arrumada numa hierarquia histórica ou crítica. A sua originalidade é também uma não contiguidade, que obrigará decerto a um esforço de recuperação da génese da obra, e por dois motivos principais: desde logo, porque existem objetos materiais relacionados (direta ou indiretamente) em número suficiente para que se possa estabelecer uma arquitetura do processo criativo com razoável grau de aproximação; e, depois, porque existem muitas fontes fiáveis (também elas diretas e indiretas) de que Carlos de Oliveira reescrevia, corrigia e modificava as suas criações de modo obsessivo. Se *Finisterra* chegou a ser aquilo que é, muitas outras ficaram pelo caminho, desfeitas, rasuradas e modificadas pela ânsia reconstrutora do escritor. Esta vontade de refazer tem, ainda, um duplo sentido: ela projeta-se de igual modo sobre objetos particulares (neste caso, *Finisterra*, cuja história criativa tem uma sobrevivência documental expressiva); mas também sobre a obra antecedente, ou partes dela.³

³ Como bem nota Rosa Maria Martelo (2000), *Finisterra* poder ser lido como uma recuperação adaptada de *Casa na duna*, romance da fase Neorrealista publicado por Carlos de Oliveira em 1943.

A ambição escrupulosa contida em todo o ato de refazer ou corrigir é, no caso de Carlos de Oliveira, absolutamente instrumental para a sua compreensão. A noção de “revisitação” é, neste caso específico, expandida ao seu paradoxo mais radicalmente *caeiriano*.⁴ E, mais do que isso, ela retroage em *Finisterra: paisagem e povoamento* de um modo completamente autoevidente: é claro, sob muitos pontos de vista, que *Finisterra* não se poderia ter tornado naquilo que veio a ser sem um programa constante de releitura e transformação. Neste sentido, tudo o que existe no romance é de uma precisão minuciosa. Apesar de reconhecidamente difícil, incatalogável e intermitente, a narrativa de *Finisterra* funciona como uma espécie de relógio pré-programado, cujo alarme vai soando, pontualmente e a intervalos certos, para lembrar o leitor de que, contra todas as previsões mais racionalistas, é o arbítrio da natureza que, no fim de tudo, decide o destino dos homens. Esses homens (e mulheres) relacionam-se através de uma série de camadas reconhecíveis, — a família, a comunidade, os pioneiros, a lei, o trabalho, os negócios —, articuladas entre si por um conjunto de vínculos meticulosos com a dialética pendular do tempo. Esta dialética, por sua vez, aparece e reaparece na dinâmica de exatidão que caracteriza o romance: o que vai volta, regressa, e exatamente na mesma medida em que foi, nem mais nem menos.

Os relógios da casa, por exemplo, foram todos penhorados. O tempo presente mede-se por estranhos e anacrónicos artefactos ancestrais, sinais de um tempo pioneiro em que paus espetados em dunas castigadas pelo vento antecipavam elegantes relógios de parede, opulentos, símbolos de uma prosperidade pequeno-burguesa que só podia fazer sentido na pureza feudal da Gândara. O que sobra são, pois, os instrumentos, mais ou menos sofisticados. Por detrás deles (dos seus aspetos e do seu modo de funcionar) está a decadência irreprimível de um modo de vida, de um quadro de relações e, pior que tudo, dos sonhos e esperanças dos antigos pioneiros, os tais que povoaram a paisagem da terra onde tudo acaba. A catástrofe adivinhada, no

⁴ Alberto Caeiro, o caiador, ensinava (na qualidade de mestre do teatro heteronímico) aos seus discípulos Reis, Campos, Mora e Pessoa ele-mesmo, que o sujeito que observa vê cada objeto como se o estivesse a ver pela primeira vez, mesmo no caso de esse objeto ser inanimado, ter uma posição fixa ou fazer parte da natureza. Esta ideia tem raízes clássicas, invocadas, sobretudo, num célebre verso grego segundo o qual a água do rio (simbolizando a transitoriedade dos dados obtido através dos sentidos) nunca é a mesma de cada vez que nela nos banhamos (ver, a propósito, as “Notas para a recordação do meu mestre Caeiro”, de Álvaro de Campos).

entanto, não se torna manifesta em momentos de clímax ou apocalipse. Não existem ruturas. A decadência e a extinção da história de uma família (que é também, por uma peculiar metonímia, a história de um povo), dá-se lentamente, de forma arrastada, aos soluços e com pequenos resquícios de esperança vã. A lembrar a perenidade da vida, em forma de homenagem a um passado idílico, o paradoxo supremo: um feto, dentro de um frasco, que surge no capítulo XVIII como prenúncio macabro de um fim que se adivinha.

Tudo converge no sentido desse fim, o fim duplo de uma paisagem de outrora e de uma família também de outrora (outrora feliz, próspera, desafogada, autoconsciente do seu papel no interior da história — do povoamento —, e da paisagem). A tragédia familiar que se desenrola neste contexto é, todavia, retardada por três traços cruciais: desde logo, o interior da casa é protegido em todos os momentos por um halo mágico, uma espécie de película de luz que traça uma fronteira impermeável entre aquilo que é o domicílio e aquilo que é a casa-objeto (duas realidades distintas); depois, a quimera da receita de porcelana opera a ligação inquebrável (e multiplicada) entre as sucessivas gerações familiares, compondo desse modo a continuidade ontológica que assegura um futuro (ou, na pior das hipóteses, a possibilidade de haver um futuro comum, independente de qualquer catástrofe); e, por fim, o facto de um dos narradores ser uma criança instaura um duplo movimento, de projeção para a frente (há sempre tempo a vir para as crianças) e, ao mesmo tempo, de vinculação a uma anterioridade que produz identificação (a saturação de representações — desenhos, maquetes, pirogravuras, fotografias antigas amareladas pelos anos — parece indiciar que, dentro do universo familiar, são as crianças que têm a capacidade de ver o mundo como ele é, sem necessidade de o representarem ou, pelo menos, representando-o a partir de uma posição imune às convenções que os adultos — os cínicos — tipicamente acionam). O real e o imaginário, o cristão e o pagão, o medieval e o burocrático moderno estão, desse ponto de vista, muito próximos na Gândara de Carlos de Oliveira. Por isso, tal como é preciso cartografar a terra, também é preciso territorializar a escrita. Só quando é afinçada a um território é que a narrativa permite ao escritor mergulhar indefinidamente numa espécie de retroação plurimodal que mimetiza a vida (a própria e a das personagens): é, se quisermos, um símile mediado do real.

Esta retroação, que é constante em Carlos de Oliveira, é exatamente o mecanismo que permite a Rosa Maria Martelo ler *Finisterra: paisagem e povoamento* como um espelho de *Casa na duna*. O primeiro romance repercute o segundo de diversas maneiras: o ambiente é camponês, e construído sobre uma paisagem árida, despida e estéril; a casa (outrora próspera e autossuficiente) encontra-se num estado contemporâneo de decrepitude e suave decadência; a lógica do capital, os agiotas, os cobradores, insinua uma nova era de especulação e falta de escrúpulos, fazendo da *débâcle* económica paroquial o símbolo do estertor de um modo de vida camponês (e pequeno-burguês) que, no caso de Portugal, foi sendo teimosamente perpetuado, por motivos políticos, a ponto de se tornar um dos anacronismos mais surpreendentes da Europa do século xx; a ideia de que a integridade da casa (senhorial, num caso, familiar, no outro) vai sendo cada vez mais impossível de manter, dá azo à percepção do fim da autossuficiência: o mundo exterior já não se detém, não consegue conter-se; entra lentamente em ambas as casas, ameaçando estilhaçar o halo de luz protetora idealizado pela criança-narrador de *Finisterra*; a “desgraça dessa gente”, que em *Casa na Duna* foi a gente do campo, amplifica-se 35 anos depois, a ponto de engolir — também aqui com particular crueldade — os pequenos-burgueses, os ex-pequenos-burgueses, e os antigos proprietários que foram coniventes durante décadas com um regime (quase feudal, quase pueril) de exploração do camponês alienado. Numa palavra, a Gândara da *Finisterra* replica e refina um tropo maior da produção narrativa de Carlos de Oliveira: a lenta e dolorosa degenerescência de um modo de vida, projetado sobre as modestas comunidades rurais e transformado em metonímia nos mais pequenos e discretos episódios. E o interessante é que esta morte pressagiada parece programada, como o tic-tac compassado dos relógios que já não estão onde um dia estiveram: o destino fatal do modo de vida da Gândara ficou traçado no momento inaugural, em que meia dúzia de pioneiros decidiu povoar aquela paisagem e não outra. É esta espécie de pecado original que dá origem à história, que é, ao mesmo tempo, uma teleologia funesta.

Esta descrição abreviada de alguns aspetos, necessariamente gerais, daquele que veio a ser o último romance de Carlos de Oliveira esconde, no entanto, uma consideração crucial: a de que *Finisterra* continua a ser um duro e enigmático teste aos seus leitores. Curiosamente (e como se isso não

bastasse) o romance encerra (se?) com uma “Nota final” que interage retroativamente com a obra — supostamente acabada —, adensando o enigma constitutivo e projetando-o sobre as condições de produção da mesma.⁵ Tendo em conta que, como já foi mencionado, *Finisterra* teve um período de gestação de (pelo menos) 18 anos, essa singela nota de apenas 25 linhas reabsorve num momento de clímax definitivo tudo o que significou, para Carlos de Oliveira, a laboriosa construção do seu romance derradeiro. Editor de si mesmo, e arqueólogo do seu próprio espólio *à devenir*, o autor coloca a nu o carácter sinuoso da criação narrativa, a não linearidade dos processos de composição e seleção e, sobretudo, o drama *caeiriano* do escritor que não consegue regressar à obra incompleta senão vendo-a pela primeira vez de cada vez que a retoma:

Imitando um dos narradores deste livro [...] também o autor coligiu numa 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 (clarificando o material) nova ordenação, cortes, e acabamentos necessários (OLIVEIRA, 1978, p. 185).

Esta descrição sumaria (e confirma) uma das teorias mais influentes da edição textual — sobretudo anglo-saxónica —, conforme ela foi entendida desde o século XIX até meados do século XX: a “lógica da prova final” (“*the rationale of copy-text*”), proposta por Walter Greg, e segundo a qual se deve inferir que a intenção final do autor está expressa na última versão textual pré-publicada. No caso da “Nota final” de *Finisterra*, tudo o que Carlos de Oliveira-editor-de-si-mesmo faz parece desembocar fatalmente nessa lógica: depois do trabalho moroso de decifração, depuração e reescrita, produziu-se uma versão final, prévia à impressão, que representa a “intenção final” do autor — o desejo de que a transformação do “texto” em “livro” viesse a ocorrer exatamente da forma que ocorreu.⁶ Aparentemente, este quadro linear apoia-se em dois preconceitos críticos de natureza parecida com os que foram mencionados no

⁵ Em “Por uma ecdótica negativa: fins da Filologia em *Finisterra*, de Carlos de Oliveira”, Pedro Serra descreve esta dinâmica pendular como função da fragmentariedade constitutiva da obra, que não é construída, aparentemente, sobre um *continuum* incremental mas, antes, como uma espécie de *lego* cuja composição permite uma série de potenciais reconstruções. Não num sentido narrativo, mas composicional, o romance (este romance) é um conjunto ordenado de papéis apostos em sequência: “O *corpo do texto* é, em *Finisterra*, *adnotatio*. Uma *adnotatio* radical, pois perverte o próprio código tipográfico. Na verdade, podemos considerar a «Nota final» uma outra *adnotatio*, a distinguir-se como última, i.e., não um Texto com nota no fim mas uma sucessão de notas e uma que é, forçosamente, última” (SERRA, 2004, p. 82–83).

início deste ensaio: o primeiro, consiste em presumir que o texto–objeto configura uma obra “acabada”; o segundo, em “ler” a “intenção do autor” como um processo rigorosamente geométrico.⁷

A necessidade de determinação de uma obra literária como “acabada” (terminada, ou fechada, consoante os credos) é uma necessidade elementar da crítica. Pressupor a estabilidade significativa e material do texto é, desse ponto de vista, o suporte arquimediano que permite o desenvolvimento e a aplicação de uma série de preconceitos metodológicos que fazem parte inequívoca de uma economia da leitura. Mas se é verdade que, em muitos momentos do trabalho hermenêutico, não podemos prescindir dessa estabilidade, também não é menos verdade que radicalizar essa percepção pode levar a uma série de equívocos.⁸ Acreditar que a obra acabada está *mesmo* acabada equivale, desse ponto de vista, a imaginar um contexto ideal dentro do qual o autor intencionou escrever um determinado texto, para que ele se viesse a tornar num determinado livro, e que essa união resultasse no objeto condensado de uma intenção antecedente, aí rigorosamente representada. De acordo com Pierre Macherey, este preconceito não é senão uma ilusão:

Para sair do círculo das ilusões críticas, torna-se necessário propor uma hipótese teórica: a obra não está *fechada sobre* um sentido que dissimula ao dar-lhe uma forma acabada. A necessidade da obra baseia-se na multiplicidade dos seus sentidos: explicar a obra é reconhecer e *distinguir* o princípio de tal diversidade. *O postulado da unidade da obra, que mais ou menos explicitamente*

⁶ Segundo Pedro Serra, “De um outro ponto de vista, a ‘Nota final’ dá-nos uma ficção do ‘autor’ como ‘editor’, ou um ‘autor’ como ficção de ‘editor’” (SERRA, 2004, p. 80).

⁷ No caso de *Finisterra: paisagem e povoamento*, os problemas são tipicamente menores do que noutros contextos editoriais (o que se sugere neste ensaio é, aliás, que Carlos de Oliveira foi, ao longo da sua carreira, o mais abnegado e minucioso *editor* da sua própria obra — coisa que não acontece, notoriamente, noutros casos). Isso se deve, parcialmente, ao facto de o escritor ter morrido (em 1981) pouco tempo depois da primeira edição da obra, e de a segunda edição ter sido publicada já em 2003. A teoria de Greg tem a ver, sobretudo, com as decisões editoriais que se tomam em face de duas versões concorrentes: diz respeito, se quisermos, a um processo de “pós-produção”; no caso de Carlos de Oliveira, este processo é anterior — as “versões”, no seu caso, são prévias ao “livro”.

⁸ Como alguns autores defendem (entre eles Charles Bernstein e Jerome McGann), a teoria das intenções finais — a ideia de que a obra–objeto é um correlato idêntico do último texto pré-objeto e que, por isso, *é aquilo* que o autor intencionou — é fruto da concepção de “autor” que nos chega do Romantismo: a imagem do poeta como um génio solitário cujo esforço compositivo é estritamente privado e autorreferente. Em termos editoriais, essa ideia converte-se tipicamente numa espécie de “tirania do original”, em que a última versão pré-publicada ou a primeira versão impressa são investidas de uma robusta precedência material, significativa ou autoral sobre outras versões concorrentes.

sempre obcecou o trabalho crítico, deve, por consequência, ser denunciado: a obra não é criada por uma intenção (objectiva ou subjectiva); é produzida, a partir de condições determinadas (MACHEREY, 1971, p. 77).

Neste sentido preciso, *Finisterra*, de Carlos de Oliveira, seria um objeto estranho. Se, por um lado, todo o seu processo de recriação, ao longo de pelo menos 18 anos, indica claramente que a obra foi de facto *produzida*, a partir de contextos idiossincráticos muito variáveis, existem provas materiais de que houve a intenção específica de produzir uma coisa que veio a ser um texto e que, por sua vez, veio a ser um livro-objeto publicado em 1978. O grande logro da crítica não parece ser, neste caso, o de pressupor (corretamente) que existe, no início de cada livro, uma intenção de produzir *algo*, mas (muitas vezes erradamente) o de tomar o livro acabado como o correlato fiel dessa intenção. Num livro escrito, reescrito e elaborado ao longo de tanto tempo, como no caso de *Finisterra*, o mais provável é mesmo que existam inúmeras camadas sobrepostas de premeditação, e isto transforma imediatamente a determinação do *locus* intencional numa coisa ociosa e altamente arbitrária.⁹

O facto de existir um espólio e, além disso, uma “Nota final” que dá conta dos “papéis dispersos” de natureza muito diversa que arrastaram a composição da obra para as duas décadas, deslocaliza a intenção de Carlos de Oliveira de um sítio determinado — que seria, neste caso, a primeira edição publicada do livro —, para uma série de momentos irrecuperáveis, que se atropelam, se sobrepõem, se refazem e reescrevem. Talvez nem sequer fosse preciso haver espólio, de resto. Porque aquilo que a “Nota final” nos diz é que, no fim de contas, o momento exato em que um livro é produzido *não existe*. Evidentemente, existem muitos casos em relação aos quais podemos *mesmo* dizer que uma cópia pré-impressão ou uma primeira edição representam o texto que mais se aproxima daquilo que o autor intencionou fazer. Mas existem, na mesma medida, casos intersticiais, fronteiraços, excepcionais, que teimam em corromper essa ideia de senso comum. Neste sentido

⁹ Em rigor, todavia, a intenção do autor só funciona desta maneira (como ponto de apoio e modo de determinar com precisão o sítio exato de onde provém a versão mais “fiável” de um texto) para a crítica textual e algumas teorias da edição. Ainda assim, e tendo-se tornado numa tradição editorial — sobretudo anglo-saxónica, e a que vulgarmente se dá o nome de “linha Greg-Bowers-Tanselle”, em referência aos seus mais proeminentes defensores —, essa descrição tem sofrido uma erosão acentuada desde a segunda metade do século xx, quer no contexto das edições críticas tradicionais, quer no âmbito da edição digital (o exemplo de Macherey é apenas um entre muitos). Na teoria da literatura, ao invés, a intenção do autor tem sido vista — enquanto problema metodológico — de uma forma radicalmente diferente.

específico, Carlos de Oliveira multiplica os problemas da crítica, apresentando *Finisterra: paisagem e povoamento*, ao mesmo tempo, como produto acabado da sua “intenção final” e como uma das “versões” que Carlos de Oliveira editor-de-si-mesmo conseguiu resgatar dos escombros de 18 anos de gestação. O livro *Finisterra* não é, afinal, o livro, mas apenas *um* livro: “Aqui está o romance (um romance) escrito e anunciado há anos, sem a garantia de terem aparecido todos os papéis” (OLIVEIRA, 1978, p. 185).

Esta confissão suspende de modo enfático a possibilidade de se apontar para a “intenção final” que presidiu ao texto-objeto que veio a ser *Finisterra*. Mais, transforma o livro (o romance) numa coisa que é, ao mesmo tempo, o produto de uma intenção (a de escrever um texto) e uma multiplicação lacunar dessa mesma intenção. Dissolve-se, assim, a ideia de que escrever um livro é um processo linear, quase algébrico, de construção incremental — como acontece tipicamente noutra tipo de construções análogas. Mais ainda, este livro é um livro *apesar* de lhe faltarem elementos: papéis, notas, escritos perdidos que fizeram parte de fases diferentes da sua escrita. Como (quase) todos os livros, *Finisterra* é aquilo que sobra de tudo o que se quis dizer, porque, uma vez que não se pode dizer tudo, há coisas que têm inevitavelmente de ficar para sempre nesses “papéis dispersos”, estejam eles disponíveis ou não.¹⁰

O que resta depois de *Finisterra*, e da sua enigmática “Nota final”, é também a ideia clara de que escritores e críticos fazem, muitas vezes, coisas bastante parecidas, e o mesmo vale para os editores. A necessidade de correção, que é a face visível de uma demanda latente pela perfeição, é comum a todas aquelas atividades. Embora a natureza da relação com o objeto e, conseqüentemente, as possibilidades de manipulação decorrentes, sejam de algum modo diferentes, o que impele a criação, a edição e a crítica são, no fundo, a mesma possibilidade de *transformar* o já existente numa coisa melhor, mais perfeita e mais aproximada de um ideal: um paradoxo humano, partilhado de igual modo por criadores e pelos intérpretes das suas criações. Estará Carlos de Oliveira-editor-de-si-mesmo assim tão distante dos seus críticos?

A actividade crítica, entendida no seu sentido mais lato, parece implicar uma modificação do objecto que trabalha; criticar, se não é real e efectivamente

¹⁰ De acordo com Pedro Serra, “O romance é produto de uma combinatória de materiais ‘mortos’, chamados à ordem — *Lazare, veni foras* — por uma técnica de *lego*. Esta ficção da origem, então, suscita a seguinte reflexão: o romance não é um Único (ou Um, ou Uno), por uma imperfeição constitutiva” (SERRA, 2004, p. 78).

modificar, é pelo menos sugerir a possibilidade duma alteração e até, em certos casos, *provocá-la*. No fundo da atitude crítica está sempre, subentendida mas vigorosa, a afirmação: “poderia, ou deveria, ter sido de outra maneira”. [...] Por este motivo, a crítica nunca se pode considerar inteiramente satisfeita com o que lhe é oferecido, pois a sua satisfação seria a sua própria destruição (MACHÉREY, 1971, p. 18, grifo nosso).

Corrigir é também, deste ponto de vista, destruir. Talvez a única diferença verdadeiramente notória entre o escritor e o crítico ou o editor (presumindo que uns e outros não fazem, no fundo, coisas parecidas) está no facto de o primeiro ser muitas vezes obrigado — obrigando-se a si mesmo — a reinterpretar a sua própria obra de cada vez que muda uma vírgula de lugar, e isso pode acontecer todos os dias num longo percurso de 18 anos. Contudo, o facto de podermos ter acesso às indecisões dos escritores — como no caso do espólio de Carlos de Oliveira —, não implica necessariamente que os críticos e os editores também as não tenham em abundância. Em muitos casos, para além disso, as indecisões e correções foram de tal modo radicais, profundas e extensas no tempo, que a ideia de “livro” só existe realmente na versão final publicada (e, ainda assim, com bastantes reservas): tudo o resto são “livros”. Talvez haja mais “livros” no caso de certos escritores, e menos no caso de certos críticos e editores. No entanto, perceber esta dimensão de *hipótese textual*, de tentativa, de *proto-livro*, de qualquer coisa que é, ao mesmo tempo, um livro e um livro-a-*vir-a-ser*, é crucial para o entendimento que fazemos dos objetos literários.

Felizmente para os leitores do futuro, existe um espólio com centenas de folhas rabiscadas, rascunhos, planos, índices, rasuras, jogos de palavras e uma série de outras coisas que, de cada vez que aconteceram e foram passadas ao papel, fizeram um novo livro, ao mesmo tempo parecido e muito diferente daquilo que veio a ser *Finisterra: paisagem e povoamento*. O que Carlos de Oliveira insinua, na “Nota final” do seu romance final, é que não poderia haver outro mundo (ou outra Gândara, o que é quase a mesma coisa), mas outro livro sobre esse mundo ou essa Gândara. O livro-objeto que veio a ser *Finisterra* não é uma obra acabada, porque poderia ser muitos outros livros diferentes, *apesar* deste exemplar sobrevivente. Esta é, talvez, a verdadeira possibilidade da literatura, o seu apelo e o seu fascínio: cada livro imperfeito poderia ter sido escrito de muitas maneiras diferentes, mudando algumas vírgulas, eliminando advérbios, mudando o nome desta ou daquela personagem. O facto de podermos (escritores, críticos e editores, embora tipicamente em graus

diferentes) manipular, manejar e violar objetos a que chamamos textos tem muito a ver com a necessidade que temos de encontrar a forma mais perfeita. Carlos de Oliveira procurou-a, no caso de *Finisterra*, durante pelo menos 18 anos, tendo produzido dúzias de livros diferentes. Se encontrou ou não a perfeição, não sabemos, embora existam indícios suficientes de que esse romance particular se aproximou muito, para o autor, de uma ideia de fim. No entanto, a história imperfeita dos vários livros que apareceram antes deste fazem crer que, em última instância, o livro escrito nunca é *mesmo* aquele que se quis escrever. Neste sentido, a “Nota final” de *Finisterra* é também um testamento da imperfeição: o que está, no fundo, poderia não estar. Poderia, certamente, estar outro em seu lugar, se eu encontrasse esse outro no meio da papelada. O seu a seu dono, a criatura ao criador e, no caso de Carlos de Oliveira, a Sísifo o que é de Sísifo. Ou, como resume Pedro Serra,

O que é notável é a diferiçã do “original”, que não o é verdadeiramente, mas sim um “original passado a limpo”. Isto é, a *cópia* de um *original*. Toda a ficção do romance como romance nos é dada, então, *sub specie* “transcrição”. Digamos que a “ficção do autor como editor” se eleva a uma segunda potência: a “ficção do autor como copista”. E a lebre que aqui se levanta é esperável e, se me é permitido, diabólica: a de um trabalho ecdótico infinito (SERRA, 2004, p. 83).

Referências

- LOPES, Óscar; MARINHO, Maria de Fátima (Dir.). *História da literatura portuguesa: as correntes contemporâneas*. Lisboa: Alfa, 2002, v. 7.
- MACHEREY, Pierre. *Para uma teoria da produção literária*. Tradução de Ana Maria Alves. Lisboa: Estampa, 1971. (1ª edição em francês, Paris: Librairie François Maspero, 1966).
- MARTELO, Rosa Maria. Casas destruídas: a revisitação de *Casa na Duna* em *Finisterra* de Carlos de Oliveira. *Línguas e Literaturas – Revista da Faculdade de Letras*, Porto, v. XVII, 2000.
- OLIVEIRA, Carlos de. *Finisterra: paisagem e povoamento*. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1978.
- SERRA, Pedro. *Filologia & romance: Almeida Garrett, Eça de Queirós & Carlos de Oliveira*. São Paulo: Nankin, 2004.
- SILVESTRE, Osvaldo Manuel (Org.), *Depois do fim: nos 33 anos de Finisterra: paisagem e povoamento*, de Carlos de Oliveira. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2011.

Recebido em 22 de fevereiro de 2017.
Aprovado em 19 de março de 2017

Resumo/Abstract/Resumen

Que farei com esta “Nota”? – O Testamento de Carlos de Oliveira

Ricardo Namora

Este texto aspira a descrever a natureza e implicações da “Nota final” de Carlos de Oliveira, acrescentada ao seu romance de 1978 *Finisterra: paisagem e povoamento*. O argumento principal será o de que a “Nota” cria uma série de ficções (autor–editor, autor–redator, autor–testador) que permitem, à luz de uma sobrevivência documental significativa, insinuar a possibilidade de uma arqueologia lacunar da criação. E, a partir deste caso particular, a de redesenhar noções aparentemente estáveis como “autor”, “editor”, “intenção” e “obra acabada”.

Palavras-chave: autor, editor, testamento, espólio, crítica.

What am I supposed to do with this “Note”? – Carlos de Oliveira's literary testament

Ricardo Namora

This paper describes the nature and implications of “Nota Final” (“The Final Note”) by Carlos de Oliveira, part of his novel *Finisterra: paisagem e povoamento*, published in 1978. The purpose of this analysis is consider that “Note” generates a series of fictions (author as editor, author as reviser, author as testator) which allow us, along with the survival of a great number of documents, to suggest it is possible to establish a lacunar archaeology of creation. Taking this particular text as the starting point, it’s possible to “redraw” apparently recognizably stable notions such as “author”, “editor”, “intention” and “finished work”, will thus become apparent.

Keywords: author, editor, literary will, estate, criticism.

Que haré yo con esta “Nota”? – el testamento literario de Carlos de Oliveira

Ricardo Namora

Este texto busca describir la naturaleza e implicaciones de la “Nota Final” de Carlos de Oliveira, añadida a su última novela, *Finisterra: paisagem e povoamento*, publicada en 1978. El argumento principal será que dicha “Nota” crea un conjunto de ficciones (escritor–editor, escritor–redactor, escritor–probador) que permiten, bajo una supervivencia documental significativa, probar la posibilidad de una arqueología de la creación. Y, a partir de este caso particular, rediseñar conceptos aparentemente estables como “escritor”, “editor”, “intención” y “obra terminada”.

Palabras clave: escritor, editor, testamento, archivo, crítica.