

## *Finisterra* e os modos de povoar (ou perspectivar) uma paisagem

Gisele Seeger\* 

Gérard Genette legou aos estudos literários um instrumental metodológico de tal modo coerente e produtivo que se tornou referencial indispensável para uma análise da narrativa preocupada com seus elementos discursivos. Ao tomar *À la recherche du temps perdu* (1913-1927) como objeto específico de seu estudo, Genette pretendia ir do particular para o geral, isto é, extrair da especificidade da narrativa proustiana “universais” que permitissem pensar a narrativa em sua generalidade. Pôs, sem querer, “a crítica ao serviço da teoria” (GENETTE, 1995, p. 21) e com isso eliminou indistinções frequentes nos discursos teóricos anteriores, como entre autor e narrador, e entre história, narrativa e narração. Estabelecendo, de saída, que por *história* compreendia o “significado ou conteúdo narrativo”; por *narrativa*, “o significante, enunciado, discurso ou texto narrativo”; e por *narração*, “o ato narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual toma lugar” (GENETTE, 1995, p. 25). Elegeu a *narrativa* como seu foco de interesse. Segundo ele, o discurso narrativo é “o único que se oferece diretamente à análise textual, que é por sua vez o único instrumento de estudo de que dispomos no campo da narrativa literária e, especialmente, da narrativa de ficção” (GENETTE, 1995, p. 25).

A proposta dum estudo rigoroso da narrativa de ficção, considerada em sua qualidade verbal, cumpria o desígnio, expresso desde os formalistas russos e reforçado pelos *new critics* e pelos estruturalistas franceses, de escapar às práticas de exegese literária baseadas no biografismo e no psicologismo que há décadas dominavam o estudo da literatura. Hoje, grande parte crítica, em especial aquela integrada sob o signo dos estudos narrativos contemporâneos, reconhece a relativa estreiteza da narratologia genetteana, cujas distinções categóricas e em geral algo dicotômicas acabam, não raro, por comprometer sua funcionalidade; o que, nem de longe, significa que seus sucessores deixem de nelas reconhecer ponto de partida obrigatório. E como ponto de partida obrigatório, é, com efeito, que retomamos suas formulações em torno de nosso foco de interesse – a perspectiva narrativa. Ao tratar da categoria, Genette propõe, de partida, que se elimine a frequente confusão entre narração e perspectiva, mais especificamente, entre o que designa *modo* e *voz*:

---

\* Doutoranda em Letras - Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), Porto Alegre, RS, Brasil. E-mail: giseliseeger@gmail.com.

Entre a pergunta *qual é a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa?*, e esta bem distinta pergunta: *quem é o narrador?* – ou, para adiantar a questão, entre a pergunta *quem vê?* e a pergunta *quem fala?* (GENETTE, 1995, p. 184, grifos do autor).

Para Genette, o problema da perspectiva envolve questões estritamente modais, isto é, “aquelas que respeitam àquilo a que se chama correntemente ‘ponto de vista’, ou, com Jean Pouillon e Tzvetan Todorov, a ‘visão’ ou o ‘aspecto’” (GENETTE, 1995, p. 86). É com base nessa redução que ele estabelece sua tipologia de *focalização*. Enquanto “o conceito de perspectiva narrativa refere-se ao procedimento ou conjunto de procedimentos que condicionam a quantidade e a qualidade de informação veiculada pelo relato”, o termo focalização designa essa “manifestação, no plano do enunciado, de diversas possibilidades de ativação *da perspectiva narrativa*” (REIS, 2018, p. 170). Genette observa que o termo focalização tem o propósito de “evitar aquilo que os termos de *visão* e de *ponto de vista* têm de especificamente visual” (GENETTE, 1995, p. 187).

Quanto às espécies de focalização, Genette (1995, p. 188) afirma que, se não há restrição da informação no nível do discurso do narrador em relação ao campo de visão de uma ou mais personagens da história, isto é, se “o narrador *diz* mais do que qualquer personagem sabe”, a narrativa é *não focalizada* ou *de focalização zero*. Se “o narrador apenas diz aquilo que certa personagem sabe”, então ela é contada em regime de *focalização interna*; tal focalização pode ser *fixa*, restrita a uma única personagem, *variável*, oscilante entre mais de uma personagem, ou *múltipla*, com o mesmo acontecimento a ser evocado diversas vezes segundo o ponto de vista de várias personagens. Se o narrador diz menos do que sabe a personagem”, isto é, se “o herói age à nossa frente sem que sejamos admitidos ao conhecimento de seus pensamentos ou sentimentos”, estamos diante duma *focalização externa*. No entanto, ao considerar formatos narrativos que, entre outros procedimentos, concretizam uma concepção mais ampla da perspectiva e complexificam a relação entre as categorias modo e voz, os estudos narrativos têm proposto esquemas analíticos menos restritos, considerando não tanto categorias e oposições quanto gradações, níveis e relações envolvidas no processo de focalização.

Teóricos como James Phelan (2001), por exemplo, têm advogado uma separação menos rígida entre focalização e narração. A proposta de Phelan surge como alternativa às de Seymour Chatman (1990) e Gerald Prince (2001), cujas abordagens restritivas pretendem, na contramão de Genette, que somente as entidades do nível da *diegese* podem exercer focalização – isto é, enquanto, para Genette, *apenas o narrador* pode ser um focalizador, para Chatman e Prince, o narrador não é, nunca, um focalizador. Nos termos exatos de Prince,

como narrador e independentemente de seu status (homo - ou hetero, intra - ou extra) diegético e de sua postura narrativa, ele/ela nunca faz

parte da diegese que apresenta. Como narrador, ele é um elemento do *discurso* e não da *história* (da narração e não do narrado), enquanto a focalização é um elemento deste último. Parafraseando ligeiramente Chatman, no caso de um filme, a câmera (ou o que quer que seja) não focaliza situações: apresenta-as (a tal e tal distância, de tal e tal ângulo; da mesma forma, com uma pintura, o narrador pintor não focaliza uma cena, mas a *apresenta* para nós; e, também com uma narrativa verbal, o narrador é um instrumento de apresentação e não de focalização (PRINCE, 2001, p. 48; tradução nossa).<sup>1</sup>

Chatman defende que aquilo que é válido para os narradores heterodiegéticos é, em última instância, igualmente válido para os narradores autodiegéticos. Assim como Prince, Chatman entende que narradores e personagens pertencem a mundos ontológicos diferentes.

O narrador heterodiegético nunca viu os eventos porque nunca ocupou o mundo da história. O narrador homodiegético ou em primeira pessoa viu os eventos e objetos em um momento anterior da história, mas seu relato é posterior ao fato e, portanto, uma questão de memória, não de percepção. Ele conta ou mostra o que se lembra de ter visto. Em outras palavras, o discurso narrativo reconhece dois seres narrativos diferentes movendo-se sob o mesmo nome: um, o narrador heterodiegético, habita apenas o tempo e espaço do discurso; outro, o narrador homodiegético ou narrador personagem, também fala do tempo e espaço do discurso, mas antes habitava o tempo e o espaço da história (CHATMAN, 1990, p. 144-145; tradução nossa).<sup>2</sup>

Por sua vez, Phelan defende que a distinção entre história e discurso é antes um construto heurístico do que uma lei natural, algo que inventamos para facilitar nosso entendimento da narrativa, mas não um fenômeno intratável que estabelece limites impermeáveis entre o comentário do narrador e as ações das personagens (PHELAN, 2001, p. 51). Admitindo que os narradores podem ser focalizadores,

<sup>1</sup> No original: “qua narrator and regardless of his or her (homo- or hetero-, intra- or extra-) diegetic status and narratorial stance, s/he is never part of the diegesis she presents. Qua narrator, s/he is an element of *discourse* and not *story* (of the narrating and not the narrated) whereas focalization is an element of the latter. To paraphrase Chatman slightly, in the case of a movie, the camera (or whatever) does not focalize situations: it presents them (at such and such a distance, from such and such an angle; similarly, with a painting, the painterly narrator does not focalize a scene but *presents* it to us; and, with a verbal narrative too, the narrator is an instrument of presentation and not focalization”.

<sup>2</sup> No original: “The heterodiegetic narrator never saw the events because he/she/it never occupied the story world. The homodiegetic or first-person narrator did see the events and objects at an earlier moment in the story, but his recountal is after the fact and thus a matter of memory, not of perception. He tells or shows what he remembers having seen. In other words, narrative discourse recognizes two different narrative beings moving under the same name: one, the heterodiegetic narrator, inhabits only discourse time and space; another, the homodiegetic or character narrator, also speaks from discourse time and space but previously inhabited story time and space”.

o autor rejeita o pressuposto de que a percepção é exclusivamente fenômeno da história, e a narração, do discurso. Interessado especialmente na *autoconsciência* dos narradores homo e autodiegéticos, Phelan reconhece que a posição de Prince e Chatman tem um apelo genuíno, sendo uma melhoria bem-vinda sobre a tipologia de Genette: “critérios simples [percepção no interior da história ou relato no interior do discurso] permitem maior clareza e economia na teoria narratológica” (PHELAN, 2001, p. 57; tradução nossa)<sup>3</sup>. Apesar disso, considera que

A distinção entre percepção e narração – ou no caso do narrador homodiegético, entre percepção e rememoração – é, em última análise, impossível de manter sem reduzirmos todos os narradores a máquinas de narrar (Olá, meu nome é HAL e serei seu relator para esta narrativa) (PHELAN, 2001, p. 57; tradução nossa).<sup>4</sup>

Um narrador humano, diferentemente, “não pode relatar uma sequência coerente de eventos sem também relevar sua percepção sobre esses eventos”; isso porque, se pensarmos da perspectiva da história, “a distinção [entre história e discurso] implica que qualquer sequência coerente de eventos pode ser contada de mais de uma maneira”; já se pensarmos da perspectiva do discurso, “isso implica que qualquer narração toma somente um dos muitos caminhos possíveis através do mundo da história” (PHELAN, 2001, p. 57; tradução nossa)<sup>5</sup>, donde decorre que

Qualquer passagem marcada pela perspectiva do narrador (seja o que chamamos de inclinação ou focalização) será não apenas um relato sobre o mundo da história, mas também um reflexo de como o narrador percebe esse mundo, que, por sua vez, influencia como o público percebe esse mundo. Em outras palavras, como o narrador relata, o narrador não pode deixar de funcionar simultaneamente como um conjunto de lentes através das quais o público percebe o mundo da história. Obviamente, a percepção do narrador pode não ser confiável ou parcial, mas, assim como uma personagem não pode relatar sem revelar algo de si própria, um narrador não pode relatar sem também revelar suas percepções (PHELAN, 2001, p. 57; tradução nossa).<sup>6</sup>

<sup>3</sup> No original: “that simple criteria [perception inside the story or reporting in the discourse] allows for greater clarity and economy in narratological theory”.

<sup>4</sup> No original: “the distinction between perceiving and reporting – or, in the case of homodiegetic narrators, between perceiving and remembering – is ultimately impossible to maintain unless we reduce all narrators to reporting machines (Hello, my name is HAL, and I will be your reporter for this narrative)”.

<sup>5</sup> No original: “cannot report a coherent sequence of events without also revealing his or her perception of those events”; “the distinction implies that any coherent sequence of events can be reported in more than one way”; “it implies that any narration takes only one of many possible paths through the story world”.

<sup>6</sup> No original: “any path marked by the narrator’s perspective (whether we call it slant or focalization) will be not only a report on the story world but also a reflection of how narrators perceives

Outros teóricos têm estendido o próprio alcance semântico do termo focalização. Para Manfred Jahn (1999), por exemplo, a focalização é, como para Henry James (1934)<sup>7</sup>, uma espécie de janela situada no mundo narrativo, aberta à percepção dos leitores. Ao focalizar-se um relato, manipula-se, orienta-se e regula-se a percepção do leitor. Apoiado na compreensão da visão segundo a ciência cognitiva, Jahn propõe seu próprio modelo geral de focalização:

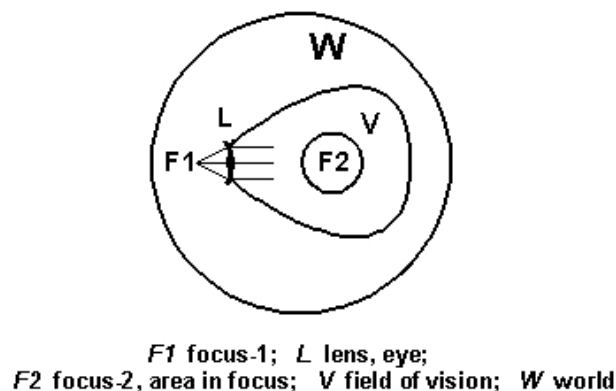


FIGURA 1 — *A model of vision*  
Fonte: JAHN, 1996 *apud* JAHN, 1999, p. 88.

De acordo com Jahn, “o modelo representa um campo, um ângulo, uma direção, e uma extensão, mas ele também sugere as relações dêiticas associadas com um campo de percepção”<sup>8</sup> (1999, p. 88). Assim como Bal, Jahn distingue dois tipos de foco: “o ponto de queima de uma lente, usualmente localizada na cabeça duma pessoa” (JAHN, 1999, p. 88; tradução nossa)<sup>9</sup>, o foco 1 (F1), e “a área de atenção em que o olho se concentra para obter a máxima nitidez e resolução” (JAHN, 1999, p. 88; tradução nossa)<sup>10</sup>, o foco 2 (F2). F2 está localizado num campo de visão (V) e, com ele, forma, em relação a F1, “espaços vetoriais”, ou, nos termos de Jahn, “campos definidos por vetores irradiantes de F1” (1999, p. 89)<sup>11</sup>; F1 pode pertencer

that world which, in turn, influences how audience perceive that world. In other words, as the narrator reports, the narrator cannot help but simultaneously function as a set of lenses through which the audience perceives the story world. Of course, the narrator’s perception may be unreliable or partial, but just as a character cannot report without revealing something of him or herself, a narrator cannot report without also revealing his or her perceptions”.

<sup>7</sup> *The art of the novel* (1934).

<sup>8</sup> No original: “The model represents a field, an angle, a direction, and an extent, but it also suggests the deictic relations associated with a field of perception”.

<sup>9</sup> No original: “the burning point of an eye’ lens, usually located in a person’s head”.

<sup>10</sup> No original: “the area of attention which the eye focuses on to obtain maximum sharpness and resolution (foveal vision, in physiological terms)”.

<sup>11</sup> No original: “fields defined by vectors radiating from F1.”

tanto à personagem quanto ao narrador – o que interfere em sua relação com F2 é a “subjatividade”, critério que compreende diversos aspectos:

- (A) afeto (medo, compaixão, alegria, ódio, etc.)
- (B) percepção:
  - (i) percepção primária/ordinária (visão, audição, tato, olfato, paladar e outras sensações corporais, como dor, por exemplo)
  - (ii) percepção imaginária (rememoração, imaginação, sonho, alucinação, etc.)
- (C) mediação/abstração (pensamento, voz, ideação, estilo, etc.) (JAHN, 1999, p. 89-90; tradução nossa).<sup>12</sup>

Assim, Jahn não apenas advoga, pois, como Phelan, a inseparabilidade de voz e percepção, como fica evidente em C, como também inclui em sua lista *afeto e percepção imaginária*. Ao reajustar sua própria teoria, Genette já admitia a conotação estritamente visual que atribuía ao termo focalização, sinalizando à necessidade de substituir-se a questão “quem vê?” pela questão mais ampla “quem percebe?” (GENETTE, 1983, p. 43), de modo a incluir a percepção ordinária (tato, olfato, paladar, visão e audição), mas não os afetos e a percepção imaginária. Jahn, de sua parte, nega a distinção de nível entre as duas formas de percepção, porque, em seu entender, a percepção imaginária coexiste com a percepção ordinária, ambas possuindo um estatuto equivalente.

### Do povoamento de *Finisterra*

*Finisterra. Paisagem e Povoamento* (1978) é o último romance de Carlos de Oliveira. Concebido em contexto histórico-literário bastante diverso do restante da obra do escritor. Encerra uma trajetória artística marcada pelo aprimoramento formal e pelo questionamento de bases epistemológicas recorrentes. Enquanto *Casa na duna* (1943), *Alcateia* (1944), *Pequenos burgueses* (1948) e *Uma abelha na chuva* (1953) exibem clara vinculação ao ideário neorrealista, *Finisterra*, sem abandonar as obsessões ideológicas iniciais, põe em causa pressupostos como *realismo, objetividade, representação e transformação social*, elegendo como centro de interesse narrativo a própria possibilidade de representar objetivamente o mundo. Desde sua publicação, a obra tem suscitado muitas disputas críticas, porquanto sua técnica narrativa desafia as bases teóricas mais convencionais. Quanto a nós, compreendemos que a configuração da perspectiva narrativa nesse romance, mais especificamente, sua qualidade e seu modo particular de coordenação, delineiam grande parte de seus vetores semânticos e têm efeitos significativos sobre toda a sua estruturação narrativa.

<sup>12</sup> No original: “(A) affect (fear, pity, joy, revulsion, etc.) (B) perception, i.e., (i) ordinary/primary/literal perception (vision, audition, touch, smell, taste, bodily sensation); (ii) imaginary perception (recollection, imagination, dream, hallucination, etc.); (C) conceptualization (thought, voice, ideation, style, deixis, etc.)”.

No rastro de James Phelan, defendemos que, em *Finisterra*, a distinção entre perceber e relatar, já ela mesma impossível de ser efetivamente realizada, é ainda complexificada pelo jogo constante com as pessoas do discurso, estratégia que promove a isomorfização entre a linguagem e o processo rememorativo motor da narração:

*Reabro os olhos. O amigo da família inicia a sua proposta. Serões com a lenha a rarear de inverno para inverno. E a reminiscência desta voz: duas falas simultâneas que não chegam a sobrepor-se (a unificar-se) por completo. Variações de timbre, de pronúncia? Como analisá-las? Se de facto existem; se não forem uma obsessão da criança (OLIVEIRA, 2003, p. 82; grifos nossos).*

Seguindo Phelan, compreendemos que o que aí se processa é uma *contaminação* entre perspectivas: tanto a apresentação da perspectiva da criança seria contaminada pela do adulto quanto a do adulto o seria pela da criança. É esse mesmo efeito de uma conexão inextricável que a alternância entre a primeira (“reabro os olhos”) e a terceira (“a criança”) pessoa procura forjar, operando uma espécie de rasura da distância subjetiva e temporal entre o narrador adulto e a criança. A rasura entre os níveis mencionados fica ainda mais evidente em passagens em que adulto e criança convivem num mesmo plano espaço-temporal como por uma insólita duplicação que parece dramatizar o processo mesmo de rememoração, com o eu do presente a interrogar o eu do passado:

*Olho o desenho; aponto os vultos negros, as cabeças de lume.  
Para quê?  
E ele hesita. Difícil explicar. Talvez a febre que sentia todas as tardes.  
[...] Porquê a lagoa tão pequena?  
Ia chover. Lembrei-me com certeza duma gota de chuva. E tinha sede, já te disse. Quando temos sede, a água sempre parece pouca (OLIVEIRA, 2003, p. 16; grifos nossos).*

Os limites entre perspectiva e narração também aparecem enfraquecidos em momentos em que a alternância entre a primeira e a terceira pessoa suscita um efeito de oscilação entre aproximação e afastamento do foco narrativo em relação ao focalizado:

*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 da memória. [...] Reduzo as medidas a uma unidade diferente: o meu próprio passo; e mecanizo-o, para encontrar equivalências na escala métrica (sem muitos erros). Planifica estes elementos: preponderância de ângulos retos na entrada e na saída de cada divisão. [...] Consegue vaguear pela casa, segundo o esquema concebido (OLIVEIRA, 2003, p. 65; grifos nossos).*

Nesse caso, ora a personagem homem é simultaneamente focalizadora e focalizada, assumindo a instância da narração, ora é apenas objeto da focalização, *como se* o focalizador fosse um elemento exterior ao relato. Dizemos *como se* porque focalizador e focalizado identificam-se ao nível da história, donde decorre que a alternância das pessoas só faz suscitar a impressão dum “desdobramento” do sujeito, tornado numa espécie de “personagem de si mesmo”. O mesmo ocorre nas passagens em que são comunicadas a voz e a perspectiva de outras personagens. A narração da personagem mãe, por exemplo, imiscui-se sem aviso prévio nesse relato que, até então, processava-se pela voz do homem. Assim como ele, a mãe ora é focalizadora, ora é personagem focalizada, donde resulta um efeito de constantes aproximação e afastamento do foco:

Às vezes, limpo o estojo de pirogravura: mas, no metal tão estalado, a ferugem reaparece e poucos dias e progride pelas ranhuras como o desenho duma raiz. [...] Senta-se na cadeira de balouço: quem olhar da porta para a janela, vê-a de perfil. Um traço descendo pelo ombro, o cotovelo, o joelho (até aos pés), divide o vestido em duas cores diferentes. [...] A geometria submersa da realidade tem (pelo menos) duas lógicas contraditórias. Uma força interior conduz-me cegamente (deixei também de analisá-la) às formas simples de fidelidade (OLIVEIRA, 2003, p. 77).

Essa dinâmica permite que outras perspectivas, para além das perspectivas do adulto e da criança, também ajudem a tecer o fio da intriga, sugerindo alguns de seus conflitos mais prementes. Também os critérios propostos por Jahn são bastante elucidativos quando se trata da natureza da perspectiva em *Finisterra*, pois que esta ancora-se nas sensações auditivas e táteis, na imaginação e nos afetos dos focalizadores. Vejamos, por exemplo, o fragmento de abertura da obra:

O jardim familiar (primeira fase do abandono): montões informes de silvedo, buxo descabelado, urtigas, flores selvagens. As palmeiras incharam tanto que fazem pensar em anões velhos, doentes, com as suas cabeleiras, as suas folhas emaranhadas, caindo em arco até ao chão. Sentado num osso de baleia; para ser mais exacto, na secção média da espinha dorsal duma baleia: cinquenta e um centímetros de diâmetro, trinta e três de altura; duas vértebras abrem-se como as pás (as asas) duma hélice; bastante afastadas, permitem que os cotovelos se apoiem nelas: pondo o caderno em cima dos joelhos, consegue desenhar (não tarda muito, a chuva de verão vai obrigá-lo a entrar em casa). Osso de baleia, textura de madeira podre, exposta à água, à erosão, sem apodrecer: a luz, quando bate de frente nos veios foscos, desprende uma poalha cor de cinza, quase a reacender-se. A densidade calcária decresce tanto que podem ambos flutuar (a criança e o osso de baleia) sobre murgos biliosos, caules de gisandra, líquenes, doenças vagarosas (OLIVEIRA, 2003, p. 9).

São objetos focalizados tanto a criança quanto a paisagem, apresentados por uma “enumeração seca, fortemente nominal e substantiva” (SEIXO, 1986, p. 74), que

ajuda a forjar um efeito de objetividade. Contudo, apesar do efeito de objetividade suscitado pelo emprego da terceira pessoa e pela precisão minuciosa da descrição, a subjetividade do centro perceptivo se deixa entrever no comentário apreciativo “primeira fase do abandono”, na sugestão imaginativa, “as palmeiras incharam tanto *que fazem pensar em anões velhos, doentes*”; “duas vértebras abrem-se *como as pás (as asas) duma hélice*”; “a densidade calcária decresce tanto *que podem ambos flutuar*” e no registro sensorial “*textura de madeira podre*”; “*a luz, quando bate de frente nos veios foscos, desprende uma palha cor de cinza, quase a reacender-se*”. O emprego do presente do indicativo suscita um efeito de atualização, ao mesmo tempo em que os comentários entre parênteses assinalam a distância entre o passado da história e o presente da narração. Desde o *incipit* da narrativa, portanto, as fronteiras entre a percepção da criança e a do adulto são pouco nítidas: se é a criança quem focaliza pela primeira vez o jardim familiar, não é rigorosamente a percepção dela que o adulto reproduz; antes, essa percepção resulta duma transformação subjetiva concretizada no interior do adulto. A percepção imaginária se faz notar em alguns dos diálogos presentes na narrativa. Ao aproximar a lupa do desenho da criança, o homem conversa com os próprios elementos da paisagem desenhada, como os grãos de areia.

No inverno, os que batem contra a janela são ainda maiores.

Maiores?

Expliquem-lhe, grãos de areia.

O quê?

O que acontece com o vento.

Estamos a dormir na duna, muito sossegados, e a sonhar a nossa fonte prometida, e nisto erguemo-nos cheios de medo. É o vento a gritar: acordem, grãos de areia, acordem, vão bater-lhe à janela. E vamos, arrastados pelo turbilhão (OLIVEIRA, 2003, p. 16).

Em *Finisterra*, episódios como esse convivem em estatuto de igualdade ficcional com outros que, do ponto de vista do senso comum, seriam considerados realidades ordinárias, como a visita do executor fiscal ou do técnico de hipotecas, por exemplo. A fusão desses níveis só faz confirmar o potencial semântico projetado pela percepção nesse relato que, assumidamente, conta-se, ou, antes, *povoase*, através do filtro da memória, das impressões sensoriais e da imaginação criadora das personagens e dos narradores. Naturalmente, o modo particular de estruturação da perspectiva tem efeitos significativos sobre as demais categorias do discurso narrativo. A maior parte das personagens, constituídas pela fusão da percepção da criança com a do adulto, apresenta-se como “corpos sonoros”, como vozes “descritas em termos de substância fónica, de condições de enunciação, de características melódicas e rítmicas e de matéria significativa produzida” (SEIXO, 1986, p. 117). Para mencionar apenas um exemplo, o pai é sobretudo “uma voz lenta, as palavras sem fraturas, formando um bloco íntegro, mas distendido” (OLIVEIRA, 2003, p.25).

Numa passagem como a seguinte, a percepção da criança é ancorada nos efeitos do sono, que impede o acesso à matéria da conversa entre os pais, o tio e o amigo da família; muito em função de limitações como essa, os nós que compõem a intriga familiar chegam-nos como que afrouxados: “[o] pior é ter sono, e uma alternativa pela frente: se fecha os olhos, adormece; se não fecha, o trabalho para conservar abertos desvia-lhe a atenção, impede-o de seguir a conversa” (OLIVEIRA, 2003, p. 61). Noutros momentos, é o excesso de luz e a febre a exercerem efeito sobre a percepção do menino: “[u]m sopro de calor agita os cabelos da mãe, acende-os numa labareda e a cabeça cor de cinza fulge. Depois apaga-se, e é pena” (OLIVEIRA, 2003, p. 43). Outras vezes, são as próprias sensações táteis a limitarem o alcance da percepção: “[t]em ainda de fechar as pálpebras, ou então as pestanas dobram-se pela raiz, magoam-lhe os olhos, fazem-na chorar (as palavras do tio parecem carregadas de ciscos)” (OLIVEIRA, 2003, p. 47). Noutras passagens ainda, a imaginação da criança funciona como um filtro transfigurador, que acrescenta à figuração das personagens e aos eventos traços de insólito: “[o executor fiscal] [v]ai esmagando os bagos de saliva caídos no tapete. Estalam, crepitam”; “transforma os grânulos de saliva em areia (sílica irreduzível a pó); os sapatos, de biqueira aberta, trituram em vão o detrito cristalizado” (OLIVEIRA, 2003, p. 96-97).

No que diz respeito à configuração temporal, desdobra-se um processo de indiferenciação, que decorre, antes de mais, da própria condição da enunciação: um percurso deambulatório por um espaço físico que é simultaneamente espaço interior. Ao ir a caminho da infância, conforme percorre uma casa escura já quase totalmente arruinada, o narrador adulto sobrepõe passado e presente, assiste aos momentos mais críticos da história familiar (as conversas entre os pais e o amigo da família, a visita do técnico de hipotecas e do executor fiscal, a destruição das fotografias que guardavam a história familiar) e, desafiando a lógica realista, dialoga, como acima vimos, com o próprio menino que fora. Em termos estruturais, a narrativa luta por dissolver o valor significativo das analepses e prolepses, isto é, todos os tempos se reúnem num presente, e, rasurando as noções de cronologia e linearidade, o discurso dificulta uma compreensão razoável do modo pelo qual se ordena a diegese. O efeito de indiferenciação resulta ainda da apresentação das cenas como espécies de quadros temporais: entre a cena dum capítulo e doutro, subtraem-se os valores de duração e de progressão; o progresso temporal se exhibe, antes, como em registro poético, dos estados das paisagens interna e externa, isto é, das marcas que o tempo imprime no espaço, nas representações dele e na imagem (diluída, desgastada, vacilante) das personagens.

Decorridos muitos anos entre sua infância e sua maturidade, restam na memória do protagonista apenas alguns traços de cada figura, um ou mais atributos transfigurados por sensações, afetos e fantasias. Muitas vezes as vozes, já longínquas, sequer logram ser recuperadas com o mínimo de nitidez:

E a terceira voz? Existe realmente? Eco simultâneo das outras, sopra como o vento, parte as frases em palavras, as palavras em sílabas, as sílabas em gritos (fragmentos de sons) (OLIVEIRA, 2003, p. 44).

Muitas vezes, tudo se passa como se as ações decorressem numa espécie de não-tempo: desdobrados o homem e a criança, em certos momentos é como se convivessem num presente atemporal, microcosmo comandado pelas suas próprias leis físicas: “[u]ma luz de aquário (coada pela vidraça) brilha intensamente e retarda-lhe os passos. Mas ele continua a avançar. [...] Gestos vagarosos, como se nadasse num aquário: avança sem tocar o fundo” (OLIVEIRA, 2003, p. 21). Quanto ao espaço, podemos concebê-lo segundo a noção de “paisagem” tal como a compreende Helena Carvalhão Buescu (2012). Paisagem, para a autora, consiste na “organização do espaço perceptivo, implicando, explícita ou implicitamente, a existência de um sujeito capaz de ‘ver’ de modo estruturado, e de perceber o que vê como uma forma com sentido. Tal concepção supõe um sujeito colocado no interior da representação que é feita do espaço, “mesmo quando dele parece estar ausente” (BUESCU, 2012, p. 194). Chama atenção, em *Finisterra*, a relação entre a paisagem interna (a casa) e a paisagem externa (a terra avistada da janela). Ao contar a história da decadência duma certa família, o romance nos dá a conhecer, antes de mais, a relação dessa família com um exterior ameaçador e tentador. É pela perspectivação da paisagem externa a partir da casa que o romance produz a reflexão sobre si próprio, a tematização (e a encenação) da ideia de que o real, tão obsessivamente perseguido por parte da ficção, é afinal inatingível.

Referindo-se não exatamente ao modo de focalização do espaço, mas dos acontecimentos narrativos, Genette chama focalização interna múltipla o regime pelo qual o mesmo acontecimento é evocado várias vezes segundo o ponto de vista de diversas personagens (1995, p. 188). Quer pensemos em acontecimentos, como Genette, quer pensemos, mais genericamente, em objetos focalizados, é consequência óbvia desse tipo de aproximação a possibilidade de produzirem-se diferentes versões dum mesmo objeto. No caso de *Finisterra*, diferentes focalizadores, isto é, pai, mãe, menino, homem, ancorados no mesmo espaço (a janela da casa), mas não necessariamente no mesmo tempo (pai, mãe e menino produzem suas imagens em momentos indeterminados do passado; o adulto, no momento da narração), criam versões dum espaço que se constitui fundamentalmente por elementos heterogêneos como areia, gramíneas, dunas, lagoa, céu e mar. Imprimem a sua percepção particular desses elementos, respectivamente, na descrição verbal, no desenho, na pirogravura e na fotografia.

Se continuarmos a assumir, como James Phelan, que tanto os narradores quanto as personagens podem ser focalizadores, podemos extrair mais um dado importante acerca do modo de perspectivação da paisagem: a de que as suas diferentes reproduções, já por si mesmas produzidas a partir de perspectivas particulares, seriam ainda focalizados pelo adulto, cuja perspectiva corresponde, como defendemos, a uma fusão das suas percepções atuais (do homem) e rememoradas (da cri-

ança). Quando afirma a voz narrativa que a criança “levanta-se e examina” a ampliação fotográfica” e “aproxima-se do almofadão de carneira pirogravada” e que “o homem folheia o caderno escolar” (OLIVEIRA, 2003, p. 11-12), instala-se desde logo a condição subjetiva da descrição que se vai seguir. A paisagem externa, seria, pois, nesses momentos, duplamente perspectivada – por aquelas personagens que a produziram em pirogravura, fotografia e desenho a partir dum certo modo de estar no mundo e pelo próprio narrador, que na sua própria descrição da paisagem externa e dessas diferentes versões ainda imprime nelas a percepção do adulto.

Porém, ao mesmo tempo em que perspectivam o exterior, as próprias personagens e o espaço em que se encontram são perspectivados. Como afirmamos, a ação de *Finisterra* se desdobra por uma espécie de justaposição de quadros; nesses quadros, o espaço (ou antes, a paisagem) é categoria central – é dele que se pode extrair a marca temporal e, para além dessa marca, as relações entre presente e passado, subordinadas à memória e aos afetos do focalizador. Quando afirma o narrador que “a criança, sentada na cadeira de balouço (mogno velho, junto da janela, o alto espaldar contra a portada que se dobra em duas partes), examina a paisagem”, com “os olhos piscos, mas minuciosos, na violência da luz exterior” e, em seguida, que “[o] homem folheia o caderno escolar poisado na mesa de vinhático”, com o halo que rodeia a casa a revelar-lhe a “tessitura de cetim: sulcos, veios, ondeando, quase imperceptíveis” (OLIVEIRA, 2003, p. 11), está igualmente a compor diferentes quadros da paisagem interna.

Visto que as paisagens de *Finisterra* não são efetivamente em si, isto é, porque todas as percepções que a recriam só podem fazê-lo a partir dum ponto de origem, que é a própria situação dos observadores no mundo, reescreve-se nas diferentes paisagens representadas pelos membros da família a ideia dum mundo, dum estado de coisas, ameaçado pela finitude. Assim é que, na paisagem desenhada pela criança, o fogo provoca o sofrimento dos peregrinos, camponeses por longos anos sujeitos à exploração dos proprietários. Ao fundo das zonas de areia, insinua-se “uma nesga de azul” que “pode parecer ao mesmo tempo céu e mar; placa de zinco a incendiar-se” (OLIVEIRA, 2003, p. 11-12), como num sinal de ameaça.

São áridas, como a paisagem que a janela enquadra, as relações da família com sua história e com aqueles que ajudaram a escrevê-la – áridas de afetos, de moralidade e de esperança. Nem as cores nem os contornos da paisagem poderiam ser estáveis se o próprio mundo das personagens se lhes afigura vacilante. Que solidez se poderia esperar duma casa construída sobre solo arenoso? Num dos manuscritos encontrados pelo homem, decifram-se as frases traçadas por um dos pioneiros: “o litoral instável sob os nossos pés; as dunas prontas a mover-se; basta um golpe de vento” (OLIVEIRA, 2003, p. 20). Pouco estável é o futuro duma propriedade regulada por códigos e fundada por apropriação ilegítima da terra. Nada estável é o próprio fluxo hereditário, assombrado pela esterilidade. E se na fotografia não se diferenciam os contornos e os contrastes; se na pirogravura as gramíneas formam uma rede confusa é porque os próprios artífices/observadores veem o mundo todo

a indiferenciar-se com a casa da família, cujos alicerces vão sendo percutidos pela planta carnívora e cujos teto e entradas vão sendo invadidos pela névoa.

Nenhuma característica atribuída à paisagem é gratuita, uma vez que a paisagem exterior “interioriza-se”, só constituindo “realidade no plano único e exclusivo do psiquismo das personagens” (LEPECKI, 1979, p. 211) que a perspectivam. “Entender e saber a paisagem” corresponde, antes de mais, “entender e saber o que se passa dentro dos limites do agregado familiar” (LEPECKI, 1979, p. 211). A partir do que levantamos, podemos afirmar que a paisagem do romance é *povoada*, antes de mais, porque é *perspectivada*, como quem diz, criada pelas consciências que a habitam. Adotando um ponto de vista mais amplo, no entanto, podemos compreender que a paisagem romanesca é povoada também pelo leitor, cuja participação é constantemente solicitada: assim como, por um lado, ficam as personagens empenhadas em captar, fixar, dominar, a terra avistada, o leitor fica empenhado em coletar indícios discursivos, relacioná-los, confrontá-los, de modo a compreender o sentido da obra – sentido que, como o mundo visto da janela, parece a todo instante se lhe escapar por entre malhas de indeterminação e sugestão.

Não arbitrariamente, predominam no espaço da narrativa a névoa, o fumo e os tons irisados da atmosfera. Todos esses elementos, ao indiciarem um obscurecimento da visão, sugerem a própria dificuldade da compreensão dos sentidos, aliás corroborada pela recorrência de interrogações e de termos como enigma, mistério, floresta escura. Não arbitrariamente também, a certa altura da narrativa, o menino faz um anúncio ao homem – “Atenção: é o jogo da verdade” (OLIVEIRA, 2003, p. 15), como se o texto se impusesse, ele próprio, como jogo, partida jogada, ao nível da história, pelas personagens e, ao nível da estrutura textual, pelo leitor, também ele em busca vã duma “verdade” ou dum sentido preestabelecido. É Wolfgang Iser (1979) quem se debruça sobre a delicada relação entre autor, texto e leitor. O argumento base de Iser, de que entre essas três entidades há uma interconexão a ser concebida como “um processo em andamento que produz algo que antes inexistia”, está assentado, como ele próprio observa, num “conflito direto com a noção tradicional de representação, à medida que a mimesis envolve a referência a uma ‘realidade’ pré-dada, representada” (ISER, 2002, p. 105). Pressupor a interação autor-texto-leitor como um processo de produção corresponde, antes, admitir que a mimesis “não se pode restringir à mera imitação do que é, pois os processos de elucidação e de complementação exigem uma atividade performativa se as ausências aparentes não de se transformar em presença” (ISER, 2002, p. 105).

Não importa que novas formas o leitor traz à vida: todas elas transgridem – e, daí, modificam – o mundo referencial contido no texto. [...] O que quer que seja repetido no texto não visa a denotar o mundo, mas apenas um mundo encenado. Este pode repetir uma realidade identificável, mas contém uma diferença decisiva: o que sucede dentro dele não tem as consequências inerentes ao mundo real referido. Assim, ao se expor a si mesma, a ficcionalidade assinala que tudo é tão-só de ser considerado

como se fosse o que parece ser; noutras palavras, ser tomado como jogo (ISER, 2002, p. 107).

Isso se passa, evidentemente, com todo texto de ficção; no entanto, nem todos, como *Finisterra*, fazem de sua condição ficcional um de seus assuntos principais. A certa altura do romance, lemos: “[d]ifícil distinguir o real por trás da encenação. Não foges (não fugimos) à regra” (OLIVEIRA, 2003, p. 21). A frase é dita pelo homem ao menino; mas é como se, a partir de sua condição de personagem, o homem falasse também ao leitor, que, numa esfera mais restrita, a do texto propriamente dito, tem de lidar com uma série de desafios. Constantemente, somos impedidos a questionar quem, afinal, fala nessa narrativa e o que nessa história, de fato, ocorreu. Como ordenar as ações com um mínimo de coerência? O que é criação do narrador, o que é delírio infantil, o que pertence a um domínio simbólico? António Gomes, atento às dúvidas impingidas pelo texto ao leitor, sugere que *Finisterra* só cumpre seu desígnio na medida em que os leitores substituem a tentativa de superar as indeterminações da ficção pela aceitação de sua lógica particular:

Quando, pela sua coexistência espacial, o real e a representação do real se encontram em confronto permanente, ou o que é (ou o que aparenta ser) real e o imaginário se entrecruzam (semelhança das imagens traidoras nas telas de Magritte), o texto torna-se um verdadeiro objecto de ilusão e adquire uma dimensão lúdica na qual, para as personagens, o narrador e o próprio leitor encontrarem necessariamente a verdade, tem de haver uma aceitação tácita de que o onírico e o real funcionam como uma entidade única (GOMES, 1994, p. 77).

Numa esfera mais ampla, a dificuldade está em desvendar as correlações entre o mundo encenado e a realidade extra ficcional. É “difícil distinguir o real por trás da encenação”, nesse sentido, porque o texto faz questão de enfraquecer a função de referência. Paul Ricoeur (1994), ao pensar a relação entre a experiência viva do tempo e o modo narrativo que a configura, ensina-nos que “a mimesis é o corte que abre espaço para a ficção” e que esse corte envolve, antes de mais, uma “pré-compreensão” do mundo e da ação, que preexiste e embasa a representação narrativa, a que Ricoeur chama mimese I – “imitar ou representar a ação é primeiro pré-compreender o que ocorre com o agir humano: com a sua semântica, com a sua simbólica, com a sua temporalidade”. Depois, dá-se uma “transposição ‘metafórica’ do campo prático pela intriga” (a mimese II, o agenciamento discursivo propriamente dito) e, por fim, uma “refiguração”, a mimese III, processo pelo qual o leitor acompanha “o jogo entre a inovação e a sedimentação dos paradigmas que esquematizam a tessitura da intriga”, preenche as lacunas e as zonas de indeterminação presentes no texto, conclui, enfim, a obra, como se esta fosse “um esboço” só concretizável no ato de leitura. Nessa interação, correspondente a “uma fusão de horizontes” (RICOEUR, 1994, p. 119), o horizonte da obra e o horizonte do leitor,

a ficção reorienta o olhar do receptor para aspectos da experiência real que, até então, mantinham-se despercebidos ou não descobertos.

Em *Finisterra*, como também na poesia e na prosa romanesca de Carlos de Oliveira, há um mesmo pano de fundo: o entendimento materialista do desenvolvimento da sociedade, a projeção dum porvir em que os explorados logram a emancipação – vemos essa projeção materializada, por exemplo, na casa incendiada de *Casa na duna*, na esperança cega de Raimundo da Mula de *Pequenos burgueses*, na semente plantada pelo corpo de Clara d’*Uma abelha na chuva*, na planta carnívora que vai devorando os alicerces da casa de *Finisterra*. Demarcada, em todas as obras, a solidariedade da ficção oliveiriana com os grupos sociais explorados, essa visão do mundo alia-se, entretanto, no último romance do autor, com uma diferente concepção do que Ricoeur chama “a semântica”, a “simbólica” e a “temporalidade” do agir humano (1994, p. 101), sobre as quais se ergue a tessitura da intriga, sendo essa, talvez, a maior especificidade de *Finisterra* em relação aos demais romances de Carlos de Oliveira.

Se pela via da tríplice mimese de Ricoeur encararmos a relação de *Finisterra* com o real, então precisamos admitir que a forma narrativa *sui generis* sobre a qual nos debruçamos encena (para continuar empregando o termo sugerido pelo próprio texto) uma experiência igualmente particular da vida, quer dizer, uma visão dos fatos antes relativista e fragmentária do que objetiva e totalizante: ao conhecimento efetivo de nossos semelhantes, a ficção indigita uma inescapável limitação que transforma os outros em imagens criadas por nós próprios; à separação nítida entre passado, presente e futuro, opõe uma experiência temporal pouco ou nada ordenada, que não conhece distinção entre lembrança, sonho e projeção; à diferenciação entre lá e cá, objeta a incontornabilidade duma vivência que mistura planos espaciais, reenviando-nos menos a uma posição geográfica do que a um modo de estar. Por fim, à expressão direta duma postura socialmente crítica, contrapõe um conjunto de estratégias (de caracterização, de construção espaço temporal) que menos dizem do que indicam o comprometimento da obra com determinados vetores ideológicos.

Ao encontrar-se com o leitor, por consequência, a obra orienta seu olhar não apenas para uma dada realidade sócio-histórica (um Portugal, um sistema político em transformação), mas também para a possibilidade de conhecer o mundo e aos outros, para a qualidade representativa das obras de arte e para a própria concepção da narrativa de ficção. Não fosse o leitor, tal como as personagens, obrigado a se deparar com a precariedade da representação que se lhe põe diante dos olhos, não lograria ter sua atenção tão intensamente direcionada para os debates encenados pela obra. Em última análise, *Finisterra*, assim como as versões da paisagem elaboradas pelas personagens, é também uma versão. Com efeito, na “Nota final” que acompanha a obra, corrobora-se a ideia de que, assim como as versões da paisagem, e assim como a narrativa do adulto, a obra é apresentada como produto duma ordenação possível, dum agenciamento particular. O autor “decifrou”, “re-

constituiu lacunas”, “ordenou tudo”, fez “nova ordenação, cortes, e acabamentos necessários” (OLIVEIRA, 2003, p. 41) que bem poderia ter resultado diverso. Não há, segundo a voz enunciativa da “Nota”, nenhuma garantia, nem no romance, nem no relato do homem, tampouco nas versões da paisagem, de terem aparecido todos os papéis, como quem diz, todos os dados relevantes para a história, tampouco do trabalho do autor não ter resultado em profundas alterações na matéria do romance.

Assim, o que a voz enunciativa da “Nota” faz não é senão admitir o caráter de jogo de *Finisterra*, isto é, seu caráter engendrado. O jogo encenado pelo texto, constitui-se, pois, como tal para o narrador, para o autor e para o leitor: não se desdobra, diante de nenhum deles, como um espetáculo, mas como um evento em processo que lhes exige um envolvimento direto em seus procedimentos e em sua encenação, para empregar os termos de Iser. O narrador, jogando com a matéria memorada, converte-a em procedimento discursivo em nome duma pretensa objetividade; o autor (também ele uma personagem, desde que (re)criado pela “Nota”) seleciona, corrige, preenche o material de que dispõe; o leitor, recolhendo traços esparsos e procurando estabelecer a individualidade de cada personagem, agencia diferentes perspectivas, extrai sentido das particularidades lógicas e ontológicas do tempo e do espaço, costura os fios soltos da intriga. A partir disso, podemos afirmar que é a perspectiva a principal categoria responsável por conferir unidade semântica e estrutural a *Finisterra*. Semanticamente, é da problemática da perspectiva que irradia a relativização da possibilidade de conhecer e representar o mundo. Estruturalmente, emana de seu agenciamento discursivo particular a configuração das personagens, do tempo e do espaço; é por via desse agenciamento que o leitor também se torna partícipe do jogo do texto, assumindo papel análogo ao das personagens, do narrador e do próprio autor criado pela obra.

## Referências

- BUESCU, Helena Carvalhão. “Paisagem literária: imanência e transcendência”. In: REIS, Carlos; BERNARDES, José Augusto Cardoso; SANTANA, Maria Helena (coord.). *Uma coisa na ordem das coisas*. Estudos para Ofélia Paiva Monteiro. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, p. 193-203, 2012.
- CHATMAN, Seymour B. *Coming to terms: the rhetoric of narrative in fiction and film*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1990.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Lisboa: Vega, 1995.
- GENETTE, Gérard. *Nouveau discours du récit*. Paris: Seuil, 1983.
- GOMES, António Manuel Martins. *O jogo da verdade*. Perspectivas e materializações do olhar em *Finisterra* de Carlos de Oliveira. 1994. Dissertação de Mestrado em Estudos Anglo-portugueses. Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1994.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

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

LEPECKI, Maria Lúcia. *Meridianos do texto*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1979.

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

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

PRINCE, Gerald. “A point of view on point of view or refocusing focalization”. In: PEER, Willie Van; CHATMAN, Seymour. *New perspectives on narrative perspective*. New York: State University of New York Press, p. 43-50, 2001.

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

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. v. 1. Tradução de Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1994.

SEIXO, Maria Alzira. *A palavra do romance: ensaios de genologia e análise*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986.

Recebido em 27 de abril de 2021.

Aprovado em 26 de julho de 2021.

## Resumo/Abstract

### ***Finisterra e os modos de povoar (ou perspectivar) uma paisagem***

**Gisele Seeger**

Neste artigo, analisamos o complexo agenciamento discursivo da categoria perspectiva narrativa em *Finisterra*, de Carlos de Oliveira. Com base em pressupostos dos estudos narrativos contemporâneos, defendemos que emana desse agenciamento a configuração de todos os demais elementos estruturantes da narrativa. Por meio dele, além disso, o leitor se torna partícipe do jogo do texto, assumindo papel análogo ao das personagens, do narrador e do próprio autor recriado pelo texto.

**Palavras-chave:** *Finisterra*, Carlos de Oliveira, perspectiva, estudos narrativos.

***Finisterra* and the modes of populating (or perspectivising) a landscape**

**Gisele Seeger**

In this article we analyse the complex discursive agency of the narrative perspective category in *Finisterra* by Carlos de Oliveira. We contend, based on the presuppositions of contemporary narrative studies, that the configuration of all other structural elements of the narrative emanate from this agency. In this way, moreover, the reader also becomes a participant in the textual game, assuming a role analogous to that of the characters, the narrator and the author himself, recreated by the text.

**Keywords:** *Finisterra*, Carlos de Oliveira, Perspective, Narrative Studies.