

PARA LER O ESPAÇO-PAISAGEM DE *FINISTERRA*

TO READ *FINISTERRA*'S SPACE-LANDSCAPE

Gisele Seeger^{1*}

RESUMO

A produção narrativa de Carlos de Oliveira, poeta e ficcionista cujo centenário de nascimento é no presente ano celebrado, erige-se sobre alguns motivos recorrentes, que persistem desde *Casa na duna* (1943), romance de estreia do autor. É o caso da tematização da paisagem enquanto correlato existencial de personagens à beira da ruína afetiva, moral e material. Entretanto, no seu último romance, *Finisterra. Paisagem e Povoamento* (1978), esse motivo converte-se também em dominante epistemológica. Nessa aproximação, proponho-me a elucidar a especificidade desse espaço romanesco segundo a sistematização dos níveis espaciais proposta por Marie-Laure Ryan, Kenneth Foote e Maoz Azaryahu (2016). Meu intuito é demonstrar que, em *Finisterra*, espaço e perspectiva são indissociáveis e que a paisagem, como *espaço perspectivado*, é categoria donde emana menos a postulação duma realidade sócio-histórica do que o questionamento das (im)possibilidades da percepção e da ficção.

PALAVRAS-CHAVE: *Finisterra*. Carlos de Oliveira. Espaço. Paisagem. Perspectiva.

ABSTRACT

The narrative work of Carlos de Oliveira, poet and fiction writer whose birth centenary is celebrated this year, is based on some recurrent motifs, which persist from *Casa na duna* (1943), the author's debut novel. This is the case of the thematization of landscape as an existential correlate of characters on the edge of affective, moral and material ruin. However, in his latest novel, *Finisterra. Paisagem e Povoamento* (1978), this motif becomes an epistemological dominant. In this approach, an excerpt from my master's thesis, I propose to elucidate the specificity of this novel space according to the systematization of spatial levels proposed by Marie-Laure Ryan, Kenneth Foote and Maoz Azaryahu (2016). My aim is to demonstrate that space and perspective are inseparable in this novel, and that landscape, as a perspective space, is a category from which the postulation of a socio-historical reality emanates less than the questioning of fiction and perception's (im)possibilities.

KEYWORDS: *Finisterra*. Carlos de Oliveira. Space. Landscape. Perspective.

1 * Doutoranda em Letras (Teoria da Literatura) pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Bolsista CNPq. Seus trabalhos incidem sobre os estudos narrativos e o romance português do século XX. Recentemente, publicou *A personagem na narrativa literária*, em coautoria com Raquel Trentin.

Naturalmente, não é originalidade de Carlos de Oliveira a tematização da casa. Se atentarmos somente ao romance português, é fácil perceber que são muitas as casas de ficção, nelas inscrevendo-se os grandes conflitos motores das intrigas e, mais do que isso, nelas projetando-se diferentes imagens duma casa maior, com a qual essas intrigas dialogam. “Entrar na casa”, afirma Helena Carvalhão Buescu (1999), é “entrar numa outra dimensão de mundo, numa outra escala” – “miniaturalmente, [...] a casa reencena [...] o mundo que julgamos deixar lá fora. Como num palco, reencena dentro” (p. 27). Isso não só porque ficcionalizar a casa é desde já reencená-la como também porque tal espaço projeta todo um feixe de sentidos que não se limita ao campo da interioridade. Para além de seus quartos, seus cantos e seus esconsos, a casa tem “janelas, frestas, mesmo brechas” (p. 28) que dão passagem para o exterior. Por isso é que pode a casa ser lida como “manifestação interior de todos os debates, problemas e dúvidas que o exterior, é sabido, coloca” (p. 29).

São diferentes entre si as casas de Almeida Garrett, de Camilo Castelo Branco, de Júlio Dinis, de Eça de Queirós; diferentes delas são ainda mais as de Aquilino Ribeiro, de Vergílio Ferreira, de Agustina Bessa-Luís, de Maria Velho da Costa e de António Lobo Antunes – diversas tanto pelo exterior que interiorizam, pelos mundos que reencenam, quanto pelo seu modo de construção, pela sua arquitetura formal. Congregam-se, no entanto, por abrigarem direções comuns de sentido, como a relação do homem com o poder e com as temporalidades psicológica e histórica.

E a produção de Carlos de Oliveira, poeta e ficcionista cujo centenário de nascimento é neste ano celebrado, não desconfirma a adoção dessas direções. Operando com pressupostos do materialismo e da dialética marxistas, o escritor fez de suas casas de ficção palcos onde se encenam profundos conflitos de classe e onde se desdobram a ascensão e a ruína de sistemas econômicos de produção baseados na exploração agrária. Os habitantes de suas casas lutam contra condições naturais adversas, com um contexto histórico e social que acelera o processo de decadência, assim como procuram, em vão, resistir aos tormentos duma psicologia (duma casa interior) igualmente em crise. Segundo Maria Alzira Seixo (1999),

assim como Herberto Helder é o nome que acode em termos emblemáticos na convocação do trabalho poético da casa no território da lírica, para a ficção, a referência fundamental no século XX será a de Carlos de Oliveira, com o díptico *Casa na Duna e Finisterra*, assim como a constelação de poemas que, na sua poesia, a estes dois romances está ligada. (p. 111)

Com efeito, esses dois romances, o que abre e o que sela a carreira do romancista, apesar de terem diferentes inserções histórico-literárias, têm muitos pontos de contato a nível diegético, ambos tematizando a decadência material, afetiva e moral duma “burguesia rural cujo poder económico se fundava na posse da terra e na exploração dos camponeses expoliados” (MARTELO, 2000, p. 254) e ambos projetando a imagem duma casa portuguesa que, de modo algum, correspondia ao ideal criado pelo discurso nacionalista do Estado Novo. Nem

a casa de *Casa na duna* nem a de *Finisterra* guardam analogias com as “casitas sorridentes, sempre alegres na sua variada caiação” (LINO, 1923, p. 22) que esse discurso se empenhou em transformar na imagem oficial da casa portuguesa.

Casa na duna, romance publicado “nos alvares do Neo-realismo” (MARTELO, 2000, p. 254), joga, muito às claras, com os motivos da posse da terra, da exploração dos oprimidos e da implacável alteração das relações econômicas. Suas personagens exibem ainda sua carnadura humana: têm nome, sobrenome, feições relativamente bem delineadas; o espaço é, desde o princípio, claramente situado: trata-se da Gândara, terra de areia que povoa todo o imaginário do autor, onde se situam a quinta familiar e uma fábrica de telhas. Já a casa de *Finisterra*, por sua alusão a um espaço geográfico dotado de conotações místicas e por seu trabalho com as categorias da narrativa, expande sua capacidade sugestiva, jogando com a problemática da classe em termos pouco objetivos e colocando-a a serviço da reflexão em torno da ficcionalização do mundo. Sua singularidade reside na relação com a paisagem externa, estabelecendo-se por via dessa relação a problemática nuclear da *perspectiva*, sobre a qual me debrucei na minha dissertação de mestrado, *Finisterra e os modos de povoar uma paisagem: estratégias de configuração da perspectiva narrativa* (2020). Sem esgotar a complexidade do traçado ficcional desse espaço romanescos, aproximo-me de sua especificidade por meio duma leitura atenta, guiada pela sistematização dos níveis espaciais proposta por Marie-Laure Ryan, Kenneth Foote e Maoz Azaryahu (2016), nomes de destaque no cenário dos atuais estudos narrativos.

Em “Narrative Theory and Space” (2016), os três autores defendem que o espaço narrativo é composto por cinco níveis básicos: *spatial frames*, o entorno imediato das personagens, cambiante ao longo da ação – “um quadro de ‘salão’ pode se transformar num quadro de ‘quarto’ à medida que as personagens se movem no interior de uma casa”² (p. 23); *setting*, o espaço abrangente da ação, “uma categoria sócio-histórico-geográfica relativamente estável que abrange todo o texto”³ (p. 24); *story-space*, todo o espaço relevante para o enredo – “consiste em todos os quadros espaciais, além de todos os locais mencionados pelo texto que não são cenário de eventos que realmente ocorrem”⁴ (p. 24); *storyworld*, o espaço da história completado pela imaginação do leitor, ou ainda, “o espaço da história preenchido pela imaginação do leitor com base no princípio da partida mínima”⁵ (p. 24); e *narrative universe*, a soma do mundo real textual e todos os mundos contrafactuais construídos pelas personagens – “crenças, desejos, medos, especulações, pensamento hipotético, sonhos, fantasias e criações imaginativas”⁶ (p. 25).

2 Tradução minha. No original, “spatial frames are shifting scenes of action, and they may flow into each other: a ‘salon’ frame can turn into a ‘bedroom’ frame as the characters move within a house.”

3 Tradução minha. No original, “a relatively stable socio-historico-geographic category that embraces the entire text.”

4 Tradução minha. No original, “It consists of all the spatial frames plus all the locations mentioned by the text that are not the scene of actually occurring events.”

5 Tradução minha. No original, “the story space completed by the reader’s imagination on the basis of the principle of minimal departure.”

6 Tradução minha. No original, “beliefs, wishes, fears, speculations, hypothetical thinking, dreams, fantasies, and imaginative creations (Ryan 1991).”

O *setting* de *Finisterra* “é uma terra específica: a Gândara, com suas características próprias descritas em registos narrativos diversificados desde a sua flora até à composição geológica”, “base instável” em que assenta “a casa de família”, onde se processa “a evolução familiar (infância, relações de parentesco, decadência) e por que passam tanto “a evolução social” como “a própria evolução do terreno e do clima” (SEIXO, 1986, p. 73). Mas, se o sabemos, não é porque o romance o diga: não é outra, senão a Gândara, o cenário dos enredos de *Casa na duna*, *Pequenos burgueses* e *Uma abelha na chuva*, e não tão escassos são os indícios que nos permitem inferir a repetição, no romance derradeiro, desse mesmo universo sócio-histórico-geográfico – o terreno arenoso, a presença da cal, do mineral, as mudanças nas relações econômicas.

O título *Finisterra* remete à cidade homônima situada no noroeste de Espanha, na Galiza. O Cabo Finisterra, ou Fisterra, chamado também Costa da Morte, dada a grande quantidade de naufrágios nela sucedidos, foi por muito tempo considerado a parte mais ocidental do globo, o *fim do mundo*. Conforme Francisco de Ramón e Ballesteros (1981), “Fisterre já foi definido como: ‘Fisterra, onde a terra termina e o mar começa’, pois antes da descoberta da América e, levando em consideração seu caráter de ponto final da Europa, era considerado o autêntico remate da Terra”⁷ (p. 96). À cidade associam-se diversas lendas,

[e] tanto é assim, que quase chegamos a crer, como nossos antepassados, que, após a linha do horizonte onde o céu e a terra parecem fundir-se num abraço estreito, não pode haver nada além de meros abismos habitados por monstros marinhos, como vertentes terríveis de uma estrada estreita que não leva a nada.

Encontramo-nos, então, no contexto de uma cidade próspera e pitoresca de bravos marinheiros e pescadores, que vivem em terras que levam ao Oceano Atlântico. Aqui estão todas as sugestões históricas que variam desde fabulosas lendas e sagas celtas a grandes batalhas navais, a ataques de piratas por vikings, nórdicos e moranganos, sem mencionar as centenas de vidas humanas e naus que fizeram sua última estadia diante de suas temíveis penedias.⁸ (RAMÓN Y BALLESTEROS, 1981, p. 96)

Finisterra é conhecida principalmente por seu vínculo com o culto de Santiago. Conta-se que, executado o Apóstolo em terras palestinas, seus discípulos, cumprindo desejo expresso pelo próprio mestre, transportam os restos mortais para a Galiza numa barca de pedra. Tendo supostamente existido uma cidade pagã de nome Duium, diz-se que fora a essa cidade que

7 Tradução minha. No original, “Fisterre era definido antano como: ‘Fisterra, onde a terra acaba e o mar comenza’, posto que antes da descoberta de América e tido em conta o seu rexo carácter de punto terminal da Europa, estaba considerado como o autêntico remate da Terra.”

8 Tradução minha. No original, “[e] tanto é así a cousa, que case chegamos a creer, como os nosos devanceiros, en que despóis da liña do horizonte onde ceo e terra parecen fundínrense nunha estreita aperta, non pode haber outra cousa que simas abisais poboadas de monstros mariños, como pavorosos xalóns dun estarrecedor camiño que conduce a nada. Atopámonos, pois, no ámbito dun próspero e pintoresco pobo de bravos mariñeiros e pescadores, que viven nunhas terras que lle dan cara ao Océano Atlántico. Aquí todo son suxerencias históricas que abranguen desde fabulosas lendas e sagas célticas ate grandes combates navalhes, pasando por ataques piráticos de wikingos, nórdicos e moranganos, sin nos esquecer tampouco dos centos de vidas humanas e naos que fixeron a sua derradeira estadia diante das suas temibles penedías”.

“seus discípulos foram pedir permissão à autoridade romana para enterrar o corpo do apóstolo”⁹ (NIEVES HERRERO, 2009, p. 167). Deve-se à lenda do traslado do corpo do santo a integração de Finisterra nos Caminhos de Santiago pelo menos desde o século XII, como atesta sua menção no *Codex Calixtinus*. Porém, como observa Ana Catarina Mendes (2009), o rumo da peregrinação não tem que ver apenas com o desejo de prestar homenagens ou solicitar benesses ao santo. Explica a autora que

muitos são os peregrinos que afirmam que a rota era percorrida pelos antigos druidas celtas e que é esse o motivo pelo qual a percorrem. Afirmam que a rota do extremo este ao oeste de Espanha, que vai até o Finis Terrae (romana e anteriormente celta), era percorrida por peregrinos que iam ver ‘o sol a apagar-se nas águas do oceano’. Alguns asseguram que fazer a rota ao Finis Terrae fazia parte dos ritos de uma ‘Antiga Religião’. A referência a este passado longínquo pré-cristão assume um papel importante no imaginário de bom número dos novos peregrinos. (p. 14)

Nessas peregrinações de leste a oeste, os antigos peregrinos encontravam um símbolo do renascimento – como o sol que nasce no leste e morre no oeste todos os dias, assim também os peregrinos, seguindo sua rota, renascem para a vida.

No romance de Carlos de Oliveira, *Finisterra* é aproveitada sobretudo na semântica da morte e do renascimento que fundamenta a mensagem ideológica da obra – como a morte dum estado das coisas, isto é, dum sistema econômico de produção, é necessária ao nascimento doutro. Contudo o espaço propriamente dito, isto é, o *setting* da narrativa, relativiza a função de referência; *Finisterra*, a Gândara e Portugal nela sobrevivem como alusão implícita. Tão logo a narrativa abre, somos admitidos ao jardim familiar, jardim situado não se sabe onde, a experimentar a “primeira fase do abandono” (OLIVEIRA, 2003, p. 9). A personagem que ali se encontra está sentada sobre “um osso de baleia” e flutua, dado o decréscimo da “densidade calcária” (p. 9). A casa familiar é cercada por um halo luminoso, que protege-a das ameaças externas, mas vacila; o espaço externo é repleto de plantas carnívoras, “espécie de gelatina ávida” (p. 29) que a tudo dissolve e indiferencia; perto da casa, há uma floresta de áleas onde a temporalidade do mundo empírico é rasurada e onde se fazem imolações e rituais de fertilidade; no interior da casa, personagens desenhadas por um menino são capazes de superar as limitações ontológicas do seu espaço (o caderno escolar) e dialogar com seu autor.

Quer dizer, como o tempo, o espaço narrativo assume uma dimensão mágica que a todo momento lembra o leitor de que não está senão diante dum mundo *criado* por seus próprios habitantes. Ao tentar preencher os pontos de indeterminação deixados pelo texto e assim construir o mundo da história, o *storyworld*, o leitor confronta-se tanto com as lacunas e indeterminações da própria tessitura da intriga quanto com a incoerência lógica e ontológica da composição do tempo e do espaço.

9 Tradução minha. No original, “se dirigieron sus discípulos para pedir permiso a la autoridad romana para enterrar el cuerpo del Apóstol.”

Nesse universo narrativo (*narrative universe*), é impossível distinguir entre um “mundo real” e um “mundo contrafactual” (SILVESTRE, 1994, p. 71), pois o espaço só pode ser compreendido na sua relação com os seres ficcionais (seus sonhos, suas fantasias, suas lembranças, suas criações imaginativas). Tendo afinidades com as realizações do *nouveau-roman* francês, por sua insistência em apresentar as coisas em sua face exterior, a narrativa de Carlos de Oliveira faz lembrar o “projeto fenomenológico de capturar o mundo em sua radical alteridade” (RYAN; FOOT; AZARYAHU, 2016, p. 28)¹⁰, sempre a confrontar-se com o fato de que “mesmo essa alteridade não pode ser apreendida sem a mediação de uma consciência refletora” (Ibid, p. 28-29)¹¹. No nível da história, em suas tentativas de representar o mundo visto da janela, as personagens demonstram, por meio da sua experiência, que “o real não é diabólico em si mesmo. [...] Mas podemos [...] *contaminá-lo* sem saber” (OLIVEIRA, 2003, p. 28; grifos meus).

Com efeito, como indicam desde logo título e subtítulo, *Finisterra* gira em torno da obsessão por uma terra (uma paisagem) que só ganha existência na medida em que é investida da humanidade daqueles que a perspectivam (povoam). O espaço da história (*storyspace*) é composto por dois microespaços fundamentais: a casa e a terra avistada da janela, que só podem ser entendidos em sua íntima conexão. Entendo que, conquanto as personagens de *Finisterra* desinem por paisagem especificamente o espaço avistado da janela, todo o espaço da história pode ser pensado como tal – aqui adoto a noção de *paisagem* proposta por Helena Carvalhão Buescu (2012), que supõe a necessária relação entre espaço e perspectiva.

Explica a autora que “quer o termo quer o conceito surgem pela primeira vez no século XVI”, sendo “respectivamente de 1549 (Robert Estienne) e de 1552 (Tiziano) as primeiras definições de paisagem como uma conformação de um objecto cultural”, isto é, “[r]epresentação pictórica de uma vista, normalmente como fundo de um quadro”. É, assim, “fundador” do conceito “o seu carácter estético, na medida em que a paisagem parece surgir, em primeiro lugar, como uma relação com um objecto pictórico, apenas mais tarde transposta para a apreensão de natureza como experiência directa” (p. 193).

Mas paisagem, para Buescu, envolve também necessariamente “a 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 apreensão do espaço opera-se “através de uma posição (pontualmente) fixa, colocando o sujeito dentro da representação que é feita do espaço, *mesmo quando o sujeito dele parece estar ausente*” (p. 194; grifos da autora). O conceito de paisagem implica ainda “o exercício do olhar sobre um *todo heterogéneo*, constituído não por objectos avulsos justapostos, mas, pelo contrário, pelas relações *irregulares* de um conjunto de elementos”. A paisagem, seja ela “literal ou metafórica

10 Tradução minha. No original, “phenomenological project of capturing the world in its radical otherness.”

11 Tradução minha. No original, “even this otherness cannot be apprehended without the mediation of a reflecting consciousness.”

é “*tudo* aquilo que *se vê*”, é, em síntese, “um espaço humanizado, pelo olhar, pela habitação vivencial e pela habitação estética” (p. 194; grifos da autora).

Início minha aproximação pelo espaço da casa. É nele que se processa a narração e que a deambulação da personagem principal, o homem, vai “a caminho da infância” (OLIVEIRA, 2003, p. 79), isto é, procura reconstituir, pela memória e pela escrita, a história familiar. Desse dado extrai-se uma informação importante acerca do funcionamento do universo diegético: a conexão essencial entre espaço e tempo, estabelecida pela própria dinâmica da narração – o movimento da personagem pelo espaço da casa, correspondente à atualização do passado.

Na constituição da casa de *Finisterra*, a sala atua como um dos *spatial frames* mais relevantes. Nela, há uma janela dotada de expressivo potencial semântico – potencial muito próximo do que lhe atribui Marion Segaud (2016) ao tratar a janela como signo “não de uma passagem material de cruzamento físico, mas caminho do olhar” e “espaço de transição que relaciona o exterior com o interior” (p. 174). No momento da narração, afirma o homem, explicitando os dois principais sentidos potenciados por esse motivo espacial, que “caixilhos de castanho, misagras de ferro antigo, sustentam *as vidraças cheias de imperfeições (nódulos, bolhas, distorcem a visão)*, mas *duma espessura sólida capaz de resistir*” (OLIVEIRA, 2003, p. 10; grifos meus). Isto é, a janela é um dos signos da perspectiva nesse romance. Por ela enquadra-se a paisagem insistentemente reproduzida pelos membros da família.

As imperfeições da vidraça, a sublinharem a dimensão transformativa da percepção, não são senão indícios, no nível da história, da concepção de perspectiva em que assenta a narrativa, que indiretamente diz ao leitor que, diante da janela de *Finisterra*, jamais se poderia pretender uma percepção objetiva do mundo. Essa concepção materializa-se nas tentativas de reprodução da paisagem empreendidas pelas personagens; é a paisagem externa como vista da janela que se procura duplicar por diferentes estratégias e, no entanto, cada tentativa de duplicação só faz transfigurar a imagem obtida desse enquadramento.

Já a *espessura sólida capaz de resistir* das vidraças demarca a tensão entre a casa e o mundo externo. Tanto no tempo a que chamamos atual, o tempo do homem, quanto no tempo memorado, o tempo da criança, a casa é uma espécie de reduto contra a ameaça externa. Névoa, gisandra, peregrinos, executor fiscal, técnico de hipotecas, todos elementos vindos do exterior, são corporificações dum fim sentido pela família como iminente – vale observar que, apesar de originalmente externos, esses elementos são capazes de romper essa barreira e adentrar a casa. Com efeito, o homem afirma que a “névoa ameaçadora” absorve os sons “para esvaziar a casa”, sem “saber ainda se é capaz de *esmagá-la*” (OLIVEIRA, 2003, p. 30; grifos meus), o técnico de hipotecas chama a casa “fortaleza resistindo aos impulsos da névoa” (p. 103); “a lama da gisandra percut[e] os alicerces todo o inverno” (p. 30) e, ao final da narrativa, invade a casa feito “golfada gelatinosa” (p. 139) que a tudo vai dissolvendo; no interior da casa, no tempo do menino, “[m]ãe e pai “sentam-se na cadeira de balouço, em frente da janela, e sondam

a paisagem, as últimas dunas, todo o dia” (p. 41), temendo que a marcha dos peregrinos rompa de surpresa; o executor fiscal adentra a casa para afirmar que lamenta a hipoteca, o regresso da instabilidade para a família, mas insiste em que “a lei configura o arquétipo regulador” (p. 82); o técnico de hipotecas, que alerta a família da “tempestade próxima”, afirma que entrar na casa (como quem diz, fazer valer a força da lei diante das ilegalidades da família) é “[p]ior que romper uma linha de fogo. Mas hei-de conseguir, com um pouco de sorte” (p. 106). Diante dum exterior que é simultaneamente tentação e perigo, a janela deve, pois, resistir-lhe sem negar às personagens a possibilidade da perspectiva.

Na mesma sala onde se situa a janela, há objetos e móveis dotados de expressivo potencial semântico, índices espaciais através dos quais a narrativa vai tecendo em torno das ações uma rede de indícios que confirmam e alargam importantes sentidos da narrativa: há, por exemplo, uma “mesa de vinhático” (OLIVEIRA, 2003, p. 11). Sentado a esta mesa é que, no tempo do menino, o pai analisa o compêndio de fotografia. É nela também que, anos mais tarde, o homem examina o caderno escolar onde está ainda o desenho da criança e os papéis que documentam a história da propriedade. Na sala, no tempo da deambulação, há também uma cadeira de balouço “mogno velho, junto da janela, o alto espaldar contra a portada que se dobra em duas partes, justapostas e articuladas pelas misagras de ferro” (p. 11). Nela, sentavam-se a mãe e o pai ao alternarem a tarefa de vigiar a paisagem; sentava-se a mãe ao pirogravar; a criança, ao fitar o exterior. Mantém-se ainda, na mesma sala, no tempo do homem, uma cômoda holandesa. Nela, o homem encontra a fita métrica de que se utiliza para medir a casa. Nessa cômoda, a mãe guardava o estojo de pirogravura e, com a mesma aplicação do homem, na sua gravura abstrata, procurara “repet[ir] com rigor o traço das dunas, as margens da lagoa, a rede confusa das gramíneas” (p. 12). Também na sala, no tempo do homem, resiste uma segunda mesa, mesa de pinho, “fulcro donde tudo jorrou, perto da lareira, quando pioneiros cansados vinham comer taciturnamente a ceia, ao cair do dia” (p. 56). Em seu tampo, está como que inscrita a história da casa:

estriado por sulcos e cicatrizes (metro e meio de comprimento, setenta centímetros de largo), golpes de navalha cortando o milho fermentado; malgas, canecas, almotolias: arestas de barro e estanho riscando as tábuas ainda frescas; depois, uma tarefa vagarosa de banhos salinos, tinas e ácidos, mordeu também as fibras exteriores da madeira. (p. 56)

Significativamente, é sobre essa mesa dotada de memória histórica que o homem vai construir a maquete, “cenário enorme” que projeta a indiferenciação entre os tempos primordial e presente. Durante anos, o lugar da mesa foi a câmara escura onde o pai revelava as fotografias. Quando decide construir a maquete, é justamente esta a mesa que o homem escolhe para servir-lhe de base: “[q]ue se lembre, existem ainda na casa três ou quatro: podia, portanto, ter escolhido outra. Mas um mecanismo complexo (fútil destrinçar memória, instinto, sentimentos) decide por ele. E isso porque “[p]or similitude, o caráter transforma-se num acto, numa engrenagem” (OLIVEIRA, 2003, p. 126). Assim como a mesa de vinhático, a cômoda holandesa e a cadeira

de balanço, a mesa de pinho é dotada dum sentido de continuidade temporal, nela fazendo-se explícita a dinâmica de transmissão de caracteres e obsessões entre os membros da família.

Na sala, há ainda uma lareira, a mesma diante da qual se reuniram os pioneiros que deram início à história da propriedade. A lareira, como explicam Chevalier e Gheerbrant (1998), é símbolo “da vida em comum, da casa, da união do homem com a mulher, do amor, da conjunção do fogo com o seu receptáculo”. Espécie de “centro solar, que aproxima os seres, por seu calor e sua luz”, simboliza um “centro de vida, de vida dada, conservada e propagada” (p. 536). A lareira “[t]ornou-se, mesmo, um santuário no qual se pede a proteção de Deus, celebra-se o seu culto e guardam-se as imagens sagradas” (p. 536). Ora, é bastante diversa da conotação convencional a assumida pela lareira em *Finisterra*. Em torno dela, decorrem os serões da família com o amigo e o tio e a conversa com o executor fiscal. Nesses serões, em que, efetivamente, há pouco diálogo, com as falas esparsas a comunicarem a irreversibilidade da decadência da casa, a vida se afigura muito mais ameaçada do que conservada; acusa a mãe ao pai; o pai bebe sucessivas doses de brandy; insinua-se uma suposta traição da parte da mãe e do amigo. Nenhum resquício de união resta entre essas personagens.

Outro *spatial frame* que desempenha a função de signo da perspectiva é a câmara escura. O cômodo, antes uma despensa, é o local onde o pai emprega a maior parte de seu tempo, a revelar fotografias. Em diferentes momentos, o homem estabelece analogias entre a câmara escura e a noite, assim como entre a câmara escura e a casa. Como a noite, a câmara faz nascer as imagens, o que

se processa a partir da sombra. Com certas diferenças, já se vê. O artifício copia a natureza valendo-se de estratégias (química, luz vermelha, etc.), mas os fenômenos são gêmeos, por assim dizer, no essencial (imagens a libertar-se da noite ou da câmara escura com o vagar, paciente e húmido, da madrugada. E daí... Falta saber se o artifício não copia a química real e alguma radiação misteriosa, se os estratégias não se repetem. Numa análise de imagens, um espelho oculto a desdobrá-las seria tão impensável como isso? Revelam-se, amanhecem, de maneira idêntica, e portanto... (OLIVEIRA, 2003, p. 44)

A analogia da câmara escura com a casa, por seu turno, é proposta ao sugerir o homem que, fechada a janela, “identifica-se a casa com a câmara escura” (OLIVEIRA, 2003, p. 31). Ora, é principalmente pela casa que se conhece o mundo exterior. Concebida em sua totalidade, tanto como estrutura material quanto como conjunto de personagens que a habitam, a casa de *Finisterra* é o local onde se produzem, como na câmara escura, as imagens do exterior. Não é senão por um trabalho de perspectivação que seus habitantes (re)criam o mundo externo, como o fazem as fotografias do pai. Ao afirmar o homem que “falta saber se o artifício não copia a química real e alguma radiação misteriosa, se os estratégias não se repetem”, sugere um questionamento em torno da própria criação ficcional: em que medida e de que modo capta ela, se capta, elementos do mundo?

Outros *spatial frames* valorizados pela narrativa são os quartos. Entre eles, está o quarto do menino, onde, à noite, aparecem os pais: “[d]e dia, não: ou um ou outro (paisagem sempre vigiada)”. É no quarto que “a mãe aconchega-lhe a roupa, poisa-lhe a mão na testa” (o menino passava grande parte do tempo com febre), que “o pai acaba o cálice de brandy e estende-se aos pés da cama” (OLIVEIRA, 2003, p. 42). O quarto do menino é lugar de aconchego, de segurança, é onde decorreram os primeiros anos da infância. Esse espaço de “repouso” e de “tranquilidade”, que faz lembrar um pequeno ninho, em sentido análogo ao que lhe atribui Gaston Bachelard ao referir-se à “segurança da primeira morada” (BACHELARD, 1993, p. 115), não o é, entretanto, em absoluto, uma vez que, não obstante a presença do pai e os cuidados da mãe, a ameaça da paisagem externa é sempre um espectro a pairar na consciência dos três: os pais “[s]uspiram, fazem alusões ao desenho, trocam sinais discretamente: se a marcha [dos peregrinos] rompe de surpresa... E a ideia deixa-os ansiosos; sobretudo a mãe” (OLIVEIRA, 2003, p. 42); é também nesse quarto que, ainda pequena, a criança acreditou que uma aranha imensa desejava comer-lhe os olhos e que os grãos de areia, grandes como penedias, atiravam-se contra as vidraças.

Há também o quarto onde se passam as conversas com o tio. Nele há uma estante contendo “velhos alfarrábios”; perto da estante, há uma “mesa”, “cadeiras”, papéis e pedras utilizadas como “pesa-papéis”; aos cantos, “baús antigos, cama, lavatório de esmalte, pedras, conchas” (OLIVEIRA, 2003, p. 49). Quando o sopro da voz do tio se intensifica até culminar numa tempestade de vento, um redemoinho confunde e destrói esses objetos:

o voo dos papéis (um ruído de moscardos batendo nas paredes); o ranger da estante despenhando os livros; porcelanas a estilhaçar-se; malas que gemem, tinidos de conchas, sons incompreensíveis; e as pedras (pesa-papéis) que se entrechocam [...] (p. 50).

Espécie de “depósito” ou “armazém”, esse cômodo lembra ao homem “[u]m sótão a transbordar; ou um antro de feiticeiro?” (OLIVEIRA, 2003, p. 49). Nesse espaço atravancado de objetos, encontramos um “refúgio de lembranças” (BACHELARD, 1993, p. 28), um local físico da vida familiar, assim como as “estantes da sala”, o “cofre-miniatura do avô”, as “gavetas da cómoda holandesa” e os “baús do tio”, todos espaços recônditos, pequenas casas das coisas que guardam a história da família. Nesse caso, a tempestade que atinge os objetos corrobora, como a destruição da casa, o sentido da deterioração da própria memória.

Há também o quarto da mulher. É nesse quarto que se passa a espécie de ritual por que a personagem procura apagar a cicatriz deixada pela cruz de vidro entre os seios. Nele, há um armário com espelho onde a personagem tem sua imagem diluída pela poalha turva que se levanta em torno de si à medida que fricciona a cicatriz. O espelho, “símbolo da sabedoria e do conhecimento” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1998, p. 394), que deveria *fazer conhecer* o reflexo da mulher, só faz refletir uma imagem esbatida, o que decerto reforça o sentido de mistério que atravessa a figuração da personagem.

Há ainda na casa um bocal de vidro, contendo um feto. “[E]ncostado à parede, em cima do armário” (OLIVEIRA, 2003, p. 73), funciona como uma espécie de “aviso”. Seria este armário o da mulher, o armário repleto de gavetas? Mesmo que a narrativa não o confirme, a contiguidade com o capítulo parcialmente narrado por ela o sugere. E se, de fato, encontra-se o bocal no quarto da mulher, corrobora-se o sentido da culpa que a move em sua busca da cruz de vidro, espécie de busca do Graal, ou ritual de fertilização (“talvez a cruz de vidro esteja ainda à superfície e o revérbero duma concha lhe toque por acaso. [...] ela tem esperanças, pelo menos em parte. Mas tu duvidas. Não confundo esperança e ilusão. Estéreis, uma e outra, como distingui-las?”, p. 58). O feto, pertencente à “primeira intrusa frustrada”, ou antes, a primeira a ter frustrado “os desígnios alheios” (p. 74), lembraria à mulher a própria infertilidade, isto é, a suposta culpa por ser incapaz de prover a continuação da descendência.

Quanto à estrutura total da casa, o homem, ao tratar das suas “várias metamorfoses” (OLIVEIRA, 2003, p. 137) ao longo dos anos, afirma que, em fins do século anterior, ela experimentou

modificações e aumentos, a partir do corpo principal (que dá sobre a paisagem deserta). Nasceram a ala norte, a adega nova, as tulhas, a estrebaria (hoje, arruinadas). E do outro lado, frente à lagoa e às dunas, o jardim (agora, na fase final do abandono: as gisandras continuam a emaranhá-lo, a dissolvê-lo). (p. 137)

Ou seja, apesar de num passado remoto a estrutura física da casa ter sido expandida, sugerindo abundância e desenvolvimento econômico, no tempo do homem, grande parte dela já ruiu, e assim também o jardim, que completa o curso de indiferenciação iniciado no tempo do menino. Nesse tempo, nos cômodos em geral, havia já “louças partidas, paredes sem cal, roupas no fio” (OLIVEIRA, 2003, p. 27); as paredes eram antes “películas de cal inchadas pela humidade”, repletas de “manchas de bolor” (p. 32). Num tempo que supomos mais próximo ao tempo da narração, persiste a imagem de ruína: quando a mulher atravessa a casa, em direção às dunas, “o bolor dos quartos é intenso, a cal estala nas paredes, deixa à mostra um reboco cheio de humidade” (p. 52).

Então, na casa já quase vazia, restam apenas ecos, ou os murmúrios do caruncho a trabalhar também ele pela morte da casa: a “névoa ameaçadora” tenta absorver os sons “para esvaziar a casa (intimidade tecida com pequenos rumores, sem saber ainda se é capaz de esmagá-la)” (OLIVEIRA, 2003, p. 30); “[e]cos murmuram pelas salas quase sem móveis, misturam-se a outro murmúrio: as galerias de caruncho, que os passos despertam” (p. 52); noutros momentos, é o silêncio que oprime: “[o]s rumores da casa gelam nas galerias farelentas (o frio petrifica a própria serradura interior da madeira). Uma superfície densa e delgada (o silêncio), onde as gotas batem e deslizam até a última vibração” (p. 66). Também corroboram o sentido de deterioração os odores que saturam a casa “(tábuas, estuques, restos de comida, apodrecem; para não falar nas estrumeiras curtidas no pátio, que o calor aviva todo o dia)” e impregnam “as salas mal arejadas” (p. 70).

Entretanto o golpe fatal sofrido pela casa é a invasão final da névoa e da gisandra, tão logo o halo protetor que circunda as paredes externas perde intensidade:

as intermitências tornam-se irregulares outra vez: períodos de penumbra muito prolongados. A névoa recompõe-se (o tom quase roxo, quando a radiação foi intensa, desaparece) e infiltra-se na sala: lufadas maiores e mais escuras, que diluem o rigor das arestas já hesitantes (paredes, tecto, rodapé). Afinal nem tudo pode ser consistente como as misagras de ferro. Alguma fresta nos caixilhos de castanho, algum nódulo poroso na vidraça. [...] Exagerei com certeza a importância da deambulação nocturna pela casa e o poder do halo contra as ameaças lá de fora. Não é só a névoa: a lama das gisandras começa também a entrar. Alicerces velhos (os mesmos do início) que ninguém reforçou: pelo menos, a palavra não está no projecto. Mudaram imperceptivelmente: décadas e décadas de escuridão. Metamorfoses invisíveis (talvez as mais importantes). (OLIVEIRA, 2003, p. 138)

Na referência aos velhos alicerces “que ninguém reforçou” e às “metamorfoses invisíveis (talvez as mais importantes)”, podemos localizar a sugestão da deterioração afetiva e moral do núcleo familiar, na qual assentaria a dissolução material. Quando diz o adulto que “as razões condutoras da família esfumam-se com a casa” (OLIVEIRA, 2003, p. 138), lembramos de que, apesar de sugeridos, os motivos que levaram à decadência afetiva e moral não são inteiramente explicitados.

Não menos significativos *spatial frames*, embora enquadrem menor número de ações do que a casa, são as dunas, a floresta e o jardim familiar. Instáveis como o próprio destino da família, as dunas situam-se na origem da casa, vida que emerge já condenada à morte: “[n] as últimas linhas [das notas sobre o povoamento], decifro ainda estas frases: o litoral instável sobre nossos pés; as dunas prontas a mover-se; basta um golpe de vento” (OLIVEIRA, 2003, p. 20). Como *spatial frame*, as dunas enquadram ainda a busca vã da cruz de vidro, que a areia absorve como se absorvesse a possibilidade da manutenção da família. Como parte do *setting*, isto é, como categoria geológica, o terreno arenoso sugere a aridez do solo e do clima, ambientação que por óbvio corrobora motivos como a luta pela sobrevivência, a dinâmica imperiosa e imprevisível da natureza e a aspereza das relações interpessoais.

De sua parte, a floresta é revestida duma aura mágica. Evidenciando a ancoragem dessa aura no labor de sua própria percepção, o homem alude a “cores miraculosas”, ao “branco cintilando sem exagero, coagulado como a cal dos muros” e ao “azul que parece indirecto”; a ângulos (“levemente arqueadas [como] (dunas que sossegaram)”), a efeitos de luz (“brilho do orvalho a secar”, “orla cinza-pálido, de intensidade variável”, “aura do sal ou ouro e prata misturados?”) e a uma atmosfera de proteção (“espécie de redoma, que a luz superior (tijolo e laivos de encarnado) não consegue trespassar nem partir”) (OLIVEIRA, 2003, p. 117-118).

O jardim familiar, como a casa, passa por um processo de indiferenciação, repleto de “buxo”, “murgos e palmeiras podres” (OLIVEIRA, 2003, p. 52) Nele, há uma álea e um osso de baleia, “o banco onde a criança se sentou para desenhar a peregrinação” (p. 52). Ao fundo do jardim, há uma cancela que “[r]ange, oscila”, pois “sal e ferrugem corroeram-lhe os gonzos; só a vegetação enleada nas hastes de ferro a mantém e ampara contra o muro” (p. 52-53). Esse espaço é o berço da gisandra, que, com seu poder de dissolução, ameaça a estrutura da casa e as demais formas de vida.

A vida das gisandras, como a da casa, obedece a um ciclo: “[c]rescem nos meses de estio” (OLIVEIRA, 2003, p. 29-30). A primeira aragem do crepúsculo

[a]rrepias as plantas túmidas de leite; comprime os caules penugentos; espreme a seiva para as campânulas (carne de cogumelo). O tecido esponjoso incha e os poros, dilatados sob a pressão, ressumam um líquido pouco espesso (gotas de suor a despontar na pele): tensa e húmida, a cabeça da gisandra brilha. Por instantes, decai a aragem, sem deixar rasgões ou ferimentos no invólucro de seda. Mas renasce logo (vento poderoso, agora) e as rugas aglutinam-se numa só em torno do caule sem folhas a protege-lo. [...] Durante a noite, mesmo sem vento, o metabolismo da gisandra (desencadeou-o o instinto de ejaculação) decide o resto: a planta goteja até de madrugada; depois, sob o toque da luz, explode num jacto que a esvazia e a faz pender para o chão, exausta. (p. 29-30)

O líquido expelido pela gisandra durante o verão é a substância que a mulher utiliza em sua tentativa de apagar a tatuagem; ao “esfrega[r] a tatuagem entre os seios”, a personagem deseja que o líquido fosse “sumo de mandrágora: alcalóides, excitantes, farmacopeia infatigável da fertilidade” (OLIVEIRA, 2003, p. 70). Quer dizer, não obstante seu “instinto de ejaculação”, a gisandra é desprovida de poder de fertilidade.

Durante o outono, já “[e]xpelido o seu licor”, as gisandras tornam-se “carcaças ocas” cheias de “bolhas” que “rebentam compassadamente” (OLIVEIRA, 2003, p. 30). No inverno, morta, a planta ainda atua, porém sob outra forma: a chuva transforma-a em “estrume”, “gelatina ávida”, “goma borbulhante” que se espraia “contra os muros, as paredes da casa”, digerindo animais, minerais e vegetais – “insectos, areia, folhas”; “insinua-se na gestação geral e assimila, por sua vez, gérmes alheios”, de modo que “[d]e ano para ano, as espécies rareiam ou desaparecem”, como se presentissem a “gisandra futura” a “acopular” os três reinos” (p. 30).

Luís Mourão (1996) propõe que a gisandra seja lida como a concretização da luta entre a natureza e o ser humano:

A gisandra assimila à sua própria informidade tudo o que alcança. E o que alcança – primeiro a paisagem, depois o jardim, finalmente a casa – reenvia-nos do palco da natureza para o palco da história, petrificando ambas no mesmo processo de indiferenciação. (p. 284)

Em seu entender, a planta não simboliza nenhum “vitalismo pulsional”, como o faz, por exemplo, o húmus na obra de Raul Brandão. A gisandra “é a forma de pensar o impensável marxista: a indiferença teleológica, ou até a negatividade teleológica da materialidade histórica e da materialidade natural” (MOURÃO, 1996, p. 285). Quanto a mim, entendo que a gisandra materializa a morte, a reversão numa certa ordem – de exploração, de espoliação, encarnada pelo núcleo familiar –, mas não, necessariamente, de *toda e qualquer* ordem. É isso o que sugere a alusão à “gisandra futura”, sinal da morte necessária, do ritmo cíclico (morte \leftrightarrow renascimento) que, como sugerem as diferentes ocorrências aqui elencadas, fundamenta a mensagem ideológica da obra.

Como quer que seja, em termos de economia narrativa, a fantástica planta carnívora, como o halo de luz e a névoa, embora possa ser compreendida como criação da imaginação do homem/menino, contribui, em menor escala, com o movimento da diegese – assim como o halo de luz, ao deixar de cumprir sua função protetora, permite que a névoa corra a casa por cima, a invasão das gisandras consolida a ruína material da casa e do espaço circundante. A gisandra evidencia a indissociabilidade entre percepção ordinária e percepção imaginária na construção da perspectiva, isto é, o espaço representado deriva tanto dos dados que a visão, a audição, o toque, as sensações da personagem podem acessar quanto daqueles que a imaginação, o sonho, a alucinação podem criar ou transformar.

Exemplar dessa indissociabilidade é também a relação entre a paisagem interna (a casa) e a paisagem externa (a terra avistada da janela). Entendo que as paisagens de *Finisterra* não o são *per se*: uma vez que 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, reescrevem-se nas diferentes paisagens representadas pelos membros da família (seja nas descrições, seja nas diferentes versões da paisagem) elementos da ideia fundamental dum mundo ameaçado pela finitude.

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”, 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. Pouco estável é o futuro numa 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 do pai indiferenciam-se os contornos e os contrastes; se na pirogravura as gramíneas formam uma “rede confusa”, é porque os próprios artífices-observadores veem o mundo a indiferenciar-se com a casa da família. De modo que nenhuma característica atribuída à paisagem é gratuita

– a paisagem exterior “interioriza-se”, só constituindo “realidade no plano único e exclusivo do psiquismo das personagens” que a perspectivam.

Em suma, pode-se afirmar que, sendo tão forte a marca da parcialidade nesse espaço, o universo narrativo não favorece uma ilusão de verdade. O mundo nele sobrevive como alusão implícita: a referencialidade é relativizada, quase rasurada, e a história parece decorrer num plano mágico, onde, entre outras ocorrências, figuras desenhadas falam, personagens flutuam e plantas carnívoras devoram alicerces. Para sermos admitidos a esse universo, temos antes de admitir a dimensão imaginária e simbólica assumida pelos seus componentes, dimensões estas facultadas pela ancoragem da diegese na percepção de seus agentes.

A configuração dos dois espaços principais (*storyspaces*) da história – a casa e a paisagem externa – evidencia o fato de que nesse romance “[e]stamos não só nos limites de um território textual, como nos limites da ideia de literatura que genericamente identificava esse mesmo território textual” (MOURÃO, 1996, p. 288). No entanto a assunção implícita de que “as significações do mundo, à nossa volta, são apenas parciais, provisórias, contraditórias mesmo, e sempre contestáveis” (ROBBE-GRILLET, 1969, p. 94), porque relativas a perspectivas particulares, não elimina a problemática ideológica da obra. Apesar de tudo, é como se o romancista ainda tivesse “alguma coisa a dizer” (p. 95), isto é, o estabelecimento duma geografia impossível trabalha em benefício da potenciação de sentidos. Nesse caso, a relação do mundo da história (*storyworld*) com o mundo, que não é dada nunca explicitamente, fica sob responsabilidade do leitor, habilitado, a partir dos indícios fornecidos pelo texto, a localizar, nesta Finisterra fictícia, uma paisagem real e a encenação de modos de vida que nela se passam. Maria Alzira Seixo, por exemplo, afirma que essa “terra”, ou, antes, todo o espaço romanesco de *Finisterra* (1986) “tem uma função física e ética: a inalterabilidade dos processos de desenvolvimento conduz à perda e à destruição; a tentativa de deter o curso da história conduz à revolta dos oprimidos e ao esmagamento dos opressores” (p. 74).

Entretanto é o modo pelo qual a narrativa nos conduz à inferência desse sentido, a elaboração estético-literária a incidir acentuadamente sobre o espaço, o principal motivo de interesse nesse romance. Como admite a própria voz enunciativa da “Nota final” que se segue à narrativa, o essencial de *Finisterra* – que podemos localizar nas tensões de classe, na opressão, na decadência dos grupos dominantes e num ideal subjacente de renascimento e emancipação – figura em vários enredos do romancista. Porém, por meio da constituição discursiva – do seu rigor descritivo, a debater-se com as limitações impostas por perspectivas sempre parciais e deformadoras –, aprofundam-se as antigas obsessões, que passam a operar menos em benefício da postulação duma realidade sócio-histórica do que do questionamento das possibilidades e impossibilidades da ficção.

Referências

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BUESCU, Helena Carvalhão. A casa e a encenação do mundo. Os Fidalgos da Casa Mourisca, de Júlio Dinis. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da (Org.). **Escrever a casa portuguesa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999, p. 27-39.

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, 2012, p. 193-203.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

LINO, Raul. **A nossa casa**: apontamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples. Lisboa: Ottosgráfica, 1923.

MENDES, Ana Catarina. **Peregrinos a Santiago de Compostela**: uma etnografia do caminho português. 2009. 80 p. Dissertação de mestrado (Mestrado em Antropologia Social e Cultural) – Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2009.

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: Universidade do Porto, 2000. p. 251-260. Disponível em <<https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/2999.pdf>> . Acesso em 10 out. 2018.

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

NIEVES HERRERO, M. La atracción turística de un espacio mítico: peregrinación al cabo de Finisterre. **PASOS**. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural, v. 7, n. 2, 2009, p. 163-178.

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

RAMÓN Y BALLESTEROS, Francisco de. Finisterra: ‘onde a terra acaba e o mar comença’. **Grial**: Editorial Galáxia, v. 19, n. 71, 1981, p. 96-98.

ROBBE-GRILLET, Alain. **Por um novo romance**. São Paulo: Documentos, 1969.

RYAN, Marie-Laure; FOOTE, Kenneth.; AZARYAHU, Maoz. Narrative Theory and Space. In: _____. **Narrating space/spatializing narrative**: where narrative theory and geography meet. Ohio: The Ohio State University Press, 2016, p. 16-44.

SEGAUD, Marion. **Antropologia do espaço**: habitar, fundar, distribuir, transformar. São Paulo: Edições Sesc, 2016.

SEIXO, Maria Alzira. Maria Alzira. **Escrever a terra** – Sobre a inscrição do espaço no romance português contemporâneo. In: _____. *A palavra do romance: Ensaios de genologia e análise*. Lisboa: Livros Horizonte, 1986. p. 69-81.

SEIXO, Maria Alzira. Uma especiaria rústica de alhos. Casa, tempo e espaço em *A casa grande de Romarigães*. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da (Org.). **Escrever a casa portuguesa**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. p. 109-123.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel. **Slow motion**: Carlos de Oliveira e a pós-modernidade. Coimbra: Angelus Novus, 1994.