

A (IN)SUBORDINAÇÃO DO FEMININO EM CASA NA DUNA

THE (IN)SUBORDINATION OF THE FEMALE IN CASA NA DUNA

Alana Francisca da Silva Hoffmann^{1}*

RESUMO

Privilegiando as potencialidades estéticas da língua, sem se distanciar do programa ideológico do Neorealismo português, Carlos de Oliveira criou um universo ficcional permeado por personagens dotadas de densidade psicológica e relevantes atributos físicos. Em *Casa na Duna*, destacam-se, no segundo grupo, sobretudo as personagens femininas, quais sejam: D. Conceição, Maria dos Anjos, Guilhermina e Palmira. Diante disso, analisamos, neste artigo, como tais figuras são compostas, que relações mantêm entre si e que funções desempenham na narrativa, observando desde suas qualificações diretas pelo narrador até suas diferentes percepções sobre as demais personagens e sobre si mesmas, bem como suas falas, gestos, ações e motivações, além de seu posicionamento num mundo onde a visão dominante é a masculina, pela qual são percebidas, a fim de entendermos como se colocam no romance e no conjunto da obra do autor.

PALAVRAS-CHAVE: Personagens femininas. *Casa na Duna*. Carlos de Oliveira.

ABSTRACT

Endorsing the aesthetic potential of the language, without distancing himself from the Portuguese Neorealism ideological agenda, Carlos de Oliveira created a fictional universe permeated by characters filled with psychological density and relevant physical attributes. In *Casa na Duna*, the female characters stand out in the second group, namely: D. Conceição, Maria dos Anjos, Guilhermina and Palmira. Therefore, in this article, we analyze how such figures are composed, what relationships they maintain among themselves and what roles they play in the narrative, noting from their direct qualifications by the narrator to their different perceptions about the other characters and about themselves, along with their speeches, gestures, actions and motivations. In addition, we also figure out their positioning in a world where the male view prevails, and by which they are perceived, in order to understand how they are placed in the novel and in the author's work as a whole.

KEYWORDS: Female characters. *Casa na Duna*. Carlos de Oliveira.

1 * Licenciada em Letras – Português e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de Santa Maria (2017) e Mestre em Letras, com ênfase em Estudos Literários, pela mesma instituição (PPGL-UFSM/2020), tendo desenvolvido sua pesquisa a respeito do romance inaugural de Carlos de Oliveira, na dissertação intitulada *Entre o silêncio dos pinhais e a solidão das paredes: a composição das personagens e sua relação com o espaço em Casa na Duna, de Carlos de Oliveira*.

Categoria imprescindível da narrativa, a personagem destaca-se ainda mais no Neorrealismo Português. Tal relevo e as relações por ele permitidas são facilmente explicáveis quando recordamos que o movimento acentuou, quer sob o ponto de vista ideológico, quer por suas preferências temáticas, o seu caráter de “Humanismo renovado”, provocando “importantes afirmações doutrinárias”, segundo Carlos Reis. Nesse sentido, o compromisso social assumido pelos neorrealistas inevitavelmente envolvia uma atenção considerável aos “elementos humanos que povoam o universo de ficção, encarados como meio de demonstração de um empenhamento e solidariedade activa”, de modo que a elaboração da personagem passasse a ser “um domínio privilegiado de projecção de valores e de denúncia de contradições” (REIS, 1983, p. 150).

Não obstante escritores e teóricos do movimento muito terem debatido a respeito da pertinência da análise psicológica da personagem na narrativa neorrealista, isto é, sobre sua compatibilidade com o programa ideológico, Mário Dionísio ressalta que, antes de serem “domínios estranhos”, a temática social e a análise psicológica da personagem são, pelo contrário, “elementos em relação de complementaridade”, sendo, portanto, suscetíveis de se conformarem aos objetivos nucleares do Neorrealismo (REIS, 1983, p. 154). Nessa perspectiva, convém sublinhar as palavras de Carlos de Oliveira, extraídas de uma resenha crítica a *Minas de San Francisco*, de Fernando Namora:

Nunca o neo-realismo desprezou a verdade psicológica, o desenho certo das almas, a atormentadora densidade dos casos pessoais. A literatura que se pretende não pode fazer folha morta dos complexos individuais, mas não deve positivamente ficar-se por aí. [...] A explicação do homem não pode ser feita, única e exclusivamente, através dos seus meandros e recessos íntimos, do seu capital psicológico.

O homem social, empenhado num jogo fabuloso de forças económicas e políticas, esmagado e faminto ou farto e enriquecido, o homem levado na torrente das puras forças sociais ou reagindo contra elas, o homem de tal mundo, mundo que nos foi legado para vivermos em comum – esse é que precisamos igualmente de considerar. Porque um e outro são o mesmo homem, no fundo, – e agora, na verdade, o homem total e verdadeiro, coberto de toda a reveladora luz possível.

À fusão destes dois ângulos de explicação tende o verdadeiro realismo (OLIVEIRA, 1947, p. 270-271 apud REIS, 1983, p. 155).

Diante disso, importa lembrar que a preocupação dos neorrealistas era “com os *homens*, com a denúncia da fome, da doença e da ignorância”, de acordo com Fernando Mendonça (1973, p. 122, grifo do autor). Todavia, no que concerne a esse propósito, Carlos de Oliveira foi mais além, pois

deu uma alma e um rosto e um problema diferente a cada um dos protagonistas. É certo que estes continuavam como estereótipos na história de uma economia em mudança, mas os seus gandarenses foram sempre assustadoramente individuais. O seu testemunho universalizava-se no que um homem tem de comum com todos os homens. Da penúria, do quinhão de sofrimento pessoal teríamos nós de criar as generalidades. A obra de Carlos de Oliveira é, por isso mesmo, uma das mais importantes, porque, diferente num momento histórico em que os romances e os contos se nutriam de heróis sem perfil, as suas histórias transcendiam o mero significado do homem social e preocupavam-se com o homem existencial (MENDONÇA, 1973, p. 122).

Tendo isso em vista, entendemos que a verossimilhança do universo e das figuras privilegiadas pelo movimento, mormente nos romances oliveirianos, reside na abordagem da coletividade a partir da individualidade e da subjetividade de cada personagem, isso porque as personagens de *Casa na Duna* representam individualmente toda a sua classe. Por meio dos empregados da quinta em Corrocovo, encaramos as problemáticas típicas dos trabalhadores rurais que são explorados pelos e submissos aos patrões, assim como, por meio das personagens da família Paulo, observamos a decadência da pequena burguesia e de um sistema de produção que são devorados pelo progresso industrial e pelo capitalismo. Em suma, por intermédio das circunstâncias particulares a cada integrante desse universo ficcional e das relações que ele mantém com os demais é que podemos chegar a conclusões mais amplas acerca do contexto privilegiado pelo autor, conforme aponta Terezinha da Costa Val:

Cada personagem existe em relação ao que lhe é circunstancial, ou seja, as outras personagens (de cujo confronto não se pode prescindir, para marcação de traços distintivos) e os objetos culturais; vive cada personagem num espaço dado – é básico para o neo-realista enfatizar o ato, o gesto de suas personagens num contexto social. *Casa na Duna* apresenta em quadros isolados muitos dos conflitos sociais de cada personagem [...]. Conclui-se que a própria montagem do romance conduz ao entendimento, no plano narrativo, dos dramas e problemas daqueles seres, resultando o isolamento de cada um da alienação que se instaura a partir do sistema social vigente. A montagem dos capítulos como quadros isolados serve para interromper a narrativa e muitas vezes explica a personagem. A apresentação das personagens em quadros isolados dá-lhes a condição de permutação e permanência, conduzindo a percepção do leitor ao efeito de multidão: é como se os indivíduos em série desfilassem um a um, progredindo dialeticamente, até formar a multidão dos que vivem na gândara – e todo esse efeito se consegue, até mesmo o enredamento espaço-temporal, pela imutabilidade do drama principal das personagens: a solidão, oriunda basicamente de problemas materiais, ligados à sobrevivência econômica (VAL, 1999, p. 69).

Por essa razão, mais do que meramente classificá-las de acordo com sua complexidade, segundo o modelo proposto por E. M. Forster em *Aspectos do Romance* – que as divide em *planas e redondas*, sendo as primeiras “construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade”, e as segundas aquelas capazes de “surpreender de modo convincente” (FORSTER, 1974, p. 54-51) –, aqui nos interessa analisar como são construídas, que relações conservam entre si e que funções desempenham na narrativa as personagens femininas de *Casa na Duna*, observando desde suas qualificações diretas pelo narrador até suas diferentes percepções sobre as demais personagens e sobre si mesmas, bem como suas falas, gestos, ações e motivações, além de seu posicionamento num mundo em que predomina a ótica masculina, através da qual todas são percebidas.

À exceção de Palmira, cujos principais atributos são o silêncio e a morosidade (ao menos aos olhos do menino), as demais mulheres de *Casa na Duna* são caracterizadas por seus atrativos físicos – sendo as personagens que mais apresentam características dessa ordem em todo o romance – sempre com alguma conotação erótica, devido ao desejo que despertam

nos homens da família Paulo. Embora isso já sugira seus papéis subalternos na narrativa, cabe realçar que tais personagens – exceto D. Conceição – não se submetem de todo aos interesses das personagens masculinas; ao contrário, em virtude de seu poder de sedução, são elas que traçam os limites das relações e que tentam satisfazer suas próprias vontades e atingir suas aspirações.

Conceição Pina é a primeira personagem feminina a figurar na narrativa; é mencionada no primeiro capítulo, mas apresentada somente no segundo, durante a grande analepse do romance. Conhecemo-la em um baile, quando Mariano a está cortejando, única ocasião em que o narrador faz qualquer menção ao seu aspecto, conforme verificamos no fragmento abaixo:

Mariano deixava-se enleiar nos olhos amendoados da Conceição Pina. Falava-lhe de coisas com segundo sentido e ela corava, enquanto o tocador de harmónio dobava a sua meada de valsas e mazurcas; corava e descorava, sentindo o braço de Mariano na cintura; mas de súbito os olhos algarvios, uma herança materna, tornavam-se mais vagos e ela sorria, duma certa distância (OLIVEIRA, 2004, p. 12).²

A despeito dos poucos atributos físicos, percebemos que a caracterização da personagem é permeada por uma idealização, uma vez que há menção apenas aos seus olhos, ao seu sorriso distante e a um pudor que a faz corar ao ouvir os galanteios de Mariano. No entanto, a idealização por parte do narrador não anula o elemento erótico, presente sobretudo no olhar que enleia Mariano e na rápida alusão à sua cintura, evidenciando uma proximidade entre as personagens e sugerindo o avançar de sua relação. É cabível considerar que a referência a essa parte do corpo reitera o significado de seu nome³ e já aponta para o seu papel na história, que é o de gerar o herdeiro da família.

Da mesma forma, as alusões aos seus olhos algarvios são indícios da melancolia e do mistério que a envolvem, evidenciados mormente por sua preferência pela reclusão. A importância da informação e da sugestão é ratificada pelas duas menções de Mariano Paulo ao seu “sangue do sul” – a primeira, também no segundo capítulo, no discurso direto da personagem, e a segunda, no começo do capítulo seguinte, pela voz narrativa, em discurso indireto livre:

[...] Mariano pensava em Conceição e fazia confidências ao amigo:

– A rapariga deu-me volta à cabeça. Deve ser aquele sangue do sul. Não se admire de me ver casado um dia destes (p. 12).

[...] Pensava [Mariano] seriamente em casar, trocar as feiras, as mulheres da cidade, o jogo, pelos olhos da Conceição Pina; conhecer a fundo aquele sangue do sul. [...] (p. 15).

2 A partir daqui, todos os excertos de *Casa na Duna* serão referenciados apenas pelo número da(s) página(s).

3 Importar salientar que “o nome da personagem funciona frequentemente como um indício, como se a relação entre o significante (nome) e o significado (conteúdo psicológico, ideológico, etc.) da personagem fosse motivada intrinsecamente” (AGUIAR E SILVA, 1976, p. 277).

Isto posto, convém enfatizar que a natureza resignada e reservada de D. Conceição se manifesta desde sua apresentação, tanto por seus traços físicos quanto por sua reação à corte de Mariano Paulo. Essa conduta é reiterada nas outras duas aparições da personagem, sempre em companhia de Mariano: a princípio, quando aceita Dr. Seabra como padrinho de casamento (apesar de a decisão desagradar seus pais, que não gostam do médico), em face do testemunho de Mariano de que ele é boa pessoa e de que não deve ser responsabilizado pelas confusões em que ambos se meteram, confiando, pois, no juízo do noivo; e, depois, quando, já casada e grávida, revela preferir a casa vazia e o silêncio ao movimento e rumor costumeiros no casarão dos Paulos.

Por fim, ainda interessa sublinhar que, embora apareça somente nas analepses, D. Conceição é uma das figuras mais presentes ao longo do romance, na medida em que consta das lembranças de personagens centrais na história, como Mariano Paulo, Hilário e Dr. Seabra. Além de significativa nas recordações daqueles que lhe eram mais próximos, também na casa se percebe a sua presença, no retrato ovalado, tão caro a Hilário, como acentua Adrien Roig (2002-2003, p. 196, tradução nossa)⁴: “Paradoxalmente, é a mãe, morta no início, ao dar à luz Hilário, a mais presente: na memória de todos, sobretudo nos pensamentos de Hilário, e representada por um retrato, na moldura oval que constitui um dos raros elementos concretos e precisos da ‘decoração interior’ do casarão”. Sua importância na narrativa se dá, portanto, sobretudo por sua ausência, a qual impacta a vida de todos.

Como personagem contrastante, está Maria dos Anjos, criada dos Paulos. Após D. Conceição, é a única mulher a despertar interesse em Mariano, de quem passa a ser amante. De maneira oposta à da senhora da casa, a caracterização da criada repousa principalmente nos seus traços físicos femininos que aludem explicitamente a uma sexualidade e a uma sensualidade quase inexistentes, não mencionadas ou proibidas para uma mulher casada: “Ancas largas, sólidas, peito para dar mama a Corrocovo em peso, Maria dos Anjos pode parir uma dúzia de filhos. [...] A rapariga surge, em camisa de noite, os cabelos negros desfeitos [...]” (p. 111). Essa citação aponta, pois, para o ar de lubricidade que envolve a personagem. O narrador, aderindo à perspectiva de Hilário, é muito mais detalhista e ousado na caracterização física de Maria dos Anjos do que na de Conceição, visto que a desta se restringe a poucos traços, predominantemente faciais, enquanto a daquela se aprofunda na descrição do corpo de uma reprodutora em potencial, como o próprio Mariano a vê. Se Conceição “sorri” e “cora” por timidez, Maria dos Anjos “grita”, “ri” com escárnio de Lobisomem e “sorri com malícia”, como

4 No original: “Paradoxalement, c’est la mère, morte au début en mettant au monde Hilário, qui est la plus présente : dans le souvenir de tous, dans les pensées d’Hilário surtout, et représentée par un portrait, dans le cadre ovale qui constitue un des rares éléments concrets et précis du ‘décor intérieur’ du casarão”.

observamos numa cena em que Mariano Paulo queixa-se da presença da prostituta Guilhermina em sua casa e ameaça demitir a criada caso a ocasião se repita, ao que ela responde com “um sorriso indiferente e malicioso ao mesmo tempo” (p. 38).

Ademais, vale ressaltar a altivez com que a criada reage às questões que se lhe apresentam: rechaça o assédio de Hilário e zela pela saúde de Mariano Paulo, cada vez mais obcecado pela ideia de que a família é vítima de uma maldição tramada pelo destino. Outrossim, é interessante notar como são percebidas e contrastadas por Mariano. Ele reconhece, diante de Hilário, que a memória de D. Conceição “é uma coisa preciosa” (p. 110), a fim de demonstrar o quanto gostaria de ainda tê-la por perto, e, depois, já desvairado, recorda-se dela ao pensar em seus planos de casamento com Maria dos Anjos – “Ao longe, há outra imagem de mulher, desfocada, sumida. Terá sido um sonho?” (p. 130) –, sugerindo que ainda guarda afeto por Conceição. Por outro lado, deseja a criada “por simples apetite, como o pão, o vinho, o sono” e vê nela uma oportunidade de alcançar a “harmonia [há] tanto tempo esperada”, com quem poderia ter um filho “da terra”, forte, “capaz de confundir a quinta com a vida” (p. 107), de modo a garantir a manutenção do legado familiar – porquanto, se são as duas mulheres de naturezas tão distintas, assim o seriam seus filhos.

Cabe frisar, ainda, que, apesar das diferenças entre as duas, Maria dos Anjos, à semelhança de D. Conceição, serviria, em última instância, apenas como meio de dar continuidade à linhagem, ou seja, seria também uma mera “incubadora”. Como isso não se concretiza, é coerente considerar que sua função na narrativa está vinculada ao contraste necessário que se estabelece entre as duas, bem como à intensificação do atrito entre Mariano e Hilário e, finalmente, à importância da mãe para o rapaz, uma vez que sua atração pela criada também se deve à carência afetiva provocada pela ausência materna.

A seu turno, Guilhermina, amásia dos trabalhadores da região por quem Hilário apaixona-se e com quem se envolve, aparece sempre em companhia de outras personagens e é caracterizada, tal como a criada, sobretudo em seu aspecto físico, permeado de um erotismo mais sutil que o de Maria dos Anjos. A título de exemplificação, transcrevemos a seguir os três excertos, extraídos de capítulos distintos, que fazem referência aos traços de Guilhermina, todos sob a ótica de Hilário:

[...] E ela aparecia por fim, de candeia na mão: a cabeça frágil, de cabelos caídos, recortada no oiro do azeite que ardia; a mancha branca da camisa; um ombro fulvo, nu. [...] (p. 39)

[...] Guilhermina desatava a rir, os cabelos loiros fulguravam. [...] (p. 90)

[...] Basílio enlaça Guilhermina. Tornam a dançar. Com os seus cabelos loiros, o seu riso a crescer lentamente, a rapariga é um favo de mel. [...] (p. 126)

A partir dos trechos recortados, percebemos a similaridade dos traços mencionados pelo narrador para caracterizar tanto Maria dos Anjos quanto Guilhermina: os cabelos⁵, o riso e o corpo em camisa como elemento que suscita desejo e exala sensualidade. Entretanto, aos olhos de Hilário, a personagem adquire uma aura que beira o angelical, como que idealizada – aliás, a luz da candeia incidindo sobre sua cabeça frágil, projetando um halo sobre seus cabelos dourados, sugere essa leitura –, mas sem perder a atração que exerce sobre ele. O corpo da moça, à exceção de seus fulgurantes cabelos louros e de seu ombro nu, quase não se vê, ao passo que o da criada da família é descrito muito mais detalhadamente. É importante notar, inclusive, que a cor de seus cabelos aponta para uma inocência idealizada, diferentemente das melenas escuras de Maria dos Anjos, que intensificam o elemento erótico. A associação entre a cor dourada dos cabelos de Guilhermina e seu riso envolvente assemelham-na a um favo de mel: doce, atraente, convidativo.

Ainda convém observar que, enquanto a idealização de Guilhermina permanece, as únicas alusões ao seu aspecto são aquelas já mencionadas; porém, quando Hilário finalmente concretiza seu desejo junto a ela, o narrador ousa mencionar sua nudez: “A mão de Hilário continuava hesitante. Então, a rapariga soergueu-se na cama, arqueou o busto, aproximou-se devagar. E o seio entrou suavemente na concha da mão” (p. 91). Mesmo então, o signo da delicadeza atrelado à personagem se sustenta, ao passo que, com Maria dos Anjos, a sexualidade constitui-se mais vulgarmente, embora não seja ela a prostituta.

Também Guilhermina, na forma como governa a própria vida, mostra-se ativa. Apesar da insistência de Hilário em passar com ela as noites (ou até mesmo em virtude dessa obstinação), a prostituta quase nenhuma atenção lhe dá, ignorando seu comportamento pueril, enganando-o quando não o quer receber e o expulsando quando ele a desagrada. Contudo, aproveita-se do afeto do rapaz, que a enche de presentes, numa tentativa de comprar-lhe o amor e conservá-la apenas para si.

Importa realçar que, em alguns momentos, a caracterização de Maria dos Anjos e de Guilhermina, sob a perspectiva de Hilário, aparece atrelada ao signo da animalização, dado que o rapaz as compara a animais. Ultrajado pela profanação do leito da mãe por parte do pai e da criada, e inconscientemente negando a atração que ela exerce sobre si, o rapaz assim a percebe:

5 “[...] E como a cabeleira é uma das principais armas da mulher, o fato de que esteja à mostra ou escondida, atada ou desatada é, com frequência, um sinal da disponibilidade, do desejo de entrega ou da reserva de uma mulher. [...] A noção de provocação sensual, ligada à cabeleira feminina, está igualmente na origem da tradição cristã segundo a qual as mulheres não podem entrar na igreja com a cabeça descoberta: se o fizessem, seria pretender uma liberdade não somente de direito, mas de costumes. [...]” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 155).

[...] Na cama de Mariano Paulo, a intrusa começava a gemer com a rouquidão de certos bichos: rolas, gatas. [...] (p. 39)

[...] Também Maria dos Anjos o tratava desabridamente. Por influência de Mariano Paulo ou por conta própria, a verdade é que estava a exceder-se. Uma cadela, que abria as pernas a um velho por interesse. Depois clamava o pai, quando via Guilhermina na quinta, que não queria putas lá em casa. [...] Desejava a noite. Mas a noite viria, com os seus animais cansados, encher de cio os estábulos, os quartos. Na cozinha, Maria dos Anjos cantarolava. Grandessíssima cabra. [...] (p. 44-45)

A luz acende-se no quarto do pai. O barulho da água despejada no balde significa que a pega se lavou e pouco tarda que volte ao próprio ninho, depois de conspurcar o alheio. [...] (p. 111)

[...] Ei-la, sob a camisa leve, com o cheiro do leito donde vem e as olheiras da fêmea que deixou o homem há pouco. [...] (p. 112)

A seus olhos, Maria dos Anjos é uma intrusa que pretende ocupar o lugar de sua mãe na casa. Privado da presença e do amor maternos, Hilário torna-se cada vez mais inábil nas relações sociais, sobretudo as amorosas, pois anseia encontrar em outros braços a atenção que em casa lhe é negada. Sua aversão à criada deve-se não só à conspurcação do leito em que a mãe dormia, mas também ao fato de a desejar e não a poder possuir, como se a si fosse negada toda forma de afeto, sentimentos confusos que ele mesmo parece não entender e não controlar, segundo depreendemos da seguinte passagem, do momento em que o rapaz se depara com a criada em vestes de dormir:

Na sua confusão há ódio outra vez, mas sobretudo sentimentos larvares, que sempre ignorou, e se chocam, transformam, vão ganhando pouco a pouco a têmpera de um único instinto, pesado e inadiável, que o domina sem ele querer.

[...]

– Já uma vez te pedi que dormisses comigo. Lembras-te?

Dói-lhe o que diz, o que faz, mas não pode evitar as palavras, os gestos, que lhe parecem ordenados há muito:

– Tem de ser agora, compreendes?

Estende os braços, mas a rapariga consegue fugir-lhe:

– Pare ou desato a gritar. [...] (p. 112)

Por isso, para ele, Maria dos Anjos é sempre associada à lascívia: geme com a rouquidão de rolas e gatas; é uma cadela que se entrega ao patrão, homem muito mais velho que ela, apenas por interesse; como os animais nos estábulos, enche o quarto de cio; exhibe as olheiras

de uma fêmea e emana o cheiro do leito alheio que conspurcou e de onde há pouco saiu. Da mesma forma que, em pensamento, chamara a criada de “grandessíssima cabra”, enciumado com as relações que Guilhermina mantém com os trabalhadores da região e rejeitado por ela, Hilário chama-lhe “a cabra das cabras”, pois não haveria “par de calças em Corrocovo” que lhe não tivesse passado pela cama (p. 89).

Ao contrário das três personagens analisadas acima, nada sabemos sobre a constituição física de Palmira, criada da família durante toda a infância de Hilário. É ela, aliás, que exerce, até onde lhe cabe, a função materna no casarão de Corrocovo, já que se torna tão (ou mais) responsável pela criação do menino quanto (do que) Mariano Paulo, sem que isso, todavia, os aproxime afetivamente. Caracterizada por seu silêncio (suas falas são sempre curtas e diretas, no sentido de que responde somente o necessário) e sua lentidão, aos olhos do menino, Palmira assemelha-se a uma sombra, quase imperceptível, a deslizar pela casa.

No sétimo capítulo, pouco antes de findar a analepse da narrativa, o narrador nos desvela os desejos mais íntimos da personagem: casar-se e constituir família, como observamos no fragmento abaixo:

As mulheres que trabalhavam na quinta ou vinham trazer a merenda aos jornaleiros, grávidas, com os garotos pela mão, faziam-na sonhar. Imaginava-se como elas: prenha; depois, um filho ao colo, um braço protector em torno dos ombros e o sorriso forte dum homem a fitar a criança. As mulheres passavam, de barriga crescida; Palmira olhava-as e tornava-se ainda mais silenciosa (p. 29).

Esse desejo a leva a poupar seu ordenado para, em seguida, trocá-lo por ouro, o que provoca gracejos por parte de Firmino, que a aconselha a se casar, pois “Com o baú cheio de oiro, não lhe faltam homens” (p. 29). Encontrado o noivo – Luciano Taipa, um trabalhador da quinta, fortemente interessado no conteúdo do baú – e decidido o casamento, resolve deixar a casa dos Paulos, numa cena que, sob a perspectiva de Hilário, revela, simultaneamente, os sentimentos de Palmira em relação a ele e o desinteresse do menino, que não corresponde aos seus afetos:

Hilário viu-a partir desinteressado. Fria e distante, passara anos entre aquelas paredes sem se fazer amar. Sobre a infância de Hilário, a sua figura pairava escuramente.

[...]

Palmira veio despedir-se. Abraçou-se a ele, desolada:

– Meu menino. Meu rico menino. Nunca mais o vejo. (p. 30)

Vale ressaltar que, depois de partir, a despeito de continuar a viver em Corrocovo, Palmira não retorna ao casarão. Porém, ao final da narrativa, percebemos que ela é um dos poucos

presentes no velório de Hilário, sobre cujo corpo se joga a chorar. Além disso, cabe frisar que o principal anseio de Palmira, isto é, a maternidade, não se concretiza. No começo, sua vida de casada é um “paraíso”, como diz Maria dos Anjos. Ela realmente se julga “mais feliz agora, casada com Luciano” (p. 41). Entretanto, com o tempo, sua vida se torna cada vez mais árida, pois permanece sem descendência e recai na pobreza, quando o mau tempo prejudica as colheitas, razão pela qual ela e o marido perdem a terra comprada com sua pequena fortuna e emigram. Assim, podemos considerar que sua funcionalidade está fundamentada no fato de representar o proletariado que almeja ascender socialmente e se tornar independente, mas que volta a sucumbir ao antigo sistema devido à inclemência da natureza e ao avanço do progresso industrial sobre os pequenos meios rurais de produção, convertendo-se em “um elemento da degradação geral de todo esse universo” (ESTEVES, 2008, p. 48, tradução nossa)⁶.

N’*O Aprendiz de Feiticeiro*, em segmento bastante elucidativo a respeito da caracterização de suas personagens femininas, Carlos de Oliveira comenta:

Alguém me observou há tempos que as mulheres pequeno-burguesas dos meus livros são mais ou menos pecadoras mentais. Exacto. E sabe-se porquê. A moral sexual da província portuguesa (onde se passam esses livros) é um caldo rançoso com alguns feijões de pedra no fundo, os mitos que todos conhecemos: noiva de hímen intacto, fidelidade conjugal só da mulher, prática convencionalíssima do amor, etc. A mulher, aqui, nem sequer pode considerar-se o objecto erótico do marido. Talvez fugidamente nos primeiros meses, mas passa logo à condição mecânica de incubadora, se não for estéril; se for (porque não há-de ela perpetuar esta sociedade, esta moral?), torna-se quase desprezível. O erotismo é pois um jogo para homens, fora do santo país do matrimónio. Os países da prostituição, tão fáceis de colonizar, existem para isso mesmo. Pobre erotismo. A mulher casada ou aceita o código em vigor, transformando-se no útero indiferente, transferindo os prazeres da cama para os filhos, os doces, a má língua, o croché, a caridade, um pouco de luxo se possível (vestidos, anéis, pulseiras), a mansa escravatura do lar (é assim que se diz, suponho), ou cai no erotismo imaginado, sem parceiro, a pior solidão. [...] (OLIVEIRA, 1979, p. 71-72).

Face ao exposto, é notório que o que o autor discute se aplica claramente à D. Conceição. Isso porque, após o casamento, deixa de ser referenciada por suas qualidades físicas e parece cumprir apenas o seu papel biológico e social de “incubadora”, basicamente a única função atribuída às mulheres recém-casadas da pequena burguesia. Por isso, a forma como são figuradas as personagens femininas de *Casa na Duna*, sob a percepção de personagens masculinas, deslinda seus papéis subalternos e a visão conservadora vigente – não só na quinta dos Paulos como na sociedade portuguesa –, ainda no princípio do século XX. Adrien Roig (2002-2003, p.

6 No original: “Luciano et Palmira Taipa constituent un autre paradigme, celui d’une famille qui essaie de se construire de façon économiquement indépendante des Paulo, mais en vain. Le couple est obligé de remettre ses terres à Miranda, à cause d’une dette impayée ; Luciano émigre, et devient un élément de la dégradation générale de tout cet univers, tout en contribuant à l’agrandissement et à la consolidation du domaine de Miranda” (ESTEVES, 2008, p. 47-48).

196, tradução nossa)⁷ chama a atenção igualmente para esse fato, afirmando que a inferioridade feminina, tanto em número de personagens quanto em espaço em cena, corresponde “à realidade da condição da mulher em Portugal, à época do romance”.

Não obstante esse tratamento conservador, por vezes violento, que recai em apreciações que podem ser consideradas estereotipadas, é interessante notar a independência das personagens femininas de *Casa na Duna*, às quais as masculinas não conseguem impor de todo as suas vontades, à semelhança do que ocorre nos outros romances da Gândara, sobretudo em *Uma Abelha na Chuva* e *Finisterra*. No primeiro, apesar de não escapar das convenções sociais, especialmente em razão de suas origens, D. Maria dos Prazeres não se submete aos mandos de Álvaro Silvestre. Da mesma maneira, embora tenha suas escolhas subjugadas, Clara não se conforma com o destino que lhe é reservado, rebelando-se a seu modo. Já em *Finisterra*, esse papel de insubordinação é encarnado pela personagem feminina não nomeada, a qual é considerada uma intrusa no ambiente familiar masculino.

Em vista disso, é cabível sugerir que a figuração de cada uma das personagens femininas do romance inaugural de Carlos de Oliveira repousa sobre determinados signos: a de D. Conceição, sobre os signos da resignação, da reserva e da delicadeza; a de Maria dos Anjos, em contraste, sobre os signos da lascívia, da extravagância e da força; de modo semelhante, a de Guilhermina sobre os signos da ousadia, da luxúria e do desprendimento; e a de Palmira, por fim, sobre os signos do silêncio, da maternidade e do labor. Nesse sentido, depreende-se essas figuras, como é notório na ficção oliveiriana, são dotadas de atributos que as singularizam – principalmente quando contrastadas, seja dentro da própria narrativa, seja no conjunto da obra do autor –, sem que isso lhes tire a complexidade.

Referências

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1976.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Coordenação de Carlos Sussekind. Tradução de Vera da Costa e Silva et al. 31. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

ESTEVES, José Manuel da Costa. *La maison sur la dune* de Carlos de Oliveira: “Les yeux en feu” de Mariano Paulo ou L’impossibilité de compréhension de l’Histoire. Tradução de Ana Côte-Real e Pierre Léglise-Costa. In: _____. **La Littérature Portugaise contemporaine**. Paris: L’Harmattan, 2008. p. 33-52.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do Romance**. Tradução de Maria Helena Martins. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1974.

7 No original: “Cette infériorité féminine correspond à la réalité de la condition de la femme au Portugal, à l’époque du roman : on ne leur demandait guère leur avis, c’est les hommes qui décidaient”.

- MENDONÇA, Fernando. **A Literatura Portuguesa no Século XX**. São Paulo: HUCITEC, 1973.
- OLIVEIRA, Carlos de. **O Aprendiz de Feiticeiro**. 3. ed. corr. Lisboa: Sá da Costa, 1979.
- OLIVEIRA, Carlos de. **Finisterra**. Paisagem e Povoamento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.
- OLIVEIRA, Carlos de. **Casa na Duna**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.
- OLIVEIRA, Carlos de. **Uma Abelha na Chuva**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.
- OLIVEIRA, Carlos de. Resenha crítica a *Minas de San Francisco* de F. Namora. **Vértice**. Coimbra, v. 44, p. 270-271, 1947.
- REIS, Carlos. **O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português**. Coimbra: Almedina, 1983.
- ROIG, Adrien. *Casa na Duna*, Roman-tragédie de Carlos de Oliveira. **Quadrant**, Centre de Recherche de Littérature en Langue Portugaise, Montpellier, n. 19-20, p. 185-213, 2002-2003.
- VAL, Terezinha de Jesus da Costa. *Casa na Duna*, de Carlos de Oliveira: Lugares. In: SILVEIRA, Jorge Fernandes da (Org.). **Escrever a casa portuguesa**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. p. 61-76.