

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Alana Francisca da Silva Hoffmann

**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**

Santa Maria, RS
2020

Alana Francisca da Silva Hoffmann

**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**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Orientadora: Profa. Dra. Raquel Trentin Oliveira

Santa Maria, RS
2020

This study was financed in part by the Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Finance Code 001

Hoffmann, Alana Francisca da Silva

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 / Alana Francisca da Silva Hoffmann.- 2020.

122 p.; 30 cm

Orientador: Raquel Trentin Oliveira

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Maria, Centro de Artes e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, RS, 2020

1. Personagem 2. Espaço 3. Casa na Duna 4. Carlos de Oliveira I. Oliveira, Raquel Trentin II. Título.

Sistema de geração automática de ficha catalográfica da UPFM. Dados fornecidos pelo autor(a). Sob supervisão da Direção da Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central. Bibliotecária responsável Paula Schoenfeldt Patta CRB 10/1728.

Declaro, ALANA FRANCISCA DA SILVA HOFFMANN, para os devidos fins e sob as penas da lei, que a pesquisa constante neste trabalho de conclusão de curso (Dissertação) foi por mim elaborada e que as informações necessárias objeto de consulta em literatura e outras fontes estão devidamente referenciadas. Declaro, ainda, que este trabalho ou parte dele não foi apresentado anteriormente para obtenção de qualquer outro grau acadêmico, estando ciente de que a inveracidade da presente declaração poderá resultar na anulação da titulação pela Universidade, entre outras consequências legais.

Alana Francisca da Silva Hoffmann

**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**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Aprovado em 28 de fevereiro de 2020:



Raquel Trentin Oliveira, Dra. (UFSM)
(Presidente/Orientadora)



Gerson Luiz Roani, Dr. (UFV)



Silvia Carneiro Lobato Paraense, Dra. (UFSM)

Santa Maria, RS
2020

DEDICATÓRIA

*À minha mãe, que me transmitiu o amor pela literatura,
e à professora Silvia, que me ensinou a lê-la.*

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Santa Maria, pelo espaço de aprendizado e crescimento pessoal, intelectual e profissional, tanto no Ensino Médio quanto na Graduação e no Mestrado.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFSM, principalmente às secretárias, Fabrícia Iansen e Hellen Mello, pela solicitude e gentileza com que sempre me atenderam.

Aos meus pais, Ana e Alceu, pelos valores, pelo exemplo e pelo apoio incondicional, sem os quais todo este percurso não teria sido possível.

À professora Raquel Trentin Oliveira, minha orientadora, pela recepção em seu grupo de estudos, sem que tivéssemos previamente nos encontrado em sala de aula, pela confiança no potencial deste trabalho, pela orientação cuidadosa e também pelo carinho.

À professora Silvia Carneiro Lobato Paraense, pelo estímulo constante, pelos desafios e oportunidades e, ainda, pelo exemplo de ética, competência, generosidade e dedicação.

Ao professor Gerson Luiz Roani, pela leitura atenta deste texto, pelas sugestões valiosas e pela honra de sua presença nas bancas de qualificação e defesa.

Ao professor José Manuel da Costa Esteves, por sua cordial resposta ao meu e-mail e pelo envio de um livro seu, o qual muito contribuiu para esta análise.

Ao Serviço de Comutação Bibliográfica da UFSM, por possibilitar meu acesso a textos críticos quase inacessíveis.

À Daniella, por tudo o que me ensinou e por seu papel fundamental na minha formação.

À Camila, por ter me sugerido, há mais de uma década, que cursasse Letras.

À Roberta, pela dádiva do encontro. À Gisele, pelos passeios entre casas e dunas. Ao Angelo, pelo apoio mútuo em meio aos tropeços. E à Camilinha, pela terna acolhida no grupo.

À Vanessa, pela companhia na caminhada rumo à (im)perfeição.

Ao Matheus, *fratello sole*, pela presença sempre luminosa e pela Beleza inigualável que permeia nossa amizade. À Pâmela, pela força e pela certeza do crescimento na diferença.

À Laura, pelo equilíbrio dos elementos. Ao Fernando, pela amizade inestimável. À Ana, pela proximidade mesmo com a distância. Ao Gustavo, pelo interesse sincero por este texto.

À Deca e ao Feijão, pela torcida e pelo afeto.

À Juju, pelo amor, pela alegria e pela leveza com que colore a (minha) realidade.

À minha família, pelo incentivo.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico e à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, pela concessão das bolsas de estudos, nos dois anos do Mestrado.

Considerate la vostra semenza:
Fatti non foste a viver come bruti,
Ma per seguir virtude e conoscenza.

(Dante Alighieri)

RESUMO

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

AUTORA: Alana Francisca da Silva Hoffmann

ORIENTADORA: Raquel Trentin Oliveira

Em meados da década de 1930, Portugal encontra-se já sob o regime do Estado Novo, período conturbado em que desponta o Neorrealismo português, movimento literário influenciado por certas concepções marxistas e pela ficção norte-americana e brasileira da década de 30. No quadro literário do movimento, Carlos de Oliveira ocupa um lugar central entre os autores cuja obra reflete uma acentuada preocupação estética. A temática neorrealista da decadência da burguesia rural e da conseqüente miséria do proletariado é evidente em seu primeiro romance, *Casa na Duna* (1943), que inaugura a chamada “tetralogia da gândara”, composta ainda pelos romances *Pequenos Burgueses* (1948), *Uma Abelha na chuva* (1953) e *Finisterra* (1978). *Casa na Duna* acompanha as três últimas gerações dos Paulos, família da pequena burguesia gandaresa, proprietária de uma quinta na aldeia de Corrocovo. Nesse romance, a degradação, que inicialmente parece restrita à questão socioeconômica, abarca também as instâncias física, moral, psicológica e afetiva. Tendo isso em vista, nesta dissertação, objetivamos compreender, por meio da análise da composição das personagens e da configuração do espaço, a relação de contigüidade entre a derrocada da família Paulo e a ruína de sua casa. Para tanto, privilegiamos sobretudo o cuidado formal e linguístico com que o autor constrói o universo ficcional da gândara e o modo como caracteriza seus habitantes, além da maneira como se serve ideologicamente dele, ao mesmo tempo evitando tornar a obra mero instrumento de crítica social e se valendo das potencialidades estéticas da língua.

Palavras-chave: Personagem. Espaço. *Casa na Duna*. Carlos de Oliveira.

ABSTRACT

BETWEEN THE SILENCE OF THE PINE TREES AND THE LONELINESS OF THE WALLS: COMPOSITION OF CHARACTERS AND ITS RELATION WITH SPACE IN CARLOS DE OLIVEIRA'S *CASA NA DUNA*

AUTHOR: Alana Francisca da Silva Hoffmann

ADVISOR: Raquel Trentin Oliveira

In the mid-1930's, Portugal was already under the regime of Estado Novo, a troubled period in which Portuguese Neorealism emerged, a literary movement influenced by certain Marxist conceptions and also by some American and Brazilian fiction of the 1930s. In the scope of the literary movement, Carlos de Oliveira occupies a central place among the authors whose work reflects a marked aesthetic concern. The neorealist theme of the decadence of the rural bourgeoisie and the consequent misery of the working class is evident in his first novel, *Casa na Duna* (1943), which inaugurates the so-called "tetralogy of gândara", which includes the novels *Pequenos Burgueses* (1948), *Uma Abelha na Chuva* (1953) and *Finisterra* (1978). *Casa na Duna* follows the last three generations of the Paulos, a small bourgeoisie family who owns a farm in the village of Corrocovo. In this novel, the degradation, which initially seems restricted to socioeconomic aspects, can be also related to physical, moral, psychological and affective instances. In this sense, this dissertation is intended to understand, through the analysis of the composition of the characters along with the configuration of the space, the close relation between the collapse of the Paulo family and the ruin of their house. Therefore, we will especially focus on the formal and linguistic care with which the author constructs the fictional universe of gândara and the way in which its inhabitants are characterized. Moreover, we also observe how the author ideologically explores this fictional universe while avoiding to make the work merely an instrument of social criticism and worth of the aesthetic potentialities of the language.

Keywords: Character. Space. *Casa na Duna*. Carlos de Oliveira.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	17
2	CARLOS DE OLIVEIRA E O NEORREALISMO PORTUGUÊS.....	19
3	ADENTRANDO (A) CASA NA DUNA	29
4	AS PERSONAGENS	39
4.1	PERSONAGENS SECUNDÁRIAS.....	43
4.1.1	D. Conceição, Maria dos Anjos, Guilhermina e Palmira: a representação do feminino	43
4.1.2	Dr. Seabra: a voz da razão	51
4.1.3	Lobisomem: a valorização da simplicidade	54
4.1.4	Firmino: tradição e obediência	56
4.2	OS PAULOS: DO ESPLENDOR À DECADÊNCIA.....	59
4.2.1	O velho Paulo: o passado ditoso	60
4.2.2	Mariano Paulo: o presente deteriorado	62
4.2.3	Hilário: o futuro destruído	70
5	O ESPAÇO	81
5.1	O ESPAÇO NATURAL	84
5.1.1	Sob(re) as intempéries	89
5.1.2	Na paisagem modificada	92
5.1.3	À sombra da noqueira	94
5.1.4	Em meio à natureza	95
5.2	O ESPAÇO ARTIFICIAL	104
5.2.1	Na casa sobre a duna	105
5.2.2	No Colégio S. Pedro	110
5.2.3	No quarto de Guilhermina	111
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	113
	REFERÊNCIAS	119

1 INTRODUÇÃO

“Contar os grãos de areia destas dunas é o meu ofício actual. Nunca julguei que fossem tão parecidos, na pequenez imponderável, na cintilação de sal e oiro que me desgasta os olhos.”
(Carlos de Oliveira)

Como “o mais fecundo instrumento de análise e de compreensão do homem e das suas relações com o mundo” através dos tempos, a literatura exprime valores, dá forma a uma cosmovisão e traduz experiências humanas, assim revelando algo acerca do homem e do mundo.¹ Carlos de Oliveira (1921-1981) traduziu, em toda a sua obra, experiências humanas universais ao ficcionalizar a decadência da pequena burguesia gandraesa e a miséria do proletariado oprimido. Em *Casa na Duna*, seu primeiro romance, observamos a ruína da família Paulo, vitimada principalmente pelas condições econômicas e sociais do início do século XX, quando a Primeira Grande Guerra e a ascensão da ideologia marxista provocaram mudanças na configuração política em todo o mundo, sobretudo na Europa. Nesse romance, além da estreita afinidade entre personagens e espaço, comum às narrativas de feição realista, já são identificáveis muitas das características do estilo do autor, tais como “a exploração dos diversos níveis temporais, a subjetividade das personagens” e “a inserção de novos recursos que possibilitam um avivamento da linguagem romanesca” (FREITAS, 1994, p. 59).

Tendo isso em vista, nesta dissertação, objetivamos compreender, por meio da análise da composição das personagens, bem como da configuração do espaço, a relação de contiguidade entre a derrocada da família Paulo e a ruína de sua casa, atentando sobretudo para o cuidado formal e linguístico do autor, o qual, por meio de uma sintaxe predominantemente coordenativa (como na poesia lírica), dedica-se à criação de imagens simbólicas e à exploração de nuances psicológicas, assim problematizando os aspectos sócio-históricos privilegiados pelo Neorrealismo. Para tanto, nosso texto se organiza em quatro partes principais.

Na primeira, correspondente ao segundo capítulo e intitulada “Carlos de Oliveira e o Neorrealismo Português”, debruçamo-nos sobre as influências históricas e as motivações ideológicas do Neorrealismo, o lugar do autor no movimento e o de *Casa na Duna* em sua obra. Na segunda parte, equivalente ao terceiro capítulo e denominada “Adentrando (a) *Casa na Duna*”, buscamos fornecer um panorama de como o romance se constrói, no que se refere ao tratamento do narrador, da perspectiva, do tempo, do espaço e das personagens. Na terceira

¹ AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976. p. 111-112.

parte, correspondente ao quarto capítulo e nomeada de “As Personagens”, dedicamo-nos à análise da composição das personagens de mais destaque na narrativa, sejam elas protagonistas, sejam elas secundárias. Para isso, partimos dos critérios de hierarquização estabelecidos por Philippe Hamon (1986a), os quais nos levaram a selecionar todas aquelas que exercem papéis fundamentais no que concerne à construção das protagonistas e ao avançar da ação. Na quarta parte, equivalente ao quinto capítulo e intitulada “O Espaço”, analisamos a configuração do espaço no romance, considerando o seu papel na caracterização das personagens e atentando para os processos estilísticos elencados por Philippe Hamon (1986b).

2 CARLOS DE OLIVEIRA E O NEORREALISMO PORTUGUÊS

“O amor das palavras vivas, incisivas, o aprofundamento dos meios de expressão, é o dever mais elementar do romancista, do poeta.”

(Carlos de Oliveira)

Filho de imigrantes portugueses, nascido em Belém do Pará, a 10 de agosto de 1921, **Carlos Alberto Serra de Oliveira**, o alquimista das palavras, dedicou ao menos quatro décadas de sua vida a “traduzir” experiências humanas, a “desenhar” retratos e a “pintar” e “povoar” paisagens, moldando um microcosmo todo seu. Preocupado com a situação político-social de um Portugal sob a ditadura salazarista, o jovem literato, aliado a outros igualmente jovens escritores, funda o movimento neorrealista português, inaugurado em 1940, com a publicação de *Gaibéus*, de Alves Redol. Carlos de Oliveira desponta nas letras portuguesas como poeta, aos 21 anos, quando da publicação de *Turismo*, em 1942, e como romancista, aos 22, quando sai *Casa na Duna* (1943). Publica outros livros de poemas, dentre os quais *Mãe Pobre* (1945), *Colheita Perdida* (1948) e *Micropaisagem* (1968), e reúne, mais tarde, sua obra poética em dois volumes, sob o título de *Trabalho Poético* (1976). Além de *Casa na Duna*, publica outros quatro romances: *Alcateia* (1944), *Pequenos Burgueses* (1948), *Uma Abelha na Chuva* (1953) e *Finisterra. Paisagem e Povoamento* (1978). Sua obra ainda inclui *O Aprendiz de Feiticeiro* (1971), uma coletânea de crônicas, contos e artigos.

Conforme Maria Luiza Ritzel Remédios (1986, p. 14), a geração que introduz o Neorrealismo “coloca-se a serviço da liberação e da igualdade concretas do homem, voltando-se para o futuro do grupo social e procurando responder com uma ideologia que possa superar o conformismo burguês do século XIX”. Como a Geração de 70, os neorrealistas desejavam “ligar a literatura à sociedade, fazendo dela um instrumento de activa intervenção social” (REIS, 2005b, p. 16), em contraposição aos presencialistas, que privilegiavam a criação estética e evitavam o engajamento sócio-político da obra literária (JÚDICE, 1993; FREITAS, 1994). É por isso que, a partir da década de 1940, “toda a obra artística portuguesa” exprimia “determinada posição político-social como a produção artística surgida ao desenrolar da década de 30 no mundo ocidental” (REMÉDIOS, 1986, p. 14).

Considerado a terceira fase do Modernismo em Portugal e desenvolvido “sob o signo ideológico e cultural do *marxismo*” (REIS, 2005b, p. 15, grifos do autor), o Neorrealismo português é um movimento literário que vigora do final da década de 1930 ao final da década de 1950 e designa

uma projecção, no domínio da criação literária, de orientações culturais ideologicamente fundadas no materialismo histórico e dialéctico; uma análise, através da literatura, da dialéctica das transformações sociais e em particular da luta de classes, num quadro económico-social capitalista; uma denúncia das contradições que afectavam esse cenário económico-social: a exploração do homem pelo homem, a luta pela posse da terra, a sobrevivência de mecanismos de exploração quase feudais, etc. (REIS, 2005b, p. 16)

À semelhança dos movimentos artísticos e literários que o precederam, o Neorrealismo português “nutriu-se primordialmente de coordenadas históricas e sociais que, de um modo ou outro, solicitaram a sua atenção”, tais como a crise económica da década de 1920, a instauração de regimes políticos totalitários – principalmente na Itália, na Alemanha, na Espanha e, mais importante ainda, em Portugal – e, como estopim, a deflagração da Segunda Grande Guerra (REIS, 2005a, p. 9). A respeito do contexto ditatorial português, ressaltamos o que declara Fernando Rosas:

Precisamente, a realidade é que, no contexto histórico de então, sob o efeito da afirmação do fascismo italiano, do nacional-socialismo e dos ‘regimes de ordem’ em toda a Europa como inelutável alternativa política e ideológica à ordem liberal e única barreira face ao comunismo soviético, sobretudo sob o tremendo impacto da guerra civil de Espanha e da proclamada ‘ameaça vermelha’ não só ao regime, mas à própria soberania nacional e à ‘civilização cristã ocidental’, a pressão fascizante a partir do interior do próprio regime, e com alguma base social, ultrapassou, sob muitos aspectos, o ponto de vista conservador elitista dominante na oligarquia do regime, impondo-lhe concessões e recuos. E, nessa situação, iria criar-se, contra os seus receios e reservas, uma dinâmica fascizante que se manifesta, desde logo, no aparecimento, ‘a partir de baixo’, de organizações de mobilização e inculcação ideológica que o Estado Novo terá de aceitar, sempre procurando controlá-las e sujeitá-las à sua tutela. (ROSAS, 2001, p. 1038-1039)

Histórica e politicamente influenciado pelos acontecimentos europeus, não surpreende que também a literatura portuguesa neorrealista tenha sido influenciada por manifestações literárias que lhe foram anteriores, tais como o Realismo socialista e a ficção norte-americana e brasileira das décadas de 20 e 30. De acordo com Carlos Reis (2005a, p. 10-12), o Realismo socialista assentava a sua concepção de literatura “numa informação ideológica de natureza marxista, favorecida [...] pelas circunstâncias históricas em que surgiu, na Rússia dos anos vinte e trinta”; a ficção norte-americana daquele período também tinha feição realista, embora gerada a partir de “condicionamentos históricos diversos dos que inspiraram o Realismo socialista”, especificamente por nomes como Ernest Hemingway, John Dos Passos, William Faulkner e John Steinbeck, que privilegiaram “a temática dos deserdados sociais, mas dimensionando-a à luz de características específicas da sociedade americana do período de entre as duas guerras”; e, finalmente, o romance brasileiro posterior à década de 20, “empenhado em vincular a literatura à realidade”, abordou sobretudo “o espaço geoeconómico privilegiado” nordestino,

local em que as crises sociais e econômicas se agravavam, em função de condições climáticas adversas, por meio de escritores como Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Jorge Amado e Rachel de Queiroz.

Em relação ao Neorrealismo português, ainda importa salientar que, segundo Carlos Reis (2005b, p. 17, grifos do autor), é possível distinguir, “no quadro literário do movimento, obras e autores de feição claramente *militante*, de obras e autores em que é mais nítida uma certa preocupação com a *qualidade* do discurso literário”, vertente na qual se insere Carlos de Oliveira. Nesse sentido, sua obra destaca-se em face de seu domínio dos meios formais de expressão. Para Benjamin Abdala Júnior (1981), o escritor procurou vincular a tradição novelística portuguesa às técnicas romanescas que lhe eram contemporâneas, incorporadas não por modismos, mas por motivação ideológica, indissociável da forma. O crítico ainda ressalta que o trabalho artístico de Carlos de Oliveira não apresenta reducionismo ideológico, pois, ao enfatizar os princípios estéticos da arte social, ele intensifica estilisticamente os princípios da “ideia-ação” que orientam a organização de sua escrita. Entre outros aspectos, a intensa revisão a que submete seus textos atesta que, para ele, literatura não se faz com espontaneísmo ou voluntariedade, mas através de uma “práxis artística”, em que “a teoria-ideologia deve relacionar-se dinamicamente com as expectativas da consciência efetiva de leitores historicamente situados” (ABDALA JÚNIOR, 1981, p. 7). Com o mesmo intuito de valorizar os aspectos estéticos da obra de Carlos de Oliveira, Jorge Fernandes da Silveira (1999, p. 18) afirma que o autor de *Casa na Duna* “é um exemplo extraordinário de que uma visão estreita da literatura como reflexo da sociedade pode ser questionada por uma versão inteligente de mundo, em que a casa abriga, com sólido rigor estético, uma construção ficcional atenta às contradições do seu tempo”.

Apesar de a produção de Carlos de Oliveira não se ter restringido à narrativa, importa realçar que foi ela “o modo literário” que procurou cumprir o programa ideológico do Neorrealismo português, “mas uma narrativa, convém notar, cujas categorias fundamentais deveriam ser elaboradas de acordo com o sentido dialético inerente ao código ideológico neo-realista” (REIS, 2005b, p. 15). Carlos Reis considera que três dos romances de Carlos de Oliveira, quais sejam, *Casa na Duna*, *Pequenos Burgueses* e *Uma Abelha na Chuva*, estabelecem o vínculo do escritor com o Neorrealismo português, uma vez que

incidem sobre uma certa *paisagem* e sobre um certo *povoamento* econômico-social, analisados, em primeira instância, do ponto de vista de algumas das determinações ideológicas que sustentam o movimento neo-realista e, em segunda instância, divergindo das suas dominantes, designadamente no plano técnico. (REIS, 2005b, p. 19, grifos do autor)

No que tange à ficção neorrealista em prosa, António José Saraiva e Óscar Lopes (1996, p. 1036) declaram ser ela “uma redescoberta da vida rural, ou de qualquer modo regional, mas encarada com uns olhos aos quais avulta a dinâmica social do salariado e, em contraste, a decadência, proletarização, ou quase, de certa pequena burguesia”. Ainda convém destacar que, se a narrativa, sobretudo na forma de romance e conto, foi o modo literário priorizado pelo movimento, a personagem e o espaço foram as categorias literárias privilegiadas, motivo pelo qual as elegemos como nosso foco de análise nesta dissertação.

Romance publicado, originalmente, em 1943, *Casa na Duna*² marca a estreia de Carlos de Oliveira na prosa ficcional e inaugura a “tetralogia da gândara”³, como foi mais tarde denominado pela crítica o conjunto de sua obra romanesca, que tematiza a decadência de uma pequena burguesia gandraesa e a consequente miséria do proletariado. A partir disso, interessamos sublinhar o que diz José Manuel da Costa Esteves acerca do universo ficcional de Carlos de Oliveira e da casa que dá título ao romance:

O mundo rural é o seu universo literário, povoado pelos latifundiários, pelos camponeses pobres, pelos criados, e também pelos pequenos comerciantes e pelos funcionários administrativos da pequena e média burguesia da pequena cidade. Nesse universo, praticamente não há indústria e a mecanização do trabalho é praticamente inexistente. [...] *Casa na Duna*, primeiro romance do autor, já tem uma característica que continuará ao longo de seu trabalho; a de transposição ficcional do espaço, desde sua formação, sua fixação, sua apropriação e a modelagem dos homens pela paisagem, e da paisagem pelos homens [...]. A Gândara assume, assim, um significado universal e metafórico, com o enigma da paisagem povoada. A região atual é o resultado do trabalho do homem que teve que dar consistência à paisagem e transformá-la em terra produtiva. Mas a fixação é sempre precária, as dunas são instáveis e o homem vive na insegurança e no efêmero. É dessa tabela que devemos entender as personagens de Carlos de Oliveira que têm um caráter tipicamente solitário e arrependido. A casa, símbolo de fundação e consolidação, também é efêmera, facilmente danificada pela ação dos ventos e devorada pela umidade [...]. (ESTEVES, 2008, p. 39, tradução nossa)⁴

² Sempre que citarmos ou aludirmos a *Casa na Duna*, estaremos nos referindo à edição publicada pela editora Assírio & Alvim, em 2004, que reproduz o texto definitivo da sétima edição, publicada pela Livraria Sá da Costa Editora, em 1980.

³ Alexandre Pinheiro Torres (1967) considera *Alcateia* (1944) como um dos romances que compõem a chamada tetralogia da gândara, o que se justifica pelo fato de *Finisterra* (1978) só ter vindo a público mais de uma década após a publicação de sua crítica à obra romanesca de Carlos de Oliveira. No entanto, aqui optamos por incluir *Finisterra* e desconsiderar *Alcateia*, a fim de respeitarmos a decisão do autor de não inserir em sua obra final antes de terminada sua reescrita e posterior publicação, tarefa não concluída devido ao seu falecimento precoce (CÉSAR, 2007).

⁴ No original: “Le monde rural constitue son univers littéraire, peuplé par les propriétaires de la terre, par les paysans pauvres, par les serviteurs, et aussi par les petits commerçants, et les employés de bureau de la petite et moyenne bourgeoisie de la petite ville. Dans cet univers, il n’y a pratiquement pas d’industrie et la mécanisation du travail est pratiquement inexistante. [...] *La maison sur la dune*, premier roman de l’auteur, présente déjà une caractéristique qui va se prolonger tout au long de son oeuvre ; celle de transposer de façon fictionnelle l’espace, depuis sa formation, sa fixation, son appropriation, et le modelage des hommes par le paysage, et du paysage par les hommes [...]. La Gândara prend ainsi un sens universel, métaphorique, avec l’énigme du paysage peuplé. La région actuelle est le résultat du travail de l’homme qui a dû donner de la consistance au paysage et le transformer en terres productives. Mais la fixation est toujours précaire, les dunes sont instables, et l’homme vit dans

A despeito de todos os seus romances girarem em torno de uma mesma temática, desenvolvida diferentemente em cada um, dois deles, *Casa na Duna* e *Finisterra* – curiosamente, o primeiro e o último –, aproximam-se sobremaneira.⁵ Na opinião de Rosa Maria Martelo (2000, p. 251), ambos relatam “a decadência de uma família (e de uma classe social) através da progressiva ruína de uma casa”, afinidade que é sugerida pelo próprio autor na Nota Final⁶ a seu último romance, na qual alude à sua outra casa destruída, que seria aquela de seu primeiro. Também Terezinha da Costa Val (1999, p. 72-74) argumenta que Carlos de Oliveira refere-se ao casarão destruído de Corrocovo na Nota Final de *Finisterra*. Para ela, esses romances são muito mais do que a história da casa e da família; eles assinalam “uma ultrapassagem do linear, do literal, graças à palavra poética revelada pelo incansável ‘trabalho oficial’ do escritor”, e, “como num espelho, [...] se volta(m) e nesse retorno circular, interroga(m)-se”.

A fim de estabelecer o lugar de Carlos de Oliveira entre os artistas, no que respeita à sua insistência por uma única temática, Mário Dionísio (1964, p. 17), no prefácio à terceira edição de *Casa na Duna*, defende que todos os artistas são diferentes, mas que talvez seja aceitável dividi-los “entre os que vivem e trabalham de fora para dentro e os que vivem e trabalham de dentro para fora”. Do seu ponto de vista, não obstante em todos os artistas existam condições particulares, e pesem, com maior ou menor influência e consciência a sociedade, o nível civilizacional, a estrutura cultural, a época, o país e a classe a que pertencem, algo fundamental separa os dois tipos. Para o crítico, enquanto os primeiros contam histórias e podem tratar de muitos temas, os segundos contam-se através das histórias que nos contam e “só têm um tema, que se repete ou se desdobra ou se mascara e é sempre o mesmo”. Segundo Dionísio (1964, p. 18), ainda que haja, no primeiro grupo, grandes escritores, pintores e até poetas, os verdadeiros artistas, como Carlos de Oliveira, só podem pertencer ao segundo.

Além de sua forte afinidade temática com *Finisterra* e com romances neorrealistas, *Casa na Duna* mantém estreita relação com outras grandes obras literárias canônicas, não só portuguesas, mas também estrangeiras, uma vez que a ficcionalização das transformações, das quedas e das tragédias de uma família é um dos motivos nucleares e reincidentes na literatura.

l'insécurité et dans l'éphémère. C'est à partir de ce tableau que l'on doit comprendre les personnages de Carlos de Oliveira qui ont un caractère typiquement solitaire et désolé. La maison, symbole de fondation et de consolidation, est, elle aussi, éphémère, facilement abîmée par l'action des vents et rongée par l'humidité [...]”.

⁵ Urbano Tavares Rodrigues (1981, p. 69) refere-se à casa de *Finisterra* como “a casa na duna”.

⁶ “[...] Lembra-se ainda [o autor] doutra (sua) casa destruída: obsessões pessoais e sociais idênticas? Não lhe parece grave, dada a frequência com que sucede aos romancistas repetirem o essencial (para eles) em vários enredos. Grave seria, com certeza, não as ter aprofundado um pouco.” (OLIVEIRA, 2003, s.p.)

De acordo com Carlos Reis, em seu *Dicionário de Estudos Narrativos*, o “romance de família” é um subgênero narrativo cultivado principalmente em épocas literárias de representação realista, cuja ação se centra

no trajeto de um agregado familiar entendido como eixo de referência de um percurso coletivo, normalmente desenvolvido ao longo de um tempo muito amplo. Nesse percurso, observa-se a evolução da família, no fluir das várias gerações que se sucedem, representadas por figuras destacadas em cada uma dessas gerações [...]. (REIS, 2018, p. 439)

No caso de algumas obras⁷, conforme Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1976, p. 273), podemos dizer, inclusive, que “a verdadeira personagem nuclear é uma família, considerada na sua ascensão, transformação e declínio através das gerações”. É importante lembrar que a ficcionalização dessas mudanças pela literatura foi propiciada pelas condições históricas, políticas e sociais europeias desde o século XIX. Enquanto durante o realismo oitocentista imperou a tematização da decadência da aristocracia, obrigada a ceder espaço para uma burguesia ascendente, nas primeiras décadas do século XX predominou a ficcionalização da debacle dos pequenos burgueses, então estagnados socioeconomicamente e despreparados para as mudanças que o novo século trazia consigo. Momento, é verdade, que abalou as estruturas sociais e institucionais vigentes, sobretudo com a eclosão da Primeira Grande Guerra, com a Revolução Russa e com a ascensão de regimes totalitários, situações às quais se seguiram a perda de espaço e poder da aristocracia e também a desestabilização da burguesia.

Por isso, podemos considerar que o romance *Casa na Duna* – o qual, segundo Saraiva e Lopes (1996, p. 1039), é “feito da tragédia de estagnação e decadência de uma família burguesa da Gândara” – reitera o que então vinha sendo escrito e publicado no Ocidente, mas com vistas ao contexto português de opressão e miséria do proletariado e descalabro da pequena burguesia rural gandraesa.⁸ Mário Dionísio permite-nos complementar essa noção quando

⁷ As obras mencionadas por Aguiar e Silva (1976, p. 273) são *Os Maias*, de Eça de Queirós, *Os Buddenbrook*, de Thomas Mann, *Forsyte saga*, de John Galsworthy e *Os Artamonov*, de Máximo Górkí.

⁸ No que toca a isso, é interessante recordar o que diz Carlos de Oliveira n’*O Aprendiz de Feiticeiro* (1979, p. 70-71): “[...] a) o meu ponto de partida, como romancista e poeta, é a realidade que me cerca; tenho de equacioná-la em função do passado, do presente e do futuro; e, noutro plano, em função das suas características nacionais ou locais; [...] d) não concebo uma literatura intemporal nem fora de certo espaço geográfico, social, linguístico; quer dizer, não a vejo inteiramente desligada das condições de tempo, de lugar; e quando digo inteiramente atendo já ao desenvolvimento específico da literatura; e) o processo para ter alguma validade necessita portanto de atender às circunstâncias de época e de país, precisa de ser actual e português; f) não pode ignorar, pelos vistos, os antecedentes que determinam esses atributos, devendo debruçar-se sobre a tradição literária, culta e popular, sobre os múltiplos materiais que a enformam, e procurar-lhe os caracteres dinâmicos para compreender melhor os de hoje; g) por outro lado, sempre se fez ao longo da história literária aquilo a que chamarei “transfusão cultural”, isto é, de país para país; porque iria deixar de fazer-se hoje que as trocas são mais fáceis e naturais?; indispensável, pois, que o processo leve em conta esse facto e não recuse o sangue alheio, tendo no entanto presente que a transfusão se pratica como medida de emergência e que todo o bom organismo fabrica o seu sangue”.

afirma que Carlos de Oliveira não escreve sobre quaisquer camponeses e pequenos burgueses, mas trata dos camponeses e dos pequenos burgueses de uma dada região e de um mundo

aparentemente isolado, em si mesmo fechado, que se diria fora da história ou, pelo menos, cortado dos grandes problemas da história dos nossos dias. [...] Um mundo de realidade enganosamente suspensa no tempo, anterior à revolução industrial dois séculos depois dela e onde, no entanto, ela pesa e irresistivelmente penetra dos modos mais inesperados e dramáticos. (DIONÍSIO, 1964, p. 22-23)

Sem se distanciar completamente do que propõe o Neorrealismo e sem questionar seus fundamentos ideológicos, a obra de Carlos de Oliveira se orienta em direção a uma prática literária atenta às potencialidades artísticas, tanto da narrativa quanto da lírica (REIS, 2005b). Assim, partindo “da rudeza dos conflitos sociais protagonizados pelas personagens João Santeiro e Leandro em *Alcateia* (1944)”, o escritor passa a um processo de análise mais sutil com a refundição de seus primeiro e terceiro romances, em que são introduzidos “processos técnico-narrativos aparentemente desinseridos dos intuitos programáticos neo-realistas”, tais como “o confronto de níveis temporais distintos (sobretudo em *Casa na duna*) e a imposição da subjectividade das personagens veiculada pela sua corrente de consciência (especialmente em *Pequenos burgueses*)” (REIS, 2005a, p. 21-22).

Ao comparar romances contemporâneos a *Casa na Duna*, como *Gaibéus* (1940), de Alves Redol, *Esteiros* (1941), de Soeiro Pereira Gomes, *Aldeia Nova* (1942), de Manuel da Fonseca, e *Fogo na Noite Escura* (1943), de Fernando Namora, Mário Dionísio (1964, p. 11) defende que a ideia de uniformização do movimento é difícil de sustentar, dado que “a personalidade de visão e de processos de Carlos de Oliveira se revelou desde logo inconfundível” e que “o seu caso bastaria – se outros não houvesse – para desmentir a tal uniformização”. Num labor artístico ímpar no movimento, o discurso de Carlos de Oliveira aprimora-se a cada reedição, transcendendo, desse modo, “as margens apertadas” do programa neorrealista (REIS, 2005b, p. 19). Como exemplo disso, a segunda edição de *Casa na Duna* é lançada apenas um ano após a primeira, já com modificações. No entanto, é somente vinte anos depois, em 1964, que vem a público a terceira.

No que concerne à deriva da ficção de Carlos de Oliveira para além do movimento neorrealista, Carlos Reis enfatiza que ela envolve vários temas, motivos e depurados procedimentos narrativos, tais como:

uma simbologia que colhe da natureza e do seu cenário (a água, o mel, as abelhas, a casa, as dunas) os elementos estruturantes de uma semântica da decadência e da conflitualidade; uma fixação no imaginário popular, ilustrado também por figuras

singulares e fantasmáticas; um crescente adensamento da atmosfera psicológica, aprofundado de versão para versão; a intrusão em zonas tão recônditas e traumáticas como a sexualidade ou os conflitos familiares, assim se concretizando uma rearticulação da questão do poder, em deslizamento da esfera económica para a esfera pessoal, por vezes com forte componente erótica; a atenção concedida a figuras secundárias, aparentemente pouco relevantes de um ponto de vista sócio-ideológico, mas carregadas de significado humano e psicológico (p. ex., os médicos de *Casa na Duna* e *Uma Abelha na Chuva*). (REIS, 2005b, p. 19-20)

Embora a abordagem genética não seja nosso principal interesse, uma vez que nosso foco reside na análise literária do texto definitivo, ensaios contemporâneos à publicação das primeiras edições do romance, como os de João Gaspar Simões⁹ e Alexandre Pinheiro Torres¹⁰, e também o prefácio de Mário Dionísio¹¹ à terceira edição de *Casa na Duna* revelam algumas das alterações realizadas pelo autor ao longo das décadas de intensa revisão a que submeteu toda a sua obra. A exemplo disso, observamos que, ao menos da primeira para a terceira edição, Carlos de Oliveira operou modificações significativas no romance. Em uma citação da obra em seu ensaio, João Gaspar Simões (2001, p. 149) revela que a personagem denominada “Guimarães” inicialmente se chamava “Magalhães”. Da mesma maneira, em seu prefácio, Mário Dionísio (1964, p. 39), a respeito das mudanças da terceira edição relativamente à primeira, comenta que alguns capítulos foram inteiramente cortados, outros foram refundidos e alguns outros ainda foram reduzidos à metade, ganhando, assim, a obra em “fluência, espontaneidade, naturalidade”. Ainda segundo ele,

[...] o mais importante é verificar que os centos de alterações que o escritor fez no seu original obedecem a uma linha de força e que esta força mais e mais significa, no seu caso, a obediência estrita ao sentido do conciso e do concreto e mais e mais acentua, à medida que as pessoas e as coisas crescem na sua verdade particular, a sua íntima ligação com a realidade geral em que se inserem. (DIONÍSIO, 1964, p. 39)

Do ponto de vista da história narrada no romance, o crítico considera que o livro se mantém o mesmo, pois conta a mesma história da “formação, esplendor e decadência de uma quinta, fruto de determinado tipo de exploração agrária que a alteração dos sistemas económicos de produção e organização arrasta para a ruína total”. Ele ainda ressalta que o problema central e os temas dele decorrentes permanecem iguais e que o “cunho ideológico e sentimental do

⁹ SIMÕES, João Gaspar. Carlos de Oliveira. In: _____. *Crítica III: Romancistas Contemporâneos (1942-1961)*. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001. p. 144-164.

¹⁰ TORRES, Alexandre Pinheiro. A tetralogia da gândara de Carlos de Oliveira. In: _____. *Romance: o mundo em equação*. [S.l.]: Portugália, 1967. p. 249-265.

¹¹ DIONÍSIO, Mário. Prefácio. In: OLIVEIRA, Carlos de. *Casa na Duna*. 3. ed. rev. [S.l.]: Portugália, 1964. p. 07-42.

romance” não foi alterado por “certos melhoramentos visíveis”¹², a saber: o desaparecimento da velha Beatriz, uma personagem que “inutilmente complicava o fio narrativo”, a supressão de alguns pormenores da vida de Hilário no colégio S. Pedro e, talvez o mais importante, “a limpeza sistemática de muitas proposições copulativas que emperravam a fluência da frase e comprometiam a sugestão poética, um ou outro desenvolvimento de situações importantes para a caracterização psicológica” (DIONÍSIO, 1964, p. 35). Contudo, do ponto de vista da criação estética, ele julga a terceira edição do romance um livro novo, visto que o confronto entre ela e a primeira nos mostra não só o “amadurecimento literário”, como também “um sentido de escolha no plano rigorosamente linguístico”, uma “consciência crescente da importância decisiva do essencial”, igualmente documentada pela trajetória poética de Carlos de Oliveira (DIONÍSIO, 1964, p. 36-37).

Nesse sentido, a fim de demonstrarmos a depuração estética do discurso literário de Carlos de Oliveira nos quase quarenta anos que separam a primeira e a última edição de *Casa na Duna*, abaixo analisamos um fragmento extraído de Torres (1967) e constante da segunda edição do romance (publicada em 1944), e o comparamos ao trecho correspondente da sétima edição¹³. No excerto que transcrevemos a seguir, observamos Hilário, filho de Mariano Paulo, a chicotear a égua da família, e conhecemos suas motivações. Alexandre Pinheiro Torres (1967, p. 261, grifos do autor) destaca-o, a fim de compará-lo a uma cena semelhante de *Uma Abelha na Chuva* – aquela em que D. Maria dos Prazeres fustiga o lombo da égua por raiva ao marido,

¹² Além disso, o crítico ainda menciona diversas outras modificações operadas por Carlos de Oliveira na terceira edição: “Tudo agora é mais directo, mais visível, mais imediato, mais *real*, literariamente falando: mais conciso e mais concreto. Se na primeira edição se desce ‘para a outra banda’, desce-se nesta ‘para o poente’; se, na primeira[,] se indica vagamente um telhado ‘em cúpula’ com a caiação ‘enegrecida’, nesta, a telha é ‘antiga, canelada e o tempo enegreceu a caiação’; se, antes, se fala de ‘quando aquele vinho foi feito’, diz-se agora: ‘quando aquele bagoço correu do alambique’; os homens ‘bebem’, na primeira edição, mas, na terceira, ‘emborcam’; um objecto por que mal dávamos (‘atirou-se de navalha aberta’) centra agora a nossa atenção imediata: ‘a navalha relampejou’; no colégio, o pequeno Hilário pensava ‘naquele retrato grande da mãe’ e pensa agora ‘na grande moldura oval do retrato da mãe’. No motim da feira de S. Caetano, ‘o barulho em volta crescia, homens levantavam punhos ameaçadores’ é substituído por ‘enxadas no ar, insultos, punhos ameaçadores’ e os bois, que ‘investiam com a gente e desfaziam os ajuntamentos’, investem ainda, mas ‘desfazendo os ajuntamentos, desmanchando as barracas, colhendo a multidão a torto e a direito’. Exemplos apenas duma orientação narrativa no sentido do concreto, do imediatismo visual, do carácter global das acções, do gesto, do objecto, do pormenor, mas só do pormenor que conta em relação ao texto todo. Um texto onde tudo se tornou mais sóbrio e austero: a árvore que discretamente surge no romance umas três vezes e nela tem, apesar disso, a importância de um marco de épocas na família dos Paulos, transformou-se de macieira em nogueira. Mas seria talvez necessário [...] referir dezenas de casos particularmente significativos, como o do Dr. Seabra que, na primeira edição, fazia nascer a Hilário ‘o interesse pelas pequenas coisas do campo’ e, na terceira, lhe conta ‘a história dum bago de uva, desde que o sol o aveludava até poisar sobre o linho da mesa, junto do pão do forno: uma gota de vinho cor das últimas parras, entre o roxo e o oiro’. Ou o da morte de Hilário em que as 87 palavras da primeira edição se tornam pálidas e pouco expressivas em face das 36 a que foram reduzidas” (DIONÍSIO, 1964, p. 40-41, grifos do autor).

¹³ Nas citações, os grifos são nossos e visam ressaltar o pouco que permaneceu quase inalterado de uma edição para a outra.

Álvaro Silvestre –, de modo a evidenciar o “progresso” de Carlos de Oliveira de um romance ao outro, sua “ultrapassagem [...] do *explícito* para o *implícito*”.

Chicoteava. Um prazer violento erguia-lhe o braço, redobrava-lhe a força. **A cada golpe, a égua estremecia e tinha arranco.** Rapidamente passava pela cabeça de Hilário a sua vida de escoraçado e dominado por todos. As troças de S. Pedro. O ódio de Maria dos Anjos, a inimizade do pai, a tolerância de Guilhermina. [...] Chicoteava como se estivesse a chicotear todos os que odiava. (OLIVEIRA, 1944, p. 103, apud TORRES, 1967, p. 260, grifo nosso)

Enquanto, no segmento acima, o narrador, adentrando a interioridade da personagem, revela claramente as razões por que Hilário chicoteia a égua com tanta violência – em suma, seu ódio por aqueles que o menosprezaram ou o oprimiram –, na passagem correspondente do texto definitivo do romance, visivelmente reescrita quase por completo, o que verificamos é muito mais uma apresentação pormenorizada dos efeitos da agressão no animal (cujo pelo se cobre de sangue e suor e de cuja boca escorre espuma) e também no rapaz (que fere as mãos devido à força com que segura o chicote), mas sem revelações de sua interioridade.

Hilário chicoteava. Largara as rédeas e segurava o cabo do chicote com tanta força que sentia as unhas entrarem na palma da mão. **A cada golpe, a égua estremecia, tinha um arranco ágil,** a espuma caía-lhe da boca, flocos de suor ensanguentado escureciam-lhe o pêlo. O sol, coado pela rama densa dos pinheiros, mal se entrevia agora. E, no silêncio, o rodar estranho da charrete, os silvos do chicote, ecoavam escuramente, como numa cripta. (OLIVEIRA, 2004, p. 63, grifo nosso)

Nesse fragmento, é importante enfatizar, ainda, a alusão ao ambiente, aspecto ausente naquele da segunda edição da obra. Aqui, percebemos a densa escuridão, visual e sonora, numa construção sinestésica, que envolve a cena. Mal se entrevê a luz do sol, filtrada pelos pinheiros, e não se ouve mais do que o rodar da charrete e os silvos do chicote, que ecoam “escuramente, como numa cripta”. Comparando os dois excertos, constatamos que o narrador/autor privilegia, no primeiro, a explicitação das motivações da personagem, ao passo que, no segundo, tais informações são subtraídas, fazendo com que caiba ao leitor preencher a lacuna do que teria levado Hilário a cometer um ato tão cruel. Daí a afirmação de Alexandre Pinheiro Torres de que Carlos de Oliveira passa do explícito ao implícito, o que se verifica não só de um romance a outro (de *Casa na Duna* a *Uma Abelha na Chuva*), como tinha em vista o crítico, mas de uma edição para outra de um mesmo romance, o que, a nosso ver, transforma-o numa obra inteiramente nova, sobretudo no nível do discurso. A partir disso, analisaremos, no capítulo seguinte, como se estrutura (a) *Casa na Duna* construída por Carlos de Oliveira.

3 ADENTRANDO (A) CASA NA DUNA

“A casa está construída na duna e separada das outras casas do sítio. Esse isolamento cria nela uma unidade, um mundo. [...] Há na casa algo de rude e elementar que nenhuma riqueza mundana pode corromper, e, apesar do seu halo de solidão e do seu isolamento na duna, a casa não é margem mas antes convergência, encontro, centro.”

(Sophia de Mello Breyner Andresen)

Em *Casa na Duna*, acompanhamos a história das três últimas gerações da família Paulo, proprietária de uma quinta na aldeia de Corrocovo, que se localiza nos arredores das freguesias de Corgos e São Caetano e se configura como um lugar de importância fulcral na narrativa, pois é onde transcorre a maior parte da ação. É significativo, por isso, o título do romance, que aponta duplamente a relevância do espaço nessa obra: *casa* refere-se a um espaço artificial, construído pelo homem, e *na duna* refere-se a um espaço natural instável, sobre o qual a casa dos Paulos está assentada, representando a vulnerabilidade da habitação. Para Laura Cavalcante Padilha (1994, p. 16, grifos da autora), “a *casa*, construída pela palavra de Carlos de Oliveira no plano da representação, se afunda *na duna* de um sistema social absolutamente injusto onde o homem se faz o lobo de outros homens, devorando-os”.

Cabe ressaltar, no entanto, que, mais do que se referir a um espaço, em se tratando especialmente deste romance, *casa* exerce uma função metonímica, em que representa a família que a construiu e nela habita há gerações. Não obstante seja o casarão (como edifício de habitação) a espelhar, externa e estruturalmente, a degradação progressiva dos Paulos, é importante salientar que a quinta como um todo está vinculada à derrocada das personagens, uma vez que o depauperamento da propriedade intensifica a ruína da família e que as tragédias que assolam o velho Paulo e seus descendentes intensificam o descalabro da propriedade e se evidenciam na aparência da habitação. Tendo isso em vista, é coerente sugerir que a temática da decadência aqui se manifesta mormente na relação de contiguidade entre os Paulos e sua casa na duna, como se as personagens e o espaço constituíssem um único organismo.

Ainda dependente de trabalho manual devido à resistência à modernização por parte de Mariano Paulo, patriarca da família desde a morte do velho Paulo, a propriedade, produtora de milho, vinho e cana-de-açúcar, é prejudicada a cada colheita perdida, avultando gradualmente a ruína da família e de seus empregados. Preocupado com a grave situação da quinta, Mariano busca alternativas para resguardar o patrimônio de seus antepassados. Por isso, quando recebe

de Guimarães, seu amigo de longa data, a oferta de lhe comprar os fornos de cal, percebe uma oportunidade de fazer a quinta prosperar novamente. Todavia, prestes a fechar o negócio, Guimarães desiste de vender os fornos e aceita apenas hipotecá-los. Após quitar o empréstimo e recuperá-los, ele calunia Mariano Paulo em Corgos, acusando-o de tê-lo incitado à hipoteca com o intuito de arruiná-lo em próprio benefício, de modo que a degradação moral da família se acentue com esse empreendimento. Assim, o depauperamento da propriedade lentamente se converte na degradação moral e social de seus proprietários. A responsabilidade de salvar a quinta decadente e restaurar a linhagem degenerada – visto que não considera seu filho, Hilário, forte o suficiente para administrar a herança da família – minam, pouco a pouco, a saúde mental de Mariano Paulo. Depois de empregar seu último capital na fabricação de telhas e ver frustrar-se sua tentativa de empreendimento com a chegada das estradas e de uma outra fábrica, Mariano observa a ruína alastrar-se pela quinta. Diante da falência da propriedade, do opróbrio e da morte trágica e repentina do filho, Mariano Paulo incendeia a quinta, acometido por um acesso de desvario e desespero e disposto a triunfar sobre o destino, ao qual atribui todas as desgraças da família.

No romance, as informações são-nos dadas gradualmente, à medida que a narrativa avança, pela voz do narrador heterodiegético, que frequentemente adere à perspectiva das personagens, permitindo que suas vozes venham à tona na forma de discurso indireto livre.¹⁴ Vale destacar que, dos 29 capítulos que compõem a obra, em apenas seis¹⁵ não há alternância de focalização. No entanto, apesar do grande número de capítulos em que ocorre a adesão à focalização interna variável¹⁶, predomina a focalização onisciente¹⁷, uma vez que o conhecimento do narrador transcende o das personagens e permite uma visão mais abrangente da história. Maria Luiza Ritzel Remédios (1991, p. 71) chama a atenção para o fato de que a focalização onisciente visa, principalmente, revelar as características comportamentais de

¹⁴ Gérard Genette, em *Discurso da Narrativa* (1995), investiga quem é o responsável por relatar a ação (a voz, o narrador) e de quem seria a visão pela qual esse relato se constitui (o ponto de vista, interior ou exterior). O teórico entende narrador como um papel fictício, ainda que assumido pelo autor. O estatuto do narrador pode ser definido pelo seu nível narrativo (extra- ou intradiegético, isto é, ausente ou presente na diegese) e pela sua relação à história (hetero- ou homodiegético, isto é, conta a história de outro ou a sua própria). Quanto à perspectiva – que designa por “focalização”, a fim de evitar o que os termos escolhidos por Pouillon (1974) e Todorov (2008), “visão” e “aspecto” respectivamente, carregam de puramente visual –, Genette distingue três tipos: o da narrativa *não-focalizada* ou de *focalização zero*, o da *focalização interna* e o da *focalização externa*.

¹⁵ Capítulos II, III, IV, IX, XVII e XIX.

¹⁶ Conforme Genette (1995), a *focalização interna* é aquela em que o narrador adere ao ponto de vista da personagem, podendo ser *fixa* (quando a personagem focal é sempre a mesma), *variável* (quando adere ao ponto de vista de mais de uma personagem, em alternância) e *múltipla* (quando um mesmo acontecimento é evocado diversas vezes, sob diversos pontos de vista).

¹⁷ A *focalização zero*, também dita onisciente, é a da narrativa clássica, narrativa *não-focalizada*, em que o narrador sabe mais do que as personagens (GENETTE, 1995).

Mariano Paulo e Hilário, como meio de denunciar a “inércia” da burguesia rural gandaresa, e evidenciar “os elementos sócio-econômicos e psicossociais” que levarão à ruína da família. Segundo ela, os momentos de focalização interna, por sua vez, marcam o modo subjetivo como as personagens apreendem e percebem a realidade. Por isso, considerando que o deslocamento de foco narrativo contribui para a composição das personagens centrais da narrativa (o velho Paulo, Mariano e Hilário) e revela a transformação do vigor à debilidade que elas sofrem e do esplendor à decadência por que passa a casa, esse aspecto será desenvolvido nos capítulos subsequentes, em que analisaremos detalhadamente a construção dessas personagens e a configuração do espaço.

A narração inicia *in media res*, pelo relato de uma habitual visita de Dr. Seabra e Guimarães ao casarão, na qual um acontecimento, no fim do primeiro capítulo, impulsiona o recuo no tempo que perdurará até o sétimo. Esse movimento temporal tem início durante o desenrolar de uma cena na casa dos Paulos, em que Guimarães, em companhia dos amigos Mariano e Dr. Seabra, saboreia um último gole de vinho produzido na quinta. Essa situação motiva o narrador a retornar no tempo, à época em que a bebida fora produzida, quando o velho Paulo ainda vivia e a quinta prosperava. Por meio do que é relatado nessa longa analepse¹⁸, conhecemos o percurso da família Paulo e entendemos quando e como a decadência se instalou no casarão. Transcrevemos, abaixo, o fragmento do primeiro capítulo que marca o início da analepse:

Quando aquele bagaço correu do alambique, ainda Lobisomem era o moiro da quinta. Alto e escuro como um tronco da gândara, pegava na enxada, no machado, carregava o milho das tulhas da quinta, em grandes sacos, para as carroças que esperavam ao portão. O velho Paulo apontava-o à gente da vila que vinha buscar o milho a Corrocovo:

– Um toiro, caramba. Olhem-me para ele.

Lobisomem passava de sacaria ao ombro e os comerciantes, amarelos da escuridão dos armazéns, pasmavam do andar firme daquele bruto, um pouco vergado sob os fardos de chumbo. (OLIVEIRA, 2004, p. 9-10)¹⁹

Nesse excerto, além do passado da propriedade e da presença do velho Paulo, observamos a primeira caracterização de Lobisomem, empregado da quinta, que, tempos depois, sofreria um acidente responsável por lhe aleijar uma das pernas, episódio contado logo após os acontecimentos referidos no fragmento acima.

¹⁸ Segundo Gérard Genette (1995, p. 38), designa-se por *analepse* “toda a ulterior evocação de um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está”.

¹⁹ A partir daqui, todos os excertos de *Casa na Duna* serão referenciados apenas pelo número da(s) página(s).

Uma tarde, Firmino foi dar com Lobisomem na adega quase morto. Caíra-lhe uma dorna por cima, quando calcava o mosto do velho Paulo. A perna esquerda era uma massa de carne e ossos esmagados, presa por milagre ao resto do corpo. [...] Lobisomem gemia, num murmúrio infantil. Escorria mosto e sangue: metade terra, outra metade homem. (p. 10)

Enquanto, na primeira passagem, se evidenciam a energia e a robustez de Lobisomem, na segunda, que encerra o capítulo, destaca-se a degradação da personagem, então fisicamente mutilada e emocionalmente fragilizada. São esses dois episódios envolvendo Lobisomem (personagem que, em sua trajetória, personifica a decadência tematizada em *Casa na Duna*) que assinalam o princípio do grande movimento temporal do romance. Maria Cecília Freire César (2007) ressalta que é nesse momento que começa a se cumprir o destino amaldiçoado da família Paulo, conforme passa a crer Mariano após outros tantos infortúnios, pois então ocorre a primeira profanação da terra por sangue humano.

No intervalo que abarca do segundo ao sétimo capítulos, o narrador dedica-se a relatar acontecimentos anteriores ao começo da diegese, por meio dos quais conhecemos o passado dos Paulos e o que os levou lentamente à ruína. O fim da analepse e o retorno ao presente da narrativa, no início do oitavo capítulo, também envolvem Lobisomem, que se encaminha para a quinta. Todavia, embora finde o lapso temporal, a visão de um carro de bois carregado desperta-lhe recordações, tanto de um tempo em que o velho Paulo existia e em que ambos eram saudáveis quanto da tarde em que a dorna lhe caiu sobre a perna. A seguir, transcrevemos o trecho que registra a volta ao presente, suprimindo apenas as lembranças de Lobisomem, uma vez que aparecerão posteriormente na análise das personagens:

No alto, um milhafre ronda os quintais, com as grandes asas imóveis. Lobisomem finca o cacete no caminho e pára um pouco, a olhar. Depois, a ave passa sobre os pinhais, projecta uma sombra rápida na água da lagoa, volteia sobre Corrocovo e some-se no céu de um azul muito aberto.

Lobisomem retoma a marcha, arrastando a perna aleijada na poeira. A aldeia dorme; o dia é quente; garotos chafurdam nas estrumeiras, de mistura com galinhas e bácoros; sol; um mendigo a cair de sono pelos umbrais das portas. O povo anda nos campos, no bunho da lagoa, nos poços.

Lobisomem sobe a ladeira, penosamente, em direcção à quinta. Ao cimo da duna, o casarão tem as janelas fechadas. [...]

Compõe os alforges e segue atrás do carro. A adega, à esquerda, salta logo à vista de quem entra. Os postigos gradeados de ferro como uma prisão. [...] (p. 31-32)

No fragmento acima, observamos que, além da reiteração do contraste entre presente e passado, o capítulo não só assinala o fim da analepse, como também apresenta o espaço, dentro

e fora da quinta, compondo uma atmosfera decadente²⁰, já de início anunciando a miséria e as tragédias que atingirão os Paulos e toda a aldeia. No que se refere às analepses, Maria Luiza Ritzel Remédios (1991, p. 68) explica que a recorrência a esse recurso objetiva reordenar discursivamente os acontecimentos na diegese e compreende situações explícitas, tais como a síntese do desenvolvimento da quinta e do apogeu da família, a infância e a adolescência de Hilário e “a desintegração social e econômica do mundo familiar por influência do mundo exterior”. Além disso, conforme assevera a autora, a vivência das personagens no tempo está relacionada à evocação do passado e ao seu aspecto emocional, como veremos no capítulo seguinte. Sobre isso, consideramos necessário ressaltar que duas das personagens mais importantes da narrativa – o velho Paulo (pai de Mariano, em quem se manifestam os primeiros sinais de degradação física e psicológica) e D. Conceição (mãe de Hilário, morta precocemente no parto, cuja ausência impacta permanentemente a relação do marido e do filho) – só aparecem realmente em ação nas analepses, quer no extenso recuo temporal no princípio do romance, quer em lembranças pontuais de determinadas personagens no decorrer da narrativa, sempre de modo a contrapor passado e presente e a evidenciar que a queda sofrida pela família muito deve às mortes e à ausência desses familiares.

A autora ainda atenta não só para a importância do tempo histórico²¹ em *Casa na Duna*, “explicitamente marcado através da luta de classes e das transformações psicossociais das personagens”, como também para o fato de que o tempo da opressão é representado pelo tempo diegético²² (REMÉDIOS, 1991, p. 67). José Manuel da Costa Esteves (2008, p. 41-42, tradução nossa)²³ destaca que o tempo histórico, apesar de não ser mencionado, pode ser facilmente

²⁰ Cabe esclarecer que, por ora, nos reservamos somente a comentar determinados aspectos presentes em alguns excertos, visto que realizaremos, ao longo do texto, uma análise mais pormenorizada da configuração do espaço e da composição das personagens, bem como a de sua estreita relação com a decadência tematizada no romance.

²¹ Segundo Benedito Nunes (2008, p. 21, grifos do autor), “O *tempo histórico* representa a duração das formas históricas de vida, e podemos dividi-lo em intervalos curtos ou longos, ritmados por fatos diversos. Os intervalos curtos do *tempo histórico* se ajustam a acontecimentos singulares: guerras, revoluções, migrações, movimentos religiosos, sucessos políticos. Os intervalos longos correspondem a uma rede complexa de fatos ou a um processo (formação da cidade grega, desenvolvimento do feudalismo, advento do capitalismo, por exemplo)”. Em *Casa na Duna*, o tempo histórico não é exato; sabemos apenas que a história se desenrola nas primeiras décadas do século XX (sendo quase contemporâneo, portanto, ao tempo da escritura), provavelmente no período entre guerras, quando o progresso industrial passa a se estender para o interior de Portugal, e as estruturas sociais vigentes começam a se desestabilizar.

²² O tempo da narrativa.

²³ No original: “Le temps historique, contrairement à la représentation de l’espace, n’est pratiquement pas mentionné, bien que nous puissions situer facilement l’action dans les premières décennies du 20e siècle, grâce aux références à la construction de routes et à la destruction de champs par l’intrusion de l’engrenage capitaliste. On dirait que tout cet univers existe en dehors du temps, comme s’il était immuable et éternel [...]. Les quelques changements qui surviennent ne sont pas le fait de transformations historiques, mais plutôt du caractère cyclique et répétitif de l’évolution de la nature [...]. Cette représentation intemporelle d’un univers donné le situe, pourtant, dans une époque précise, en rendant compte d’une réalité ‘préservée’ des transformations sociales. Comme nous l’avons déjà mentionné, cela veut peut-être indiquer une réalité plus vaste, celle d’un pays qui vivait historiquement

situado nas primeiras décadas do século XX, “graças às alusões à construção das estradas e à destruição dos campos pela intrusão da engrenagem capitalista”. Ainda se pode dizer que “todo esse universo existe fora do tempo, como se fosse imutável e eterno”, em virtude de o tempo natural ser mais forte do que o tempo histórico, pois “as poucas mudanças que ocorrem não são o resultado de transformações históricas, mas do caráter cíclico e repetitivo da evolução da natureza”, como analisaremos mais adiante, no capítulo sobre o espaço. No entanto, José Manuel da Costa Esteves salienta que essa “representação atemporal de um determinado universo o coloca [...] em uma era precisa, dando conta de uma realidade ‘preservada’ das transformações sociais”, o que pode indicar “uma realidade maior, a de um país que historicamente viveu um período de isolamento, preservando modelos socioeconômicos ancestrais”. Por fim, como lembra o autor, ao longo do romance, “a casa no topo da duna, longe de outras casas, sugere os antigos castelos de senhores feudais cercados pelas choupanas de seus servos”.

Ao tratarmos do espaço romanesco, é importante termos em conta que, desde o século XVIII e ainda mais fortemente a partir do XIX, a descrição dos lugares ganha tal importância, que o espaço já não pode ser considerado mero pano de fundo (BOURNEUF; OUELLET, 1976). Com o romance realista-naturalista, ele não só ascende ao primeiro plano, a ponto de, por vezes, ofuscar as personagens ou, ao menos, adquirir importância igual ou superior à delas (BOURNEUF; OUELLET, 1976), mas também passa a funcionar, por metonímia, como índice de sua caracterização (REUTER, 2004). Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1976, p. 289) salienta o valor da descrição, sobretudo espacial, em romances de feição realista e naturalista, nos quais o romancista se preocupa, acima de tudo, “com o estudo de um determinado meio”. Ao discorrer sobre a configuração do espaço no romance realista-naturalista, Raquel Trentin Oliveira (2014, p. 17-18) observa que um dos problemas encontrados “é a dicotomização que se costuma fazer entre mundo objetivo e subjetivo”, pois, a seu ver, mesmo quando considerada ideal, “é impossível não reconhecer que a objetividade absoluta é uma ilusão”. Por isso, ela defende a importância de tentarmos superar essa dicotomia e entendermos o espaço “sempre na sua relação com o sujeito, sempre como humanamente habitado”, o que faz com que sua composição seja analisada “como necessariamente dependente das escolhas de um sujeito – narrador e/ou personagem –, que se posiciona diante do mundo numa interface incindível”.

une période d’isolement, préservant des modèles socio-économiques ancestraux. Tout au long du roman, la maison sur le haut de la dune, éloignée des autres maisons, suggère les vieux châteaux des seigneurs féodaux entourés par les mesures de leurs serfs”.

Em *Casa na Duna*, é elucidativo desse aspecto tudo o que é relativo à personagem Hilário, jovem herdeiro da família Paulo, que, entre os pinhais da quinta, se refugia na solidão de um mundo só seu, no qual verificamos, em alguns momentos, a suspensão do tempo e a coexistência de dois planos espaciais psicológicos, o da realidade e o da imaginação, conforme analisaremos nos capítulos seguintes. Nesse romance, o espaço mantém uma relação de contiguidade com as personagens, e as descrições são majoritariamente de ambientes naturais e exteriores, ao passo que poucos detalhes há sobre os ambientes artificiais e interiores. Embora os trechos descritivos se concentrem na natureza, é ao espaço artificial, interior e privado, que é concedido o primeiro plano em importância. Afinal, é com a casa que as protagonistas apresentam afinidade. É o casarão de Corrocovo que testemunha o nascimento e a morte de várias gerações dos Paulos e é também o casarão que espelha a boa fortuna da família, assim como a tragédia e a degradação que envolvem a todos.

Obedecendo ao modelo “balzaquiano” – segundo o qual as descrições com uma função diegética importante se situam no começo da narrativa –, adotado pela maior parte dos romances que objetiva analisar a “ação determinante do meio sobre as personagens”, Carlos de Oliveira abre *Casa na Duna* com uma descrição “sóbria e angustiada” de um “macro-espaço telúrico ou sociológico” (AGUIAR E SILVA, 1976, p. 290). Nos dois parágrafos que introduzem o romance e precedem a apresentação das personagens – quando principia efetivamente o desenrolar da intriga –, já fica evidente a relevância da natureza e do espaço para a história que será contada. Transcrevemo-los abaixo:

Na gândara, há aldeolas ermas, esquecidas entre pinhais, no fim do mundo. Nelas vivem homens semeando e colhendo, quando o estio poupa as espigas e o inverno não desaba em chuva e lama. Porque então são ramagens torcidas, barrancos, solidão, naquelas terras pobres.

Ao fundo dum desses sítios, há uma pequena lagoa que o calor de julho seca. A aldeia chama-se Corrocovo e a lagoa nem sequer tem nome. Quando a água se escoar, a concha gretada está coberta de bunho. As mulheres ceifam-no, estendem-no ao sol, e entrançam esteiras que vão vender às feiras da vila de Corgos. (p. 7)

No excerto acima, o narrador situa espacialmente o leitor e lhe fornece informações sobre a vida na aldeia, preparando-o para o retrato mais completo e detalhado de uma família e de uma comunidade diretamente afetadas pelas intempéries, uma vez que dependem exclusivamente do que produzem a terra e as mãos humanas. Imperam, nesse espaço esquecido, a solidão e a pobreza, agravadas pelo atraso nos meios de produção e pela inclemência do clima rigoroso, demasiadamente quente e seco no verão, demasiadamente frio e úmido no inverno. A resistência à modernização percebida na gândara revela o que Maria Luiza Ritzel Remédios

(1991, p. 66) e Alexandre Pinheiro Torres (1967, p. 256) denominam, respectivamente, de mentalidade “semifeudal” ou “medieval”, dado que o que se observa na história é a conservação de uma estrutura arcaica, em que a relação entre senhor e servo permanece intacta. O crítico ainda enfatiza que a narrativa tem início justamente quando essa estrutura começa a se desestabilizar, isto é, quando o equilíbrio interno, conservado há gerações, é abalado pelo mundo exterior, que “começa a dar sinal de si”, com o advento das estradas, que facilitam a troca e o comércio entre vilas e aldeias, e com a chegada de maquinário agrícola em outras propriedades, ambos os quais aceleram a produção e vão aos poucos fazendo desaparecer o isolamento dos pequenos meios (TORRES, 1967, p. 257).

No que respeita às personagens de *Casa na Duna*, é importante notar que, muito mais significativos que seu aspecto físico, sobre o qual pouco sabemos, são seus traços psicológicos e comportamento. Visto que o romance de Carlos de Oliveira não nos fornece retratos – nem físicos, nem tampouco psicológicos – detalhados das personagens quando de sua *introdução* na história, percebemos que elas vão adquirindo significação através de seus pensamentos, palavras e ações e de seu contraste com as demais, conforme a narrativa avança (AGUIAR E SILVA, 1976). A algumas das personagens secundárias são reservadas as características físicas mais marcantes, sobretudo em comparação com a densidade psicológica das protagonistas – estas todas personagens masculinas –, cujos poucos traços físicos mencionados, seja pelo narrador, seja por outras personagens, servem ou para contrastar, ou para espelhar gerações, assim evidenciando a degenerescência que progressivamente acomete a família Paulo. Segundo João Gaspar Simões (2002, p. 152), “um dos dons mais nobremente revelados” por Carlos de Oliveira em *Casa na Duna*²⁴ é “o equilíbrio no doseamento psicológico das personagens”, já que, em vez “de seguir a pista dos seus camaradas, para quem os homens se apresentavam singelamente concebidos à maneira romântica: bons os pobres e maus os ricos”, o escritor construiu “um drama de gente rude, em que o fundo económico do conflito não viciava de modo algum a verdade psicológica das criaturas que o viviam”. Por isso, é coerente dizer que é pela exploração do plano psicológico que as protagonistas ganham relevância, e suas histórias, densidade temática, aspectos que analisaremos no capítulo seguinte.

Em síntese, o primeiro romance de Carlos de Oliveira assinala o início da exploração de um universo ficcional (a gândara) e de uma temática (a decadência de uma pequena burguesia estagnada) que passarão toda a sua obra. Se, em *Casa na Duna*, desde o começo já fica evidente o contraste entre um passado opulento e um presente deteriorado – contraste este

²⁴ Convém salientar que Gaspar Simões tinha em vista a primeira edição do romance, publicada em 1943, quando escreveu sua crítica ao romance de Carlos de Oliveira.

acentuado pela organização temporal que privilegia e explica o passado numa analepse que abarca quase um terço do romance –, as personagens, sobretudo as protagonistas, e o espaço são construídos lentamente, com o avançar da intriga. Aliás, é interessante notar como todo o mundo narrado – os valores, a percepção das outras personagens e mesmo do espaço – é filtrado pela cosmovisão dos homens da família e também de Dr. Seabra, que se apresenta como elemento conflitante nesse universo fechado em si mesmo. Ademais, é imprescindível relevar o cuidado formal e linguístico com que o autor constrói o universo ficcional da gândara e o modo como caracteriza seus habitantes, além de como se serve ideologicamente dele, ao mesmo tempo evitando tornar a obra mero instrumento de crítica social e se valendo das potencialidades estéticas da língua, perceptíveis principalmente na configuração espacial, estreitamente vinculada à composição das personagens, sobre as quais nos debruçaremos nos capítulos subsequentes.

4 AS PERSONAGENS

“Non siamo ciechi, caro Padre, siamo soltanto uomini. Viviamo in una realtà mobile alla quale cerchiamo di adattarci come le alghe si piegano sotto la spinta del mare. Alla Santa Chiesa è stata esplicitamente promessa l’immortalità; a noi, in quanto classe sociale, no. Per noi un palliativo che promette di durare cento anni equivale all’eternità.”

(Giuseppe Tomasi di Lampedusa)

Como categoria fundamental da narrativa, a personagem releva-se ainda mais no Neorealismo. Para Carlos Reis (1983, p. 150), esse destaque e as relações permitidas por ele são facilmente explicáveis quando lembramos que o Neorealismo acentuou, quer sob o ponto de vista ideológico, quer por suas preferências temáticas, “o seu carácter de Humanismo renovado, o que provocou [...] algumas importantes afirmações doutrinárias”. Nesse sentido, de acordo com o crítico, o compromisso social assumido pelo movimento 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”.

Os escritores e os teóricos do movimento muito discutiram a respeito da pertinência da análise psicológica da personagem na narrativa neorrealista, isto é, sobre se ela seria compatível com seu programa ideológico. De acordo com Mário Dionísio, 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 Neorealismo (REIS, 1983, p. 154). A esse respeito, ainda cabe 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)

A esse propósito, é importante lembrar que os autores neorrealistas estavam preocupados “com os *homens*, com a denúncia da fome, da doença e da ignorância. Fossem os ranchos de gaibéus, fossem os solitários malteses alentejanos, ou ainda os valadores do Ribatejo, todos se apresentavam sem rosto, com uma alma comum, com uma fome igual”, conforme assevera Fernando Mendonça (1973, p. 122, grifo do autor). No entanto, segundo ele, Carlos de Oliveira foi mais além:

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)

Com base nisso, no que se refere aos romances de Carlos de Oliveira, entendemos que a verossimilhança do universo e das figuras privilegiadas pelo movimento neorrealista reside na abordagem da coletividade a partir da individualidade e da subjetividade de cada personagem. Como veremos em seguida, na análise, 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. Da mesma forma, 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, comuns no início do século XX. Através 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)

É por isso que, mais do que meramente classificá-las de acordo com sua complexidade, segundo o modelo proposto por E. M. Forster em *Aspectos do Romance* (1974, p. 54-51), que as divide em personagens *planas* e personagens *redondas*, sendo as primeiras “construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade”, e as segundas aquelas capazes de “surpreender de modo convincente”, aqui nos interessa analisar como são construídas, que relações conservam entre si e que funções desempenham na narrativa as personagens de *Casa na Duna*. Para definirmos quais personagens analisaríamos, partimos de quatro critérios, estabelecidos por Philippe Hamon (1986a), que possibilitam hierarquizá-las e distingui-las: uma *qualificação* diferencial, uma *distribuição* diferencial, uma *autonomia* diferencial e uma *funcionalidade* diferencial.²⁵

A partir desses processos de acentuação, sobre os quais discorreremos mais adiante, restringimos nossa abordagem às personagens que mais se sobressaem na narrativa e cujas funções são de fundamental importância para o desenrolar da intriga, observando desde suas qualificações diretas pelo narrador até suas diferentes percepções sobre as demais personagens e sobre si mesmas, bem como suas falas, seus gestos, suas ações e suas motivações. Procuramos analisar a figuração dessas personagens também a partir das relações de aliança ou conflito e das semelhanças e diferenças que mantêm entre si, sejam elas explicitadas pelo discurso narrativo, sejam elas indiciadas por seus comportamentos, suas inclinações psicológicas e/ou suas percepções do mundo.

²⁵ No caso da qualificação diferencial, a protagonista (ou o “herói”, nos termos de Philippe Hamon) serve de suporte a um determinado número de qualificações que as demais não possuem ou possuem em menor grau, como: genealogia ou antecedentes expressos, nome, motivação psicológica, antropomorfia, relação amorosa com personagem feminina central e ainda uma série de atributos, como beleza, força, nobreza, etc. Já na distribuição diferencial, são acentuados os aspectos quantitativos, como a frequência de aparecimento da personagem no relato ou em momentos marcados, tais como o fim e o início de uma sequência. Na autonomia diferencial, por sua vez, considera-se o modo de aparição da personagem, se aparece sozinha ou em conjunção com qualquer outra personagem. Por fim, na funcionalidade diferencial, a personagem é registrada a partir de seu papel na ação, com referência necessária à totalidade da obra e à soma ordenada dos predicados de que foi suporte e que são valorizados pela cultura da época, tais como mediar ou resolver contradições, ser constituída por um fazer ou simplesmente por um ser ou dizer, ser vitoriosa sobre o oponente, etc. (HAMON, 1986a)

Como personagens secundárias a serem analisadas, elegemos todas aquelas que não só exercem papéis importantes no que tange à composição das protagonistas e ao avançar da ação, mas sobretudo as que, por si sós, são figuradas de modo marcante. Diante disso, optamos por analisar a figuração de: D. Conceição, Maria dos Anjos, Guilhermina e Palmira, as quatro personagens femininas de relevo na obra, que se destacam principalmente por seus atributos físicos e pelo contraste que mantêm entre si, além de seu posicionamento num mundo em que predomina a visão masculina, sob cuja ótica são percebidas; Dr. Seabra, que, além de ser a principal testemunha da debacle dos Paulos, com cuja cegueira contrasta a sua lucidez, é detentor dos conhecimentos científico e natural e uma espécie de mediador entre as camadas sociais, devido ao seu ofício de médico; Lobisomem, personagem que, em certa medida, personifica a decadência tematizada no romance e que representa a valorização do homem simples e a figura híbrida de homem e bicho, com uma mentalidade quase infantil e uma força sobre-humana, transitando entre o mundo dos homens, com suas regras e convenções, e o mundo da natureza, regido pela simplicidade; e Firmino, caseiro da família, que está presente na maioria dos episódios decisivos do destino dos Paulos e que representa a obediência e a manutenção da tradição, pois, a exemplo de seus antepassados, dedica a vida a servir honrosamente os patrões, cujo declínio testemunha.

Como protagonistas, elencamos os representantes das três últimas gerações da família Paulo: o velho Paulo, Mariano Paulo e Hilário. Embora o primeiro só apareça em analepses e lembranças pontuais das demais personagens, incluímo-lo entre as protagonistas pelo fato de suas aparições serem em momentos marcados, que deixam entrever a antiga abastança da família e que estabelecem o contraste entre passado e presente, assim evidenciando a gradativa degenerescência que a envolve. Mariano Paulo, por sua vez, é a primeira personagem a figurar na narrativa, o que lhe confere de antemão lugar de destaque em relação às demais. De início percebemos que a história centrar-se-á nele e na casa da família e que ambos funcionam como ponto de agregação, para os quais todas as personagens e ações confluem. Além disso, a profundidade psicológica com que é caracterizado, bem como seus atributos morais e sua genealogia expressa, diferentemente das outras personagens, excetuando Hilário, destacam-no no romance. Da mesma maneira, Hilário releva-se na narrativa, mas todos os seus atributos contrastam com os do pai e do avô, de modo a confirmar a decadência da linhagem.

4.1 PERSONAGENS SECUNDÁRIAS

4.1.1 D. Conceição, Maria dos Anjos, Guilhermina e Palmira: a representação do feminino

As quatro personagens femininas de *Casa na Duna* são sempre observadas pela ótica de uma personagem masculina e são as que mais apresentam características físicas em todo o romance. À exceção de Palmira, criada da família durante a infância de Hilário, cujos principais atributos são o silêncio e a morosidade (ao menos aos olhos do menino), as demais mulheres são caracterizadas por seus atrativos físicos, sempre com alguma conotação erótica, devido ao desejo que despertam nos homens da família Paulo. Embora isso já sugira seus papéis subalternos na narrativa, é importante realçar que tais personagens – exceto D. Conceição – não se submetem aos interesses das personagens masculinas. Ao contrário, em virtude de seu poder de sedução, são elas que traçam os limites das relações e que acabam por satisfazer suas próprias vontades e atingir suas aspirações, como veremos a seguir.

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

Mariano deixava-se enlear 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**. (p. 12, grifos nossos)

A despeito dos poucos atributos físicos, percebemos que é uma personagem caracterizada com uma idealização, uma vez que há menção apenas aos seus olhos, ao seu sorriso distante e a algum 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 menção à sua cintura, evidenciando uma proximidade entre as personagens e sugerindo o avançar de sua relação. A menção a essa parte do corpo reitera o significado de seu nome e já aponta para o seu papel na história, que é o de gerar o herdeiro da família, atributo que compõe o que Philippe Hamon (1986a) denomina de funcionalidade diferencial. 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.

Reiteram a importância dessa informação e da ideia que ela sugere as duas menções de Mariano Paulo ao seu “sangue do sul”, sendo a primeira, também no segundo capítulo, pelo 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, grifo nosso)

[...] 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, grifos nossos)

Diante disso, convém enfatizar que a natureza resignada e reservada de D. Conceição é manifestada desde seu aparecimento, tanto por seus traços físicos quanto por seu comportamento, por sua reação à corte de Mariano Paulo. Essa conduta é reiterada nas outras duas aparições da personagem, sempre em companhia de Mariano. Primeiro, quando aceita Dr. Seabra como padrinho de casamento (a despeito de a decisão provavelmente 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, segundo, quando, já casada e grávida, demonstra preferir a casa vazia e o silêncio ao movimento e rumor costumeiros no casarão dos Paulos. Esse comportamento, aliás, é motivo de preocupação para Mariano, tranquilizado apenas por Seabra, que lhe garante ser uma atitude comum durante a gravidez.

Por fim, ainda interessa sublinhar que, apesar de aparecer em ação somente nas analepses, D. Conceição é uma das mais presentes ao longo do romance, na medida em que figura nas lembranças de personagens centrais na história, como Mariano Paulo, Dr. Seabra e Hilário, característica que se relaciona à sua distribuição diferencial, já que sua aparição ocorre em momentos marcados do romance. Sua importância na narrativa se dá principalmente por sua ausência, a qual impacta a vida de todos, como veremos na análise das demais personagens. 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)²⁶: “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

²⁶ 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”.

representada por um retrato, na moldura oval que constitui um dos raros elementos concretos e precisos da ‘decoreação interior’ do casarão”.

Como personagem contrastante, está Maria dos Anjos, criada dos Paulos. Já de início, importa destacar que, quanto à autonomia diferencial, que considera o modo de aparição da personagem na narrativa, essa personagem surge sempre em companhia de outra, sobretudo das protagonistas, o que já sugere seu papel periférico no romance. Após D. Conceição, é a única mulher a despertar interesse em Mariano, de quem passa a ser amante. De maneira oposta à da mulher do patrão, a caracterização da criada, repousa sobretudo 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, grifos nossos). Os vocábulos em destaque apontam, 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, pois a dessa 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”, conforme 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).

Também vale ressaltar o modo altivo como a criada reage às questões que se lhe apresentam: rechaça o assédio de Hilário²⁷ e cuida da saúde de Mariano Paulo, cada vez mais obcecado pela ideia de que a família é vítima de uma maldição tramada pelo destino. Além disso, é interessante notar como Mariano as percebe e contrasta. 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, se recorda 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, grifos nossos), 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),

²⁷ Cf. citação na página 48.

de modo a garantir a manutenção do legado familiar, pois, se são as duas mulheres de naturezas tão distintas, também o seriam seus filhos.

Ainda cabe frisar 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”²⁸. Como isso não se concretiza, podemos considerar que sua funcionalidade diferencial está vinculada ao contraste que se estabelece entre as duas, assim como à intensificação do atrito entre Mariano e Hilário e, por fim, à importância da mãe para o rapaz, uma vez que sua atração pela criada também se deve à carência afetiva provocada pela ausência materna.

Guilhermina, amásia dos trabalhadores da região por quem Hilário apaixonou-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 fragmentos, extraídos de capítulos distintos, que apresentam 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, grifos nossos)

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

[...] 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, grifos nossos)

A partir dos excertos acima, percebemos a similaridade dos traços mencionados pelo narrador para caracterizar tanto Maria dos Anjos quanto Guilhermina: os cabelos²⁹, 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

²⁸ Cf. comentário de Carlos de Oliveira na página 50.

²⁹ “[...] 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).

passo que o da criada da família é descrito muito mais detalhadamente. É importante notar, também, 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.

Convém observar, ainda, 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, se mostra ativa. Apesar da insistência de Hilário em passar com ela as noites (ou até mesmo devido a essa 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. No entanto, aproveita-se do afeto do rapaz, que a enche de presentes, numa tentativa de comprar-lhe o amor e conservá-la apenas para si.

Cabe frisar que, em alguns momentos, a caracterização de Maria dos Anjos e Guilhermina, sob a perspectiva de Hilário, aparece atrelada ao signo da animalização, uma vez 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:

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

[...] 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, grifos nossos)

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, grifos nossos)

[...] 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, grifos nossos)

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 do seguinte excerto, de quando o rapaz se depara com a criada “em camisa de noite”:

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, grifos nossos)

Por isso, para ele, a criada 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 Maria dos Anjos de “grandíssima 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, pois torna-se 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, a criada assemelha-se mais a uma sombra, quase imperceptível, a deslizar pela casa.

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

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 ouro, 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, ao mesmo tempo, 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, grifos nossos)

Importa observar que, depois de partir, embora continue 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. Também vale notar 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). Contudo, 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 a funcionalidade diferencial de Palmira e Luciano Taipa reside no fato de tais representarem 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” (ESTEVEZ, 2008, p. 48, tradução nossa)³⁰.

³⁰ 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” (ESTEVEZ, 2008, p. 47-48).

Em segmento bastante elucidativo a respeito da caracterização de suas personagens femininas e da ideia dominante de que o erotismo é reservado ao homem e deve ser vivido fora de casa, 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 [...]. 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. [...] 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)

O que o autor discute se aplica claramente à D. Conceição, que, 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*, frequentemente sob a percepção de personagens masculinas, revela seus papéis subalternos e a visão conservadora imperante na quinta e na sociedade, ainda no princípio do século XX. Também Adrien Roig (2002-2003, p. 196, tradução nossa)³¹ chama a atenção 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”.

No entanto, apesar desse tratamento conservador, por vezes violento, que recai em apreciações estereotipadas, é interessante perceber a independência das personagens femininas proletárias, às quais as masculinas não conseguem impor de todo as suas vontades. Assim, convém recordar, em síntese, que a figuração de cada uma delas 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. À semelhança desta, a caracterização de Guilhermina repousa 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.

³¹ 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”.

4.1.2 Dr. Seabra: a voz da razão

Além das protagonistas, Dr. Seabra é a personagem que mais se sobressai na narrativa, uma vez que, assim como os empregados da quinta, está presente do começo ao fim do romance, em quase todos os capítulos, e é quem acompanha de perto as transformações e as tragédias por que passam os Paulos, como veremos mais adiante. Ademais, segundo Maria Cecília Freire César (2007, p. 88), Dr. Seabra “simboliza a ciência e a racionalidade”, papel geralmente reservado aos médicos que povoam os romances de Carlos de Oliveira (basta lembrarmos do Dr. Neto, de *Uma Abelha na Chuva*), e, por isso, é detentor de uma voz discordante, sobretudo no que respeita à opinião dos pequenos burgueses da gândara. Diferentemente deles, o médico circula por todos os meios e, assim, conhece os infortúnios dos mais pobres, revelando a sua realidade àqueles que a ignoram. Esses dois elementos se referem, respectivamente, ao que Philippe Hamon (1986a) identifica como distribuição diferencial e funcionalidade diferencial.

No segundo capítulo, na analepse que apresenta o velho Paulo e D. Conceição ainda vivos, o narrador expõe duas opiniões divergentes (que parecem ter lugar sempre que o assunto surge) acerca dos benefícios e malefícios da temporada de chuvas inverniais intensas: de um lado, a do velho Paulo, que considera somente as consequências para a plantação e para a colheita, do seu ponto de vista de produtor rural; de outro, a do Dr. Seabra, que conhece o resultado das chuvas para aqueles que pouco têm e que necessitam do bom tempo para conseguir trabalho, como verificamos no fragmento a seguir:

E [o Dr. Seabra] mudava de assunto, falava do rigor do inverno. O velho Paulo surgia do escritório e dava a sua opinião:

– **Por um lado é bom, por outro é mau.** Ressuscita-me as terras, cada gota que cai vale bem um poceiro de estreme. É certo que o vento me esgalha as laranjeiras, me põe os frutos a apodrecer no chão. Não sei. **Pensando duas vezes, talvez seja preferível que chova.**

O Dr. Seabra apontava **a aldeia a escorregar pela duna, a mergulhar lá em baixo na lagoa:**

– **Esses vêm as coisas doutro modo.** Poucos têm terras. O inverno, para eles, é a **falta de trabalho** e a falta de trabalho é a **fome**, a **doença**. Para não falar das **casas encharcadas**, das **crianças mortas**.

Suspendia o discurso e acrescentava num sorriso:

– Desculpem, mas **às vezes dá-me para o sentimento**. [...] (p. 20, grifos nossos)

Essa exposição de seu ponto de vista humanitário, sensível à miséria humana e preocupado com as injustiças sociais, se repete constantemente ao longo da narrativa. Dentre todas as personagens, o médico é quem detém o conhecimento científico, ao qual os outros não

têm alcance. Quando surgem explicações sobrenaturais para acontecimentos “insólitos”, ele prontamente apresenta uma alternativa racional para os fatos. Suas opiniões um pouco impopulares e sua preocupação política e social rendem-lhe, na província, segundo Mariano Paulo, a alcunha de comunista, ao que ele responde:

E, fique sabendo, não sou comunista. Sei lá o que é comunismo. Mas não se espante se me vir qualquer dia a ler o Marx só para os irritar. **Tenho um pouco de coração**, que diabo, **e não posso ver homens a viver como os bichos ou pior que os bichos.** [...]

Não falo já doutras aspirações, de alegria, de felicidade, dum destino digno. **Falo das coisas primárias, inadiáveis: alimentação, cobertores, remédios.** Aponto simplesmente os factos, não indico nenhuma solução, não digo que o comunismo resolva ou deixe de resolver. **Aquilo de que falo, toda a gente o tem debaixo do nariz e toda a gente finge que não vê.** (p. 73-74, grifos nossos)

É importante ressaltar, ainda, que Seabra funciona como consciência de Mariano Paulo, ajudando-o a decidir o futuro de Hilário e da quinta e opinando sobre suas ideias. O médico até mesmo investe na fábrica de telhas implementada por Mariano, a fim de auxiliá-lo na salvação da quinta. Da mesma forma, quando Guimarães sugere modernizar a propriedade, colocando motores nos poços para agilizar o trabalho, e Mariano Paulo aponta os prejuízos de tal empreitada, Dr. Seabra intervém, apresentando argumentos sensatos a respeito disso e apoiando o amigo:

– Fique sabendo, Guimarães, que nisso não estamos de acordo. Qual tirava-lhe o lucro, qual o quê. Podia empantanar a quinta. Uma vingança que não compensasse, uma colheita má, e era o diabo. As letras não esperam, os bancos querem lá saber de secas ou de chuva. Suponha você que vinham dois ou três anos a seguir e aí estava o Mariano a vender a terra para pagar as máquinas. (p. 37)

Também na criação de Hilário o médico exerce forte influência. É ele que convence Mariano a tirar o filho do colégio e trazê-lo de volta a Corrocovo, para que se habitue à rotina e aos serviços da quinta, visto ser ele o herdeiro da família. No quinto capítulo, sob a perspectiva do menino, percebemos o lugar destacado que Seabra ocupa em sua vida, conforme o excerto abaixo:

[Hilário] Ansiava pelas férias. De regresso à quinta, encontrava a amizade silenciosa do pai, a figura seca de Palmira. **Mas o Dr. Seabra aparecia**, apontava-lhe as terras lavradas, explicava-lhe a vida dos bichos, das plantas. **Era capaz de o ouvir horas a fio.** Às vezes perguntava:

– De que morreu a mãe?

– Morreu. Não se fala mais nisso. Vês aquelas videiras?

E o médico contava-lhe a história dum bago de uva, desde que o sol o aveludava até poisar sobre o linho da mesa, junto do pão do forno: uma gota de vinho cor das últimas parras, entre roxo e oiro. (p. 24-25, grifos nossos)

Verificamos, então, que Dr. Seabra, além do saber científico, detém o conhecimento das coisas da natureza, para as quais se mostra sensível, mais uma vez espelhando a figura do Dr. Neto. O médico preenche a vida do menino como nenhuma outra personagem, talvez apenas Firmino, com quem também passa grande parte do tempo na quinta. Até o fim da narrativa, é nele que Hilário demonstra mais confiança e com quem melhor interage. Outrossim, é necessário destacar o fato de que é Seabra a principal testemunha da perda da razão do amigo Mariano Paulo. Por meio de sua percepção, observamos a queda do proprietário da quinta, cujos indícios são dados desde o início da narrativa. Concernente a isso, José Manuel da Costa Esteves (2008, p. 33, tradução livre nossa)³² comenta que é a partir do olhar do Dr. Seabra sobre o “último senhor da *Casa na Duna*” que se evidencia a impossibilidade, por parte de Mariano de Paulo, de perceber o drama que recai sobre si, sua família e seus empregados, cegado pela loucura causada pelas sucessivas mortes de seus familiares e pela ruína da propriedade, as quais o impedem de compreender objetivamente o desdobramento dos vários eventos que se abatem sobre eles, como veremos mais adiante, na análise dessa personagem.

Cabe lembrar que a crítica social explícita no romance é feita majoritariamente por meio de Dr. Seabra, figura que se destaca das demais, não só por sua percepção abrangente do progresso social e industrial em curso e de suas consequências, mas sobretudo por sua visão lúcida e sensível dos acontecimentos, tanto do macrocosmo que é a gândara quanto do microcosmo que é a quinta dos Paulos. É principalmente por meio de seu discurso que observamos com clareza a miséria dos aldeões e os infortúnios da família Paulo. Também interessa realçar que essa personagem “orienta o leitor, facilitando o entendimento da situação narrada, como no caso da morte da mãe de Hilário”, e costura e sintetiza o que se passa na quinta, “metáfora explícita de uma forma de espoliação que vive os seus últimos estertores” (FREITAS, 1994, p. 76). Diante disso, percebemos o papel fundamental dessa personagem para a progressão da ação, pois, sem suas intervenções, a história não teria seguido o mesmo rumo, bem como para a compreensão das implicações ideológicas suscitadas pela narrativa.

³² No original: “En plaçant cette brève présentation du premier roman de l’oeuvre en prose de Carlos de Oliveira, *La maison sur la dune* sous le regard que le Dr. Seabra porte sur le dernier seigneur de *La Maison sur la dune*, Mariano Paulo, nous souhaitons dès le départ mettre en évidence l’impossibilité où se trouve le personnage de voir et de comprendre le drame qui s’abat sur lui et sur les siens, sa famille et ses paysans/serviteurs. C’est de l’incorporation de l’histoire d’une famille de la Gândara (Lande), la Maison des Paulo, dans une succession inexorable de morts et de violences avec la ruine de la propriété, qu’irradient et s’élargissent son aveuglement et sa folie, l’empêchant de comprendre, avec objectivité, le déroulement des différents événements”.

4.1.3 Lobisomem: a valorização da simplicidade

A animalização, elemento encontrado na caracterização de duas das personagens femininas, se estende igualmente a Lobisomem, que já carrega no nome esse atributo. Empregado da quinta, ele é sempre caracterizado por sua força sobre-humana, como vimos anteriormente, quando tratamos do tempo no romance, o que lhe confere uma qualificação diferencial entre os demais. Na grande analepse, no início da narrativa, percebemos, também nessa personagem, o contraste entre passado e presente, visto que Lobisomem passa de um homem forte, comparado a um touro, a um homem deformado.

Quando aquele bagaço correu do alambique, ainda Lobisomem era **o moiro da quinta. Alto e escuro como um tronco da gândara**, pegava na enxada, no machado, carregava o milho das tulhas da quinta, em grandes sacos, para as carroças que esperavam ao portão. O velho Paulo apontava-o à gente da vila que vinha buscar o milho a Corrocovo:

– **Um touro**, caramba. Olhem-me para ele.

Lobisomem passava de sacaria ao ombro e os comerciantes [...] pasmavam do andar firme daquele **bruto, um pouco vergado sob os fardos de chumbo**.

[...] Os comerciantes discutiam os últimos pormenores do pagamento e despediam-se apontando o vulto de Lobisomem no telheiro:

– Sim senhor, **uma besta de força**. [...] (p. 9-10, grifos nossos)

[...] Fincava o ombro na traseira do carro e quase ao rés da terra **suportava dorna, tudo, nos ossos de pedra**; os bois, aguilhoados, galgavam a rampa. Erguia-se suado, limpava o pó dos joelhos. O velho Paulo sorria e ele ficava à espera do elogio:

– **Toiros, ao pé de ti, são ratos**. [...] (p. 31, grifos nossos)

Além da explicitação de que realizava todos os trabalhos pesados exigidos, a caracterização do “moiro da quinta” vem atrelada a elementos naturais: é comparado a um tronco da gândara por sua altura e cor da pele, também a um touro e a uma besta, com ossos de pedra, por sua força incomum, que poderia superar à do próprio animal. Ao justapor a imagem dos bois e a de Lobisomem, todos a carregar as pesadas dornas, associando a força física da personagem à dos animais, o narrador ainda estabelece uma outra aproximação: tanto o gado quanto Lobisomem “são explorados para favorecer o enriquecimento do explorador” (FREITAS, 1994, p. 111).

No entanto, isso muda quando ele sofre um acidente que lhe fere a perna esquerda, aleijando-o³³. A respeito disso, Marie Francès-Dumas (1998, p. 144, tradução nossa)³⁴ sublinha que, “Por ter chegado perto da morte e atravessado as portas do sobrenatural, ele continuará

³³ Cf. citação na página 34.

³⁴ No original: “Parce qu’il a frôlé la mort et franchi les portes du surnaturel, il restera prisonnier de son ‘fatum’ un être étrange mis en marge de la société”.

prisioneiro de seu ‘fatum’, um estranho ser marginalizado da sociedade”. Ademais, Lobisomem é associado a um animal não só por sua força física, que faz com que o comparem a uma besta, mas também por sua sujeira:

Maria dos Anjos sente-lhe os passos no alpendre. Vem esperá-lo à porta. Lobisomem leva a mão ao chapéu surrado e ela imita-lhe o gesto. Fita-a com ar apreensivo.
– Esfregue essas **ventas**, diz a rapariga. Pegue numa telha, em sal, e raspe **como se faz aos porcos**. (p. 32, grifos nossos)

Se aos olhos do patrão e dos comerciantes é considerado um homem forte tal qual um touro, para Maria dos Anjos, criada da família como ele, Lobisomem é sujo tal qual um porco e, por isso, se deve limpar como um. Maria Cecília Freire César (2007, p. 87) declara que essa personagem de Carlos de Oliveira encarna plenamente a condição do ser híbrido por natureza, ao mesmo tempo animal e humano, que é a figura lendária do lobisomem. Assim como apresenta uma fúria animalesca, vive segregado e é sujo e repulsivo, também é dono de uma “doçura infinita” e de uma inocência infantil, que se manifestam na maneira como percebe o mundo e reage a ele, conforme verificamos nos fragmentos abaixo:

[...] Lobisomem senta-se **a acariciar a plumagem do pato** que os caçadores lhe deram, **corre-lhe os dedos vagarosos nas asas macias, sorri misteriosamente como as crianças**. (p. 8, grifo nosso)

Garotos olhavam, agarrados às saias das mães, cheios de medo. Lobisomem gemia, num **murmúrio infantil**. [...] (p. 10, grifo nosso)

Lobisomem vem da lagoa ver o fogo, os foguetes a abrirem-se em **lágrimas de lume**, azuis, vermelhas, amarelas. **Apetece dar palmas**. Basta dizer que as estrelas cadentes, **bem bonitas**, são só duma cor. **Está tudo dito**. Passa a noite no rebate da sacristia, **de boca aberta, maravilhado**. [...] (p. 124-125, grifos nossos)

O discurso do narrador evidencia a delicadeza, o fascínio e a inocência infantis da personagem. No primeiro fragmento, Lobisomem acaricia a plumagem de um pato recém abatido, como se não desse por isso, e “sorri misteriosamente como as crianças”. No segundo, observado por crianças amedrontadas, geme “num murmúrio infantil”, perpassado pela dor que o ferimento na perna lhe causa. No último excerto, finalmente, verificamos o maravilhamento da personagem diante dos fogos de artifícios, acontecimento que percebe por olhos infantis, já que identifica os gases emitidos como “lágrimas de lume” de todas as cores. Seu encantamento é tamanho, que deseja bater palmas e passa a noite observando o espetáculo, boquiaberto. Ademais, Lobisomem é um dos poucos a demonstrar comoção pela morte de Hilário e, mesmo

após uma tentativa frustrada, em que nada encontra, segue acreditando que descobrirá ouro enterrado sob sua cabana (o que não acontece).

Para além da dualidade da personagem, híbrido de homem e bicho, cuja “diferença física faz dele uma criatura estranha, tornada novamente criança” (FRANCÈS-DUMAS, 1998, p. 144, tradução nossa)³⁵, ainda importa salientar o enaltecimento de sua simplicidade, expressa tanto por seu modo de viver, quase sempre imerso na natureza, quanto por sua maneira infantil de perceber a realidade, seguindo a tendência do neorrealismo de valorizar os marginalizados, no que se constitui a funcionalidade diferencial da personagem na narrativa. Da mesma maneira, convém recordar sua valorização dentro da própria estrutura narrativa, visto que é com Lobisomem que o narrador abre e fecha a analepse no começo do romance, o que aponta para um traço distintivo de distribuição diferencial.

4.1.4 Firmino: tradição e obediência

Descendente de uma família de empregados dos Paulos há gerações, Firmino também é uma personagem de destaque na narrativa, que, embora não seja dotada de grande densidade psicológica, nem tampouco de características físicas distintivas, desempenha funções importantes na trama. A começar, é ele quem encontra Lobisomem após o acidente que lhe feriu a perna e, sobretudo, é ele, ao lado de Dr. Seabra, uma das testemunhas da degradação sofrida pela família Paulo.

Nascera na quinta, onde os seus tinham sido caseiros desde o início; assistira ao descalabro da família; acompanhara as desgraças da casa; a morte de D. Conceição, do velho Paulo, o afundamento da propriedade, as ralações de Mariano Paulo, as colheitas pobres, a terra gasta de ano para ano. (p. 70)

Firmino viu o esplendor da quinta e do velho Paulo, assim como presenciou o declínio de sua saúde física e mental, a ponto de comparar Hilário, em seu desvario, ao avô doente, enfatizando, contudo, a diferença entre os dois: este, forte e corajoso, aquele, fraco e covarde. Além disso, o caseiro demonstra grande respeito por seus patrões. Primeiro, pelo velho Paulo, de quem parece se lembrar com afeto, principalmente ao compará-lo ao neto, tão diferente dele nos atributos morais e semelhante a ele apenas na loucura³⁶. E, segundo, por Mariano Paulo,

³⁵ No original: “[...] sa différence physique fait de lui une créature étrange, redevenue un enfant au ‘murmúrio infantil’ et au sourire mystérieux ‘sorri misteriosamente como as crianças’”.

³⁶ Porém, é interessante notar que, ao patriarca, os desvarios são escusados, devido à idade e à doença, ao passo que, a Hilário, não, pois parecem movidos apenas pelo desejo de ferir, aspecto importante para a construção da personagem, como veremos mais adiante.

por quem releva as atitudes insensatas de Hilário, ao qual respeita “Só por ser filho de quem é” (p. 68). Isso tudo se percebe no episódio em que o rapaz chicoteia a égua da família até deixá-la em sangue. Firmino é quem os recebe de volta a casa e, como responsável pelo trato dela, consterna-se com seu estado deplorável.

Firmino, consternado, olhava o animal. Depois, correu a buscar água, lavou-lhe as feridas, desinfetou-lhas com sabão. De vez em quando resmungava entre dentes:

– Pobre bicho.

[...]

Firmino despejava baldes e baldes sobre o animal. A água tingida de vermelho escorria, ensanguentava o chão. Um ou outro resmungo. O ar sério, fechado. (p. 67)

Nesse mesmo capítulo, após o episódio acima mencionado, em que Firmino exalta-se com Hilário, ao vê-lo parado, o empregado recorda-se da infância do menino, quando os dois saíam a correr a quinta, a subir às árvores ou a escolher cogumelos, “um trabalho muito difícil que Mariano Paulo confiava apenas a Firmino” (p. 69). Essa lembrança remete-o à ocasião em que o menino levou para casa, às escondidas, um cogumelo venenoso, que quase lhe custou a vida. Diante “da criança transformada em homem”, as recordações “e um fulgor de remorso” o assolam (p. 70), pois percebe que reagiu de forma exagerada ao destrutá-lo por seus maus-tratos à égua e que o rapaz merece ser respeitado e obedecido, uma vez que é o herdeiro da quinta e seu futuro patrão, conforme observamos no fragmento abaixo:

Andara mal nesta questão. **Infringira velhos mandamentos**, seguidos pela sua gente no trato com Silvério Coxo e os sucessores; seguidos com proveito de todos; **nunca entre eles houve desavenças**. A história da égua era capaz de estragar tudo; a longa dedicação aos Paulos, a pedra e a cal de tanta vida, por assim dizer.

Iria remediar o que pudesse. E aproximou-se de Hilário, gravemente:

– Perdão só se pede a um pai, mas se quiser peço-lho também a si.

Chapéu na mão, pouco à vontade. Hilário mal o olhou. O homem perigoso de minutos antes desaparecera. **Tal e qual um cão**, cruel e humilde ao mesmo tempo. **Mas um cão que nem morder podia**, que deixava os dentes podres onde dava a dentada. (p. 70, grifos nossos)

Na primeira parte do excerto, em discurso indireto livre, o narrador nos faz ver a humildade do empregado, seu grande respeito pelos Paulos, bem como seu apreço pela manutenção da tradição. Contudo, na segunda, sob a perspectiva de Hilário, que o observa e o compara a um cão, percebemos que esses sentimentos estão fundamentados num princípio de sujeição dos mais fracos aos mais fortes. Zilda Freitas destaca que, além da analogia com o cão, o fato de esta cena seguir-se ao episódio de agressão à égua, pela qual o caseiro demonstra

compaixão, estabelece relação também entre Firmino e o animal agredido. Somando-se à imagem da égua, a imagem do cão

vai reforçá-la e facilitar a analogia com o trabalhador. Isto é, se os animais recusam o comando de seu proprietário (tomam freio nos dentes ou dão uma dentada), em seguida, submetem-se. Assim, também Firmino reage, erguendo a mão, quase agredindo o patrão, mas controla-se ao final. (FREITAS, 1994, p. 113)

Também é necessário frisar o reconhecimento das virtudes de Firmino por parte de Mariano Paulo, ao observá-lo em serviço, no décimo sétimo capítulo: “Firmino atravessava o pátio. A mesma vigilância dedicada, descobrindo o que era preciso fazer, mandando repetir o que fora mal feito: sulfato numa cepa esquecida, estrume num pé de laranjeira. A vida entregue à casa, à quinta, sem hesitações” (p. 74). Diante disso, verificamos que, como Lobisomem, Firmino encarna a figura do empregado leal (e submisso) aos patrões e à propriedade, aos quais dedicou toda a vida. Por isso, podemos dizer que sua funcionalidade diferencial no romance está relacionada não só à sua conduta modelar aos olhos do patrão e ao seu apego pela tradição das relações, mas principalmente à sua condição de empregado submisso aos mais fortes na hierarquia social. Ambos pertencem ao passado próspero da quinta e da família, mas também ao seu presente declinante. Da mesma forma, Palmira e Maria dos Anjos, criadas da família no passado e no presente, respectivamente, assumem outros papéis na quinta. Palmira responsabiliza-se pela criação de Hilário, e Maria dos Anjos torna-se amante, quase esposa, de Mariano Paulo. Essa relação entre empregados e patrões demonstra a interdependência entre eles, bem como a subserviência dos criados, ultrapassando os vínculos empregatícios comuns, aspectos que realçam o atraso e o conservadorismo que imperam naquele microcosmo familiar e social.

Por fim, vale recordar os quatro elementos de hierarquização propostos por Philippe Hamon (1986a) para a seleção e a análise das personagens secundárias. Quanto à autonomia diferencial, que diz respeito ao modo como as personagens aparecem – se sozinhas ou acompanhadas –, sublinhamos que quase todas elas sempre surgem em companhia de outras, sobretudo das protagonistas, à exceção de Lobisomem (o que ressalta sua condição de figura marginalizada) e de Palmira (figura que destoa das demais personagens femininas por não manter relações amorosas com os homens da família Paulo e por ser, dentre todas as mulheres, a maior vítima do sistema em decadência). Quanto à distribuição diferencial, que é concernente à frequência e aos momentos de aparição das personagens, destacamos a de D. Conceição (figura presente apenas em analepses e lembranças), Dr. Seabra (personagem que goza de maior

espaço e relevância na narrativa ao lado das protagonistas e que está presente em quase todos os capítulos), e Lobisomem (personagem que serve de mote para a abertura e o encerramento da extensa analepse do romance). Finalmente, quanto à funcionalidade diferencial, que se refere ao papel de cada personagem na história, ressaltamos a de D. Conceição (responsável por gerar o herdeiro da família), Dr. Seabra (veículo de racionalidade e da consciência humanitária, portavoz da situação precária dos trabalhadores da quinta e testemunha dos acontecimentos trágicos envolvendo os Paulos), Maria dos Anjos (personagem que intensifica o desentendimento entre Mariano Paulo e Hilário, ao mesmo tempo em que, por contraste, acentua a importância de D. Conceição), Palmira (representante do proletariado que aspira à ascensão social, mas que acaba vítima do antigo sistema de produção), Lobisomem (representante das pessoas marginalizadas socialmente e, por isso, valorizadas pelo movimento neorrealista) e Firmino (personagem que encarna as virtudes do empregado ideal aos olhos do patrão, sobretudo por sua lealdade e submissão).

4.2 OS PAULOS: DO ESPLENDOR À DECADÊNCIA

À exceção da fragilidade física de Hilário e de alguns índices sobre os efeitos da loucura e da senilidade na aparência de Mariano e do velho Paulo, as protagonistas de *Casa na Duna* não apresentam traços físicos que as distingam especialmente, e pouco sabemos sobre sua constituição corporal. Todavia, tanto Mariano Paulo quanto Hilário são dotados de grande densidade psicológica, que se nos revela ou sob as suas próprias perspectivas, ou sob as de outrem, ainda que o narrador detenha o domínio narrativo. Dos três representantes da família, a mente do velho Paulo não é trabalhada com a mesma complexidade que as dos outros dois, apesar de também termos acesso à sua visão do mundo, contrastante com a de Dr. Seabra. O fato de o narrador nos dar a conhecer mais a fundo os pensamentos e sentimentos de Mariano Paulo e de Hilário torna sua construção mais complexa que as das demais personagens do romance, como veremos.³⁷

³⁷ Publicamos uma versão inicial desta análise, intitulada “Apontamentos sobre a composição das personagens em *Casa na Duna*, de Carlos de Oliveira” (HOFFMANN, 2019), em *Tendências contemporâneas na pesquisa em Literatura* (CARDOSO et al., 2019), após comunicação no evento Rede Sul Letras.

4.2.1 O velho Paulo: o passado ditoso

No parágrafo que inicia o segundo capítulo do romance, já em analepse, o narrador nos informa que a construção e a ampliação da quinta aconteceram gradativamente, durante várias gerações da família Paulo:

Os Paulos, um após outro, tinham conseguido alargar a quinta, leira sobre leira, num tempo em que os camponeses trocavam a terra a canecas de vinho. Corrocovo via a fazenda acumular-se, a quinta alastrar sobre os pequenos campos vizinhos. [...]
A quinta cresceu, abocanhando tudo; pinhal, searas e poisios. O velho Paulo consertou o casarão, pôs-lhe vigamentos firmes e assentou um andar novo sobre as paredes térreas. Trouxe amigos da vila e, aos domingos, o povo ficava cá em baixo a olhar as janelas iluminadas pela noite fora. [...] (p. 11)

Percebemos que, além de conservar a propriedade e dar continuidade ao trabalho de seus antepassados, o velho Paulo reforma a quinta, tornando-a mais próspera e também mais convidativa e acolhedora para os amigos da vizinhança, que retornam ao convívio familiar dos Paulos. Mais do que um simples mantenedor do legado dos que o precederam, o patriarca da família é o último espécime de um passado glorioso, opulento, aspecto que corresponde à sua funcionalidade diferencial. É por isso que a prosperidade da quinta reformada, ainda na juventude de Mariano, espelha o auge do vigor e da saúde do velho Paulo e de um momento em que a tragédia não manchara as paredes da casa. Referente a isso, cabe lembrar que as aparições dessa personagem se restringem a analepses e lembranças pontuais, o que, como ocorre com D. Conceição, enfatiza sua distribuição diferencial em momentos marcados da narrativa.

Nas lembranças de Lobisomem, no oitavo capítulo, ainda encontramos o velho Paulo saudável, cuja cortesia para com os empregados parece abrandar a relação de poder e exploração entre eles:

Lobisomem sobe a ladeira, **penosamente**, em direcção à quinta. [...] O carro de bois que vai à sua frente passa o largo portão. **Antigamente**, sim. Carros com pesadas dornas a tentar subir a rampa e o velho Paulo a chamá-lo:
– Dá uma ajuda a esses bois. Não atam nem desatam.
Fincava o ombro na traseira do carro e quase ao rés da terra **suportava** dorna, tudo, nos ossos de pedra [...]. Erguia-se suado, limpava o pó dos joelhos. **O velho Paulo sorria e ele ficava à espera do elogio:**
– Toiros, ao pé de ti, são ratos. (p. 31, grifos nossos)

Nesse fragmento, percebemos, sob a perspectiva de Lobisomem, o passado e o presente em contraste. No passado, *antigamente*, Lobisomem era completamente sadio, e o velho Paulo

ainda vivia e o tratava gentilmente. No presente, o velho Paulo não mais existe, e Lobisomem já não tem as mesmas força e firmeza de antes, sobretudo devido ao acidente que lhe aleijou uma das pernas.

Já no quinto capítulo, nos deparamos com uma figura extremamente distinta daquela apresentada no começo do romance e nas lembranças de Lobisomem. Sob a perspectiva de Hilário, nas memórias de sua infância triste e solitária, encontramos novamente o velho Paulo, mas, desta vez, já acometido pela doença que lhe tolheu o discernimento e o tornou desconfiado e ranzinza:

[...] Via sobretudo o avô, de bengala em punho, vagueando pelo casarão à procura de Mariano Paulo:

– Tu e esse malandro do Firmino. Dois ladrões. Mas de hoje em diante quem toma conta disso sou eu. Quem vende o milho e o vinho, quem paga ao pessoal. Veremos se há lucros ou não há.

O pai, com os olhos quase fechados para ocultar as lágrimas, murmurava:

– O teu avô está velho, doente. Não faças caso do que ele diz. (p. 24)

As lembranças de Hilário evidenciam não só a fragilidade do avô – não mais o administrador sadio e o homem gentil que era, num passado em que também a quinta prosperava –, mas também a tristeza de seu pai ao vê-lo tão afetado pela doença. Por meio da lembrança de Hilário e das palavras do pai e do avô, em discurso direto, todas as quais registram a decadência da personagem de modos diversos, percebemos o comportamento desconfiado e agressivo do velho Paulo, bem como a sua necessidade de utilizar uma bengala para se sustentar, elementos que sugerem debilidade física e mental.

É também pelos olhos de uma outra personagem que vemos o velho Paulo decair. No décimo sexto capítulo, Firmino compara mentalmente o estado de Hilário ao do avô doente, nos revelando, assim, suas lembranças do velho Paulo na velhice, totalmente afetado pela irritação e pela loucura, mas em quem ainda se pode entrever a força de outrora, com que susteve a quinta até quando lhe foi possível: “Cão, insultos, ameaças de pancada. Como o avô, quando endoideceu. Mas não era o avô. Não era o velho Paulo. Com os seus cabelos brancos. **Aguentando a quinta, a casa, até ao fim**, até a cabra da vida lhe toldar o juízo” (p. 68, grifo nosso).

Nesse excerto, observamos, mais uma vez, o velho Paulo já em idade avançada, não apenas de bengala em punho, mas também de cabelos brancos, a praguejar e a lançar insultos. Segundo Firmino, é esse o único aspecto em que Hilário e o avô se assemelham, uma vez que o neto não parece composto da mesma força física e moral do avô. Aliás, é também por uma

recordação de Hilário que tomamos conhecimento das circunstâncias da morte do velho Paulo, embora esse conhecimento seja limitado e pouco esclarecedor, justamente por se dar pela focalização interna de uma criança que não compreende muito bem a realidade ao redor, a qual percebe, nesse momento, apenas pela audição:

Recordava a noite espantosa em que chegavam ao seu quarto **os gritos do velho a morrer**; a voz contida do Dr. Seabra, os padre-nossos de Palmira no corredor; e, **quando o avô se calava, um silêncio pior que as pragas e os soluços**. A tremer de medo, puxava a roupa sobre a cabeça para não ouvir. (p. 24, grifos nossos)

É interessante notar a morte natural da personagem, já no fim da vida, em contraste com a das demais, envoltas em algum elemento dramático que acentua o efeito trágico e a ruína. Assim, na figura do velho Paulo, vislumbramos o passado venturoso da quinta em Corrocovo e a tenacidade dos descendentes de Silvério Coxo, iniciador da linhagem e edificador da casa e da propriedade da família. A propósito, importa frisar que sua genealogia expressa lhe confere uma qualificação diferencial, aplicável apenas às protagonistas de *Casa na Duna*, e que é nele que observamos os primeiros sinais da degradação, tanto física quanto psicológica, que atingirá as duas últimas gerações dos Paulos, até a destruição total.

4.2.2 Mariano Paulo: o presente deteriorado

Representante da penúltima geração da família, Mariano Paulo é quem vivencia com mais intensidade a degenerescência que envolve a quinta e seus proprietários, visto que testemunha o enlouquecimento e a morte do pai e a trágica morte do único herdeiro (cujo nascimento custara prematuramente a vida da mulher), do qual, também por isso, sempre fora distante afetivamente. Preocupado em resguardar a propriedade das ameaças da modernização e em garantir um sucessor digno do patrimônio da família – pois considera Hilário muito fraco para administrar o legado dos Paulos –, Mariano investe todos os seus recursos em empreendimentos infrutíferos. Sua saúde mental, à semelhança do que ocorrera com seu pai, debilita-se à medida que observa a ruína da casa e da família se concretizar. Obcecado pela ideia de que os Paulos são uma família fadada à destruição, vítima de uma maldição urdida há muito por uma força maior, ele passa a acreditar que todos os acontecimentos são obra do destino, ao qual a família e a casa não podem escapar.

Logo no primeiro capítulo, já recebemos inúmeras informações sobre ele. Mariano Paulo é a primeira personagem a ser introduzida no romance, logo após os dois parágrafos

iniciais que situam o leitor no espaço em que se passa a história, dado que indicia seu protagonismo na história e que se relaciona às suas distribuição e qualificação diferenciais. Ele é apresentado em ação, descendo da quinta com os amigos, Dr. Seabra e Guimarães, para caçar patos bravos, atividade que se repete, provavelmente, todos os anos no outono, segundo deprendemos da seguinte afirmação por parte da voz narrativa: “No outono, [o Dr. Seabra e o Guimarães] aparecem de espingarda ao ombro, passam a tarde no casarão e pelo anoitecer metem-se na lagoa” (p. 8). O narrador também nos informa que Dr. Seabra e Guimarães são os únicos amigos que Mariano Paulo conservou, pois os outros foram rareando, desaparecendo aos poucos, desde as mortes de D. Conceição e do velho Paulo, personagens então mencionadas pela primeira vez. Mais adiante, na narrativa, descobrimos que são, respectivamente, a mulher e o pai de Mariano Paulo e que suas mortes representam momentos decisivos e impactantes em sua vida e no destino da família e da propriedade.

É também no primeiro capítulo, ainda durante a visita dos amigos ao casarão dos Paulos, quando estão reunidos a comer e beber, que percebemos a importância da percepção de Dr. Seabra na narrativa, uma vez que é ele a principal testemunha da derrocada da família, bem como dos primeiros sinais da doença que atinge Mariano Paulo:

O Dr. Seabra poisa a mão no ombro de Mariano:

– Estamos velhos para isso.

Só o Guimarães continua a beber. Prova um bagaço especial, gaba-lhe a força e pergunta a idade da aguardente. Mariano responde, **cansado**. O Dr. Seabra fita-o **com apreensão: cansaço apenas?** (p. 9, grifos nossos)

No grande recuo temporal que inicia ao final do primeiro capítulo e perdura até o final do sétimo, conhecemos o passado da família, desde a juventude de Mariano Paulo, época em que punha o pai nervoso, porquanto era afeito a agitações, regadas a vinho e mulheres, e se envolvia em brigas, geralmente acompanhado por Seabra. Entretanto, uma mudança de comportamento se opera quando Mariano se apaixona por Conceição Pina, com quem posteriormente casa, num triste dia enevoadado de novembro – um prenúncio das tragédias vindouras. Além disso, no terceiro capítulo, quando o velho Paulo culpa o médico pelo envolvimento dos dois numa briga em S. Caetano³⁸, Mariano revela integridade de caráter ao

³⁸ Quando os dois, sempre acompanhados por “meia dúzia de jornaleiros fiéis” (p. 11), se envolvem numa briga em S. Caetano, devido a um excesso do médico, fica evidente o “ódio entre as aldeias” (p. 13). É interessante salientar que esse episódio espelha um acontecimento de importância fulcral na história, que é a morte trágica de Hilário ao final da narrativa. Se Dr. Seabra desperta a ira dos homens em S. Caetano por se haver excedido – na perspectiva desses – em sua interação com uma moça da aldeia, Hilário mete-se numa briga por ciúmes de Guilhermina, que dança com outro homem numa festa, também em S. Caetano. Da mesma forma que, na briga envolvendo Mariano e Dr. Seabra, homens ficam “de cabeça rachada” e um rapaz (da aldeia) acaba ferido com

lhe responder que se responsabiliza pelo que faz, pois é “maior, revacinado e com barba na cara” (p. 15), livrando o amigo do julgamento equivocado do pai e também de D. Conceição, quando ela menciona o ocorrido diante da sugestão de Mariano de tomar Dr. Seabra como padrinho de casamento.

O acontecimento desagradável em S. Caetano e seu interesse pela moça tornam-no mais reservado, como verificamos no parágrafo que abre o terceiro capítulo:

Mariano Paulo meteu-se no sossego da quinta. Corria a propriedade até às vedações de cana, não passava dali. Pensava 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)

Percebemos que a presença de D. Conceição o influencia positivamente, uma vez que, por ela, abdica da vida boêmia que levava até então. Inclusive, é importante destacar que, na manhã do casamento, Mariano simbolicamente apaga todo o seu passado, rasgando cartas de amores antigos, como se sua união assinalasse um novo começo, que, para as personagens, poderia parecer afortunado, mas que se revelou apenas o princípio de sucessivas tragédias. Com D. Conceição, a vida de Mariano adquire novos tom e ritmo; da agitação, passa à calma, que chegará ao ápice após a morte dela e do velho Paulo, conforme diz o narrador, no primeiro capítulo: “Os outros [amigos] foram rareando, desaparecendo pouco a pouco, desde que D. Conceição e o velho Paulo morreram. Sumiu-se o antigo alvoroço do casarão de Corrocovo, o ruído dos serões [...]” (p. 7). Contudo, não é apenas após a morte da mulher e do pai que o silêncio começa a ganhar espaço no casarão dos Paulos, mas, sim, desde que D. Conceição lá passa a viver. Pouco depois do casamento e já grávida de Hilário, sua lassidão, seu silêncio e seu desejo por solidão deixam Mariano inquieto, preocupado com sua saúde, aspecto que se intensificará após a sua morte. Constatamos, então, que a casa e a vida de Mariano Paulo vão simultaneamente se tornando mais silenciosas e vazias.

No quinto capítulo, sob a perspectiva de Hilário criança, na analepse que nos revela o passado da família, observamos o abandono do menino por parte de Mariano, que o envia para um colégio interno nos arredores. No entanto, neste momento, só nos é dado o ponto de vista de Hilário sobre a situação, através do qual percebemos o sofrimento que a separação lhe causa, uma vez que carece de afeto e de companhia. No pai, o menino encontra uma “amizade silenciosa” (p. 24), reiterando o silêncio que domina a vida de Mariano após a morte de D.

uma “larga brecha na cabeça”, Hilário, em seu retorno para casa, é morto por seu “adversário” com um golpe de enxada no crânio.

Conceição. Convencido por Dr. Seabra, ele aceita interromper a educação formal de Hilário e mantê-lo na quinta, a fim de educá-lo para a administração da propriedade que seria sua um dia. É no capítulo seguinte que então verificamos o abandono do menino na própria casa. Deixado aos cuidados de Palmira, Hilário habitua-se ao distanciamento crescente do pai, aparentemente mais preocupado com o serviço na propriedade do que com sua criação. Mais adiante, esse abandono torna-se consciente e ressurgue nas reflexões de Mariano, carregado de culpa, porque acredita ter sido ele a causa da fraqueza moral e do desinteresse do filho pelo legado da família.

A relação complicada com Hilário, cada vez mais tempestuosa, representa não só o enfraquecimento dos vínculos afetivos, como também a incapacidade de comunicação entre as duas gerações, aspectos que configuram, em alguma medida, a degradação que envolve a família. De um lado, os Paulos vivem em atrito constante, ou, pior, praticamente isolados, cada qual mais estranho ao outro. Da mesma forma, a quinta vai de mal a pior, sem que se vislumbrem alternativas para reverter o declínio no qual se encontra, visto que Mariano resiste às mudanças exigidas pelo tempo e pelo progresso. Quando a situação da propriedade se agrava, devido à perda das colheitas por condições climáticas, o patriarca, mesmo após ponderar a questão, recusa a possibilidade de investir em maquinário agrícola, preferindo manter-se apenas com o trabalho braçal de seus empregados, por considerar que tal investimento seria prejudicial a todos, reflexão que revela sua preocupação social:

Na quinta, tudo nascia da sua paciência. Se aparecessem as prensas, a destiladora, os escaroladores mecânicos, **os homens seriam despedidos. Uma máquina faz o trabalho de cem braços.** A oferta de mão-de-obra aumentaria em Corrocovo, as levas dos emigrantes e dos ganhões engrossariam e **o povo das terras areentas debandaria em massa.** Ao fim da caminhada, a gente da gândara encontraria os esteiros do Tejo, os valados lodosos, as febres do arroz. Ou o chão alheio dum novo continente. Mas Mariano Paulo não fazia tenção de comprar as máquinas. **A quinta continuaria silenciosa, sem o barulho dos motores. Os homens continuariam a semear e a colher, como há mil anos.** (p. 35, grifos nossos)

Essa insistência em conservar a quinta como o fizeram seus antepassados choca-se com a necessidade de modernizar a propriedade para salvá-la da ruína iminente, sobretudo porque Mariano se julga “com alguma responsabilidade na miséria de Corrocovo” (p. 47). Sua resistência à modernização acentua o efeito trágico no desfecho da narrativa, pois seu conservadorismo e apego à tradição o levam ao confronto com as contingências do tempo presente, conduzindo-o inevitavelmente ao descalabro total. Todavia, diante da situação escabrosa, algumas mudanças tornam-se inevitáveis: o gado todo, bois e cavalos “esfalfados”, é destinado ao trabalho, “fazendo rodar os espigões dos engenhos de manhã à noite” (p. 44), e

Mariano passa a utilizar nos serviços da propriedade até mesmo a égua, até então reservada à charrete. Essa decisão intensifica o conflito entre ele e o filho, que o confronta, num episódio que expõe ainda mais sua relação já bastante fragilizada:

Hilário opôs-se e discutiram. Tinham-se habituado a falar baixo. Anos de murmúrios, vozes sussurradas, quanto mais silêncio melhor na casa sombria, como se receassem acordar o velho Paulo, D. Conceição, os mortos. E agora, perto deles, Firmino pouco mais distinguia que palavras soltas, uma ou outra frase: pigarço, os jarretes da égua, baio, arranje mulas para este trabalho, poços, é do que nós vivemos, habituada ao xairel, põe-lhe ferraduras de prata, charrete, milho, um animal vistoso para apareceres na vila. Até que Mariano Paulo ordenou, **fora de si:**
– A égua para o poço, Firmino. **Quem manda, por enquanto, sou eu.** (p. 44, grifos nossos)

Verificamos, no excerto acima, não só a obstinação de Mariano Paulo em fazer valer sua vontade, já permeada por certa obsessão com o futuro da quinta, como também a incompreensão de Hilário do que está realmente a acontecer. Distinguimos, dentre as palavras ouvidas por Firmino, que o rapaz ainda acredita poder se manter como antes, isto é, conservar o animal apenas para a condução da charrete. Além disso, no discurso de Hilário predomina o modo imperativo (“arranje mulas para este trabalho”, “põe-lhe ferraduras de prata”), evidenciando ausência de respeito pela figura paterna. Vale ressaltar que, apesar de insensível à situação da propriedade, uma vez que parece ignorar a ruína que bate à porta, sob a perspectiva de Hilário, em discurso indireto livre, percebemos que o rapaz nota o comportamento rude do pai, sinal de seu desvario, mesmo que ainda não reconheça sua gravidade: “[Hilário] Falara sem nenhuma ideia reservada. Para poupar a égua. Apenas. **Mas o pai andava a entender tudo pelo pior.** Era ver-lhe **os modos bruscos, os remoques, as queixas** ao Dr. Seabra” (p. 44, grifos nossos).

Ademais, o “desprendimento de Hilário por tudo aquilo” (p. 49) desalenta Mariano. O rapaz pouco se interessa pela quinta e não demonstra preocupação com as tentativas paternas de salvaguardar seu futuro. Seu único interesse parece ser Guilhermina, a quem o pai, em vão, proíbe-o de visitar. Verificamos que, mais do que todo o resto, sua recusa em afastar-se da prostituta magoa Mariano: “A transigência pareceu a Mariano Paulo **uma falta de dignidade.** O seu brio de antigo varredor de feiras não perdoava a **fraqueza** do filho. **Estes desgostos escureciam ainda mais o descalabro da velha quinta**” (p. 49, grifos nossos). Nesse fragmento, narrado sob a perspectiva de Mariano, vemos evidenciada, portanto, a degeneração moral que se abate sobre os Paulos, da qual o próprio patriarca tem consciência.

Com a construção das novas estradas, o comércio entre vilas e aldeias se expande, e muitos produtos regionais acabam perdendo espaço para os que vêm de fora. Aliado a isso, o

peso nas costas de Mariano aumenta ao constatar que é em suas mãos que a situação da quinta começa a degradingolar, justamente por sua insistência em fazer tudo às antigas, algo que prejudica não apenas os Paulos, mas também seus empregados. É por isso que ele decide investir em alternativas que possam livrar a propriedade da ruína. Mariano parece encontrar uma solução para interromper seu declínio quando recebe de Guimarães a proposta de lhe comprar os fornos de cal, assim garantindo um novo meio de geração de renda. Empolgado com a possibilidade de boa fortuna, ele se lança a esse empreendimento, a despeito de conseguir os fornos apenas por hipoteca diante da desistência de Guimarães de vendê-los, como propusera anteriormente. Sem alternativas, Mariano aceita o negócio, que passa a lhe ocupar todos os pensamentos, a ponto de ignorar as malfeitorias de Hilário, como verificamos no segmento a seguir:

O Dr. Seabra partia e Mariano, da janela, olhava a quinta, o trabalho dos jornaleiros no silêncio da tarde. Esquecia a conversa do amigo. O Guimarães e os fornos voltavam à sua atenção, preocupando-o. **Era ali que tinha de teimar.** Silvério Coxo e os descendentes não haviam erguido a pulso a maior casa de Corrocovo, esforços, tenacidade, privações, para que **ele, Mariano Paulo**, a deixasse levar pela voragem. (p. 74, grifos nossos)

Esse excerto revela que, mais do que salvar a quinta para garantir o sustento do filho e o seu próprio, Mariano preocupa-se em conservar o legado de seus ancestrais, salvaguardando o trabalho de gerações, de modo a honrá-los e merecê-los. Ainda percebemos, por meio do indireto livre, a consciência de Mariano Paulo de sua responsabilidade, bem como o contraste entre as gerações, entre o passado e o presente. Esses aspectos evidenciam a relação opressora do passado sobre a personagem, que tenta fazer tudo do modo tradicional, espelhando-se em seus antepassados, sob cuja sombra vive, e permanecendo cego para o presente e para o futuro.

A saúde do proprietário do casarão se deteriora quando Guimarães quita a hipoteca, recuperando, assim, seus fornos de cal. Dessa forma, quanto mais Mariano se depara com o fracasso, mais obcecado fica com a preservação de seu patrimônio e de sua linhagem, visto que, para ele, a preservação da quinta não só representa, mas é a conservação de sua própria vida. Por isso, num último lampejo de esperança (e de sanidade), ele encontra nas próprias terras uma possibilidade de salvação, ao observar os poços de argila modelados pelas crianças da aldeia. Ali mesmo esboça a nova empreitada: implementar uma fábrica de telhas com o barro da quinta.

Com o ânimo renovado, Mariano revela a Dr. Seabra seus planos, que demonstra apoiá-lo, mesmo com reservas quanto à segurança de sua aplicação. Nesse momento, sob a perspectiva do médico, observamos o desvario acometer Mariano Paulo e contagiar aqueles

com quem convive, bem como percebemos o poder da quinta sobre seus proprietários e a estreita afinidade que mantêm entre si: “As paredes do casarão escorriam humidade. E veneno. Respirava-se um ar doentio, morria-se antes do tempo, enlouquecia-se: Hilário, D. Conceição, o velho Paulo. [...] O Dr. Seabra continuava a fitar Mariano; achava-o mais preocupado: uma tensão imóvel, concentrada [...]” (p. 94-95). Influenciado pela amizade e preocupado com o amigo, o médico decide investir na fábrica.

No começo, a fábrica de telhas dá sinais de sucesso, o qual se reflete em Mariano Paulo, que aparenta ter restabelecido a saúde. Isso o leva a considerar a possibilidade de um casamento com a criada da casa, Maria dos Anjos, a fim de garantir nova descendência. Essa decisão aumenta o descontentamento de Hilário e os afasta ainda mais. Porém, a chegada à região de uma outra fábrica, de uma marca já consolidada, acarreta o soçobro de seu empreendimento e, por conseguinte, o desmantelamento de seus planos. Lúcido, Dr. Seabra, com o intuito de reanimá-lo, conta-lhe “a história do peixe que devorava um peixe mais pequeno e era por sua vez devorado pelo tubarão”, de modo a fazê-lo ver que “ninguém podia impedir a ruína da fábrica, da quinta” (p. 115). Todavia, mesmo diante dos fatos, Mariano não aceita a falência de tudo pelo que lutaram seus antepassados. É então que, novamente sob a perspectiva do médico, percebemos a obsessão e a loucura de Mariano Paulo, no extenso fragmento a seguir, extraído do vigésimo sétimo capítulo:

O médico ouvia-o, apreensivo. Lembrava a sombra do velho Paulo, praguejando pelo casarão, apoiado à bengala; via Hilário cada vez mais calado, mais azedo. E não tinha grandes ilusões sobre o que estava a acontecer com o amigo.

A **ideia tentacular crescia**, dominava as conversas, **tornava-se o seu único tema**. Mariano, **perdendo a harmonia natural dos gestos**, sacudido, **os olhos incendiados**, garantia:

– Espernear até ao último alento. Dar-lhe o que fazer.

O Dr. Seabra tentava dissuadi-lo:

– Qual destino, qual carapuça. A verdade é que uns senhores da Pampilhosa fabricam a telha mais barata do que nós e uns senhores não sei donde atravessaram Corrocovo com uma estrada nova. [...] O resto não tem pé nem cabeça. [...]

Mariano sorria:

– Que diabo, não seja tão ingénuo.

E de súbito, olhava para os cantos, baixava a voz, como se alguém o vigiasse:

– Sei que estou perdido. Mas a telha, a fábrica, a estrada, não são chamadas para aqui. A ratoeira é outra. Uma praga antiga, uma maldição que vem de longe. Há muito que os Paulos foram condenados. Para pagar agora.

Entretanto, **a rigidez da face crescia**. As **rugos, vincadas por um traço mais firme**, sossegavam até lembrar os golpes duma enxó nas imagens de madeira dura. **Os olhos apagavam-se**, pouco a pouco. E ele, **inexpressivo**, sem uma contração, **perdia-se nesse mundo que girava incansavelmente em torno do mesmo eixo**, da mesma ideia fixa:

– [...] Não odeio ninguém. Os que se ergueram contra mim foram mandados sem o saber; nada tenho com eles; as minhas contas são outras.

A face morta, a obsessão:

– O destino, sim. Há-de levar-me tudo: a família, os amigos, a quinta. Mas preparei-lhe uma surpresa. Não sou homem de pedir misericórdia. (p. 118-119, grifos nossos)

Nesse excerto, vemos evidenciada a debilidade psicológica da personagem diante de uma sucessão de infortúnios – desde a morte trágica da mulher e o enlouquecimento do pai até o descalabro da quinta – que, paulatinamente, lhe foram tolhendo a sanidade. Observamos, ainda, a alusão a traços físicos de Mariano Paulo, os quais sugerem que os efeitos da loucura se manifestam externamente, de modo a intensificar o contraste entre o seu eu atual, frágil e desvairado, e o seu eu passado, forte e viril. No entanto, é importante notar que o fragmento também revela que Mariano ainda conserva uma parcela de força e resistência contra o destino.

Ao final da narrativa, a morte inesperada de Hilário é o acontecimento que faltava para completar o destino funesto da família. Sem nada mais pelo que zelar, uma vez que sem descendência e quase sem patrimônio, crendo que todos os amigos que lhe restaram acabarão se voltando contra ele, Mariano decide dar fim ao que resta da quinta, antes que o médico da Câmara faça a autópsia a Hilário, antes que ele “retalhe um Paulo como quem desventra uma rês. O destino a cumprir-se, sem piedade, com o seu relógio sempre certo” (p. 130). É por isso que ele tenciona atear fogo à casa, a fim de “alcançar a sua vitória sobre o destino antes que o dia nasça e o médico da Câmara chegue a Corrocovo” (p. 131). Segundo Zilda Freitas (1994, p. 68), ao fazer isso, ele “encerra um ciclo, extinguindo o símbolo do predomínio de um sistema de produção que se tornara antiquado”. Por isso, podemos dizer que sua funcionalidade diferencial ancora-se no fato de Mariano atuar como representante da burguesia rural em decadência.

A respeito dessa personagem, José Manuel da Costa Esteves (2008, p. 52, tradução livre nossa)³⁹ declara que “os olhos visionários, inflamados e cegos de Mariano Paulo, incapazes de compreender a lógica da história” são “uma metáfora” para a percepção e o conhecimento impossíveis. Como indivíduo e como parte de uma classe, a personagem é consumida pelo tempo e atinge o seu fim. “Sob o fogo cruzado da autopreservação e da morte, num mundo coberto por ruínas de desumanidade e fatalidade”, Mariano Paulo tragicamente trava uma batalha desigual “contra a natureza e contra a história”. Oprimido pelo passado, pelas figuras de seus antecessores, sobretudo do pai, sob cujas leis e tradições ainda tenta viver, e pelo futuro,

³⁹ No original: “Dans cet univers de destruction, un souffle se dresse, qui vient de la pulsation de l’écriture elle-même, écriture qui est flamme, bruissement, auréole, cendres et fumée, et qui, tout en condamnant les modes de production capitalistes, ritualise et sacralise l’attachement de l’homme à un espace et à un temps. Les yeux visionnaires, enflammés et aveugles de Mariano Paulo, incapables de comprendre la logique de l’Histoire, métaphore de l’impossible perception et de l’impossible connaissance, irradiant et se propagent à la main qui “saisit le premier bidon de pétrole”. Mariano Paulo, en tant qu’individu et en tant qu’élément d’une classe, est la matière du Temps – comme nous tous – qui se consume et qui touche à sa fin. Sous les feux croisés de l’instinct de conservation et de l’appel de la mort, dans un monde couvert de ruines, d’inhumanité et de fatalité, il se livre tragiquement au combat inégal engagé contre la Nature et contre l’Histoire, où seuls les interstices entre les mots littéraires semblent annoncer le frémissent d’une aurore”.

obcecado por salvaguardar a fortuna dos Paulos, Mariano mostra-se inflexível diante das urgências do presente e das mudanças exigidas pelo tempo. Como atesta a análise de Terezinha da Costa Val,

Mariano não caminha consciente do momento histórico que vive, por isso não consegue atingir a organização de sua produção social na estrutura arcaica da sociedade gandaresa. Porque faltam condições infra-estruturais para uma atividade prática, objetiva, Mariano Paulo introverte-se e ensandece, remetendo a solução e responsabilidade do seu destino humano para uma fatalidade, o desígnio sobrenatural [...]: não aceita o resultado da última provação (a fábrica de telhas em derrocada) porque presume apenas ter representado um papel que lhe foi fatalmente destinado. (VAL, 1999, p. 70)

Em razão disso, quando constata a estagnação da propriedade, já é tarde, nada mais se pode fazer. Ignorando o que acontece ao redor, atribui as desgraças que se abatem sobre a família, os empregados e a propriedade a uma praga antiga, que teria sido lançada sobre os Paulos e que, ao fim, é só o que lhe resta. Assim, com ele, vemos concretizada a ruína dos Paulos e da quinta.

4.2.3 Hilário: o futuro destruído

Taciturno, solitário e sonhador, Hilário, o representante da última geração da família Paulo, sofre desde a infância com o distanciamento e o silêncio do pai e a ausência da mãe, a cujo retrato se agarra em momentos de medo e tristeza. A gravidez complicada de D. Conceição e o seu parto difícil já sugerem, desde o início, uma vida toda permeada pelo elemento trágico. Cabe ressaltar que a gravidez, assim como todas as outras aparições de D. Conceição, é apresentada em forma de analepse nos capítulos iniciais da narrativa, mas que a cena não é contada. Há um corte na narrativa entre a cena que apresenta a gravidez da personagem, no quarto capítulo, e a infância do menino, no capítulo seguinte. O narrador apenas sumariza os acontecimentos desse íterim: “E ao ritmo desses gestos lentos e antigos os anos foram passando sobre Corrocovo” (p. 21), escamoteando informações e suprimindo acontecimentos importantes, como o nascimento de Hilário, como se nada houvesse mudado no casarão. O pouco que sabemos a respeito das circunstâncias da morte de D. Conceição e do nascimento de Hilário é revelado por Dr. Seabra no décimo segundo capítulo. Para Maria Luiza Ritzel Remédios (1991, p. 71), essa paralipse (figura que, conforme Genette (1995, p. 50, grifo do autor), “passa ao *lado* de um dado”, em vez de saltar “por cima de um momento”, como na elipse) é importante porque, se o leitor tivesse conhecimento, já no começo, de que D.

Conceição morrera no parto, estaria desde então explicitado o “comportamento incomum” de Hilário – seja no plano de suas relações familiares (com Mariano Paulo), seja no plano de suas relações sociais (com Dr. Seabra, os empregados e a comunidade), seja no plano de suas relações amorosas (com Guilhermina) –, bem como o “sentimento de alijamento do mundo, de ódio e de vingança” que envolvem a personagem. Ela ainda considera que, sem a paralipse, as expectativas do leitor seriam frustradas, e a história, assim, perderia força.

Caracterizado por Dr. Seabra como “fraco” e “ensimesmado” (p. 25), o menino passa parte da infância num colégio interno, onde não encontra amizades, apenas “brincadeiras violentas”, as quais o fazem recolher-se a um canto, “frágil e tristonho” (p. 23), fatos de que tomamos conhecimento no quinto capítulo, dedicado à narração da infância da personagem. O ambiente pouco acolhedor do colégio S. Pedro intensifica a saudade que sente de casa, segundo depreendemos pelo fragmento a seguir:

Pensava em Corrocovo, na grande moldura oval do retrato da mãe, no Guimarães e no Dr. Seabra, nos serões da quinta, com o pai sempre calado, a fumar, de olhos fitos no lume, e Palmira a arear os talheres, a arrumar a cozinha. Via sobretudo o avô, de bengala em punho, vagueando pelo casarão à procura de Mariano Paulo [...]. Ansiava pelas férias. De regresso à quinta, encontrava a amizade silenciosa do pai, a figura seca de Palmira. Mas o Dr. Seabra aparecia, apontava-lhe as terras lavradas, explicava-lhe a vida dos bichos, das plantas. Era capaz de o ouvir horas a fio. (p. 23-25)

Mesmo quando deixa o colégio, por influência do médico, que convence o pai a educá-lo na quinta, a recordação de S. Pedro ainda lhe dói, como “um fruto azedo que se trincou e amarga ainda” (p. 26). O menino então cresce num ambiente em que faltam palavras e afeto, pois o pai parece mais preocupado com o serviço na quinta e por isso o deixa, na maior parte do tempo, sob os cuidados de Palmira, sempre muda e vagarosa. Em decorrência do isolamento e da carência afetiva, Hilário refugia-se em sua imaginação, povoando “a solidão de coisas mágicas, remotas, que o homem assustado inventara” (p. 57). É nesses momentos de extrema solidão que a mente do menino nos é dada a conhecer, por meio da voz do narrador:

Descia à quinta. Os trabalhadores, curvados sobre a terra, mal davam por ele. Firmino chamava-o. Fingia não ouvir e procurava o silêncio dos pinhais. As ramarias quietas tinham um ar de mistério. Imaginava-se então perdido numa floresta enorme, com feras a armar o salto por trás dos troncos. O calor adormecia as aves no cume dos pinheiros. Que fascínio nessa ilha perdida, onde o naufrágio o atirara. Que mar fantástico lhe despedaçara o veleiro do curso. Capitão de piratas, com a tripulação afogada, o barco desmantelado nos rochedos da costa, meio submerso. Como nos livros folheados às escondidas em S. Pedro. (p. 27)

Nesse fragmento, percebemos a importância da imaginação na infância de Hilário, período em que se refugiava entre livros e histórias inventadas, como meio de escapar à dura realidade que o cercava. Ele prefere o silêncio e o mistério da natureza ao contato humano, no qual quase nenhum afeto encontra. É interessante notar que o menino recria, em sua ilha imaginária, a solidão que domina sua vida na outra realidade, a “verdadeira”. No entanto, no mundo imaginado, Hilário atribui a si mesmo características que não são suas na vida real: ele se percebe um “capitão de piratas”, o único sobrevivente de um naufrágio em que toda a tripulação pereceu. Simbolicamente, a “ilha perdida” sugere sua própria imaginação, seu local de refúgio, isolado da realidade que o cerca, onde ninguém pode encontrá-lo. Já o “barco desmantelado nos rochedos” representa as adversidades que teve de enfrentar, em tão tenra idade, sendo a ausência da mãe a maior delas. Numa outra leitura, o barco simboliza o próprio parto, ao qual ele sobreviveu, mas a mãe, não, à semelhança da tripulação afogada (embora o menino desconheça as circunstâncias de seu nascimento e da morte de D. Conceição). Por isso, podemos ler o “mar fantástico” como a vida, que Hilário teme enfrentar, como um mar de obstáculos que o aguarda. Todavia, mesmo quando se sente o capitão de piratas sobrevivente, “navegador e aventureiro”, Hilário busca o retrato oval com a imagem da mãe, “que o esperava, encantada, ao fim dos perigos” (p. 28).

Nesse sentido, Maria Alzira Seixo (1986b, p. 86) considera que “a mãe representa, pois, como na infância, a marca de uma identidade que é muitas vezes roubada ou aniquilada pelo exterior”, especialmente no caso de Hilário, cuja mãe é “arrebataada pela morte”. Para ela, o fato de Hilário estar sempre em conflito com o pai e refugiar-se constantemente na recordação da mãe está estreitamente relacionado à consciência de sua alteridade, uma vez que

O espaço da família é o de uma identidade onde a alteridade do eu se manifesta e onde ao mesmo tempo ele recolhe as próprias raízes dessa alteridade. Quer dizer: se o herói adolescente recusa a família quando adquire consciência da sua individualidade face a ela, o seu comportamento perante os seus é ambíguo porque sempre os reconhece, embora muitas vezes de forma dramática, como matriz indelével e centrípeta, como lugar fundamental da evidência manifesta do seu ser. (SEIXO, 1986b, p. 86)

De todas as personagens do romance (talvez apenas à exceção de Lobisomem, sobre cuja vida interior, porém, pouco sabemos), Hilário é quem mais conforto encontra na natureza, a ponto de desenvolver mais vínculo com o ambiente natural do que com o familiar, isto é, com o casarão onde a família reside há gerações. Isso se deve ao fato de a casa, na percepção do rapaz (e, sobretudo, do menino), carregar uma atmosfera de morte e doença, que desde muito cedo o aterrorizam e, ao mesmo tempo, o fascinam. Tão grande é sua curiosidade pela morte,

que, em determinada ocasião, o menino, sabendo distinguir os cogumelos bons dos maus, conforme aprendera com Firmino, colhe e leva para casa, às escondidas, um cogumelo venenoso, que quase lhe toma a vida. Quando Mariano, consternado, lhe pergunta “que diabo” lhe passara pela cabeça, Hilário responde que “Era só para saber” como se morre, tendo em mente a mãe e o avô (p. 69-70).⁴⁰

No que concerne à morte, especialmente em *Casa na Duna*, *Manhã Submersa*⁴¹ e *Jean-Christophe*⁴², Maria Alzira Seixo afirma que

Uma das angústias maiores dos adolescentes nestes romances é a da morte, sobretudo da morte de outrem, a que junta a falta à imagem de um tempo ininterrupto. É como se o adolescente quisesse representar-se concretamente um futuro que é o seu antes de lá poder chegar – e para isso inventa todo um processo vital temporal que encerra nesta fase da sua existência e que pode ser uma espécie de *mise en abyme* (ou de narrativa mítica) da existência que ele projecta. (SEIXO, 1986b, p. 90-91)

Entretanto, a aspereza de sua vida é amenizada quando ele se envolve com Guilhermina, mulher de vida dissoluta, amante dos trabalhadores da região. Ela pouca atenção lhe dá, embora sempre o admita em sua casa quando está sozinha. Sob sua perspectiva, percebemos os traços pueris de Hilário já adulto, que bate o pé em birra, quando ela se nega a recebê-lo ou quando ele se depara com outros homens lá: “Passava [Hilário] ali noites e noites sem ela querer. **Teimava**, metia-se na cama, **inofensivo como uma criança**” (p. 87, grifos nossos). Também é interessante notar que a expressão do rapaz adormecido, observado pela prostituta, reitera seu aspecto infantil, desta vez externamente: “A luz caiu sobre o rosto de Hilário. **Magro, contraído**. Uma expressão **de criança que adormeceu com medo**” (p. 90, grifos nossos). E é justamente por seu comportamento imaturo que ela o rejeita. Quando ele se inibe por sua “saliva ardente” (p. 90), ela se enfurece com ele e lhe diz ser aquele o motivo de ela precisar de homens, dando a entender que ele ainda é um menino. Para Zilda Freitas (1994, p. 87), a repulsão incompreendida que o contato com Guilhermina lhe causa se deve ao fato de que, inconscientemente, a prostituta substitui a mãe, donde advém sua “sensação de culpa pelo incesto imaginário”. Ainda assim, enciumado, Hilário tem ímpetos de surpreender e agredir os homens que com ela passam a noite, mas lhe falta coragem para tal.

⁴⁰ É importante realçar que esse episódio marca a primeira tentativa de Hilário de se aproximar da morte, sendo as outras duas o episódio de agressão à égua, que por muito pouco não o fere mais gravemente, e a briga em que se envolve numa festa em S. Caetano. Embora os dois últimos não revelem um desejo consciente pela morte, neles fica evidente que a personagem se sente atraída por situações de risco, sobretudo por sua covardia em enfrentar as consequências de seus atos.

⁴¹ Romance do escritor português Vergílio Ferreira, publicado em 1954.

⁴² Romance do escritor francês Romain Rolland, publicado em 10 volumes, entre 1904 e 1912, que lhe rendeu o Prêmio Nobel de Literatura em 1915.

O relacionamento dos dois enfurece Mariano Paulo, que proíbe Hilário de visitar a amante, a qual considera indigna de um homem como ele. Do mesmo modo, o relacionamento do pai com Maria dos Anjos incomoda Hilário, sobretudo pela profanação do leito onde a mãe dormira e pelo desejo inconsciente que nutre pela criada. A atenção que busca em Guilhermina e o desejo por Maria dos Anjos resultam, em parte, da carência afetiva gerada pela falta da mãe e são uma tentativa de Hilário de afirmação de sua virilidade, já que a morte materna o marca “com o sinal da ausência primordial, abrindo a fenda psicológica que o decorrer da narrativa fará cada vez mais profunda. A mãe ausente é uma falha irrecuperável que ele tentará superar com outras imagens de mulheres [...], sempre inatingíveis e/ou opressoras” (FREITAS, 1994, p. 82). Contudo, ao invés de seus objetos de desejos fazerem com que esqueça a mãe, eles apenas intensificam sua ausência, tornando-o ainda mais solitário e carente (FRANCÈS-DUMAS, 1997).⁴³ Além disso, a compleição frágil de Hilário, sempre adoentado, seu temperamento covarde e seu desinteresse pela quinta – traços que evidenciam que a linhagem dos Paulos está a se degenerar física e moralmente – convencem Mariano de que o filho não é o herdeiro com que sonhava, pois “a pesada herança dos Paulos exigia ombros fortes de alguém capaz de confundir a quinta com a vida” (p. 107).

À medida que cresce, o abandono do pai e a morte da mãe que sequer conheceu tornam-no agressivo, e a solidão, que antes tanto o agradava, agora o perturba. Sofrendo com a morte da mãe e com raiva do pai, que proíbe, sem sucesso, seu relacionamento com a prostituta e que dedica mais tempo à propriedade e à Maria dos Anjos, Hilário extravasa seus sentimentos na égua da família, pela qual parecia nutrir alguma afeição ou com a qual ao menos se preocupava. No entanto, o que observamos no episódio de agressão ao animal revela que nem mesmo esses sentimentos o impediram de cometer tamanha violência contra um ser inocente e de provocar, assim, a segunda profanação por sangue relacionada aos Paulos:

Estalou o chicote no ar, incitou a égua e partiu. [...] A égua contraía os tendões esguios e galgava os barrancos. Se aguentara o engenho, podia aguentar aquilo. Chicoteou-a. Um golpe firme, de alto a baixo. A charrete guinou, embatendo num socalco mais duro. Hilário, ao saltar no assento, enfureceu-se. E a partir daí, o dorso da égua, cor de mel, foi-se cobrindo de vergões, enquanto as patas lhe escorregavam no piso enlameado pelas últimas chuvas. Quinze dias seguidos ao engenho. Hilário chicoteava. Largara as rédeas e segurava o cabo com tanta força que sentia as unhas entrarem na palma da mão. A cada golpe, a égua estremeceu, tinha um arranco ágil, a espuma caía-lhe da boca, flocos de suor ensanguentado escureciam-lhe o pêlo. [...]

⁴³ No original: “Son désir de posséder Maria dos Anjos est à la fois un désir d’affirmation d’homme dans sa virilité bafoué et de transfert de possession sexuelle en possession maternelle. Ni Maria dos Anjos ni Guilhermina – objets du désir – ne font oublier D. Conceição Pina. Bien au contraire, elles font ressortir l’absence de la mère” (FRANCÈS-DUMAS, 1997, p. 118).

Um vento tempestuoso pegou de repente nos cabelos de Hilário e atirou-lhos aos olhos, deixando-o quase cego. [...] Afastou os cabelos, fixou o corpo da égua, elástico, envolto no fumo do suor, e ergueu o chicote outra vez. Mas nisto, a roda fragorosa chocou contra o marco da estrada. Houve um estardalhaço de ferragens que rangem, um momento de desequilíbrio, e Hilário estatelou-se, de pernas para o ar, no fundo da charrete. (p. 62-64)

O longo excerto acima não revela apenas a violência de que Hilário é capaz, mas também e principalmente a sua covardia, reiterada ao longo de toda a narrativa, inclusive no seu retorno à casa, em que ameaça Firmino com o chicote e o trata por “cão velho” (p. 68), por sentir vergonha de admitir o que fizera, sem, no entanto, demonstrar arrependimento. Para João Camilo (1987, p. 570 apud FRANCÈS-DUMAS, 1997, p. 119, tradução nossa)⁴⁴, “o gesto de Hilário aparece como uma espécie de tentativa irracional de escapar de sua angústia e que mostra, acima de tudo, sua incapacidade de enfrentar seus problemas”. Seu comportamento violento também parece ser uma forma de se desafogar de todo o ressentimento guardado, pelo tormento que o passado lhe impõe e pelas carências que o presente lhe reserva. Ainda é interessante notar, nesse fragmento, que os elementos naturais, tão amigáveis e reconfortantes ao *menino*, voltam-se contra o *rapaz*, como que revidando a violência imperdoável por ele cometida contra um dos seus. Esse ato lhe renderá um “lanho a sangrar” na testa (p. 64), sinal que prenuncia sua morte trágica, por uma enxada enterrada na cabeça, no penúltimo capítulo do romance.

Mariano percebe Hilário como uma sombra⁴⁵ que paira sobre a quinta, passível de colocar em risco tudo o que seus antepassados construíram. Todavia, nada faz para fortalecer no filho o afeto e a coragem; ao contrário, abandona-o definitivamente quando decide casar e ter um filho com Maria dos Anjos, este, sim, forte e capaz de preservar o legado da família. Ao fim, restar-lhe-á apenas o remorso ao perceber sua (ir)responsabilidade na criação e no comportamento de Hilário, para além da saúde frágil, da aridez da infância e da ausência da mãe: “abandonei-o, entreguei-o à Palmira e foi como se o obrigasse a atravessar um deserto sozinho” (p. 106).

⁴⁴ No original: “...le geste d'Hilário apparaît comme une sorte de tentative irrationnelle que fait le personnage pour échapper à son angoisse et qui manifeste avant tout son incapacité à affronter ses problèmes”.

⁴⁵ Cabe notar que a forma como Hilário é percebido se transforma ao longo da narrativa. No começo, Mariano se preocupa com a apatia de D. Conceição, que está grávida de Hilário. Para tranquilizá-lo, Dr. Seabra lhe garante que o comportamento da mulher se deve ao corpo novo que está a crescer dentro dela, “a alimentar-se, a enfraquecer a mãe”, “um parasita” (p. 20). Depois, quando o pai decide tirá-lo da escola e o trazer de volta, ele é referido como a “réstia de sol” (p. 26) que voltaria a iluminar a casa. Por fim, no monólogo interior de Mariano Paulo, percebemos que toda a luminosidade se torna penumbra, e o pai passa a percebê-lo como uma “sombra” (p. 106) que paira sobre a quinta, a nublar as possibilidades de salvação da propriedade. Não é descabido propor, portanto, que Hilário volta a ser um parasita depois de adulto, ao menos aos olhos do pai, do médico e dos empregados da quinta, dados seu desinteresse pelo legado da família e seu feito difícil.

A propósito do desinteresse pela quinta e das atitudes de Hilário, é importante salientar também que, segundo Zilda Freitas (1994, p. 82), ele representa “uma facção da sociedade do período pós-guerra que pretende abalar os valores arraigados e não se deixa seduzir pela continuidade dos negócios da família. Não se interessa pela quinta dos Paulos, símbolo do que fora a riqueza dos seus antepassados”. Além disso, “desafia o perigo, a morte, mas sente-se incapaz de seguir os passos do pai, de aderir aos seus objetivos” e por isso se mantém “alheio aos problemas da quinta, vivendo em um mundo próprio”. Podemos considerar, pois, que essa característica aponta para a sua funcionalidade diferencial, isto é, para a ideia de que Hilário funciona como símbolo de uma geração desinteressada pelo legado de seus familiares e representa, assim, a morte da classe social a que pertence.

O temperamento difícil do rapaz também se mostra quando, durante uma visita do Dr. Seabra à quinta, ele revela sua opinião a respeito do novo empreendimento do pai, a fábrica de telhas. Sarcástico, Hilário comenta:

- A fábrica progride. Já viu, doutor? **Os primeiros fregueses devemos ser nós.** O casarão tem o telhado todo esburacado. [...] Desconfio que as vendas ficam por aqui. **Que lhe parece, pai?**
- [...] O Dr. Seabra encarou Hilário:
- **Sempre o mesmo feito.** Quantas vezes será preciso explicar-te...
- Chega de sermões. Esta fábrica é uma **asneira.** Vontade pura e simples de estragar dinheiro. **Se a ideia foi sua, felicito-o.** (p. 98, grifos nossos)

Respondendo à sua provocação, a fim de o fazer perceber que ultrapassou os limites desrespeitando o pai, o médico acaba por lhe contar verdades há muito guardadas, como verificamos no fragmento a seguir:

- O médico tentou dominar-se, mas não conseguiu:
- Assim o queres, assim o tens. Limpa as orelhas e ouve. Venho a Corrocovo há dezenas de anos, tive alguma influência na tua vida, tratei-te desde que nasceste, servi-te de ama seca, aturei-te. Sinto autoridade bastante para dizer que lastimo o tempo que perdi contigo. Não mereces as preocupações do teu pai, nem a minha amizade, nem o sacrifício da tua mãe, que morreu para vires ao mundo. Não mereces nada. (p. 98)

Apesar dos esforços de todos, que não foram suficientes para suprir o amor e o cuidado maternos, Hilário nenhuma gratidão demonstra por aqueles que o criaram e o instruíram, não conseguindo avaliar com clareza as suas relações, visto que não chega a se desvencilhar do passado e se deixa dominar pelo ressentimento. Fragilizado e carente, a revelação da causa da morte da mãe, pela qual ansiou por toda a vida, fere-o e o faz crer-se responsável por ela, razão de todos o odiarem. Como ressalta Zilda Freitas (1994, p. 85), Hilário “carrega sempre consigo

a impressão do abandono. Aparece durante toda a narrativa, como um ser solitário, desajustado, alheio a tudo, como se os fatos e as pessoas não importassem para ele. É certo que o incomoda a rejeição, mas não se esforça para adaptar-se ao contexto”. Mesmo com os esclarecimentos do médico a respeito das circunstâncias da morte de D. Conceição, é provável que Hilário tenha continuado a carregar um sentimento de culpa pelo acontecimento, acentuado pela dor de sua ausência. Ainda na opinião da autora, o inconsciente da personagem percebe a morte da mãe “como um ‘assassinio’, uma ausência geradora da culpa e, conseqüentemente, da falta que norteará sua existência e sua fundamental solidão” (FREITAS, 1994, p. 84).

No penúltimo capítulo do romance, Hilário envolve-se numa disputa por Guilhermina durante a festa dedicada à Nossa Senhora do Lago, na aldeia vizinha de S. Caetano. Nessa ocasião, percebemos que ele reconhece e rechaça seus principais atributos – o medo, a covardia e a agressividade –, os quais acabam por lhe custar a vida, sem que ele o possa imaginar. No fragmento a seguir, observamos os últimos momentos do rapaz, antes de ser morto por seu “concorrente”:

Hilário encosta-se ao coreto. Quer saber **quanto pesa a coragem**. Quanto custa. Neste mundo, **tudo tem peso e preço**. Um suor gordo corre-lhe na espinha, gela-o. A mão escalavrada começa a doer-lhe. Cerca-o a festa, o mundo turvo dos bêbedos, das fêmeas, do cio, caldeado num pobre temor religioso. **Treme a cada olhar que lhe deitam. A ternura não existe de graça**, é preciso consegui-la **à força, magoar, bater**. Mas valerá a pena? A primeira gota de abandono. O veneno encharca-o pouco a pouco e **o simples facto de viver transforma-se em repugnância física. Está nu diante de si mesmo. Escusa de fingir**. E antes que o suor o petrifique ou o **medo** lhe dê volta ao estômago e o faça vomitar, abala para casa.
[...]

De manhã, os trabalhadores da quinta encontram-no ainda com a **enxada** que o matou **enterrada de alto a baixo na cabeça**. (p. 127)

Nesse excerto, verificamos que a coragem e a ternura são os atributos pelos quais Hilário mais anseia, aqueles de que mais carece. Por meio do discurso indireto livre, percebemos que a personagem sente repulsa pela própria condição e que tem dúvidas sobre se vale realmente a pena lutar para conseguir aquilo que mais almeja. Envergonhado, parte para casa, provavelmente a fim de se refugiar no silêncio e na solidão, para furtar-se de encarar a si mesmo. Ainda vale ressaltar, no trecho citado, a reincidência do motivo do envenenamento, mencionado anteriormente no episódio da ingestão dos cogumelos venenosos, reiterando a leitura de que Hilário busca, mesmo que inconscientemente, a morte. A meio do caminho, ela finalmente o alcança. Para Maria Alzira Seixo (1986b, p. 87), a morte de Hilário representa a libertação para a qual sua revolta o conduz. Antes de destruí-lo, sua morte, ao contrário, o liberta, porque o poupa da ruína da casa e da falta da mãe. Zilda Freitas (1994, p. 68-69) ainda considera que a

morte da personagem “simboliza, juntamente com a exaustão e a quase total infertilidade da terra, o fim da batalha pela sustentação daquela produção tradicional e, evidentemente, o término do domínio daquela classe social, agora empobrecida, cheia de dívidas, impotente diante da concorrência ameaçadora” e “que é muito simbólico que ele tenha morrido assassinado por um trabalhador, que utilizou como instrumento uma enxada”.

Outrossim, a morte do velho Paulo se apresenta como libertação, uma vez que ela o salva de presenciar o descalabro total da quinta. No caso de Mariano Paulo, isso não acontece. É ele quem testemunha a decadência da casa, da propriedade, da saúde do pai e de sua linhagem. É interessante notar, ainda, que o protagonismo de Mariano Paulo na derrocada da família e da propriedade fica evidente no lugar que ocupa nas três gerações e nos nomes das três personagens. A penúltima geração da família é representada pelo *velho* Paulo, cuja nomeação parece ter sido feita em relação ao filho, uma vez que jamais tomamos conhecimento de seu prenome. Hilário, por sua vez, representa a última geração da família e, em momento algum da narrativa, é referido pelo seu sobrenome, como se não pertencesse à linhagem dos Paulos, aos descendentes fortes de Silvério Coxo, aventando sua ligação com a mãe, a quem nem chegou a conhecer, mas da qual não consegue se desligar. São esses dados que constituem sua qualificação diferencial como protagonista do romance, no que concerne tanto à sua genealogia expressa quanto à sua fraqueza e covardia, em contraste com a tenacidade de seus antepassados.

Aliás, é o vínculo inquebrantável com a mãe que justifica seu constante flerte com a morte, pela qual parece atraído, visto que frequentemente se coloca em risco, mesmo que não encare as consequências disso. Convém lembrar que, embora se perceba corajoso e destemido em sua imaginação, Hilário, na realidade, é medroso e covarde. Ademais, o rapaz é o que menos mantém contato com a casa, preferindo alhear-se dela e refugiar-se em sua “ilha de imaginação”, entre os pinhais, como se não encontrasse seu lugar na propriedade da família. Mariano Paulo, por seu turno, é geralmente referido pelo prenome e pelo nome de família simultaneamente, numa sugestão de que ele seria o representante, por excelência, da linhagem dos Paulos.

Nesse sentido, observamos que, das três personagens, Mariano é quem encarna perfeitamente a decadência tematizada no romance. Enquanto o velho Paulo aparece apenas nas lembranças de outras personagens e Hilário, figura sempre débil e distante da quinta, perece antes da ruína completa dos Paulos, Mariano é quem mais sente a transformação, a queda do vigor à degenerescência. A casa rui em suas e por suas mãos; não nas mãos do velho Paulo, que reconstruiu e expandiu a quinta, nem tampouco nas mãos de Hilário, fraco, desinteressado, morto antes da degradação total se concretizar. Importa perceber, também, que a decadência de

Mariano Paulo está ligada à perda de todos os seus entes mais queridos – o pai, a mulher e o filho – e é a ele, o mais afim à quinta, que cabe a tarefa de vencer o destino, de pôr fim a tudo, antes que a ruína completa o alcance.

A partir disso, podemos considerar que tanto Hilário quanto Mariano Paulo mostram-se cegos para os acontecimentos presentes. O rapaz permanece preso ao passado, à figura ausente da mãe, e busca incessantemente preencher o vazio deixado por ela. Mariano, por sua vez, parece comprimido entre o passado e o futuro, entre a figura do pai, que lhe serve de modelo, e a do filho, que não se interessa pelo legado pelo qual ele e seus antepassados tanto zelaram. Por isso, é assombrado pela culpa de não conseguir salvar a quinta da família, a qual o leva a acabar com tudo quando se vê sem alternativas. Para Terezinha da Costa Val (1999, p. 70), nessas duas personagens se manifesta “o sentido ambíguo de alienação”, isto é, “pela alienação social (não agem em direção a uma prática transformadora da realidade de Corrocovo, da realidade histórica da aldeia e, conseqüentemente, da casa), os dois atingem a alienação paranoica, e se extinguem”.

Por fim, é importante realçar a exploração dos planos psicológico e social por parte do narrador, evidentes na figuração dessas personagens. No velho Paulo, isso acontece, principalmente, pela adesão do narrador à sua perspectiva, revelando sua visão do mundo contrastante com a de Dr. Seabra. Em Hilário, isso se manifesta, por meio tanto em discurso indireto livre quanto da focalização interna, no exame de seu inconsciente, de seus desejos mais profundos e de sua imaginação, a qual lhe serve de refúgio. Em Mariano, isso também se acentua com o recurso ao monólogo interior e ao indireto livre e à adesão à sua perspectiva, pela exploração de sua dimensão psicológica, não só em sua insistência em manter certas formas de produção e de relacionamento com os empregados, mas ainda no seu compromisso com o pai, que sente não haver honrado. Esse seu conservadorismo, assim como sua resistência às mudanças, à tecnologia e às novas formas de trabalho e concorrência, no fim, o conduzem à cegueira e à ruína completas – de si, da casa e de todos que dele e dela dependiam. Destarte, no capítulo a seguir, dedicar-nos-emos à análise não só da casa, mas também dos outros espaços igualmente significativos no primeiro romance de Carlos de Oliveira.

5 O ESPAÇO

“If a man owns a little property, that property is him, it’s part of him, and it’s like him. If he owns property only so he can walk on it and handle it and be sad when it isn’t doing well, and feel fine when the rain falls on it, that property is him, and some way he’s bigger because he owns it. Even if he isn’t successful he’s big with his property.”

(John Steinbeck)

Em certa medida relegado ao segundo plano nos estudos realizados pela crítica e pela teoria, sobretudo quando comparado aos do seu “correlato” tempo (SEIXO, 1986a, p. 69), o espaço no romance neorrealista impõe-se como a mais importante categoria da narrativa ao lado da personagem, status que só adquire no século XIX, com o Romantismo e o Realismo (BOURNEUF; OUELLET, 1976; WELLEK; WARREN, 1987). No que toca ao Neorrealismo português, Carlos Reis acentua que

o espaço constitui, em toda a narrativa que se pretende realista, um âmbito merecedor de especiais cuidados, quer por propiciar a concentração de factores de verosimilhança, quer pelas conexões que com ele estabelecem outros elementos diegéticos, quer pelas suas virtualidades de representação social e ideológica. Ora, no contexto do Neo-Realismo, essa importância surge reforçada e cruzada com as motivações socioculturais que presidiram à implantação do movimento e que naturalmente condicionaram tanto a seleção dos cenários como o tratamento a que eles foram sujeitos.

Uma e outro (mas em especial a primeira) reflectem, com efeito, à sua maneira e de acordo com a sua particular configuração, a dinâmica de transformações que, do temático ao técnico-narrativo, o Neo-Realismo trouxe para a literatura portuguesa, a partir do final dos anos 30 [...]. (REIS, 1983, p. 166-167, grifo do autor)

Como bem aponta Terezinha da Costa Val (1999, p. 64), em *Casa na Duna*, essa categoria “se faz sentir com relevância de personagem”, uma vez que a narrativa “se desloca no espaço dos acontecimentos”, pois “o tempo vital da natureza, com o ciclo de suas estações, está indissolúvelmente entrançado com o espaço da gândara e, conseqüentemente, com a vida de cada uma das personagens”. Para José Manuel da Costa Esteves (2008, p. 32, tradução nossa)⁴⁶, ao situar seu romance na gândara, como em toda a sua obra, Carlos de Oliveira parece

⁴⁶ No original: “En situant son roman dans la Gândara, ainsi qu’il le fait pour l’ensemble de son oeuvre tant en prose que poétique, Carlos de Oliveira semble vouloir représenter un espace bien plus large, dans une époque d’industrialisation avancée mais où l’on vivait encore comme au Moyen Âge. La Gândara devient ainsi la métaphore d’un pays, en même temps que, par un effet d’élargissement, elle s’insère dans un contexte plus large et universel, qui s’appuie sur le devenir historique et sur une certaine conception de l’homme, assez proche des préoccupations idéologiques des néoréalistes lorsqu’elle met bien en évidence l’accélération d’un processus historique irréversible et fatal”.

visar à representação de “um espaço muito mais amplo, em uma era de industrialização avançada, mas onde ainda se vivia como na Idade Média”. Ele considera que, assim, a gândara se torna “a metáfora de um país, ao mesmo tempo em que, por efeito de ampliação, se encaixa em um contexto mais amplo e universal, baseado no devir histórico e em uma certa concepção de homem”, não se distanciando das preocupações ideológicas do movimento quando destaca claramente “a aceleração de um processo histórico irreversível e fatal”.

Nesse romance de Carlos de Oliveira, não só o espaço se destaca sobremaneira, como também é notável a afinidade das personagens com o ambiente em que se encontram, dado que o eixo dramático da narrativa está alicerçado sobre uma relação de contiguidade⁴⁷ entre os Paulos e sua casa, característica bastante comum aos romances de cunho realista. Enquanto a família e os negócios prosperam, a casa também se mostra em seu esplendor. Da mesma forma, a partir do momento em que a doença e a morte atingem a quinta e os rendimentos escasseiam, a casa também passa a ruir. Onde antes havia alegria, sons e movimento, passam a reinar a tristeza, o silêncio e a solidão.

Se, por um lado, é evidente a estreita relação do velho Paulo e de Mariano com a quinta da família, por outro, é notável a conexão de Hilário com a natureza, muito mais do que com a casa onde nasceu. Por isso, nossa análise centra-se em dois núcleos principais, o espaço natural e o espaço artificial, sempre tendo em consideração a relação que mantêm com as personagens e a sua importância para a compreensão semântica da narrativa. O primeiro núcleo engloba a ampla região rural da gândara que rodeia a quinta fundada por Silvério Coxo e os lugares na natureza que se relacionam a Mariano Paulo e Hilário. Por sua vez, o segundo abarca não só a casa da família, mas também o colégio S. Pedro e a casa de Guilhermina, a fim de enfatizar a importância destes para Hilário, tanto na infância quanto na vida adulta.

5.1 O ESPAÇO NATURAL

O enfoque dado ao espaço em *Casa na Duna*, além de já explícito no título do romance, é reiterado em seu primeiro capítulo, que abre com uma “descrição poética plasticamente ilustradora” da gândara, “cenário de uma realidade geograficamente reconhecível” (VAL, 1999, p. 64), responsável por situar espacialmente o leitor e revelar algumas informações sobre a vida naquele lugar. É importante ressaltar que não entendemos a descrição sempre como *estática*,

⁴⁷ Segundo René Wellek e Austin Warren (1987, p. 275), “O ambiente é o meio circundante; e este, especialmente o interior doméstico, pode ser concebido como expressão metonímica ou metafórica da personagem. A casa em que um homem vive é um prolongamento deste. Descrevê-la é descrever o seu ocupante”.

uma pausa na narração, tal como a define Philippe Hamon (1986b)⁴⁸, mas frequentemente como *dinâmica*, implicando tanto o movimento das personagens quanto a gradação de seus sentimentos e impressões, de modo a mesclar-se à narração. Isso porque geralmente não deixamos de acompanhar, de todo, as ações das personagens, mesmo quando meramente internas, em conformidade com o que aponta Raquel Trentin Oliveira em seu estudo sobre a configuração do espaço nos romances queirosianos. Embora reconheça a contribuição de Philippe Hamon no esclarecimento do papel organizador da descrição no relato, a autora salienta o caráter complicado dessa dicotomia que pressupõe a descrição espacial como uma suspensão do movimento temporal. Por isso, ela considera o espaço não como “um elemento estático que compromete o avanço temporal da narrativa”, mas, antes, como “um motivador da ação” (OLIVEIRA, 2014, p. 25).

Nesse sentido, consideramos que a descrição do espaço, em muitos casos, assemelhar-se-ia mais a um filme do que a uma fotografia, ou mesmo a uma pintura, conforme verificaremos, em seguida, nos parágrafos que introduzem *Casa na Duna*. Concernente a isso, Terezinha da Costa Val declara que

A categoria de espaço em *Casa na Duna* se fixa de certo modo cinematograficamente, que é como as descrições situacionais se realizam. Embora possa parecer que a análise da obra literária não deva considerar o cinema (e vice-versa), o cinema se situa no domínio da literatura, no domínio do rítmico, não utilizando simples fotografia, imagem estática, mas esta imagem em movimento. Pode-se dizer que o cinema narra ao mostrar os seus fotogramas, que o filme faz-se uma escrita através de imagens que se movem. (VAL, 1999, p. 65)

Em períodos curtos e cadenciados, o narrador apresenta o lugar onde transcorre a ação, não apenas pela paisagem natural⁴⁹, mas também por uma paisagem social⁵⁰, bastante reveladora da realidade representada no romance:

⁴⁸ Philippe Hamon (1986b, p. 73-74) considera que a descrição é “o lugar onde a narrativa se interrompe, onde se suspende, mas, igualmente, o espaço indispensável onde se ‘põe em conserva’, onde se ‘armazena’ a informação, onde se condensa e se redobra, onde personagens e cenário, por uma espécie de ‘ginástica’ semântica, [...] entram em redundância; o cenário confirma, precisa ou revela a personagem como feixe de traços significativos simultâneos, ou, então, introduz um anúncio (ou um engano) para o desenrolar da acção [...]”.

⁴⁹ Para Helena Carvalhão Buescu (1990, p. 66, grifos da autora), a paisagem “é sempre *organizada* pela apreensão de um *olhar (pontualmente) fixo*, pressupondo a *perspectiva*, que se exerce sobre um *todo homogêneo* preferencialmente captado por uma *direcção* (oblíqua) e um *sentido* (descendente) do olhar”. Como ela, aqui nos ocupamos “do modo como uma palavra escreve e constrói uma cena, investindo-a de sentido porque ela é, necessariamente, linguagem (literária)”. Por isso, nos interessa “destacar a formação do conceito através da conjunção [...] de um *olhar perceptivo* que capta a natureza como ‘espetáculo organizado’ e [...] de uma *palavra* que corresponde à produção de um discurso literário solicitado por esse mesmo espetáculo”. Agora e em outros momentos, quando utilizarmos o termo “paisagem natural”, estaremos nos referindo ao que Buescu denomina *paisagem*.

⁵⁰ Aqui optamos por essa qualificação apenas como modo de distinguir a paisagem (que é natural) da paisagem povoada, que denominamos “social” ou “humana”.

Na gândara, há aldeolas ermas, esquecidas entre pinhais, no fim do mundo. Nelas vivem homens semeando e colhendo, quando o estio poupa as espigas e o inverno não desaba em chuva e lama. Porque então são ramagens torcidas, barrancos, solidão, naquelas terras pobres. (p. 7)

Trata-se de um lugar isolado, esquecido e muito maltratado pelas condições climáticas, que frequentemente destroem as colheitas, seja pelo intenso calor estival, seja pelas abundantes chuvas invernais. Na opinião de Maria Cecília Freire César (2007, p. 80-81, grifos da autora), nesse parágrafo, através do “painel que o narrador traça do espaço e personagens que nele habitam, cuja marca é a *destruição*”, já são perceptíveis os rumos que levarão a família à ruína. Ela destaca as três expressões de cunho negativo logo na primeira sentença: “ermas”, “esquecidas”, “no fim de mundo”, que, “por um lado, se referem a um ambiente claramente delimitado (‘Na gândara’), mas – por outro lado – remetem a uma ausência de marcos espaço-temporais (‘um fim de mundo’) que é típica dos inícios dos mitos ou contos de fada”. Ainda se destaca, ao final do parágrafo, na enumeração dos elementos naturais e concretos que constituem esse cenário de miséria, a presença de um substantivo abstrato, “solidão”, reiterando o abandono do lugar, “no fim do mundo”, como se estivesse afastado de todo o resto.

No parágrafo seguinte, percebemos que o olhar do narrador vai gradativamente se aproximando desse espaço, como se, em posse de uma câmera, desse *zoom* para melhor apreender a paisagem:

Ao fundo dum desses sítios, há uma pequena lagoa que o calor de julho seca. A aldeia chama-se Corrocovo e a lagoa nem sequer tem nome. Quando a água se escoar, a concha gretada está coberta de bunho. As mulheres ceifam-no, estendem-no ao sol, e entrançam esteiras que vão vender às feiras da vila de Corgos. (p. 7)

Da ampla região da gândara, “ao fundo dum desses sítios”, elege um ponto específico de que se aproxima: uma lagoa sem nome na aldeia de Corrocovo, da qual as mulheres retiram, no verão, a matéria-prima das esteiras que produzem para vender na vila vizinha, também identificada pela voz narrativa. É interessante observar que, neste parágrafo, o narrador procede de modo inverso ao do anterior, já que parte diretamente para a descrição da lagoa, revelando depois que ela não tem nome e que integra uma aldeia que ele só então denomina.

Finalmente, no terceiro parágrafo dedicado à descrição do espaço, o narrador apresenta algumas personagens, introduzindo uma das protagonistas do romance, Mariano Paulo, sobre a qual já revela alguns dados:

Mariano Paulo e os amigos descem da quinta, caçam ali os patos bravos, quando o outono os leva de passagem para as terras quentes do sul. O charco espalha sezões nos casebres à borda de água e agasalha as aves para os senhores da aldeia derrubarem a tiro. Aves com frio, caçadas crepusculares. (p. 7)

O fato de ser a primeira personagem a figurar na narrativa e de ter nome e sobrenome já indicia a importância de Mariano Paulo na história, aspectos que Philippe Hamon (1986a) identifica como componentes da distribuição diferencial e qualificação diferencial respectivamente, conforme analisamos no capítulo anterior. É plausível dizer que a menção a Mariano e seus amigos (que depois saberemos serem Dr. Seabra e Guimarães) serve como um mote para o narrador fornecer ainda mais informações sobre o espaço e, a partir daqui, também sobre as personagens recém apresentadas. Já no período de abertura do parágrafo, tomamos conhecimento de que há uma quinta na aldeia de Corrocovo, onde as personagens mencionadas caçam patos bravos sempre na mesma época do ano. Assim, ao mesmo tempo em que temos dados sobre as personagens, também conhecemos um pouco mais sobre o lugar que ocupam, com o uso da função *narrativa* da descrição⁵¹. Em seguida, o narrador volta a focar no espaço, descrevendo-o mais detalhadamente⁵², mas sem desconsiderar a presença das personagens; pelo contrário, ele explica as condições que favorecem a caça dos patos bravos para os “senhores da aldeia”, dentre os quais se inclui Mariano Paulo, com o predomínio da função mimésica.

No que se refere aos trechos descritivos iniciais do romance, é interessante observar que funcionam como uma espécie de “abertura, no sentido musical do termo, que anuncia o movimento e o tom da obra” e que essa “função ‘musical’ desdobra-se numa função ‘pictural’ talvez mais imediatamente perceptível”, uma vez que “a descrição leva-nos a ver”, conforme afirmam Roland Bourneuf e Réal Ouellet (1976, p. 154-155) quando tratam das funções da descrição. A esse propósito, os autores retomam o comentário de André Malraux a respeito de Balzac, segundo o qual “quanto mais longas são as descrições, menos o leitor ‘vê’”. Nesse

⁵¹ Yves Reuter (2004, p. 127-129) declara que a descrição, assim como o retrato, assume diversas funções em um romance, sendo que apresenta quatro delas: mimésica, matésica, narrativa e estética. A função mimésica visa “produzir uma ilusão de realidade” ao apresentar o espaço-tempo, as personagens e/ou os objetos como reais ou verdadeiros; a matésica é o “lugar textual onde se difunde o saber”; a narrativa, por sua vez, “representa papéis no desenvolvimento da história”, pois fixa um saber sobre os locais e as personagens, dissimula informações, dá indicações de clima, participa da avaliação, dramatiza a narração e dispõe indícios para a continuação da intriga; a estética, por fim, remete às posições estéticas do escritor por meio da utilização de recursos linguísticos que revelam sua identificação com determinada escola artística ou período literário. Reuter ainda salienta que as funções não são excludentes, o que significa que um trecho descritivo pode conter várias simultaneamente.

⁵² Para Roland Bourneuf e Réal Ouellet (1976, p. 163), uma descrição do espaço revela “o grau de atenção que o romancista concede ao mundo e a qualidade dessa atenção: o olhar pode parar no objecto descrito ou ir mais além. Ela exprime a relação, tão fundamental no romance, do homem, autor ou personagem, com o mundo ambiente: ele foge deste e substitui-o por outro, ou mergulha nele para o explorar, o compreender, o transformar, ou se conhecer a si mesmo”.

sentido, podemos considerar que os curtos trechos descritivos e a escrita caracteristicamente concisa⁵³ de Carlos de Oliveira por isso mesmo conseguem compor paisagens e ambientes bem delineados aos olhos do leitor.

Ainda no que respeita à utilização da técnica cinematográfica para a apresentação do espaço em *Casa na Duna*, Terezinha da Costa Val assevera que

Para o narrador é importante uma descrição o mais próxima possível do espaço físico, geográfico, da região gandraesa – eis porque se dá, logo no primeiro capítulo de *Casa na Duna*, a captação e a projeção plástica da panorâmica e de grandes planos até chegar a uma tomada próxima da lagoa, ‘uma pequena lagoa que o calor de julho seca’.

O narrador utiliza a montagem de imagens para justapor tempo e espaço remotos, sem utilizar a redundância artificial da mera transição descritiva. Pela montagem, aproxima tempo-espaço/espaço-tempo, ao apresentar a justaposição de ações (uma, no passado, justaposta a outra, no presente da narrativa), por analogia de imagens descritivas [...]. Esta montagem vai, no todo da obra, constituir-se num novo conceito: a partir da transposição mental, propiciada pela justaposição de imagens, obtém-se um efeito de choque, altamente eficiente na economia da obra como totalidade significativa [...]. (VAL, 1999, p. 65)

Por fim, tendo em vista a ideia de dinamismo que mencionamos no começo do capítulo, bem como a utilização da montagem cinematográfica abordada por Terezinha da Costa Val, cabe-nos realçar os elementos que conferem movimento⁵⁴ à descrição inicial. Dos processos estilísticos apresentados por Philippe Hamon (1986b), presentes nos três parágrafos retirados do romance, destacamos: o uso de advérbios de tempo (então, quando); a predominância de verbos no gerúndio (semeando, colhendo) e no presente do indicativo (há, vivem, poupa, desaba, são, chama-se, tem, se escoia, está, ceifam, estendem, entrançam, vão vender, descem, caçam leva, espalha, agasalha), que visam aproximar o leitor da(s) cena(s) que tem diante dos olhos e que expressam a ideia de habitualidade ou frequência (avizinhandos-se da narração iterativa – bastante próxima da descrição, segundo Gérard Genette (1995) –, ao relatar uma vez

⁵³ Sobre a escrita enxuta do autor, destacamos o que diz Rosa Maria Martelo (2000, p. 253-254, grifo da autora) quando comenta o artigo “Micropaisagem”, publicado n’*O Aprendiz de Feiticeiro*, no qual o próprio escritor alude à característica *poética da brevidade* presente em suas obras: “Na palavra *brevidade*, Carlos de Oliveira faz convergir uma opção no conflito de classes, reportando-a à memória da carência observada na sua infância rural na região da Gândara; mas dessa memória vem também a evidência da permanente transformação do mundo físico [...], agora alargada a condição ontológica, e ainda a experiência da perecibilidade, o entendimento da vida como um ‘rumor precário’. É este ‘o essencial’ que a obra de Carlos de Oliveira permanentemente retoma, seja na poesia seja na ficção, primeiro apenas como tema, depois também como textura discursiva, através de uma linguagem que tende para a contenção, para a fragmentação e para a instabilidade inerente à reelaboração levada a cabo pela escrita”.

⁵⁴ Philippe Hamon (1986b, p. 74) elenca alguns processos estilísticos que podem se tornar os “*leitmotiv* retóricos”, os “índices obrigatórios” das descrições, quais sejam: metáforas antropomórficas, zoomórficas ou reificadoras, o emprego sistemático de anáforas, o emprego de formas durativas (imperfeitos, gerúndios, participios presentes e locuções diversas) e de formas pronominais, bem como o emprego de certas marcas de narração (depois, antes, após, logo que, entretanto, enquanto, etc), em detrimento de formas mais propriamente topológicas (em frente, atrás, em cima, em baixo, à esquerda, à direita, mais perto, mais longe, etc).

o que parece acontecer inúmeras vezes); as indicações espaciais (na gândara, entre pinhais, no fim do mundo, ao fundo, [descem] da quinta, ali, nos casebres, à borda de água), que ampliam o plano espacial, da mesma forma que os verbos e os advérbios de tempo ampliam o plano temporal, de modo a “narrativizar” ou “temporalizar” o descritivo (REUTER, 2004, p. 125); as formas pronominais (chama-se, se esco); e a animação dos elementos naturais (o estio poupa as espigas, o inverno não desaba em chuva e lama, o calor de junho seca [a lagoa], a água se esco, o outono os leva de passagem, o charco espalha sezões e agasalha as aves).

A partir do quarto parágrafo, o narrador apresenta outras personagens importantes e passa a fornecer dados sobre o passado, já estabelecendo certo contraste entre a situação atual e os acontecimentos anteriores na história, sobretudo em relação à casa dos Paulos, onde melhor se percebe a decadência da família. É nesse parágrafo que são nomeados os amigos com quem Mariano caça, Dr. Seabra e Guimarães, os “únicos que conservou na vila”, “desde que D. Conceição e o velho Paulo morreram” (p. 7), o que já sugere a importância dos dois acontecimentos trágicos na vida de Mariano Paulo e a situação de crise que se instaura na quinta. Com base nessas informações, o leitor vai progressivamente preenchendo as lacunas deixadas pelo narrador e identificando as personagens e seus papéis na história, assim reconstituindo o passado da família. Contudo, desejamos, por ora, dar continuidade à análise da montagem do espaço natural da gândara, reservando o que concerne às mudanças por que passam a família e a casa para mais tarde, na seção dedicada ao espaço artificial, a fim de lhe conceder a atenção que merece.

Ainda no primeiro capítulo, pouco após a introdução das personagens e da menção a eventos passados, o narrador recupera a imagem do terceiro parágrafo e volta a descrever a gândara, como verificamos no excerto abaixo:

[...] No outono [o Dr. Seabra e o Guimarães] aparecem de espingarda ao ombro, passam a tarde no casarão e pelo anoitecer metem-se na lagoa. Canaviais mergulham na água, as enguias revolvem o lodo, sapos e rãs enchem o crepúsculo duma toada constante. Os caçadores esperam, de lama até ao joelho, metidos nas suas botas de cano alto. Tiros. E um restolho aflito de asas, que as descargas mal deixam ouvir.

[...]

Da lagoa vem um cheiro de água que apodrece. [...] (p. 8)

À semelhança dos fragmentos analisados anteriormente, predominam os períodos curtos e os verbos no presente do indicativo, e também se verifica a reincidência da animação dos elementos naturais. Cabe acentuar que esse trecho descritivo contém um aspecto importante em relação aos parágrafos precedentes: a presença das sensações olfativa e auditiva, não mais

apenas da visual. O lodo e o cheiro “de água que apodrece” emanado pela lagoa acabam por intensificar a deterioração desse ambiente abandonado e envolto por doenças e miséria.

No entanto, é a *paisagem sonora*⁵⁵ que se sobressai, composta pelos sons da natureza – os “sons fundamentais”, de acordo com R. Murray Schafer (2001, p. 26) – e pelos ruídos provocados pelas armas: a “toada constante” dos sapos e das rãs, o ruído dos “tiros” das espingardas dos caçadores e o “restolho aflito de asas”, quase inaudível devido ao barulho das “descargas”. Esse elemento corrobora a ideia de movimento do trecho descritivo, visto que, além da apreensão visual do espaço, ocorre a captação dos sons que o constituem, analogamente a uma gravação fílmica. Também é interessante lembrar que já Roland Bourneuf e Réal Ouellet (1976, p. 147) mencionam a relevância dos sons na composição do espaço, considerando, todavia, os efeitos produzidos pela sonoridade das palavras, bem como o ritmo das frases, os quais podem sugerir tanto o ruído ou o silêncio quanto a rapidez ou a lentidão. Para eles, tudo isso tem a capacidade de criar “uma espécie de respiração que anima a descrição”.

Com base nas quatro passagens descritivas analisadas, todas extraídas do primeiro capítulo de *Casa na Duna*, percebemos, já de início, a importância do espaço, dado que é ele a primeira categoria da narrativa a figurar no texto, o que confirma as afirmações de Maria Alzira Seixo (1986a, p. 71) de que “o lugar é o centro motor do universo romanesco” e de que o neorrealismo “apercebe-se [...] de que a localização exterior pode ser um ingrediente novelístico privilegiado”, recurso de que Carlos de Oliveira faz uso exemplar. Como defende Terezinha da Costa Val (1999, p. 63), ao privilegiar “o olhar que analisa a geografia da região palustre gandraesa com sua areia, sua cal, suas dunas”, esse “aprendiz de feiticeiro” constrói uma gândara que “se configura como um espaço básico, macroestrutural, de suma importância para a composição dos conflitos humanos e sociais” que aparecem em seus textos. Ela ainda ressalta que a “relação de necessidade entre texto e contexto mantém-se dialeticamente pela função descritiva que não será jamais só um momento de luxo ou de pausa da tensão narrativa”, uma vez que, nesse romance, “as descrições não se esgotam nelas mesmas, aliam-se à narração e plasticamente desenham uma realidade contraditória, ampliando a compreensão política do texto”.

É por isso que, a seguir, analisaremos alguns trechos descritivos do espaço da gândara, a fim de evidenciarmos como esse universo ficcional se configura e de compreendermos seu

⁵⁵ Entendemos *paisagem sonora* segundo R. Murray Schafer (2001, p. 23), que a define como “qualquer campo de estudo acústico”. Podem ser “paisagens sonoras” uma composição musical, um programa de rádio ou mesmo um ambiente acústico. Dentro do estudo da paisagem sonora, o autor distingue alguns temas, quais sejam: sons fundamentais, sinais, marcas sonoras e sons arquetípicos. Os sons fundamentais são aqueles criados pela geografia e pelo clima de uma paisagem: água, vento, planícies, pássaros, insetos e animais.

papel em *Casa na Duna*. Para tanto, observaremos passagens do texto que explicitam: a) os efeitos das intempéries na vida dos aldeões e dos Paulos, bem como as razões pelas quais os trabalhadores se encontram na miséria e os patrões decaem; b) as alterações provocadas na paisagem pelo advento das estradas; c) a relação de Mariano Paulo com a noqueira plantada por Silvério Coxo quando da fundação da quinta; d) a ligação de Hilário com a natureza.

5.1.1 Sob(re) as intempéries

No quarto capítulo, durante a extensa analepse da narrativa, observamos o inverno chuvoso que se abate sobre Corrocovo. O narrador principia a descrição de abertura do capítulo com foco na chuva que atinge o casarão da família Paulo. Em seguida, desvia sua atenção para a lagoa, enfatizando as consequências do mau tempo para os aldeões, como podemos verificar no fragmento abaixo:

A chuva, em grossas bâtegas, derreava o telhado. Firmino consertava os rombos por onde o inverno entrava, mas a água e o vento tornavam a abri-los, ainda maiores. A lagoa crescera um metro sobre o bunho e invadia, às golfadas, os casebres de Corrocovo. Corrocovo era isto: tocas sem lume, devassadas pelo temporal; crianças quase mortas de frio; os campos alagados; o céu tão baixo que parecia poisar na rama dos pinheiros; chuva insistente, noite e dia. O Natal passou; Jesus nasceu por aquele tempo desabrido; e o dilúvio continuou a cair. O velho Paulo, por trás da vidraça, olhava a quinta. Via a terra fartar-se de água, ganhar força para rebentar na primavera. A chuva descia pelo chão permeável, revolveria a areia até encontrar uma camada mais densa que a fizesse parar e ali ficava à espera das raízes ávidas que a procuravam. O velho Paulo agradecia a Deus aquela água que era sangue a correr no corpo das suas terras. Os camponeses ansiavam pelo tempo descoberto em que pudessem retomar o trabalho na quinta, ganhar o dia por inteiro. (p. 19)

Percebemos aqui a descrição mesclada à narração e a presença de aspectos já analisados em outros trechos descritivos, tais como o uso predominante de verbos durativos (neste caso, no pretérito imperfeito do indicativo), a concisão dos períodos e a animação dos elementos naturais, a qual realça as consequências inevitáveis do clima hostil. Na casa dos Paulos, a chuva danifica o telhado, e, apesar dos esforços de Firmino para consertar os rombos, o vento aumenta o estrago. A esse respeito, é interessante destacar a construção metonímica do todo pela parte (o inverno a entrar pelos buracos, isto é, o vento frio e a chuva intensa), a enfatizar a potência do inverno, bem como a imagem de Firmino a consertar em vão os telhados, que sugere a pequenez e a vulnerabilidade do homem diante da força invencível da natureza. Mesmo assim, fica evidente que a condição da família, assistida pelo caseiro, ainda é melhor que a situação de

penúria dos aldeões, extremamente prejudicados pelo clima inclemente. O narrador expõe suas misérias em detalhes, ao passo que aos infortúnios da família Paulo dedica poucas linhas: transbordante, a lagoa *invade* “às golfadas” os *casebres* de Corrocovo, “tocas” danificadas e sem iluminação, onde crianças tiritam de frio. No que concerne a isso, também vale salientar que, segundo Zilda Freitas (1994, p. 114-115), “Através da montagem por antítese, o autor justapõe a imagem do povo faminto à dos Paulos e, a partir do contraste produzido, o leitor percebe a injustiça causada pela má distribuição de renda, na sociedade dividida em classes”, uma vez que a quinta figura como “símbolo de estabilidade financeira de uma classe social, os proprietários de terra, contrapondo-se aos casebres que a água da chuva invadia, fazendo piorar a situação do povo desprotegido”.

É pertinente notar, ainda, que a escolha lexical aponta não só para a intensidade das chuvas: *grossas* bátegas, *rombos* no telhado, tempo *desabrido*, *dilúvio*, etc., mas também para as condições desumanas em que vivem os camponeses, para quem a estação das chuvas significa, além de tudo, meio ou nenhum dia de trabalho, enquanto que, para o velho Paulo, as águas representam uma bênção divina, “sangue a correr no corpo das suas terras”. Miséria e desespero para uns, vida e esperança para outros.⁵⁶ Nas palavras do narrador, a chuva ininterrupta é tão intensa, que o céu “parecia poisar na rama dos pinheiros”, como se não houvesse distância entre o firmamento e a terra. Ainda cabe enfatizar que a gravidez difícil de D. Conceição – que resultará na sua morte – transcorre durante esse inverno, de modo que a inquietação e a preocupação de Mariano Paulo e a melancolia de Conceição se harmonizem com o clima tempestuoso. Por fim, devemos assinalar a noção de morte e vida que as fortes chuvas encerram, porquanto não só prejudicam os mais pobres ao mesmo tempo em que revigoram a terra, como também marcam o período de gestação de uma vida que resultará na perda de outra.

Com o fim da estação chuvosa e do longo inverno, o que se vê em Corrocovo é uma natureza exuberante devido à chegada da primavera:

O inverno durou ainda um mês. Abril trouxe, por fim, os dias claros. As serras apareciam ao longe, aéreas, numa cor de pérola, a primavera explodia nas árvores nuas com a força dum toiro, as aves rasgavam o ar mais leve das manhãs. Os trabalhadores começaram a cavar o chão da quinta, a lançar de novo as sementes à terra dos Paulos.

E ao ritmo desses gestos lentos e antigos os anos foram passando em Corrocovo. (p. 21)

⁵⁶ Cf. citação na página 51.

O céu encoberto dá lugar aos claros dias primaveris, numa atmosfera⁵⁷ quase encantatória: serras distantes envoltas “numa cor de pérola”, árvores nuas nas quais a primavera irrompe com uma intensidade brutal, aves que cortam o ar leve das manhãs. Verificamos, no fragmento acima, novamente a característica contenção dos períodos na escrita oliveiriana, que confere movimento e uma tonalidade poética singular à descrição. No que tange à dinamicidade, destacamos a animação dos elementos naturais, bastante enfática, segundo a escolha verbal deixa entrever: as serras a *aparecer* ao longe; a primavera a *explodir* nas árvores; e as aves a *rasgar* o céu. Por fim, no que se refere ao tom lírico, sublinhamos a criação de imagens e a sugestão plástica impressionista da descrição, em que se destacam as cores e o movimento natural: as serras peroladas, como que a pairar suspensas; a potência da primavera, comparada à força descomunal de um *touro*; e os pássaros voando no ar mais leve da alvorada.

Da paisagem natural, o narrador fixa-se na paisagem humana, exibindo o trabalho recém retomado dos camponeses, “a cavar o chão da quinta” e “a lançar de novo as sementes à terra dos Paulos”, e, por conseguinte, enfatizando a organização arcaica que ainda impera na gândara. O sumário⁵⁸, que encerra o parágrafo e o quarto capítulo, também corrobora essa informação ao mencionar que os anos passaram “ao ritmo desses gestos *lentos e antigos*”, apontando simultaneamente para a manutenção da tradição e para o atraso no sistema de produção agrícola.

No décimo primeiro capítulo, já no presente (isto é, cerca de duas décadas após os acontecimentos dos trechos analisados acima), o narrador descreve o calor escaldante que se seguiu a um período de chuvas fora de época e arrasou as colheitas, prejudicando a todos, empregados e patrões, segundo observamos no excerto a seguir:

As colheitas não compensaram. Chuvas fora do tempo apodreceram metade das raízes e o sol quando veio continuou a destruição. Nevoeiro, míldio, lagartas e calor, isto é, doenças a grassar no chão macerado. O vento quente bafejava as culturas, matava por sua conta. A terra, que era verde, tornara-se amarela.
Os bois saíram a lutar com a seca. Escoavam os poços, atirando a água dos alcatruzes às chãs de milho, à batata calcinada. Cepas torciam-se a uma luz intensa.
As águas saibrosas da lagoa, levava-as apressadamente a estiagem. [...]
Bichos do milho furavam de lado a lado os canoilos apodrecidos. [...] (p. 43)

⁵⁷ De acordo com Osman Lins (1976, p. 76), “a atmosfera, designação ligada à ideia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato – de angústia, de alegria, de exaltação, de violência etc. – consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca”. Raquel Trentin Oliveira (2008, p. 21) ainda salienta que, na atmosfera, “o envolvimento da personagem com o espaço é tal que a concretude das coisas perde nitidez, permanecendo o embaralhamento da visão objetiva. A aparência do lugar resulta da reação psicológica de determinada personagem e, conseqüentemente, suas qualidades físicas aparecem ‘esfumaçadas’, sobressaindo características mais abstratas”.

⁵⁸ Cabe recordar que esse sumário contém uma paralipse, pois omite do leitor informações sobre o parto de D. Conceição e os primeiros anos de vida de Hilário, uma vez que o capítulo seguinte se passa anos depois, quando o menino já está em idade escolar.

Através do olhar do narrador, observamos os estragos causados pelas intempéries. A intensa umidade fora de época e o calor extremo provocaram doenças que destruíram o solo já fragilizado, e o vento quente matou as culturas, tornando amarelada a terra que antes era verde. Ao citar as condições que destroem as plantações e explicar como isso acontece, percebemos o uso das funções mimésica e matésica da descrição, que visam, respectivamente, produzir uma ilusão de realidade e difundir um determinado saber, de acordo com Yves Reuter (2004), como esclarecemos no começo deste mesmo capítulo.

Na segunda metade do trecho descritivo, a extensão dos prejuízos gerados pela instabilidade do clima fica ainda mais evidente: o trabalho incansável dos animais a escoar os poços e a regar o solo árido e as batatas queimadas pelo calor, as videiras torcidas sob o sol escaldante, a lagoa a secar com a estiagem e os canoilos apodrecidos e devorados pelos bichos do milho. Ainda é importante notar como o olhar do narrador se aproxima da paisagem, a fim de captar em detalhes os efeitos do calor. Primeiro, registra o cenário de um modo mais abrangente, numa “macrovisão”, em que se atém ao trabalho dos bois para remediar a situação; depois, observa o interior da seara, de um modo mais próximo, numa “microvisão”, em que se restringe aos bichos do milho que devoram a plantação apodrecida.

5.1.2 Na paisagem modificada

Quase ao fim do romance, no vigésimo sexto capítulo, podemos observar a chegada das estradas em Corrocovo, o que altera não só a paisagem local, como também o modo de vida de seus habitantes, uma vez que institui mudanças significativas na região. É a partir desse momento que as estruturas já fragilizadas do sistema imperante na gândara ruem quase completamente. Já suficientemente prejudicados pelas condições climáticas e pelo atraso técnico, os camponeses e seus patrões se veem cada vez mais encurralados pelo “progresso” que chega a Corrocovo, derrubando tanto os pinhais que encontra pelo caminho quanto a população ainda dependente de um modo de vida rural “ultrapassado”.

Foi então que a grande estrada que descia da vila começou a aproximar-se de Corrocovo, a abrir-se por entre o mato, **a deitar pinhais inteiros ao chão**. Apareceu em frente da aldeia o piso certo de saibro e pedra. E a multidão de britadores, homens de picaretas, pás, enxadas, com a ajuda dos cilindros enormes, **enfiou** a estrada ao meio do lugar.

[...]

A estrada continuou a rolar pela gândara. De lugarejo a lugarejo, as distâncias ficavam mais curtas. **A exploração ia começar a fundo**. Os armazéns, o comércio de Corgos e, através deles, os grandes negociantes e industriais das cidades, lançavam pela estrada nova as furgonetes, os camiões de carga. Escapes ruidosos assustando pássaros

e gado. Agora, sim, a vila **comia** Corrocovo com comodidade: a comodidade dos motores e dos pneumáticos de importação. **Uma enorme engrenagem de interesses** punha-se em movimento, **invadia** o areeiro dos camponeses; Ford, Rockefeller, Shell, Renault, equipavam Corgos para aquela marcha; e Corgos, na companhia da gente poderosa doutras regiões, começava a marchar, com firmeza. (p. 113-114, grifos nossos)

O fragmento acima, à semelhança dos analisados anteriormente, é composto por períodos curtos, aumentando o dinamismo do que está sendo relatado, e contém construções metafóricas e metonímicas, que ilustram as consequências da modernização e da exploração capitalista por grandes empresas numa região até então isolada do restante do mundo. O modo como o trecho é construído cria a impressão de que quanto mais o leitor avança na leitura, mais perto a estrada se encontra de Corrocovo: o primeiro parágrafo inicia com “a grande estrada [...] começou a aproximar-se de Corrocovo” e termina com “a multidão [...] enfiou a estrada ao meio do lugar”.

Além de sinalizar a avaliação – negativa – do narrador diante das mudanças que vêm ocorrerem, sua escolha lexical também explicita o contexto de exploração industrial que finalmente atinge a região. Com as novas estradas, chegam também “os grandes negociantes e industriais das cidades” e seus “camiões de carga” e “furgonetes”, com seus “escapes ruidosos” que assustam os animais, acabando com o isolamento dos pequenos meios. As trocas e entregas, antes feitas com carroças, dão lugar aos automóveis⁵⁹ das empresas Ford e Renault, abastecidos pelo petróleo das produtoras Rockefeller e Shell, ou seja, dão lugar à “comodidade dos motores e dos pneumáticos de importação”, construção metonímica que evidencia as “pequenas” mudanças de grandes proporções. Além de as estradas modificarem a paisagem natural do lugar, os automóveis que lá aparecem ainda a contaminam com seus ruídos, como a paisagem sonora⁶⁰ deixa perceber nesse fragmento.

A exploração capitalista mascarada de progresso, “uma enorme engrenagem de interesses”, *invade* impiedosamente “o areeiro dos camponeses”. Enfim, “na companhia de gente poderosa *doutras* regiões”, “a vila *comia* Corrocovo com comodidade”, sem esforço. Essa construção metafórica reduplica a história que Dr. Seabra conta a Mariano Paulo, na página seguinte, ao fim do mesmo capítulo, revelando, portanto, as causas reais da falência dos negócios dos Paulos.

⁵⁹ Segundo R. Murray Schafer (2001, p. 122), “a máquina de combustão interna fornece hoje o som fundamental da civilização contemporânea. É o som da base, tão certamente quanto a água foi o som fundamental da civilização talassocrática, e o vento foi o som fundamental das estepes”. E, como ainda lembra o autor, ruído equivale a poder.

⁶⁰ É interessante sublinhar que o ruído que agora chega a Corrocovo contrasta com o silêncio que impera na quinta dos Paulos, que, por sua vontade, “continuará silenciosa, sem o barulho dos motores” (p. 35).

Assim, como afirma Zilda Freitas (1994, p. 72), Mariano passa de espoliador a espoliado, sendo “devorado pelos detentores da nova ordem instalada”, a qual ele “é incapaz de compreender ou aceitar com tranquilidade”. Com a passagem do domínio rural para o industrial, isto é, com o fim de um modelo de produção e o início de outro, ocorre uma mudança no “jogo da dominação”, e a quinta dos Paulos, “representante da primeira tradição”, fica “condenada a ceder o poder a outros, que utilizam a tecnologia para fazer crescer o capital e se estabelecer socialmente” (FREITAS, 1994, p. 67). A queda da família não ocorre, pois, por uma maldição urdida pelo destino, como acredita Mariano, mas em decorrência de um sistema econômico que esmaga os pequenos produtores e proprietários de terra, muitas vezes ainda dependentes do trabalho manual.

5.1.3 À sombra da noqueira

Como afirma Adrien Roig (2002-2003, p. 191, tradução nossa)⁶¹, não há, no romance, “descrições detalhadas da casa principal: não sabemos que cômodos a compõem, nem tampouco que móveis a guarnecem, ao contrário dos romances realistas do século XIX, o que atesta que o interesse da obra de Carlos de Oliveira reside em outro lugar”. Assim, além do retrato oval com a imagem de D. Conceição – que ressalta a obsessão das personagens por ele –, o único elemento de decoração da quinta é a grande noqueira, plantada por Silvério Coxo, o iniciador da linhagem. No nono e no vigésimo primeiro capítulos do romance, o narrador expõe a rotina de Mariano Paulo aos domingos, revelando “a árvore tutelar da casa”:

Ao domingo, Mariano dormia até tarde, almoçava sozinho e acabava o dia numa cadeira de lona por baixo da grande noqueira, a árvore tutelar da casa, que Silvério Coxo, o iniciador, plantara na primeira nesga de chão comprada pelos Paulos. Paz sobre Corrocovo. [...] (p. 36)

Mariano Paulo acendia o cigarro e recostava-se na cadeira de lona à sombra da velha noqueira de Silvério Coxo. Era domingo. Na fábrica parada, nenhum rumor. [...] (p. 105)

Em forma de narrativa iterativa, os excertos não só enfatizam os hábitos da personagem, como também reforçam a ideia de que a noqueira lhe é importante, visto ser Mariano o único a realmente se aproximar dela durante toda a história. Ao final do romance, quando imagina a

⁶¹ No original: “Il n’y a pas de description détaillée, prolongée, de la maison principale : nous ne saurons ni les pièces qui la composent, ni les meubles qui la garnissent, à la différence des romans réalistes du XIX siècle, ce qui prouve, comme nous le montrerons, que l’intérêt de l’oeuvre est ailleurs”.

quinta, parte a parte, ardendo em chamas, a última coisa que vislumbra é a nogueira, como se, extinguindo-a, pudesse dar fim absoluto ao legado e à história da família – ela mesma já quase extinta devido à morte de Hilário, a última geração. A árvore, à sombra da qual a personagem se senta todo domingo, quer para descansar – sozinho ou na companhia dos amigos –, quer para refletir, funciona como um *leitmotiv*⁶² associado a Mariano. É como se, ao buscar a sombra da nogueira, a personagem tencionasse o contato com a tradição familiar e a proteção de seus antepassados, dado que esse motivo aparece nos momentos em que está mais introspectiva.

Ainda vale ressaltar que, na primeira edição do romance, a árvore escolhida por Carlos de Oliveira como símbolo da família Paulo era uma macieira, conforme assinala Mário Dionísio no prefácio à terceira edição da obra. Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2018), enquanto a maçã corresponde simbolicamente ao conhecimento do bem e do mal, “conhecimento unificador, que confere a imortalidade, ou conhecimento desagregador, que provoca a queda”, na tradição cristã, e representa um “fruto maravilhoso”, “de ciência, de magia e de revelação”, nas tradições celtas (p. 572), a nogueira “está ligada ao dom da profecia” na tradição grega (p. 639). Para Maria Cecília Freire César (2007, p. 79), “a ambiguidade do simbolismo reflete-se nas personagens, como Lobisomem e Mariano Paulo. [...] Lobisomem sofre um acidente que o deixa mutilado e Mariano Paulo assiste à derrocada da Casa. No caso da profecia, a nogueira é um símbolo antecipador das desgraças que virão”. Portanto, independentemente de ser macieira ou nogueira a árvore símbolo da família, o certo é que ambas as escolhas do autor são reveladoras dos infortúnios e do destino trágico dos Paulos, conforme já procuramos evidenciar na análise das personagens, no capítulo precedente.

5.1.4 Em meio à natureza

Ao propormos uma análise da relação das personagens com o espaço em *Casa na Duna*, sobretudo a partir da tese de que a família Paulo mantém uma relação de contiguidade com a quinta, não podemos desconsiderar a afinidade de Hilário com o espaço natural, muito maior do que aquela que mantém com a casa da família, e a de Mariano Paulo com a nogueira plantada por seus antepassados. No que respeita a Hilário, analisar sua relação com a natureza é imprescindível para que compreendamos como essa personagem é construída, dado que sua

⁶² De acordo com Bourneuf e Ouellet (1976, p. 81), “A repetição de um motivo – personagem, objecto, frase ou expressão, imagem – constitui um processo de composição rico em possibilidades”, que “pode servir simplesmente para caracterizar uma personagem, assinalando nela um tique físico, uma mania, a presença de um objecto familiar”.

caracterização está vinculada a ela desde o começo da história. Por isso, dividimos nossa análise em quatro segmentos, seguindo os momentos da vida de Hilário: nascimento, infância, vida adulta e morte.

É somente no vigésimo segundo capítulo, em uma fala de Dr. Seabra, que tomamos conhecimento, assim como Hilário, das circunstâncias trágicas de seu nascimento e da morte de D. Conceição. Se a realização do casamento de seus pais num dia enevoadado e triste, bem como a gravidez complicada de sua mãe já eram indícios de que a vida de Hilário seria permeada por tristeza, as lembranças do médico dos momentos que se seguiram ao parto corroboram essa ideia, como verificamos no excerto abaixo:

– [...] Tu berravas lá dentro, no berço, e lembro-me perfeitamente que o amanhecer fazia da janela um retângulo azul gelado, um bloco de neve tingida, que eu fitava sem saber porquê, enquanto ela dizia as últimas palavras. Queria ver-te, mas quando apareceram contigo já era tarde. Ainda hoje tenho a impressão de que a neve da janela passou de azul a negra. O mais provável, contudo, é que fosse dos meus olhos. Estava, de facto, cansado. (p. 99-100)

Nessa cena em analepse, o discurso de Dr. Seabra não só recupera e esclarece um episódio passado elidido anteriormente da narrativa, mas também fornece dados sobre a configuração do espaço naquela ocasião. Reconstituindo os acontecimentos por suas palavras, descobrimos que D. Conceição faleceu ao amanhecer, o qual “fazia da janela um retângulo azul gelado, um bloco de neve tingida”, e que Hilário, portanto, nasceu durante a fria madrugada, sem que os dois tivessem conhecido um ao outro. Todavia, o que mais se destaca nesse fragmento é a impressão do médico de que “a neve da janela passou de azul a negra” enquanto ouvia as últimas palavras de D. Conceição. Ao rememorar o passado diante de Hilário adulto, ele diz *ainda* conservar tal impressão, embora reconheça que, racionalmente, o mais provável é que a visão fosse fruto de seus olhos cansados.

Independentemente de ter sido realidade ou mera impressão, interessa notar que a percepção da personagem do ambiente⁶³ é contaminada por seu estado de ânimo (daí a noção de que a neve passa de azul a negra, isto é, da luz à escuridão, como sugerem as vogais tônicas desses dois vocábulos⁶⁴), ao mesmo tempo em que a atmosfera lúgubre gerada pela situação

⁶³ De acordo com Raquel Trentin Oliveira (2008, p. 20-21, grifo da autora), “a composição do ambiente implica a integração da personagem nele, ela está *dentro*, envolvida pelo espaço, sua percepção ajuda a compor o entorno. No ambiente, ficam pressupostos a proximidade de um sujeito em relação ao meio em que está e o seu ponto de vista localizado e reduzido. Assim, enquanto o cenário está mais para a organização objetiva do espaço, o ambiente está mais para uma organização subjetiva; enquanto a paisagem está para ser contemplada, o ambiente está para ser efetivamente habitado”.

⁶⁴ A vogal /u/ tônica geralmente encerra uma tonalidade negativa, que evoca imagens e sensações “escuras”. No entanto, de acordo com Alfredo Bosi, é importante relativizar essa associação. Diz ele: “Se a vogal escura guarda

infeliz que testemunha também influencia o modo como se sente, de maneira que espaço e personagem se construam “em comunhão” e que se trate “mais de uma troca do que de uma sujeição ou determinação”, como indica Raquel Trentin Oliveira (2014, p. 43-44) a respeito da estreita relação entre essas duas categorias. Ademais, é importante salientar que, a despeito de não estabelecer uma ligação direta entre Hilário e o espaço, uma vez que a personagem não interage com ele, essa cena contribui para a sua caracterização, pois reitera o que havia sido sugerido no começo do romance, ou seja, como um terceiro elemento (a neve que enegrece) que prenunciaria uma vida tocada pela tristeza e pela solidão, uma vida que começa e termina tragicamente. Para Marie Francès-Dumas,

A natureza desempenha um papel premonitório, estabelecendo um contraponto trágico ao nascimento de Hilário, vivenciado como rompimento – a mãe morre sem ter tocado no filho, e a natureza se reveste de negro [...]. O espaço físico é uma projeção inteligível do destino desastroso da família Paulo, já visível desde o início do romance, no acidente do trabalhador Lobisomem, que se tornou ‘metade terra, outra metade homem’. (FRANCÈS-DUMAS, 1997, p. 126, tradução nossa)⁶⁵

Por fim, cabe sublinhar o poder da cena evocada por um fragmento tão curto. Por si só, o quadro de um médico cansado, a ouvir as palavras derradeiras de uma mãe moribunda, com o choro de seu bebê recém-nascido ao fundo, que nem sequer segurou, já é suficiente para instaurar uma atmosfera de desolação e tristeza, que envolve não só a personagem que relata o episódio, mas também o leitor que a observa. Amplificam a carga dramática da cena e o efeito no leitor o fato de o médico ser amigo íntimo da família, o que o torna diretamente atingido pela tragicidade do acontecimento, e a sensação de frieza do ambiente, iluminado pelos raios da alvorada, os quais parecem enegrecer a neve azulada, numa manhã fria de inverno. Sem necessitar de minúcias, o discurso de Dr. Seabra desvela diante de Hilário (e do leitor) um momento comovente, atestando que não são precisos grandes detalhes para se compor uma imagem que faça o leitor *ver* (BOURNEUF; OUELLET, 1976).

No que toca à afinidade que Hilário mantém com a natureza, em contraste com a que (não) mantém com a casa, é já na infância que essa conexão se mostra. O sexto capítulo, que

uma relação unívoca e natural com imagens e sensações igualmente escuras, como explicar que o signo da fonte de toda claridade a tenha no seu centro: *luz*? E, com *luz*, *lume*, *plenilúnio*, *azul*, *rútilo*, *fúlgido*... Se a vogal escura tem relação direta com impressões de sujeira física e moral, como explicar a tônica do adjetivo por excelência de limpeza: *puro*? Se a vogal /u/ conotasse tristeza e mau humor, por que *júbilo*? E *triunfo*? E *aleluia*? Se conotasse doença e morte, por que *saúde* e *robusto*? Se mudez, por que *musa* e *música*?” (BOSI, 1977, p. 59, grifos do autor).
⁶⁵ No original: “La Nature joue un rôle prémonitoire instaurant un contrepoint tragique à la naissance d’Hilário vécue comme une rupture, – la mère meurt sans avoir touché son enfant et la Nature se revêt de noir [...]. L’espace physique est une projection intelligible du destin funeste de la famille des Paulo déjà visible dès le début du roman dans l’accident de l’ouvrier Lobisomem devenu ‘metade terra, outra metade homem’”.

integra a grande analepse da narrativa, expõe a vida do menino na quinta, quando deixa o colégio S. Pedro definitivamente:

Descia à quinta. [...] Firmino chamava-o. Fingia não ouvir e procurava o silêncio dos pinhais. As ramarias quietas tinham um ar de mistério. Imaginava-se então perdido numa floresta enorme, com feras a armar o salto por trás dos troncos. O calor adormecia as aves no cume dos pinheiros. Que fascínio nessa ilha perdida, onde o naufrágio o atirara. Que mar fantástico lhe despedaçara o veleiro do corso. Capitão de piratas, com a tripulação afogada, o barco desmantelado nos rochedos da costa, meio submerso. Como nos livros folheados às escondidas em S. Pedro.

Sentava-se na areia, deslumbrado. Um sonho tumultuoso arfava-lhe no peito. Bosques dormentes e terríveis. Longe do colégio, de Corrocovo, do presente. Navegador e aventureiro, buscando a imagem do retrato oval, fundeando em recôncavos de águas paradas e sombrias. Animais estranhos; maravilhas; ramadas de árvores como braços de gigantes enlaçados nas veredas talhadas à beira dos abismos; aves desconhecidas, pelos céus de tempestade, derrubando os mastros, rasgando as velas nos bicos formidáveis; enseadas tranquilas, com areias alvas ao fundo e peixes cintilantes sobre as folhas das algas; mais adiante, monstros do oceano encapelando as ondas, barbatanas longas, aceradas; revoltas da marinhagem; escolhos, relâmpagos, medusas. Cada vez mais perto da imagem que o esperava, encantada, ao fim dos perigos. No cimo das rochas, o castelo, a treva, manchas gradeadas de luz desenhando as janelas dos torreões. A escalada dos penedos, num silêncio terrível. As trovoadas iminentes, as fauces dos dragões, a língua das serpentes verdes, nada disso importava. Chegaria. E as mãos sangravam-lhe nas arestas de pedra, o corpo erguia-se todo num último esforço.

Vinham as trindades chamá-lo à realidade. Anoitecia. O medo de que a escuridão o surpreendesse nos pinhais apressava-lhe o passo. [...] Deitava a correr, chegava exausto ao casarão. (p. 27-28)

Como assinalamos anteriormente, na análise da personagem⁶⁶, é nesse momento que conhecemos os pensamentos e os desejos mais íntimos do menino e que percebemos a importância que a imaginação tem para ele. Solitário e sonhador, Hilário busca refúgio entre “o silêncio dos pinhais”, atraído pelo ar misterioso das “ramarias quietas”. Quando está entre as árvores, imerge em um mundo imaginário, secreto, só seu, assim como nas histórias lidas.

É interessante notar a sequência de cenários imaginados pelo menino, todos intercalados por uma curta sentença que faz referência à realidade. Primeiro, influenciado pelo lugar, imagina-se numa floresta enorme, em que se encontra à mercê de “feras enormes”. Entre esse pensamento e o seguinte, o narrador menciona as aves que dormem “no cume dos pinheiros”. Em seguida, a floresta da imaginação transforma-se em uma ilha cercada por um “mar fantástico”, onde seu veleiro naufraga, e o menino torna-se um “capitão de piratas”, o único da tripulação a sobreviver.

Antes de a ilha voltar a ser novamente floresta, a voz narrativa alude aos “livros lidos às escondidas” no colégio, acontecimentos já distantes, e situa Hilário espacialmente, sentado

⁶⁶ Cf. página 72.

na areia, entorpecido pelas visões. Então, surge o seu “sonho tumultuoso” – (re)encontrar a mãe –, que o distancia não só do passado, mas também do presente, porque se encontra num plano ideal, dada a sua quase impossível concretização. Nesse momento, os cenários do mar revolto e da floresta perigosa se mesclam, e emergem estranhas figuras, seres fantásticos, ao mesmo tempo maravilhosos e aterrorizantes: “animais estranhos”, “ramadas de árvores como braços de gigantes”, “aves desconhecidas” a derrubar mastros e a rasgar as velas “nos bicos formidáveis”, “enseadas tranquilas, com areias alvas ao fundo e peixes cintilantes sobre as folhas das algas”, “monstros do oceano” com “barbatanas longas”, “escolhos, relâmpagos, medusas”. Para alcançar “a imagem do retrato oval⁶⁷”, para ser merecedor da mãe, precisa vencer todas as aventuras, uma vez que a figura “encantada” o espera “ao fim dos perigos”.

Com o retrato da mãe em mente (mais uma alusão ao mundo real), outro cenário aparece, também saído das histórias infantis: rochas encimadas por um castelo em meio a uma tempestade. Para chegar ao topo, precisa escalar os penedos, envolvido por um “silêncio terrível” e cercado por dragões, que poderiam representar a morte. Todavia, diante de seu objetivo, nada disso importa. Por fim, é chamado de volta à realidade pelo dobre dos sinos, que lhe anuncia a chegada da noite e que o desperta novamente para o medo que o habita. Não é mais o destemido “navegador e aventureiro” do seu mundo imaginário, torna a ser o menino assustado do mundo concreto.

É importante realçar que todas as situações imaginadas pela personagem envolvem riscos, de modo que sua atração pela morte (analisada no capítulo sobre as personagens) se evidencia desde a infância, visto que é ela o meio de alcançar a mãe. Para Marie Francès-Dumas (1997, p. 122, tradução nossa)⁶⁸, nesse trecho, “todos os ingredientes do conto maravilhoso estão presentes e esclarecem o sentido simbólico da busca do elemento fluido que é o mar-mãe, líquido placentário, prisão materna, lugar da Harmonia e do equilíbrio inicial”. No fragmento, ainda avultam não só a criação de imagens, a animação dos elementos naturais e a presença de figuras fantásticas, saídas das mais diversas histórias que permeiam o imaginário infantil, mas principalmente o uso reiterado das consoantes oclusivas, fricativas, vibrantes e nasais, o qual sugerem uma atmosfera vívida e encantatória, como a vocalização do trecho revela.

⁶⁷ *Leitmotiv* relacionado a Hilário, sobretudo durante a infância, uma vez que a imagem da mãe surge sempre que o menino sente medo.

⁶⁸ No original: “Tous les ingrédients du conte merveilleux sont présents et éclairent les sens symbolique de la quête de l’élément fluide qu’est la mer-mère, liquide placentaire, huis-clos maternel, lieu de l’Harmonie et de l’équilibre initial”.

Em relação às possíveis interpretações dos cenários, destacamos, primeiramente, os significados simbólicos da ilha, de acordo com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2018) e Yi-Fu Tuan (1980):

A ilha é simbolicamente um lugar de eleição, de silêncio e de paz, em meio à ignorância e à agitação do mundo profano. [...] A análise moderna pôs especialmente em relevo um dos traços essenciais da ilha: a ilha evoca o refúgio. A busca da ilha deserta, ou da ilha desconhecida, ou da ilha rica em surpresas, é um dos temas fundamentais da literatura, dos sonhos, dos desejos. [...] A ilha seria o refúgio, onde a consciência e a verdade se uniriam para escapar aos assédios do inconsciente: contra o embate das ondas o homem procura o socorro do rochedo. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 501-502)

A ilha parece ter um lugar especial na imaginação do homem. [...] A sua importância reside no reino da imaginação. No mundo, muitas das cosmogonias começam com o caos aquático: quando a terra emerge, necessariamente é uma ilha. A primeira colina também foi uma ilha e nela a vida começou. Em inúmeras lendas a ilha: aparece como a residência dos mortos ou dos imortais. Além de tudo, ela simboliza um estado de inocência religiosa e de beatitude, isolado dos infortúnios do continente pelo mar. (TUAN, 1980, p. 135)

A partir disso, percebemos que a ilha aparece não só como um lugar de refúgio, isolado dos perigos, mas também como um lugar que abrigaria os mortos. No que concerne ao significado da floresta, sublinhamos novamente o que dizem os autores já citados:

Em diversas regiões, e principalmente entre os celtas, a floresta constituía um verdadeiro **santuário** em estado natural [...]. Na qualidade de símbolo de vida, a árvore pode ser considerada como um vínculo, um intermediário entre a terra, onde ela mergulha suas raízes, e a abóbada do céu, que ela alcança ou toca com sua copa. [...] Para o psicanalista moderno, por sua obscuridade e seu enraizamento profundo, a floresta simboliza o inconsciente. Os terrores da floresta, tal como os terrores pânticos, seriam inspirados, segundo Jung, pelo medo das revelações do inconsciente. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 439, grifos dos autores)

O espaço aberto significa liberdade, a promessa de aventura, luz, o domínio público, a beleza formal e imutável; o espaço fechado significa a segurança aconchegante do útero, privacidade, escuridão, vida biológica. [...] Como uma espécie, os ancestrais primatas do homem migraram do refúgio da floresta tropical, semelhante ao útero, para o meio ambiente mais aberto e imprevisível da mata-galeria da savana. Individualmente, todo nascimento é um movimento do escuro útero protetor para um mundo luminoso que no começo não parece muito acolhedor. (TUAN, 1980, p. 31)

Da mesma forma que a ilha, a floresta se configura como um lugar de refúgio, segurança e proteção, à semelhança do “local original intrauterino” (FRANCÈS-DUMAS, 1997, p. 121) que também a analogia com o mar possibilita. Ademais, as árvores reais, em meio às quais Hilário se isola, podem ser lidas, à luz de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2018), como um meio de aproximação entre o seu mundo e um outro inatingível para a criança, o mundo onde

a mãe se encontraria. Aliada à ilha e à floresta, também está a imagem do castelo no cume dos rochedos:

Dá a impressão [o castelo] de segurança (como a casa, geralmente), mas de uma segurança no mais alto grau. É um símbolo de **proteção**. Todavia, sua própria localização isola-o um pouco no meio de campos, bosques e colinas. E o que ele encerra, separado assim do resto do mundo, adquire um aspecto longínquo, tão inacessível quanto desejável. [...]. O que é protegido pelo castelo é transcendência do espiritual. Julga-se que ele resguarde um poder misterioso e inatingível. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 199, grifo dos autores)

Assim, podemos considerar que, mesmo que apenas na imaginação do menino, a ilha, a floresta e o castelo são lugares de proteção que também guardam uma possibilidade de “contato” com a mãe. Ainda cabe lembrar que a afinidade que mantém com a natureza e a segurança que encontra entre os pinhais, onde se sente à vontade, contrastam com os sentimentos de solidão e abandono que a casa da família lhe desperta. Tendo em vista essa atração de Hilário pelos elementos naturais, destacamos o que Helena Carvalhão Buescu declara a respeito da relação entre personagem e natureza:

De modo geral, podemos neste contexto afirmar que a vivência da natureza aparece como elemento definidor do homem. As relações instintivamente estabelecidas entre ambos são sinal inequívoco do modo como a personagem é entendida no mundo do texto; a forma como ela se liga com a natureza permite definir o que ela na realidade é. A própria evolução da personagem pode ser, até, fundamentalmente retrçada com base nas diferentes atitudes que tem para com a natureza [...]. Não é pois indiferente, para a constituição da personagem, a forma como ela se relaciona com a natureza e o modo como a vive, através da contemplação, do trabalho ou da convenção. (BUESCU, 1990, p. 150, grifo da autora)

No décimo quarto capítulo, observamos o prazer que o Hilário adulto continua a experimentar junto à natureza:

Hilário gostava do inverno à solta. Céus a desabar, casebres submersos, pinhais vergados ao peso das bâtegas, água e vento contra a janela. Passava as noites acordado enquanto o ar de roldão devastava tudo. Ocorriam-lhe histórias nebulosas da infância. Bruxas, lobisomens, botas de sete léguas. O cenário nunca variava. De súbito, o luar sumia-se, ficava tudo escuro, e as histórias podiam contar-se porque havia golfões de luz a iluminá-las, furando a chuva aqui e ali, talvez trovoadas muito altas que mal se ouviam.

A vida no casarão não melhorara. Longe disso. [...]

Lá fora, continuava a fúria nítida do temporal. Ainda bem. Hilário povoava a solidão de coisas mágicas, remotas, que o homem assustado inventara. Pela madrugada, com a tempestade quase morta, o murmúrio das caleiras adormecia-o. (p. 57)

Como já analisamos anteriormente, em outros trechos descritivos, aqui também predominam os períodos curtos, a animação dos elementos naturais e a profusão de imagens e sons. Protegido em meio à “fúria” do temporal noturno, Hilário povoa “a solidão de coisas mágicas” e se lembra das “histórias nebulosas da infância”, com cenários tão terríveis quanto o que ele está a observar. Esse espaço noturno e tempestuoso remete à melancolia da personagem e cria uma atmosfera fantasmática, terrífica, em que reinam forças da natureza e criaturas fantásticas. Vale notar que, além das imagens visuais, tanto da chuva e do vento intensos quanto das coisas “que o homem assustado inventara”, a paisagem sonora se destaca sobremaneira nesse fragmento. É interessante que, inicialmente, a água e o vento batendo contra a janela, bem como as trovoadas tão altas, que quase não se ouvem, parecem causar um forte barulho, que em muito agrada o rapaz, segundo depreendemos deste segmento: “Lá fora, continuava a *fúria* nítida do temporal. *Ainda bem*”. Entretanto, ao final do parágrafo, percebemos que a tempestade se acalma e se torna “quase morta”, fazendo com que também o barulho provocado por ela seja amenizado. Ao som do “murmúrio das caleiras”, como ao ritmo de uma canção de ninar, Hilário adormece. Ainda é pertinente salientar que a “predileção de Hilário pela escuridão”, conforme Marie Francès-Dumas (1997, p. 121, tradução nossa)⁶⁹, “leva à violência e à destruição em uma paisagem cataclísmica”, uma vez que “a noite é, sob o ponto de vista simbólico e psíquico, o tempo da dissolução, em oposição à consistência do dia”, o que denuncia sua natureza (auto)destrutiva e seu temperamento conflituoso e até romântico.

Finalmente, no penúltimo capítulo do romance, a morte de Hilário vem encerrar o ciclo de tragédias que se abate sobre a família Paulo. À maneira de seu nascimento, que custara a vida de D. Conceição, também a morte do rapaz é envolvida por uma carga dramática e – como não poderia deixar de ser no que se refere a ele – está estreitamente relacionada ao espaço natural. Como analisamos no capítulo sobre as personagens⁷⁰, o golpe fatal que o atinge se segue a uma briga durante uma festa em Corgos, em que Hilário enfim se encontra nu diante de si mesmo e reconhece seus sentimentos mais sombrios, os quais lhe causam repugnância. No excerto abaixo, verificamos como o espaço que o cerca se configura no momento de sua morte:

As luzes do largo ocultas pelas árvores, o céu já sem estrelas, a madrugada ainda distante, rodeiam-no de treva. Apressa o passo, transpõe o portão. E nunca mais saberá como a água turva de que é feito se perdeu no mar. Uma dor fulgurante detém-no por segundos; e oscila, ajoelha, sem consciência de nada.

⁶⁹ No original: “La nuit est, du point de vue symbolique et psychique, les temps de la dissolution, par opposition à consistance du jour. La prédilection d’Hilário pour l’obscur entraîne violence et destruction dans un paysage de cataclysmes”.

⁷⁰ Cf. citação na página 77.

De manhã, os trabalhadores da quinta encontram-no ainda com a enxada que o matou enterrada de alto a baixo na cabeça. (p. 127)

Assim como no seu nascimento, a natureza se reveste de negro: as luzes que deixa para trás estão ocultas pelas árvores, e o céu já está sem estrelas, fazendo com que o rapaz fique rodeado pela escuridão. Ao portão da quinta, porém, ele é surpreendido por um golpe, de que nem tem tempo de se aperceber; só o que sente é a “dor fulgurante” que o faz oscilar e cair. A causa da morte será descoberta na manhã seguinte, quando os trabalhadores da quinta, seus empregados, o encontrarem. Como mencionamos no capítulo anterior, é importante recordar a simbologia por trás do golpe que lhe tira a vida: não só foi “derrotado” por Basílio, seu “adversário” na disputa amorosa por Guilhermina, mas pereceu atingido por uma *enxada*, instrumento de trabalho do jornaleiro, que estaria abaixo de si na hierarquia social. Ainda vale ressaltar o comentário do narrador que assinala o fim da personagem e confirma sua índole maculada, com a qual Hilário nunca mais poderá se defrontar: “E nunca mais saberá como a *água turva de que é feito* se perdeu no mar”. Por fim, importa realçar, como aponta Adrien Roig (2002-2003, p. 204, tradução nossa)⁷¹, que a “brevidade” com que a morte é anunciada não diminui em nada o “caráter trágico da cena”:

O casarão, a duna, parecem sepultados em cinza. Névoa rala como o luar.
Mariano Paulo destapa os ouvidos. A toada das rãs continua. De quando em quando,
a cantilena decresce até se extinguir. Intervalos de silêncio extremo. A luz dos círios
dilui-se no longo corredor, mal chega ao quarto. Só. O luar de Corrocovo é sujo, pardo.
(p. 129)

Abrindo o capítulo que encerra o romance, há uma cena que corrobora a ideia de conexão entre Hilário e a natureza. Durante o velório da personagem, o narrador enfoca o casarão e a duna sobre a qual está assentado, revelando uma atmosfera funesta, uma vez que ambos “parecem *sepultados* em cinza”, porque envolvidos por uma “névoa rala como o luar”. O campo semântico do fragmento é todo relacionado a morte, tristeza, escuridão, como se a natureza também estivesse enlutada (ROIG, 2002-2003). Sob a perspectiva de Mariano Paulo, que está na penumbra, captamos os sons e as cores do ambiente. A “toada das rãs”, uma espécie de cantilena fúnebre, e os “intervalos de silêncio extremo” acentuam essa sensação opressiva do ambiente difuso, banhado por um luar “sujo”, fraco, sem brilho e pela luz amarelada dos círios.

⁷¹ No original: “Remarquons la brièveté de l’annonce de cette mort violente. Ce laconisme n’ôte rien, bien au contraire, au caractère tragique de cette première phase de dénouement [...]”.

Também é necessário ressaltar que, simbolicamente, o nevoeiro, “mescla de água e fogo”, remete ao indeterminado e precede “as revelações importantes”, funcionando como “prelúdio da manifestação” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2018, p. 634-635). Nesse sentido, podemos interpretá-lo como um indício dos planos de Mariano de incendiar a quinta. Além disso, convém recordar que, no dia de seu casamento com D. Conceição, o dia estava enevoadado e triste, de modo que podemos considerar que já então a névoa prenunciava tragédias, não só para o casal, mas sobretudo para o fruto de sua união.

Com vistas ao que foi analisado, é coerente reiterar a ideia de afinidade entre Hilário e o espaço natural, tal como o velho Paulo e Mariano estão ligados à quinta da família. Essa relação, manifesta desde o seu nascimento, quando já anuncia uma vida repleta de percalços, abandono e tristeza, se intensifica conforme cresce. Na infância, encontra entre os pinhais da quinta a solidão que tanto aprecia, onde se perde em sua imaginação e alimenta seus mais fortes desejos. Já na vida adulta, a atmosfera maravilhosa da paisagem da infância adquire matizes sombrios e passa a ser terrível e cada vez mais violenta, como se a natureza acompanhasse a transformação do menino sonhador em jovem rebelde. Por fim, semelhantemente ao que acontece quando chega ao mundo, na morte e no velório de Hilário, a natureza se reveste de negro, como se também em luto. Nesse momento, não finda apenas a vida da personagem; com Hilário, morrem também a linhagem dos Paulos e o sistema arcaico de exploração ainda imperante na quinta em Corrocovo.

5.2 O ESPAÇO ARTIFICIAL

Em *Casa na Duna*, como já o título evidencia, a quinta dos Paulos é o lugar privilegiado, mas não porque lhe sejam dedicados extensos e detalhados trechos descritivos, pelo contrário. Poucas informações temos a respeito da disposição e da decoração casa, como já assinalamos no decorrer da análise do espaço natural. No entanto, é nesse lugar que se desenrola o núcleo dramático da história, uma vez que as modificações sofridas pela casa espelham aquelas por que passam também os Paulos. Por isso, através da observação do espaço, podemos compreender como acontece a ruína da família. Isso é ainda mais relevante ao considerarmos a estreita relação entre os homens e sua propriedade, sobretudo no que toca ao velho Paulo e a Mariano. Hilário, por sua vez, encontra mais segurança e familiaridade em meio à natureza, a despeito de sua caracterização e sua derrocada também se vincularem à casa da família, especialmente quando em contraste com outros dois lugares pertencentes ao espaço artificial: o Colégio de sua infância, onde foi hostilizado, e a casa de Guilhermina, onde passa grande parte

do tempo na vida adulta. A partir disso, analisamos, nesta seção, esses três lugares, a fim de entendermos como o espaço artificial é representado nesse romance e, principalmente, como a configuração espacial contribui para a composição das protagonistas.

5.2.1 Na casa sobre a duna

No primeiro capítulo do romance, depois de apresentar o espaço natural e introduzir algumas das personagens mais importantes da narrativa, o olhar do narrador se detém no povoado que cresce sobre a duna e, enfim, descreve a quinta dos Paulos:

O povoado cresce sobre a duna. No alto, a descer para o poente, fica a quinta dos Paulos. A casa tem dois pisos e é ampla e velha. Uma larga alpendrada resguarda-lhe as janelas da chuva, das nortadas. A telha é antiga, canelada, e o tempo enegrecceu a caiação. A quinta desdobra-se em leiras de pinhal, vinha, milho, pela gândara dentro. (p. 8)

Esse parágrafo apresenta a casa da família no presente, isto é, sob a administração de Mariano Paulo. Aqui, já é perceptível a degradação da moradia, que será acentuada pelo contraste com seu estado nos tempos do velho Paulo. Por esse fragmento, obtemos uma série de informações sobre a localização e a aparência exterior da quinta, embora ao longo do romance quase nada saibamos sobre o seu interior: situa-se a oeste, tem dois pisos, é ampla e velha, com uma alpendrada que protege as janelas, suas telhas são antigas e a caiação foi enegrecida pelo tempo. Além disso, já de início sabemos o que a quinta produz e percebemos o local privilegiado que ocupa: no cimo da duna, portanto, resguardada das águas da lagoa, ao contrário dos casebres dos aldeões. Como nos demais trechos descritivos, nesse excerto, verificamos o recurso a períodos curtos e cadenciados, com destaque especial para a métrica das sentenças, como se fossem versos – predominantemente decassílabos.

No segundo capítulo, em analepse, o narrador revela, ainda nos parágrafos iniciais, que a expansão da quinta se deu aos poucos e que sua última reforma aconteceu com o velho Paulo.

Os Paulos, um após outro, tinham conseguido alargar a quinta, leira sobre leira, num tempo em que os camponeses trocavam a terra a canecas de vinho. Corrocovo via a fazenda acumular-se, a quinta alastrar sobre os pequenos campos vizinhos. Os homens entregavam a terra vendida e começavam a cavá-la por conta alheia, ganhando a jorna certa dos patrões. Era mais seguro que o rendimento duvidoso duma nesga de chão, sujeito à razia das chuvas e do sol. A quinta cresceu, abocanhando tudo; pinhal, searas e poisios. O velho Paulo consertou o casarão, pôs-lhe vigamentos firmes e assentou um andar novo sobre as paredes térreas. Trouxe amigos da vila e, aos domingos, o povo ficava cá em baixo a olhar as janelas iluminadas pela noite fora. [...] (p. 11)

Ao longo de gerações, os Paulos alargaram a quinta, sobretudo com a anexação das terras dos pequenos proprietários, os quais, cansados de serem prejudicados pelo clima impiedoso, preferiram se desfazer delas e cavar a terra “por conta alheia”, assim garantindo o pagamento diário. Na opinião de Maria Cecília Freire César (2007, p. 83, grifos da autora), já então a “derrocada familiar, anunciada no início, torna-se iminente”, quando “o narrador preenche os sintagmas com os signos que conotam *o excesso* do tempo em que os Paulos produziam riqueza”. Ela ainda sublinha, nesse trecho, “a gradação de sentido advinda da enumeração verbal: acumular-se / alastrar-se / crescer e, por fim, o verbo *abocanhar*, que, animizando um elemento do cenário, de novo coloca no mesmo plano o homem e a natureza, sendo o primeiro, nesse ato devorador, dotado de forças selvagens que contaminam a paisagem”. Essa mesma imagem repete-se mais adiante na narrativa, mas então relacionada ao avançar da indústria na vila, que passa a “comer” Corrocovo.

Tendo em vista que a casa protege o homem do caos do mundo exterior e lhe confere abrigo (BACHELARD, 1993; BOLLNOW, 2008), também cabe destacar a receptividade do lugar após os concertos promovidos pelo velho Paulo. Mais do que ampliar a casa, ele a torna um ambiente acolhedor, recebendo “os amigos da vila” aos domingos. Diante disso, é interessante recuperar o que diz Otto Friedrich Bollnow (2008, p. 164) a respeito da influência de um espaço habitado, aplicável a este contexto: “[...] a habitabilidade da habitação não somente cria o espaço vital protetor para as pessoas que lá vivem em conjunto. Ela também cria um ponto de atração e se torna frutífera para as outras pessoas”.

Ao compararmos os excertos extraídos dos primeiros dois capítulos de *Casa na Duna*, a diferença entre o passado opulento e o presente decadente, ou seja, entre a quinta com o velho Paulo e a quinta com Mariano, fica clara. Com o patriarca, havia sons e movimento na casa. Com Mariano, especialmente após a morte do pai e da mulher, há apenas silêncio e solidão. Externamente, a casa exhibe o que dentro dela acontece. Antes, havia vida. Agora, suas paredes desbotadas deixam entrever as tragédias que se passaram dentro dela. O primeiro capítulo enfatiza a desolação que domina o ambiente nos tempos de Mariano Paulo:

O Dr. Seabra e o Guimarães vêm de Corgos, a convite de Mariano Paulo. São os únicos amigos que conservou na vila. Os outros foram rareando desde que D. Conceição e o velho Paulo morreram. **Sumiu-se o antigo alvoroço do casarão de Corrocovo, o ruído dos serões**, com a gente de Corgos a encher as salas. A vida de Mariano Paulo não pedia grandes festas. **Areenta como o chão da quinta**. E os amigos deixaram de aparecer, **a casa ficou silenciosa**. (p. 7-8, grifos nossos)

A morte dos familiares por si só já tornaria a quinta mais silenciosa. Contudo, o que se depreende do trecho acima é que Mariano tornou-se mais recluso com esses acontecimentos. Mesmo ao considerarmos que as cenas não são justapostas na narrativa, é interessante notar que o modo como o lugar se apresenta no passado e no presente basta para evidenciar a morte e a vida que nele reinam em dois tempos distintos. Seguindo a ordem da narrativa, primeiro conhecemos a casa vazia, silenciosa e deteriorada, para só depois nos depararmos com ela em seu auge, cheia, barulhenta e reformada. Ainda vale sublinhar a comunhão entre personagem e espaço, no que concerne a Mariano Paulo. Após as tragédias se abaterem sobre o casarão, sua vida torna-se “areenta como o chão da quinta”. Sobre a identificação entre homem e casa, Otto Friedrich Bollnow (2008, p. 309) afirma que “O homem se identifica com sua casa, [...] se funde com ela. Uma vez que habita sua casa, ele está presente nela toda [...]”.

No sexto capítulo, pela primeira vez temos a perspectiva de Hilário sobre a casa e um vislumbre de seu interior, num fragmento bastante elucidativo de como percebe e vivencia esse ambiente: “No casarão da quinta falava-se pouco. Mariano Paulo comia à pressa e saía para dar as indicações do serviço a Firmino. [...] Hilário ficava só com Palmira. [...] Sentia-se abandonado. Olhava as grandes salas coalhadas de penumbra, os móveis velhos e escuros” (p. 27). O silêncio que domina o casarão é reiterado e a ele é acrescida a escuridão. A ausência de sons e de luz estabelece uma atmosfera opressiva, acentuada pelo sentimento de abandono do menino, acompanhado apenas de Palmira, que desliza pela casa em silêncio, como uma sombra, sem se fazer notar. Esse fragmento explicita o que o restante da narrativa evidencia: que na quinta sobressai o silêncio, no que se refere tanto às relações humanas quanto ao modo de trabalho, sem máquinas. Observando o lugar decadente que é a casa dos Paulos, com suas salas envoltas em penumbra e cercadas por móveis velhos e escuros, mas sobretudo a solidão que Hilário encontra nela, sua atração pelos espaços naturais se justifica. Nesse sentido, a propósito das relações de Mariano Paulo e Hilário com a casa, bem como deste com a natureza, convém sublinhar o que declara Helena Carvalhão Buescu:

Creemos, com efeito, que a relação personagem/casa/natureza não esgota o modo de funcionamento significativo da paisagem; pelo contrário, julgamos determinante que, na organização textual, se acentue esse ponto de vista através da formação de *pares antitéticos*, cuja constante e mútua relação introduz uma insistência na particularidade dos efeitos de cada um dos elementos. Podemos afirmar que o que é significativo é, não só que cada personagem se associe a uma paisagem mas também que, pelo mesmo movimento, se *oponha* a outra(s) personagem(s), ela(s) ainda associada(s) a outra paisagem. O processo de identificação complementa-se aqui através do processo de oposição, sendo lícito dizer que desta última decorre uma maior acentuação da funcionalidade do lugar e da paisagem, adentro do universo textual. (BUESCU, 1990, p. 156, grifos da autora)

A visão de Palmira do casarão, no décimo capítulo, enfatiza a degradação do lugar. Embora ainda domine a aldeia, ele não mais exhibe seu antigo esplendor, como verificamos no trecho a seguir: “Palmira ficara a viver em Corrocovo. Na casa dos Taipas, à beira da lagoa. Avistava dali o casarão da quinta dominando a aldeia, sobre o dorso da duna, com as suas paredes altas, esverdeadas de musgo, e a alpendrada que tornava as salas escuras” (p. 41). Da beira da lagoa, onde passa a viver quando casa com Luciano Taipa, Palmira enxerga a quinta, revelando ao leitor que, além de desbotadas, suas paredes estão cobertas pelo musgo, já denunciando a umidade nelas entranhada, que a perspectiva de Dr. Seabra revelará. Apesar de ainda mostrar-se imponente, a estrutura da casa deixa entrever a má situação dos negócios dos Paulos, em contraste com o tempo em que eram administrados por um velho Paulo ainda saudável. Por esse excerto, percebemos que a alpendrada que protege as janelas do vento e da chuva é a responsável por tornar as salas escuras e contribui para a criação de uma atmosfera opressiva.

No vigésimo primeiro capítulo, quando Mariano Paulo já se encontra acometido pela mesma loucura que atingira o pai, a perspectiva de Dr. Seabra estabelece o vínculo entre o estado de saúde do amigo e a influência da casa sobre seus habitantes (como mencionamos na análise das personagens), assim complementando a percepção de Palmira: “As paredes do casarão escorriam humidade. E veneno. Respirava-se um ar doentio, morria-se antes do tempo, enlouquecia-se: Hilário, D. Conceição, o velho Paulo” (p. 94-95). Cabe ressaltar que a percepção do médico do que está a suceder com Mariano, além de lembrar os infortúnios passados, adianta a tragédia derradeira que se abaterá sobre a quinta: a morte de Hilário. Ao incluí-lo entre as “vítimas” da umidade, do veneno e do ar doentio que o lugar emana, Seabra provavelmente tem em mente seu temperamento conflituoso e talvez até mesmo as circunstâncias trágicas de seu nascimento. Entretanto, ao concluir a narrativa, o leitor pode perceber, nesse capítulo, um outro indício da inevitável morte do rapaz. Assim, se o enlouquecimento diz respeito a Mariano e ao velho Paulo, a morte prematura refere-se a D. Conceição e Hilário.

A meio da narrativa, no décimo quinto capítulo, observamos outra vez a quinta pelos olhos de Hilário. Sua perspectiva, mais do que ampliar nosso conhecimento acerca de sua configuração espacial, revela a suspensão do tempo nesse lugar:

A quinta parecia viver fora do tempo. Numa pausa do tempo. A memória, os factos, as coisas, dir-se-iam flutuar ao acaso. Hilário não conseguia dar-lhes uma ordem coerente. A solidão, que tanto lhe agradara, começava agora a perturbá-lo, dissolvia no mesmo ritmo confuso o passado, o futuro. Dias, intermitências de sol e treva, que geravam semanas, anos, vidas, sem se dar por isso. (p. 61)

Para Hilário, as lembranças e os acontecimentos se confundem, de modo que não consegue ordená-los no tempo. Mesmo a solidão, que lhe era tão cara antes, se perde no ritmo confuso do tempo. Podemos interpretar a desorientação temporal da personagem como mais um índice da estagnação da propriedade, dos meios de produção, das relações servis entre patrões e empregados. Isolada, “no fim do mundo”, a quinta (e a gândara como um todo) não acompanha o progresso que o novo século traz consigo. Ainda funcionando como nos tempos de Silvério Coxo, acabará devorada pelo capitalismo selvagem que finalmente chega aos lugares esquecidos. Assim como, outrora, a propriedade dos Paulos *abocanh*ou as leiras dos pequenos produtores, a vila, invadida pelas grandes indústrias, *comerá* Corrocovo e aniquilará, assim, os proprietários pequeno-burgueses como Mariano Paulo. Ao crer-se vítima de uma maldição, Mariano engana-se apenas ao atribuí-la ao destino. A família Paulo é vitimada, sim, por uma força maior. Mas não pelo *fatum* da tragédia grega, e sim pelas “condições económicas e sociais, inexoráveis”⁷², pelo capitalismo impiedoso do começo do século XX, que esmaga os mais fracos e exalta os mais fortes. Desse modo, vemos que os Paulos começam como os espoliadores e terminam como os espoliados.

No que tange ao papel central da casa no romance, Terezinha da Costa Val assevera que

A casa orienta a ação narrativa. *Casa na Duna* delinea-se como uma narrativa topocêntrica; à volta do casarão transcorre toda a trama; na casa, na gândara, instalam-se os espaços distópicos. A casa aniquila-se quando os interesses sócio-económicos tornam-se ultrapassados: a mudança que impediria o descabro da casa só ocorreria pelo devir de uma nova força de trabalho proveniente da tensão dialética da sociedade em transição (fato que a narrativa deixa decididamente sob questão). (VAL, 1999, p. 69)

A partir disso, entendemos por que, ao aniquilar-se a casa e extinguir-se a família, Mariano Paulo planeja incendiar a quinta, num último golpe contra o destino: “Porque a casa é o nosso canto do mundo, [...] o nosso primeiro universo. É um verdadeiro cosmos. Um cosmos em toda a acepção do termo” (BACHELARD, 1993, p. 24). Sem família, isto é, com a casa desabitada, o cosmos volta a ser caos, pois “cada construção de casa é a fundação de um cosmo num caos” (BOLLNOW, 2008, p. 153). Em vez de abrigo, torna-se ameaça, visto que o mundo exterior já a invadiu e perturbou sua ordem. Com isso, para Mariano Paulo, só a aniquilação completa do legado de seus antepassados pode vencer a força do destino.

⁷² Palavras de Carlos de Oliveira em entrevista a Adrien Roig (2002-2003, p. 188, grifos do autor): “Lembrei-me da tragédia grega, do Destino, do *fatum*. Quis substituir ao *fatum* as condições económicas e sociais, inexoráveis. Os protagonistas caminham para a sua perda, sem remédio”.

5.2.2 No Colégio S. Pedro

O colégio que Hilário frequenta na infância lhe deixa marcas profundas, que o tempo custa a cicatrizar, como percebemos na análise da personagem no capítulo anterior. No entanto, esse espaço serve para realçar o que a casa paterna representa para o menino, ao menos quando está longe dela, dado que sua afinidade maior é com a natureza, como também já vimos. O excerto abaixo mostra como se configura esse ambiente e explicita as razões pelas quais lhe é tão repulsivo:

S. Pedro era um convento salitroso, expropriado durante o liberalismo. As portas, largas e altas, dir-se-iam feitas para gigantes. Hilário detestava S. Pedro, a alegria dos colegas nos corredores lajeados, as brincadeiras violentas do recreio. Odiava os companheiros que o crivavam de alcunhas. Um vigor selvagem tumultuava no claustro do colégio e ele, frágil, tristonho, recolhia-se a um canto. **Pensava em Corrocovo**, na grande moldura oval do retrato da mãe, no Guimarães e no Dr. Seabra, nos serões da quinta, com o pai sempre calado, a fumar, de olhos fitos no lume, e Palmira a arear os talheres, a arrumar a cozinha. Via sobretudo o avô, de bengala em punho, vagueando pelo casarão à procura de Mariano Paulo. [...]

Recordava a noite espantosa em que chegavam ao seu quarto os gritos do velho a morrer; a voz contida do Dr. Seabra, os padre-nossos de Palmira no corredor; e, quando o avô se calava, um silêncio pior que as pragas e os soluços. A tremer de medo, puxava a roupa sobre a cabeça para não ouvir.

Agora, o rumor da cidade era tão leve que podia sentir-se uma folha de árvore cair. S. Pedro adormecia. Na camarata, a escuridão tomava forma, adensava-se aos cantos, erguia-se, roçava-lhe a cara. Reconhecia então a figura curvada do avô pelas salas de Corrocovo, amaldiçoando tudo, enquanto a morte crescia da noite e lhe tapava a boca. Suava, a camisola de lã pegava-lhe ao corpo. Apertava as pálpebras com força até ver surgir o retrato da mãe. Ou a madrugada o sossegar.

Ansiava pelas férias. De regresso à quinta, encontrava a amizade silenciosa do pai, a figura seca de Palmira. Mas o Dr. Seabra aparecia, apontava-lhe as terras lavradas, explicava-lhe a vida dos bichos, das plantas.

Era capaz de o ouvir horas a fio. [...] (p. 23-25, grifos nossos)

Oscilando entre a sua perspectiva onisciente e a da criança, a descrição do narrador detém-se muito mais nos sentimentos que o ambiente causa ao menino do que em pormenores sobre a organização espacial. Logo no começo do parágrafo, porém, há menção às portas do colégio, tão largas e altas, que pareciam feitas para gigantes, segundo a percepção de Hilário. Isso porque, nesse lugar, “tudo assume proporções desproporcionais”, visto que a personagem não o percebe “como um local de estudo, mas como uma síntese aterrorizante dos medos das crianças” (FRANCÈS-DUMAS, 1997, p. 110, tradução nossa)⁷³. Além de se encontrar confinado, Hilário sofre com “as brincadeiras violentas do recreio” e não encontra amizade nos colegas, que apenas lhe crivam de “alcunhas”. Sentindo-se excluído (ou para evitar a violência),

⁷³ No original: “Le collège n’est pas perçu comme un lieu d’étude mais comme la synthèse terrifiante des peurs enfantines où tout prend des proportions démesurées [...]”.

o menino “frágil” e “tristonho” recolhe-se a um canto. Com isso, percebemos que a violência e a exclusão não se restringem ao plano físico, mas também alcançam o plano psicológico, em que deixam marcas indelévels, segundo conseguimos depreender pelo comportamento da personagem ao longo da trama.

É nesse lugar terrível, de isolamento e hostilidade, que Hilário se agarra às lembranças da quinta, da família e dos amigos que lá encontra: o retrato da mãe, Guimarães, Dr. Seabra, o pai, “sempre calado”, Palmira, o avô doente.⁷⁴ Essas recordações, sobretudo a imagem da mãe na moldura oval, distanciam-no do presente doloroso. Mesmo a memória dos gritos do avô moribundo, que tanto o aterrorizavam, é melhor do que encarar a violência dos acontecimentos atuais. No entanto, à noite, quando o colégio adormece, e as adversidades cessam, a lembrança do avô surge quase como um pesadelo, que apenas o forte apertar das pálpebras, que traz a imagem da mãe, pode espantar. Com isso, verificamos que a casa dos Paulos se configura, para o menino, como um lugar de segurança, proteção e refúgio, em contraposição a S. Pedro, onde se sente aprisionado e abandonado – mais do que na quinta, porque lá ao menos encontra consolo entre os pinhais e na companhia de Dr. Seabra e Firmino.

5.2.3 No quarto de Guilhermina

Se o Hilário menino encontra proteção e segurança em meio à solidão dos pinhais, quando está na quinta, e nas lembranças da família, quando está em S. Pedro, o Hilário adulto refugia-se na casa de Guilhermina, não por lá se sentir a salvo do mundo exterior, mas por lá descobrir uma possibilidade de conseguir o afeto que tanto almeja. À semelhança dos outros lugares privados do romance, não há descrições minuciosas da casa de Guilhermina. Todavia, é o ambiente de cuja totalidade se tem mais noção, em virtude do espaço restrito. Abaixo, em fragmento extraído do vigésimo capítulo, aquando de uma das visitas de Hilário ao local, observamos o espaço por meio da perspectiva da prostituta, que o conhece em detalhes:

A luz da candeia, quando muito, alcançava os pés da cama. A seguir, numa zona indecisa, onde a penumbra ia ganhando palmo a palmo a consistência da sombra. Guilhermina adivinhava os objetos pelo hábito: a mancha esbranquiçada do lavatório, uma cadeira, o armário de pinho. Ao fundo, o quarto mergulhava no escuro. Se a chama oscilava ou o fumo a enegrecia tudo isto se tornava porém incerto e trêmulo. (p. 87)

⁷⁴ Cf. página 71.

Nesse excerto, percebemos um jogo de luz e sombra, em que nos são revelados os elementos que compõem o ambiente: a cama, de que se podem distinguir apenas os pés, pois é só até onde a luz da candeia alcança; o lavatório, uma mera “mancha esbranquiçada”; uma cadeira; e um “armário de pinho”, todos envolvidos na penumbra. É interessante notar como a alternância de luminosidade remete simbolicamente às próprias personagens: Guilhermina é luz, Hilário é sombra, escuridão. Essa interpretação só é possível ao considerarmos que o texto reitera os cabelos dourados da prostituta e menciona o halo amarelo da candeia que lhe cai sobre o ombro nu⁷⁵, bem como enfatiza a todo momento, na visão de Mariano Paulo, que Hilário é uma sombra que paira sobre a quinta⁷⁶.

Para Maria Alzira Seixo (1986b, p. 87), a casa de Guilhermina funciona como uma espécie de “casa-outra”. Segundo ela, o eu adolescente oscila entre a família e a sociedade, entre a casa e o exterior. Exterior que, muitas vezes, é “um lugar de educação, e ao mesmo tempo repressão de uma espontaneidade que se liga à matriz familiar e abertura para a via do futuro, na medida em que fornece ao herói as armas que lhe permitirão conquistar a sociedade”, mas que também pode ser um lugar de clausura, como o colégio, ou de uma decepção sentimental, como acontece com Hilário e Guilhermina. Assim, na mesma medida em que se configura um lugar de refúgio, a casa de Guilhermina também se constitui um lugar de decepção amorosa, que não só extermina as últimas esperanças de Hilário de se sentir amado (uma busca incessante, provocada pela ausência materna), mas também o conduz ao seu fim trágico, visto que ele decorre de uma briga por ciúme dela.

Em vista disso, percebemos que Hilário só encontra a proteção propiciada pelos lugares privados quando eles são colocados em comparação. Nesse sentido, a casa da família lhe transmite segurança e se mostra um lugar acolhedor, na infância, apenas quando comparada ao Colégio S. Pedro, assim como a casa da prostituta se apresenta como um local de refúgio dos problemas que encontra na casa paterna, na vida adulta, como o relacionamento difícil com o pai e a presença de Maria dos Anjos a contaminar ainda mais essa relação. Em síntese, esses ambientes que deveriam lhe proporcionar estabilidade e segurança, onde deveria encontrar abrigo, acabam por ser-lhe lugares de instabilidade e insegurança, onde descobre apenas desamparo. Já na natureza, espaço desabrigado, Hilário fica à vontade e se sente acolhido, especialmente durante a infância. Esse aspecto vem reforçar as diferenças entre ele e seus antepassados, sobretudo o pai, para quem a casa da família representa a ordem em meio ao caos.

⁷⁵ Cf. citações na página 46.

⁷⁶ Cf. página 77.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Caminho em volta desta duna de cal, ou dum sonho mais parecido com ela do que a areia, só para saber se a áspera exortação da terra, o seu revérbero imóvel na brancura, pode reacender-me os olhos quase mortos.”

(Carlos de Oliveira)

Privilegiando as potencialidades estéticas da língua, sem se distanciar do programa ideológico do Neorrealismo português, Carlos de Oliveira criou um universo ficcional que explorou em toda a sua obra, tanto na poesia quanto na prosa. Em seus escritos, debruçou-se sobre a condição do homem, a quem dotou de características e conflitos individuais (MENDONÇA, 1973), fosse o proletário explorado, fosse o pequeno-burguês dominante, todos esmagados pelo sistema capitalista que, no início do século XX, ganhava cada vez mais espaço. Na mesma linha de obras que o precederam ou que lhe foram contemporâneas, em *Casa na Duna*, seu romance de estreia, revisado e reeditado incessantemente ao longo de quase quarenta anos, o autor tematiza a decadência de uma família de produtores rurais pequeno-burgueses da gândara. Por conservarem uma estrutura arcaica, não só nos meios de produção, mas também na relação servil com os empregados, os Paulos são vitimados por sua própria inércia diante das urgências do novo tempo. Sendo um romance de feição realista, num sentido amplo, *Casa na Duna* vale-se da relação de contiguidade entre personagens e espaço, evidenciando na quinta dos Paulos os infortúnios que se abatem sobre eles.

Com vistas a isso, nesta dissertação, buscamos analisar como a composição das personagens e sua relação com o espaço revelam a progressiva degradação que envolve a família Paulo e todos aqueles que a circundam. A fim de entendermos como isso acontece na narrativa, primeiro definimos quais personagens seriam analisadas. Para tanto, partimos de quatro dos critérios de hierarquização estabelecidos por Philippe Hamon (1986a), que nos levaram a eleger aquelas que exercem papéis fundamentais no que se refere à composição das protagonistas ou do avançar da ação e que, por si sós, são construídas de modo distinto. Como resultado, além dos Paulos, analisamos as personagens femininas, os empregados da quinta e o médico amigo da família. A análise ainda revelou que é pela exploração do plano psicológico que as personagens ganham relevância, e suas histórias, densidade temática.

A respeito das personagens femininas, observamos que todas elas, à exceção de Palmira, caracterizam-se sobretudo por seus atributos físicos, de modo a enfatizar o componente erótico feminino, comum aos romances do autor, a que se refere Carlos Reis (2005b), o que sugere seus papéis subalternos na narrativa. Figura discreta e reclusa, D. Conceição aparece somente em analepses e lembranças pontuais e cumpre na história sua função de “incubadora” ao dar à luz o herdeiro da família. Em contraste, a caracterização de Maria de Anjos revela muito mais sobre sua aparência, como que a justificar a atração que exerce sobre os homens da família. Para Mariano, ela representa, como D. Conceição, um meio de dar continuidade à linhagem. Para Hilário, que por ela nutre um desejo inconsciente, manifestado em forma de sentimentos confusos que ele mesmo parece não entender e não controlar, aparece como alguém que vem perturbar ainda mais sua relação com o pai e conspurcar o leito materno. Da mesma forma, a caracterização da prostituta Guilhermina privilegia seus atrativos físicos e seu olhar sobre Hilário, revelando o comportamento pueril do rapaz, para quem também aparece como substituta da mãe. Ao fim, a sua covardia e a rejeição por parte de Guilhermina o conduzirão à morte. Por sua vez, a caracterização de Palmira destoa das demais, pois nada sabemos sobre sua aparência. Sobressaem nela o silêncio, a lentidão, seu anseio pela maternidade e sua dedicação ao trabalho. Como Lobisomem e Firmino, Palmira representa o trabalhador esmagado pelos mais fortes. Almeja a ascensão social, mas sucumbe ao antigo sistema, decaindo cada vez mais.

No que concerne aos empregados da quinta, também Lobisomem se destaca por seu aspecto físico em dois tempos: no passado, por sua força sobre-humana, a qual lhe rendia muitos elogios do velho Paulo; e no presente, por sua deformação na perna devido a um acidente que lhe impossibilitou a continuidade dos trabalhos como outrora. Todavia, para além da sua dualidade de homem e bicho, percebemos o enaltecimento de sua simplicidade, seguindo a tendência neorrealista de valorizar as figuras marginalizadas. Além disso, a personagem desempenha papel fundamental dentro da própria estrutura narrativa, dado que com ela principia e se encerra a extensa analepse do romance, o que reitera o seu destaque na trama. Como Lobisomem, Firmino encarna a figura do empregado leal aos patrões, a quem dedicou uma vida de trabalho. A adesão do narrador à sua perspectiva nos permite descobrir um pouco mais sobre a infância de Hilário e sobre a quinta nos tempos do velho Paulo, facilitando a compreensão das protagonistas e do processo de decadência da família. Seu zelo pela conservação das relações e sua lealdade aos patrões estão calcados em sua condição subalterna na hierarquia social, da mesma forma que Palmira e Lobisomem.

Em relação a Dr. Seabra, depois das protagonistas, é a personagem de maior destaque na narrativa. Melhor amigo de Mariano Paulo, é quem testemunha mais de perto o descalabro da quinta, perceptível principalmente pela adesão do narrador à sua perspectiva. Sua visão lúcida do progresso industrial em curso e de suas consequências, bem como seu discurso sensível e racional, como é frequente nos médicos dos romances de Carlos de Oliveira (REIS, 2005b), revelam a miséria que assola os mais pobres, não só ao leitor, mas também às personagens que a ignoram, como Mariano e o velho Paulo, com cujas opiniões se debate. Por isso, Dr. Seabra, além de orientar o leitor no entendimento da narrativa, como no esclarecimento das circunstâncias da morte de D. Conceição, atua principalmente como alter-ego do autor.

No que tange às protagonistas, observamos que, à exceção da fragilidade de Hilário, em contraste com a virilidade de Mariano Paulo, não há menção a traços físicos das personagens. A penúltima geração da família é representada pelo velho Paulo, personagem que aparece somente em analepses e lembranças pontuais, à semelhança de D. Conceição. Com ele, observamos o passado opulento da quinta e da família. Em contraste, no presente, acompanhamos Mariano Paulo, por cujas mãos a propriedade rui e com quem a linhagem se extingue. Das três personagens, é quem encarna com perfeição a decadência tematizada no romance, uma vez que ela está relacionada tanto à ruína da quinta quanto à perda de todos os seus familiares. O pai e o filho morrem sem testemunhar a derrocada completa dos Paulos, fazendo com que só ele testemunhe a queda do vigor à degenerescência. De temperamento conflituoso e taciturno, Hilário é quem representa a última geração da família. O fato de ser o único a jamais ser referido pelo sobrenome sugere sua natureza distinta em relação aos descendentes fortes de Silvério Coxo e reforça seu vínculo inquebrantável com a mãe, a quem nem sequer conheceu. Aliás, é esse elo que justifica sua atração inconsciente por situações de risco desde a infância. Em sua imaginação, na qual se refugia, se percebe corajoso, quando na realidade é covarde.

Nossa análise também demonstrou a importância da exploração do plano psicológico para a compreensão das protagonistas e da decadência tematizada no romance. Com o velho Paulo, isso acontece pela adesão do narrador à sua perspectiva, revelando sua visão do mundo contrastante com a de Dr. Seabra, sua cegueira para as necessidades dos aldeões e seu interesse exclusivo pela manutenção da quinta. Com Hilário, isso se manifesta por meio do discurso indireto livre e da adesão à sua perspectiva, que propiciam um exame de seu inconsciente e de sua imaginação, desvelando seus desejos mais íntimos e seus sentimentos mais profundos. Com Mariano, isso também ocorre por meio do discurso indireto livre, da adesão à sua perspectiva e

ainda do recurso ao monólogo interior, evidenciando seu conservadorismo, sua inabilidade nos afetos, seu apego ao passado e sua resistência às mudanças, os quais o conduzem a cegueira e ruína totais. Nesse sentido, percebemos que tanto Hilário quanto Mariano Paulo mostram-se cegos para o presente. O rapaz permanece preso ao passado, à figura ausente da mãe. Mariano, por sua vez, parece comprimido entre o passado e o futuro, entre a figura do pai, que lhe serve de modelo, e a do filho, que não se interessa pelo legado da família. Por isso, assombrado pela culpa de não conseguir salvar a quinta, decide incendiá-la como último recurso para vencer a maldição do destino sobre os Paulos. Assim, verificamos que os aspectos psicológicos das personagens, se não ofuscam de todo as questões sociais norteadoras da obra e do movimento neorrealista, ao menos com elas disputam espaço no interesse do leitor, fazendo com que caiba a ele preencher as lacunas e estabelecer as relações entre a decadência da família Paulo e a crítica à ascensão do capitalismo selvagem.

Visando a uma compreensão mais profunda das personagens e do sentido da obra, também nos dedicamos à análise do espaço, a partir de alguns processos estilísticos elencados por Philippe Hamon (1986b). Iniciamos nosso estudo pelos parágrafos de abertura, que desde o começo atestam a importância dessa instância na narrativa. Já de início percebemos os indícios da decadência abordada em *Casa na Duna*, bem como características marcantes do estilo de Carlos de Oliveira, tais como a contenção na escrita, a mescla da narração com a descrição (conferindo dinamicidade aos trechos descritivos) e a criação de imagens visuais e sonoras. Em um segundo momento, privilegiamos as relações de afinidade e repulsão das personagens com os espaços natural e artificial, segmentando, pois, nossa análise em duas partes.

Na primeira parte, analisamos as consequências das intempéries para a burguesia e o proletariado. Além de evidenciar a condição privilegiada dos Paulos em relação aos aldeões, a análise reforçou o contraste entre as opiniões do velho Paulo e de Dr. Seabra, analisado no capítulo sobre as personagens. Em seguida, nos dedicamos à análise da paisagem modificada pela chegada das estradas que cortam a região, as quais facilitam o comércio entre as vilas e denunciam a exploração capitalista por parte das grandes indústrias. Com isso, verificamos não só a alteração visual e sonora da paisagem, mas também a mudança do poder de mãos. Os Paulos, antes os espoliadores, passam a integrar o grupo dos espoliados. Peixes pequenos devorados pelo tubarão que é o capitalismo. Posteriormente, analisamos a relação estreita de Mariano Paulo com a noqueira plantada por Silvério Coxo. À sua sombra, a personagem senta-se para descansar e refletir todo domingo, como se buscasse a orientação de seus antepassados. Ademais, esse hábito de Mariano reitera seu apego à memória e à tradição, corroborando a ideia

de que seu conservadorismo leva a quinta à ruína e denunciando um traço da sociedade portuguesa criticado desde o realismo oitocentista. Por fim, nos debruçamos sobre o vínculo de Hilário com a natureza, passando por seu nascimento, infância, vida adulta e morte. Percebemos que a natureza acompanha seu desenvolvimento: a neve parece passar de azul a negra nos momentos que se seguem ao parto e que precedem a morte da mãe; os pinhais despertam-lhe a imaginação e propiciam a criação dos mais fantásticos e aterrorizantes cenários; o temporal se coaduna com seu caráter violento; a noite reveste-se de negro no momento de sua morte, à semelhança do que acontecera no seu nascimento; e o luar e a névoa parecem sepultar o casarão em cinzas durante o seu velório. Ainda verificamos que sua forte afinidade com a natureza contrasta com a relação distante que mantém com a casa da família, reforçando a ideia de que Hilário não é como o pai e o avô, já sugerida por seu desinteresse pelos negócios da família.

Na segunda parte, concentramo-nos, primeiramente, na análise da casa sobre a duna, que reiterou a situação privilegiada dos Paulos sobre os camponeses, cujos casebres são invadidos pela lagoa na época das cheias. Também percebemos como a degradação do lugar acompanha as gerações da família. Com o velho Paulo, a casa é reformada e se torna um ambiente acolhedor, onde reinam sons e movimento. Com Mariano, principalmente depois das mortes que lhe mancham as paredes, há apenas silêncio e solidão. Externamente, a casa exhibe o que acontece dentro dela. Além disso, observamos a percepção de Hilário do lugar. Dominado pelo silêncio e pela escuridão, o ambiente o oprime, intensificando seu sentimento de abandono e acentuando sua atração pela natureza. Esquecida “no fim do mundo”, a quinta dos Paulos não acompanha o progresso requerido pelo novo século, por isso é aniquilada, não por uma maldição do destino, como acredita Mariano Paulo, mas pelo capitalismo impiedoso em ascensão. Como o título do romance já indicia, a casa da família, assentada sobre a instabilidade das dunas, não oferece proteção e ordem, mas insegurança e caos. Na sequência, analisamos o colégio S. Pedro, onde Hilário passa parte da infância. Nesse ambiente inóspito, recolhe-se a um canto para evitar a hostilidade dos colegas e refugia-se nas lembranças da casa paterna, agarrando-se aos rostos conhecidos, principalmente à imagem da mãe (um elemento decorativo que, através da percepção do menino, tem seu sentido ampliado). A análise ainda evidenciou que, quando comparada ao colégio S. Pedro – onde afloram os medos infantis e onde se sente aprisionado e abandonado –, a casa da família se configura um lugar do qual Hilário sente falta. Finalmente, lançamo-nos à análise do quarto de Guilhermina, lugar buscado por Hilário durante a vida adulta. Esse espaço destaca-se por sua composição mais pormenorizada em comparação com os demais ambientes privados. Ao mesmo tempo em

que se constitui um lugar de refúgio para Hilário, que procura se distanciar da casa paterna, o quarto da prostituta também representa um lugar de decepção amorosa (SEIXO, 1986b), que extingue as últimas esperanças do rapaz de se sentir amado e o conduz ao seu fim trágico, na briga com Basílio por ciúme dela.

Diante disso, observamos que a análise do espaço não só confirmou a hipótese da relação de contiguidade entre a família Paulo e sua quinta, como também evidenciou a preocupação estética de Carlos de Oliveira. Por meio de períodos curtos e cadenciados e do equilíbrio entre narração e descrição, os trechos descritivos ganham fluidez e dinamicidade. A montagem das cenas e a repetição de motivos estabelecem ligação entre as histórias das personagens em vários tempos, anunciando as tragédias vindouras e a decadência iminente, ao mesmo tempo em que adquirem significado quando atreladas às personagens e suas percepções, como é o caso da noqueira e do retrato de D. Conceição. Por sua vez, a utilização de imagens visuais e sonoras confere, às paisagens naturais e aos ambientes, tonalidades poéticas. Convém lembrar ainda a ausência de uma pormenorização excessiva na configuração do espaço, o qual aparece sobretudo em função das personagens e das suas projeções perceptivas e emocionais. Com isso, a escrita enxuta de Carlos de Oliveira dá ênfase ao que realmente importa destacar na narrativa. Desse modo, sem excessos no que tange aos detalhes e à extensão dos trechos descritivos, permite ao leitor *ver* (e ouvir) a composição dos espaços, propiciando efeitos semânticos singulares.

Ademais, a configuração espacial favorece o exame da subjetividade das personagens, de modo a ampliar tanto a interpretação de sua psicologia quanto a leitura das questões sociais, uma vez que explicita a exploração dos mais fortes sobre os mais fracos. A partir disso, percebemos que a opressão que conduz à aniquilação completa se dá em duas instâncias: primeiro, pelas relações de exploração entre senhor e servo e de distanciamento entre pai e filho; e, segundo, pelas relações do mundo exterior com o mundo interior, com a chegada das estradas e a conseqüente implantação de um novo tipo de imperialismo capitalista (REMÉDIOS, 1991). Nesse sentido, entendemos que a ruína dos Paulos decorre não só do surgimento das novas condições socioeconômicas, mas também de seu conservadorismo no que se refere às relações interpessoais. Isso se manifesta no tratamento dedicado a Lobisomem e a Firmino e, sobretudo, no relacionamento distante e permeado de silêncio de Mariano Paulo e Hilário. Assim, verificamos que, em *Casa na Duna*, na composição das personagens e na configuração do espaço, o autor une, com mestria, seu interesse pelas potencialidades artísticas da língua ao objetivo ideológico do Neorrealismo, sem nada dever a nenhum.

REFERÊNCIAS

- ABDALA JÚNIOR, Benjamin. Introdução. In: _____. **A escrita neo-realista: análise sócio-estilística dos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos**. São Paulo: Ática, 1981. p. 1-10.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. **Teoria da Literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1976.
- BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BOLLNOW, Otto Friedrich. **O Homem e o Espaço**. Tradução de Aloísio Leoni Schmid. Curitiba: Ed. UFPR, 2008.
- BOSI, Alfredo. **O Ser e o Tempo da Poesia**. São Paulo: Cultrix/Ed. USP, 1977.
- BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. **O Universo do Romance**. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.
- BUESCU, Helena Carvalhão. **Incidências do olhar: percepção e representação**. Lisboa: Editorial Caminho, 1990.
- CAMILO [dos Santos], João. **Carlos de Oliveira et le roman**. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1987.
- CÉSAR, Maria Cecília de Salles Freire. **As representações do imaginário popular nos romances de Carlos de Oliveira**. 2007. 202 f. Tese (Doutorado em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa) – Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2007.
- 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.
- DIONÍSIO, Mário. Prefácio. In: OLIVEIRA, Carlos de. **Casa na Duna**. 3. ed. rev. Lisboa: Portugália, 1964. p. 7-42.
- 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 Légliose-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.
- FRANCÈS-DUMAS, Marie. Hilário: personnage à la dérive entre réalité et rêve dans *Casa na Duna* de Carlos de Oliveira. **Quadrant**, Centre de Recherche de Littérature en Langue Portugaise, Montpellier, n. 14, p. 109-132, 1997.

_____. Les voies du merveilleux dans *Casa na Duna* et *Pequenos Burgueses* de Carlos de Oliveira. **Quadrant**, Centre de Recherche de Littérature en Langue Portugaise, Montpellier, n. 15, p. 143-158, 1998.

FREITAS, Zilda. **Casa na Duna**: uma escrita cinematográfica. Niterói: Clube de Leitura Cromos, 1994.

GENETTE, Gérard. **Discurso da Narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. 3. ed. Lisboa: Vega, 1995.

HAMON, Philippe. Para um Estatuto Semiológico da Personagem. In: VAN ROSSUM-GUYON, Françoise; HAMON, Philippe; SALLENAVE, Danièle. **Categorias da Narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1986a. p. 77-102.

_____. O que é uma descrição?. In: VAN ROSSUM-GUYON, Françoise; HAMON, Philippe; SALLENAVE, Danièle. **Categorias da Narrativa**. Tradução de Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1986b. p. 55-76.

HOFFMANN, Alana Francisca da Silva. Apontamentos sobre a composição das personagens em *Casa na Duna*, de Carlos de Oliveira. In: CARDOSO et al., Rosane Maria (Orgs.). **Tendências contemporâneas na pesquisa em Literatura**: Rede Sul Letras. Campinas: Pontes, 2019. p. 285-303.

JÚDICE, Nuno. De *Présence* au Néo-réalisme. In: **Voyage dans un siècle de Littérature Portugaise**. Tradução de Marie-Hélène Piwnik. Bordeaux: L'Escampette Éditions, 1993. p. 67-77.

LINS, Osman. Espaço romanesco: conceitos e possibilidades. In: _____. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976. p. 62-76.

MARTELO, Rosa Maria. Casas destruídas: a revisitação de *Casa na Duna* em *Finisterra* de Carlos de Oliveira. **Línguas e Literatura**: Revista da Faculdade de Letras, Porto, XVII, p. 251-260, 2000.

MENDONÇA, Fernando. **A Literatura Portuguesa no Século XX**. São Paulo: HUCITEC, 1973.

NUNES, Benedito. **O Tempo na Narrativa**. 2. ed. São Paulo: Ática, 2008.

OLIVEIRA, Carlos de. **Casa na Duna**. 2. ed. Coimbra: Coimbra, 1944.

_____. **O Aprendiz de Feiticeiro**. 3. ed. corr. Lisboa: Sá da Costa, 1979.

_____. **Finisterra**. Paisagem e Povoamento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

_____. **Casa na Duna**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. **Uma Abelha na Chuva**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2013.

_____. Resenha crítica a *Minas de San Francisco* de F. Namora. **Vértice**. Coimbra, v. 44, p. 270-271, 1947.

OLIVEIRA, Raquel Trentin. **A configuração do espaço**: uma abordagem de romances queirosianos. 2008. 200 f. Tese (Doutorado em Letras - Estudos Literários) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, 2008.

_____. **Eça de Queirós e o espaço romanesco**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014.

PADILHA, Laura Cavalcante. Uma Apaixonada Travessia. In: FREITAS, Zilda. **Casa na Duna**: uma escrita cinematográfica. Niterói: Clube de Leitura Cromos, 1994. p. 13-16.

POUILLON, Jean. Os Modos da Compreensão. In: _____. **O Tempo no Romance**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix/Ed. USP, 1974. p. 51-108.

REIS, Carlos. **O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português**. Coimbra: Almedina, 1983.

_____. Introdução. In: _____. **Introdução à leitura d'Uma abelha na chuva**. 2. ed. Coimbra: Almedina, 2005a. p. 09-22.

_____. O Neo-Realismo português e a sua evolução. In: _____ (Dir.). **História Crítica da Literatura Portuguesa**. Vol. IX – Do Neo-Realismo ao Post-Modernismo. Lisboa/São Paulo: Verbo, 2005b. p. 11-70.

_____. **Dicionário de Estudos Narrativos**. Coimbra: Almedina, 2018.

REMÉDIOS, Maria Luiza Ritzel. Introdução. In: _____. **O romance português contemporâneo**. Santa Maria: Ed. UFSM, 1986. p. 11-17.

_____. Casa na Duna: A circularidade da opressão. **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 26, n. 1, p. 63-79, mar. 1991.

REUTER, Yves. **Introdução à análise do romance**. Tradução de Angela Bergamini et al. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RODRIGUES, Urbano Tavares. Três textos sobre Carlos de Oliveira. In: _____. **Um novo olhar sobre o Neo-Realismo**. Lisboa: Moraes Editores, 1981. p. 63-71.

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.

ROSAS, Fernando. O salazarismo e o homem novo: ensaio sobre o Estado Novo e a questão do totalitarismo. **Análise Social**, Lisboa, XXV, n. 157, p. 1031-1054, 2001.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. **História da Literatura Portuguesa**. 17. ed. corr. e actual. Porto: Porto, 1996.

SCHAFER, Raymond Murray. **A Afinação do mundo**. Tradução de Marisa Trench Fonterrada. São Paulo: Ed. UNESP, 2001.

SEIXO, 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, 1986a. p. 69-81.

_____. Metáforas da preensão e da recusa: a adolescência na ficção: *Jean-Christophe*, *Casa na Duna* e *Manhã Submersa*. In: _____. **A palavra do romance**: ensaios de genologia e análise. Lisboa: Livros Horizonte, 1986b. p. 82-92.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. Apresentação: Casas de Escrita. In: _____ (Org.). **Escrever a casa portuguesa**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. p. 13-21.

SIMÕES, João Gaspar. Carlos de Oliveira. In: _____. **Crítica III**: Romancistas Contemporâneos (1942-1961). 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2001. p. 144-164.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: BARTHES, Roland et al. **Análise Estrutural da Narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 218-264.

TORRES, Alexandre Pinheiro. A tetralogia da gândara de Carlos de Oliveira. In: _____. **Romance**: o mundo em equação. [S.l.]: Portugália, 1967. p. 249-265.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. Tradução de Livia de Oliveira. São Paulo: Difel, 1980.

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.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da Literatura**. Tradução de José Palla e Carmo. 5. ed. Lisboa: Publicações Europa-América, 1987.