

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

MÁRCIO ANTONINO LOURENÇO CORREIA

**Estranhamento, desencontros e solidão: a representação
da família na ficção de Carlos de Oliveira**

São Paulo
2009

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA PORTUGUESA

**Estranhamento, desencontros e solidão: a representação
da família na ficção de Carlos de Oliveira**

Márcio Antonino Lourenço Correia

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof^a Dr^a Marlise Vaz Bridi

São Paulo
2009

A Celeste,
Certeza de anjos na terra.

AGRADECIMENTOS

À Professora Marlise Vaz Bridi, pela oportunidade, compreensão e carinho;
Aos Professores Alzira Pires, Angélica de Oliveira, Bradamante Polimeno, Jaime dos
Reis Sant'Anna e Lílian Jacoto, pelas sugestões;
Aos amigos Antonio Maschio Pinho e Celeste Duarte Baptista, pela companhia
segura, reconfortante e terna.
Aos meus pais e irmãos, por todos os momentos de amor.

“Viver o livro e escrever a vida, talvez esteja aí o segredo – mas isso só acontece àqueles que têm a felicidade de contar, em universo próprio e único, o tempo comum a todos nós”.

José Cardoso Pires, “A Palavra, o todo” (a propósito de Carlos de Oliveira)

RESUMO

Este trabalho é resultado de uma pesquisa sobre a estrutura celular da família, percebida como uma corrente, em que a fragilidade de um dos elos (desgaste ou rompimento) pode fazer ruir toda a sua poderosa estrutura. Foram objeto de análise as obras *Pequenos burgueses*, *Casa na duna* e *Uma abelha na chuva*, de Carlos de Oliveira. Estudaram-se, separadamente e em conjunto, as relações familiares: pai, mãe, filhos, marido e mulher, e o papel representado por cada um, no seio de uma família tradicional de modelo judaico-cristão, que, no advento da modernidade, vê seus valores contestados, fragilizados e, pouco a pouco, desmoronando. Patriarcalismo e Marialvismo, submissão da mulher, desconstrução do masculino, desejos insatisfeitos, comportamentos sexuais tidos como modelares, são alguns dos aspectos discutidos em *Estranhamento, desencontros e solidão: a representação da família na ficção de Carlos de Oliveira*. Foi possível detectar, nos romances, a ausência de afetividade entre parceiros, talvez provocada por uniões firmadas em bases de interesses que não levam em consideração o amor, mas a manutenção de um *status* social no qual o casamento é um movimento inercial que permite a homens e mulheres manterem o patrimônio herdado, ou se torna uma mercadoria em que se troca “sangue por dinheiro”. Carlos de Oliveira, numa perspectiva temporal, desconstrói e desmistifica a família de modelo tradicional, revelando suas mazelas e os comportamentos hipócritas, tecidos de falso moralismo, percebidos na moral dúbia de seus elementos humanos.

Palavras chave: Neorrealismo; família; patriarcalismo; comportamento sexual.

ABSTRACT

This work is a result of a research on the cellular structure of the family, seen as a chain, in which the fragility of one of the links (consuming or breakage) can drop all its powerful structure. The dissertation analyzes *Casa na duna*, *Pequenos burgueses e Uma abelha na chuva*, novels by Carlos de Oliveira. We studied, separately and in set, the familiar relations: father, mother, children, husband and wife and the role played by them in the family circle of a traditional Jewish-Christian family, that, in the advent of modernity, sees its values contested and, little by little, pulling down. Patriarchal System and Marialvismo, submission of women, unsatisfied desires, deconstruction of the male, patterned sexual behaviors, are some of the aspects argued in *Estranhamento, desencontros e solidão: a representação da família na ficção de Carlos de Oliveira*. It was possible to detect, in the novels, the lack of affection between partners, perhaps caused by unions signed on bases of interests that do not take in consideration the love, but the social maintenance of one status in which the marriage is an inertial motion that allows to the men and women to keep the inherited patrimony, or becomes a merchandise in which it exchanges “blood for money”. Carlos de Oliveira, in a secular perspective, deconstructs and demystifies the family of traditional model, disclosing to its wounds and the hypocritical behaviors, made of false value judgment, perceived in the dubious morality of its human elements.

Palavras chave: Neorealism; family; patriarchal system; sexual behaviors.

ÍNDICE

I - Desbravando a Gândara	09
II - Relações de poder, casamento, família e literatura: um diálogo importante.....	29
III - Uma seara de patriarcas?.....	64
IV - Mulheres em silêncio	117
V - No limiar da convivência	189
VI - A Gândara devassada.....	229
Bibliografia.....	241

I – Desbravando a Gândara

Carlos de Oliveira foi um dos notáveis ficcionistas que trouxeram a Literatura Portuguesa a um posicionamento de destaque no cenário mundial. Contemporâneo de Alves Redol, Manuel da Fonseca, José Cardoso Pires, Fernando Namora, Aquilino Ribeiro, Virgílio Ferreira, entre outros grandes literatos, possui um trabalho poético e em prosa que vem sendo alvo de frequentes estudos, o que, não significa, contudo, haver uma gama muito grande de leitores em território brasileiro. Aqui, a produção do escritor circunscreve-se à ambiência universitária, e, especificamente, aos que se debruçam sobre o estudo da Literatura Portuguesa. Destaque para sua breve produção em prosa, que consiste em cinco romances — *Casa na duna* (1943), *Alcateia* (1944), *Pequenos burgueses* (1948), *Uma abelha na chuva* (1953) e *Finisterra* (1978) — e uma coletânea de crônicas — *O Aprendiz de Feiticeiro* (1971).

São vários os motivos que levam os apreciadores de Carlos de Oliveira ao estudo de sua obra poética: concisão da linguagem, contemporaneidade temática, diversidade rítmica, entre outros; porém, são os elementos concernentes à narratividade o que propicia as mais diversas manifestações de adesão à sua escrita. As novidades introduzidas na narrativa (brevidade textual, diversidade discursiva, personagens com alta carga psicológica), principalmente com as reedições das obras, e as alterações promovidas no texto original, revolucionaram a prosa literária, uma vez que se afastavam do Neorrealismo ortodoxo¹ abraçado pelo escritor, quando das primeiras publicações de seus romances.

¹ A mencionada ortodoxia refere-se à Primeira Fase do movimento, quando, segundo Alexandre Pinheiro Torres, dava-se ênfase “ao assunto, à urgência e à brutalidade” em detrimento, de certa forma, das questões de ordem artística (O Movimento Neo-Realista em Portugal na sua Primeira Fase, 2ª ed, 1983). Neste primeiro momento, urgia fotografar, denunciar, expor a sociedade, com suas mazelas e problemas, sem qualquer distorção, que

Consciente do fazer literário, Carlos de Oliveira possuía uma preocupação constante em refletir acerca da escrita e, por conseguinte, refazê-la, o que o tornou uma espécie de “ourives literário”. As reedições de seus romances, até a versão definitiva, apresentavam quase sempre muitas alterações, o que chamou a atenção dos estudiosos de sua obra. Maria Aparecida Santilli, no ensaio “Práxis e Eidos”, pontuou, em relação ao romance *Pequenos burgueses*, que “o espaço entre a 2ª e a 3ª edição implica o mais imediato, flagrante e substancial dilaceramento do texto primitivo, colocando-se para o leitor a hipótese de um questionamento: estaria ele, com *Pequenos burgueses* – 3ª edição, diante de um romance novo?”².

Muito mais do que alterar a forma, Carlos de Oliveira, quando da reescrita de seus romances, introduziu nos textos uma nova visão de mundo, por meio de um constante avivar de palavras e de imagens, que traduziram melhor o mundo circundante em constante renovação, produzindo um novo olhar sobre a realidade:

Carlos de Oliveira foi um dos leitores mais atentamente críticos dos seus livros. Reeditar implicou para ele, quase sempre, reescrever; e reescrever significa inscrever no texto um outro momento de escrita, outro entendimento do mundo, outras opções estético-literárias que não as iniciais. Por outro lado, reescrever é também apagar, subtrair aos olhos do leitor o que o autor deixou de considerar como seu, isto é, contrapor, ao valor documental que pode justificar a não-correcção de uma obra, o apuramento que legitima a reformulação.³

Para Rosa Maria Martelo, Carlos de Oliveira preocupava-se, sobretudo, com a leitura crítica e atualizadora de sua produção literária. O fato de reeditar suas obras com alterações e inovações mostra a preocupação do autor não com o fazer literário que simplesmente entretém, ou denuncia, ou segue os caminhos traçados

pudesse comprometer a fidedignidade da captura das imagens; daí a pouca atenção dada às questões estéticas e formais de composição.

² Maria A. SANTILLI, *Arte e representação da realidade no romance português contemporâneo*, p. 151.

³ Rosa Maria MARTELO, *Carlos de Oliveira e a referênciã em Poesia*, p. 17.

por um movimento artístico, mas, acima de tudo, que corresponde às exigências de um mundo em mutação constante.

O autor não hesitava em recriar, à medida que descobria que uma ideia primeiramente veiculada — ou, pelo menos, a forma como era veiculada — não correspondia mais ao que considerava como “seu”, como representativo desse mundo mutante. Na remodelação do seu trabalho, comprometido com a tríade leitor-literatura-sociedade, tornou os textos atemporais e universais, eliminando as marcas que os prendiam a um determinado momento histórico, ou a um determinado lugar.

As marcações de espaço e de tempo encontradas nos romances, por exemplo, serviram apenas como coadjuvantes para discussões mais sérias acerca das questões humanas: há sentimentos e comportamentos do homem que, bons ou maus, são perenes, independentemente de quando e onde aconteçam. Portanto, o autor não empreendeu o dissecar de questões inéditas, mas simplesmente uma nova forma de exposição que satisfizesse às exigências, não só do novo público leitor (mais crítico e participativo) e da arte vigente, mas também da própria sensibilidade do escritor.

Mário Sacramento, no ensaio intitulado *Há uma Estética Neo-Realista?*, afirma ser Carlos de Oliveira “o mais caracterizadamente estilista”⁴ dentre os escritores neorrealistas. O ensaísta, a princípio, traz à baila a discussão acerca da existência, ou não, de uma estética particularizada que determinou a produção literária portuguesa daquela época. Afirma que seria impossível negar a existência de uma literatura neorrealista, e que só o tempo e as futuras produções poderiam dizer se houve ou não um suporte estético perfeitamente delineado e definido, em cujas bases os autores da época se alicerçaram para a produção literária. O

⁴Mário SACRAMENTO, *Há uma estética Neo-Realista?*, p. 67.

ensaísta, contudo, não deixou de notar dinamismo na produção literária de Carlos de Oliveira — o que tornava o romancista maior que o próprio movimento.

De uma forma muito peculiar, Carlos de Oliveira enriqueceu a representação do real com a manipulação e o aproveitamento da plasticidade da língua. Sem dúvida, parte de seu mérito está no talento poético que sempre o acompanhou desde a sua “inserção” na prática literária neorrealista⁵. A propósito, a criação poética e a criação narrativa caminharam lado a lado em todo o seu percurso literário, e não raras foram as vezes em que essas realidades, aparentemente distantes, integraram-se. Nos romances do escritor, a elaboração lírica de um tema e a utilização da linguagem poética são recorrentes, o que colabora decisivamente para a configuração de seu estilo:

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.⁶

O período acima, que abre o romance *Casa na duna*, caracteriza-se pela exploração sistemática da sonoridade nasal (gândara, mundo, semeando, colhendo, quando, lama, ramagens, barrancos, solidão...), que colabora intensamente no esboçar de uma ambiência erma e silenciosa, marcada pelo abandono e pela lentidão. A prévia experiência poética do então prosador foi decisiva para um estilo revolucionário de escrita, o que, entre outras coisas, segundo Álvaro Cardoso Gomes, “dá à ficção de Carlos de Oliveira a ambigüidade necessária para a melhor compreensão do fenômeno social”⁷.

⁵ A produção literária de Carlos de Oliveira inicia-se em 1942, com a publicação de *Turismo*, seu primeiro trabalho poético. Sua obra poética (mais vasta do que a em prosa) é objeto de estudos, principalmente, em Portugal. No Brasil, diferentemente, não desperta o mesmo interesse que os seus romances.

⁶ Carlos de OLIVEIRA, *Casa na duna*, p. 01.

⁷ Álvaro Cardoso GOMES, *A voz itinerante*, p. 24.

O Neorrealismo não se apresentou de forma homogênea. Num primeiro momento, o manual neorrealista que guiava a produção literária na primeira metade do século XX objetivou a deflagração da realidade social, de forma neutra e objetiva, mostrando as desigualdades que dividiam a sociedade em dois grupos: os opressores e os oprimidos. O fato de o narrador quase sempre se limitar à simples descrição dos acontecimentos envolvendo esses grupos humanos, posicionando-se exteriormente às personagens, e incapaz de penetrar nas suas emoções e pensamentos, tornou a produção ficcional do grupo neorrealista desse primeiro momento mais política do que literária. Alves Redol, por exemplo, no romance *Gaibéus* (1940), que marcou o início do movimento, em Portugal, apresentava um prefácio que apontava o caráter documental e histórico predominante na obra.

Quando de suas primeiras edições, Carlos de Oliveira obedeceu fielmente a esse manual, quanto à construção formal dos seus textos: as técnicas utilizadas pelo escritor, comuns entre os neorrealistas do período, aproximavam-se mais de uma abordagem jornalística do que propriamente literária. Tematicamente, entretanto, o romancista enveredou por outras searas. Os romances da época, em geral, seguiam uma espécie de tradição, ao se debruçarem sobre as classes miseráveis. Carlos de Oliveira preferiu lançar luz sobre outro universo social, o da burguesia — classe opressora por excelência — não configurando o abandono das classes menos favorecidas economicamente. Os oprimidos também estavam presentes em seus romances, mas com uma atuação coadjuvante, alicerçando as relações sociais enfocadas neles. “Em vez de seguir a tradição do miserabilismo, Carlos de Oliveira volta sua atenção para o burguês, a quem analisa criticamente (...), denunciando a exploração dos humildes e da mulher (...).”⁸

⁸ Álvaro Cardoso GOMES, *A voz itinerante*, p. 24.

Na busca pela melhor maneira de expor uma realidade que pretendeu denunciar, ao reeditar seus romances, o autor eliminou arestas que diminuían o valor estético e literário, e que, apenas, confirmavam o estatuto de denúncia do movimento. Evidentemente, naquele momento político, era preciso denunciar, pois não se podia pensar num Neorrealismo que não desnudasse as desigualdades sociais, ou que se limitasse apenas a mostrar o que não era certo ou justo (que deveria ter sido missão do jornalismo do período, se não fosse a censura). Denunciar, apenas, seria muito pouco para um artista preocupado com o fazer literário.

A convergência da denúncia, do esboçar de um mundo mais justo e de uma arte que correspondesse aos anseios de perenidade de um grande artista, “porque nenhuma obra sobrevive só por si, mas por um fio de problemática humana que os grandes artistas sabem ver à escala dos séculos”⁹, é o que veio ao encontro do talento do jovem escritor. Com reiteradas depurações estéticas, não se abandonou o campo ideológico que alicerçava o Neorrealismo; o que se configurou foi a possibilidade de veicular uma crítica “conhecida”, por meio de uma forma “inusitada”.

Uma das características que alçou o escritor a uma condição de respeitabilidade no cenário literário foi a brevidade narrativa. Se havia uma necessidade visceral de denunciar, assim como um desejo pessoal de transcender a própria criação artística, os autores da época tiveram que se debruçar sobre estratégias variadas para alcançar seus objetivos. O esteticismo e a força testemunhal teriam de caminhar lado a lado, numa equação que, se não bem construída, produziria pseudojornalistas, ou literatos frustrados.

⁹ Mário SACRAMENTO, *Há uma estética Neo-Realista?*, p. 36-37.

Com a reedição das obras, Carlos de Oliveira enfatizou a concisão e a linguagem implícita, porém, modernamente esboçadas. Nas primeiras edições de sua ficção, era praticamente regra a utilização da figura de um narrador onisciente, anunciador dos discursos diretos das personagens. Nas reedições, porém, delegou-se ao narrador uma função menos “visível”. Numa espécie de modernização do texto ficcional, Carlos de Oliveira preferiu uma maior participação do leitor na decodificação do universo diegético. A presença constante de um narrador, introduzindo personagens e descrevendo situações, não mais seria eficaz junto ao público leitor. A nova representação literária escolhida tornaria o leitor mais ativo, uma vez que as imagens “desenhadas” pelo ficcionista exigiriam do leitor uma atuação gestáltica¹⁰, capaz de não só acompanhar como colaborar, diretamente, com a “criação” de um mundo que se pretendeu esboçar:

O autor deixa de colocar-se assim como dono da verdade, reconhecendo o receptor como companheiro na construção do texto. A “verdade”, a “solução” dos problemas sociais e especialmente o texto literário deixam de pretender estar portanto no domínio do autor, para resultar do diálogo que se estabelece com o receptor textual. Reconhece-se assim a polivalência da linguagem, e sua capacidade de representar sem ser, de mentir, de ludibriar. Reconhece-se também a alteridade do leitor, principalmente a partir da auto-referencialidade desse texto que reduplica em si mesmo diferentes tipos de jogos, fingimentos e máscaras, formas de construção de ilusão com que reflete e reproduz os jogos de enganos, mas com que, ao mesmo tempo, se confessa texto e assinala a possibilidade de comunicação.¹¹

E assim, lado a lado, autor e leitor tornam-se inseparáveis, numa co-dependência para decodificação do “jogo narrativo”, em que aquele oferece as pistas, e este enfrenta o “desafio”, a ponto de “abandonar a sua posição de

¹⁰ “(...) Gestalt é uma palavra alemã para a qual não há tradução equivalente em outra língua. Uma Gestalt é uma forma, uma configuração, o modo particular de organização das partes individuais que entram em sua composição. A premissa básica da psicologia da Gestalt é que a natureza humana é organizada em partes ou todos, que é vivenciada pelo indivíduo nestes termos, e que só pode ser entendida como uma função das partes ou todos dos quais é feita” (Fritz PERLS, *A abordagem gestáltica e testemunha ocular da terapia*, p.19).

¹¹ Lélia P. DUARTE, *A valorização da alteridade em Pequenos burgueses, de Carlos de Oliveira*, p. 263.

consumidor e se transformar, ele próprio, pelos estímulos da escrita, num sujeito com uma práxis concreta sobre o texto.”¹²

O Neorrealismo apresentou três momentos distintos, em sua configuração literária. Num primeiro momento, denunciar era a mola propulsora da arte, e à estética destinava-se uma posição secundária. Num segundo momento, apesar da introdução de questões existenciais, a produção artística não sofreu alteração significativa. Entretanto, em sua última formatação — em que se insere a obra de Carlos de Oliveira, o Neorrealismo foi perpassado por uma estetização do discurso literário: objetivou-se a substituição da mecanização textual por uma forma que pudesse representar o real, em sua completude e complexidade.

Surge, então, outra forma de fazer literatura, repleta de intenções, sinais, códigos, metáforas, cuja compreensão nem sempre era acessível para quem estava habituado a uma determinada manifestação literária. As entrelinhas carregavam um número muito maior de informações, e o uso de cada palavra (ou sua supressão) correspondia a um universo a ser desvendado. Não bastava, naquele momento, a simples vontade de denunciar uma realidade que se considerava injusta. Carlos de Oliveira precisou moldar-se às exigências estético-literárias do período e, para isso, debruçou-se na implicitação da escritura, marca definidora do artista.

Do cotejamento do dactiloscrito do romance *Pequenos burgueses*, inicialmente intitulado *O Crepúsculo* (s/d), e que só pôde ser editado em 1948 (1ª edição), depois de “revisionado” pela Direcção dos Serviços da Censura, com a 8ª edição — idêntica à 3ª edição (1970) —, será fácil perceber e mensurar a apuração estética do texto:

¹² Benjamin ABDALA JR, *Representação e participação: a dinâmica do concreto nos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos*, p. 14.

Dactiloscrito, cap VII, p. 27

Com êle, as mulheres eram assim, *pernas abertas e a bolsa escancarada*. Lembrou-se num sorriso, da viúva do capitão, em Coimbra, nos tempos de estudante. Era dinheiro prá direita, estúrdias, fatos, cinemas, até os cigarros. Tudo à custa dela.

Albertino costumava confessar aos seus íntimos:

— *E em troca dou-lhe apenas uma noite, de oito em oito dias.*

Acrescentava pormenores, intimidades:

— *A noite nupcial, rapazes! É ela quem pede para tudo se passar como se fôsse eternamente a sua primeira noite. Simula a resistência e o pudor duma virgem, simula até os gritos, as dores... Se vocês a vissem! Mas chega-se, que é o que importa. E chega-se bem, caramba!*

Rematava, num ar levemente enfadado:

— *Lá a vou aturando.*

Dobrou à esquina dos “Armazens de S. Jorge” e tomou o caminho do Parque.

1ª edição, cap. VII, p. 45

Com ele, as mulheres eram assim. Lembrou-se num sorriso, da viúva do capitão, em Coimbra, nos tempos de estudante. Era dinheiro prá esquerda e prá direita, fatos, cinemas, até os cigarros. Tudo à custa dela.

Dobrou a esquina dos “Armazens de S. Jorge” e tomou o caminho do Parque

8ª edição, cap. VI, pp.39-40

(...) Lembra-se da viúva do tenente em Coimbra. Demasiado insossa. Convencionalíssima entre os lençóis. Mas também ela escolhia o ardor da intimidade para gemer o mais importante:

- Tens dinheiro? Cigarros? Queres ir ao cinema?

Cada pergunta seguida dum desfalecimento. Dobra a esquina dos Armazéns de S. Jorge e toma o caminho do parque.

Interessantes são as eliminações feitas no dactiloscrito para a publicação do romance. Nos três excertos mencionados, evidencia-se claramente o comportamento da personagem em relação às mulheres: o elemento financeiro é o “motivador” de suas “aventuras”. Em sua essência, preservou-se, no texto, mesmo com as alterações, o caráter da personagem e as motivações que a levam a se relacionar com as mulheres. O que chama a atenção, principalmente, é a eliminação

do trecho no qual a personagem socializa pormenores de sua intimidade (praticamente metade do fragmento do dactiloscrito é eliminada).

Apesar da supressão do explícito, as entrelinhas, a ideia do dinheiro movendo as conquistas da personagem, não são eliminadas. Permanecem no texto a manipulação masculina e o fato de a mulher ser tratada como um objeto. O homem preservaria uma possível “superioridade” e a permissão para fazer e desfazer da mulher como e quando quisesse. O que se omitiu, na primeira edição, foi, justamente, o “materializar” desse comportamento (“pernas abertas e a bolsa escancarada”; “pudor duma virgem”; “simula até os gritos”).

Carlos de Oliveira introduziu, também, outras alterações, quando da reedição de suas obras. Destaque-se o fato de algumas personagens perderem sua identificação nominal: no romance *Pequenos burgueses* (1948), por exemplo, o Dr. Albertino, na edição definitiva de 1970, seria identificado simplesmente como “Delegado”. Com isso, houve um caminhar para o universal, conferindo à crítica social um novo delineamento.

A despersonalização das personagens permite ao leitor uma espécie de diálogo com o mundo, uma vez que ocorre muito mais facilmente a aproximação da ficção (personagens) com a realidade (pessoas). O uso de um substantivo comum no lugar de um nome próprio privilegia a apreensão e correlação da personagem com o universo que circunda o leitor; o uso de um nome (Albertino) configuraria um óbice a essa correlação, já que o leitor teria uma identificação particularizada da personagem. Além disso, optando-se pelo uso do termo, que identifica socialmente a personagem em seu grupo social, desnudam-se, com mais tenacidade, as incoerências do indivíduo, ampliando-se a crítica em torno do elemento social. A tipificação da personagem colabora decisivamente para sua universalização.

Perceptível, ainda, nos fragmentos selecionados, é a presença do humor, que se transmuta, até atingir um equilíbrio que compatibiliza denúncia e ironia:

As denúncias passam então a ser feitas menos com ironia retórica que com humor. Usa-se um novo tom, muito menos assertivo, muito mais confiante na capacidade do leitor, a quem não se apontam sentidos, caminhos ou soluções. Mas a quem o autor pisca marotamente o olho, num convite para que veja a situação por um outro ponto de vista, capaz de perceber o que ali existe de simulacro, de representação e de tessitura conscientemente elaborada.¹³

No dactiloscrito, o humor é obtido por meio de um discurso que detalha, numa visão essencialmente machista, voltado para um grupo de homens, os pormenores de uma relação sexual. No texto correspondente ao da 1ª edição, ocorre o desaparecimento integral desse humor, em razão da supressão dos pormenores; conseqüentemente, priva-se o texto literário de um de seus efeitos, além de alterar a delimitação de caráter do personagem. Na edição definitiva, recupera-se esse humor, porém, enxuto, e veiculado por meio de um narrador que se mescla à personagem, exigindo a atuação e atenção do leitor.

Ademais, a representação da personagem feminina sofreu alterações muito significativas na edição definitiva: enquanto no dactiloscrito e nas 1ª e 2ª edições, a imagem que se forma da personagem feminina, que corresponde à da amante subjugada e explorada (“Tudo à custa dela”), é delineada pelo Delegado, na edição definitiva (3ª), é a própria mulher, munida de voz (“Tens dinheiro? Cigarros? Queres ir ao cinema?”) que instaura seu posicionamento na relação sexual. Esse oferecimento de uma contrapreço pelos “serviços prestados” pelo Delegado, em tom audível (uso do discurso da personagem), expõe, mais diretamente, uma situação que se pretende esboçar, e mostra que há, sim, consciência por parte dela do “uso” feito pelo homem. Se antes esse comportamento entre homens e mulheres era tido

¹³ Lélia P. DUARTE, *A valorização da alteridade em Pequenos burgueses, de Carlos de Oliveira*, p. 260.

como natural, agora, proporcionando à personagem feminina verbalizar o que lhe acontece, permite-se tomar consciência do que ocorre, e de se traçarem novas perspectivas em relação à prerrogativa masculina em torno das questões de ordem sexo-afetiva. Além disso, ressalte-se o fato de a mulher também “fazer uso” do homem, na medida em que paga pelos “serviços prestados”. Diferentemente de uma prostituta, que recebe pelo sexo, a personagem paga ao Delegado.

Por esse e por outros tantos motivos, a produção narrativa de Carlos de Oliveira nem sempre foi facilmente recepcionada pela crítica literária. Alexandre Pinheiro Torres, teórico do movimento neorrealista, principalmente em sua primeira manifestação, esclarece alguns pontos dessa incompreensão:

Carlos de Oliveira terá sido, desde sempre, um dos escritores neo-realistas mais incompreendidos. Um dos aspectos em que essa incompreensão se manifestou ou tem manifestado (hoje muito menos do que ontem) é este: a sua obra romanesca relevaria de uma carga psicológica que seria incompatível com o neo-realismo, circunscrever-se-ia fundamentalmente em torno de pequeno-burgueses em vez de uma camada proletária ou de um submundo de famintos — escopo este que ‘seria’ o verdadeiro neo-realismo —, ou, ainda, pelo que mais diz respeito à sua poesia, o momento do subjectivo que nela se observa seria incompatível com a filiação de, pelo menos, todo o Carlos de Oliveira no neo-realismo.¹⁴

O teórico deixa muito claro que pertencer a um movimento exige uma convivência com técnicas e formas que identifiquem o grupo. Evidentemente, Carlos de Oliveira apresentou uma solidariedade histórico-literária com outros escritores do período; contudo, não hesitou em percorrer um caminho particular em prol dos seus objetivos, mesmo que essa tarefa não tenha sido muito fácil. Enquanto os escritores da época se debruçavam sobre a representação objetiva do real, que significava, entre outras coisas, o abandono da sondagem interior das personagens, Carlos de

¹⁴ Alexandre P. TORRES, *A tetralogia da Gândara*, p. 249.

Oliveira não temeu sofrer represálias e mergulhou no universo psíquico para a tessitura narrativa. Acompanhando “a marcha do romance moderno”, a narrativa de Carlos de Oliveira “foi no rumo de uma complicação crescente da psicologia das personagens, dentro da inevitável simplificação técnica imposta pela necessidade de caracterização”¹⁵, o que confirma o abandono do escritor da ortodoxia formal neorrealista.

Os romances *Casa na duna* (1943), *Pequenos burgueses* (1948) e *Uma abelha na chuva* (1953), que compõem a trilogia da Gândara, serão objeto de análise deste trabalho. Em verdade, poder-se-ia inserir outro romance, *Alcateia* (1944), o que nos levaria a uma tetralogia. Os romances, que se ligam, entre outros motivos, por uma espacialidade que ora se configura no real, e pode ser identificada num mapa, ora em ficção, fruto da criação do escritor, foram diferentemente recepcionados por ele. Explica-se: *Alcateia* foi o único romance cuja reescrita o autor não conseguiu finalizar. Reeditado uma única vez em 1945, sofre alterações diminutas, comparando-se com as reedições dos outros romances. A opção feita por não o incluir na análise para a feitura deste trabalho levou em conta o fato de, tematicamente, divergir dos outros romances, cujos enredos se centram na família rural e na sua problemática.

Para a elaboração deste trabalho, foram utilizadas edições cujos textos são os definitivos, levando-se em conta as últimas alterações promovidas pelo autor: a sétima edição de *Casa na duna*, de 1980; a oitava edição de *Pequenos burgueses*, de 1987; e a vigésima edição de *Uma abelha na chuva*, de 1980. As primeiras edições dos romances em análise apresentam intervalos temporais relativamente pequenos, assim como se apresentam como um conjunto tematicamente

¹⁵ Antonio CÂNDIDO, *A personagem do romance*, p. 60.

homogêneo, pois as questões em torno da família burguesa são enfocadas a partir da reflexão crítica sobre o quadro sócio-econômico da Gândara portuguesa. As reedições apresentam variantes de ordem narrativa, mas preservam as questões temáticas. Quando pensa criticamente a realidade rural portuguesa e expõe os elementos que delineiam uma identidade que, há muito, precisa ser remodelada, o escritor deixa nítida sua intenção.

A Gândara é uma “região areenta da faixa marítima que vai, grosso modo, desde o norte da Figueira da Foz até as portas de Aveiro”.¹⁶ O espaço em que se configuraram os dramas dos núcleos sociais que povoam os romances de Carlos de Oliveira encerra múltiplas similitudes: as descrições geográficas são reiteradas nos diferentes textos, assim como algumas personagens, que contracenam com diferentes grupos humanos, dependendo do romance de que participam. Esse liame humano-espacial reiterado permite não só uma viagem de denúncia social em diferentes perspectivas, como também evidencia uma evolução estilística e estética que encontra, segundo Alexandre Pinheiro Torres, seu ápice em *Uma abelha na chuva* (1953), cuja representação simbólica avulta como elemento de singularidade do referido romance.

A escolha dos romances supramencionados deu-se pelo fato de encerrarem, em seus enredos, e sob três diferentes ópticas, a crise por que passa a estrutura familiar: em *Casa na duna*, pai (Mariano Paulo) e filho (Hilário) sucumbem à ausência da figura feminina/materna (Conceição); em *Pequenos burgueses*, o descaso do pai (Major) pelas questões familiares aproxima mãe (D. Lúcia) e filha (Cilinha), a ponto de se dar a assimilação completa desta por aquela e do seu comportamento subserviente; em *Uma abelha na chuva*, a ausência de filhos torna

¹⁶ Alexandre P. TORRES, *A tetralogia da Gândara*, p. 252.

ainda maior o abismo que separa um homem que se entrega à bebida (Álvaro) e uma mulher (Maria dos Prazeres) que fantasia com o cocheiro (Jacinto). Com a representação desses três núcleos familiares, recorrentes no recorte espaciotemporal pontuado pelo autor, Carlos de Oliveira deflagrou as reminiscências medievais da Gândara portuguesa, universalizando, metonimicamente, estruturas familiares que dominaram no passado e que, não raramente, podem ser identificadas até hoje.

Assim, os romances analisados neste trabalho se, de um lado, convergem tematicamente para a reflexão acerca das relações de poder na família e no grupo social delimitado pelo espaçamento rural, do outro, apresentam uma espécie de “evolução” no que tange à composição literária e às técnicas narrativas utilizadas, assim como na representação dos núcleos familiares — que seriam os elementos definidores da especificidade de cada um dos romances. Em comparação com outras obras neorrealistas, não houve, simplesmente, uma alteração na forma; tampouco, no conteúdo; mas sim uma alteração na forma do conteúdo.

Publicado inicialmente em 1943, *Casa na duna* é republicado em versão reescrita em 1980, um ano antes do falecimento do autor. Segundo a crítica, o romance não atinge a mesma “qualidade” dos outros romances, principalmente, de *Uma abelha na chuva* e *Finisterra*¹⁷. O romance, cujo enredo lembra muito o dos

¹⁷ Há ainda um último romance – *Finisterra* (1970), que se configura, inegavelmente, como o romance mais experimental de Carlos de Oliveira, entre outras razões, pela concepção metatextual e configuração híbrida de sua estrutura narrativa. Afirma Rosa Maria Martelo: “essencial para a captação dos factores condicionantes e constitutivos da poética final que reestrutura retroactivamente a obra através da reescrita, esta narrativa pode ser lida globalmente como um metatexto, já que se trata de uma narrativa auto-reflexiva onde a relação entre texto e mundo é também ela objecto de discurso, como se o enunciado narrativo procurasse apreender e mostrar o processo da sua enunciação. (...) Através do desenho, da pirogravura, da fotografia, dos papéis encontrados numa pasta, da maquetagem, do animotógrafo e da topografia – a obra organiza-se em *mise em abîme*, abrindo modelos do mundo sob outros modelos, narrativas sob narrativas, esboços sob esboços, multiplicando mundos sempre parcialmente discordantes, e sempre parcialmente concordantes, entre si” (Carlos de Oliveira e a Referência em Poesia. Porto, Campo das Letras, 1998. p. 165-166). O romance não encerra plenamente as mesmas questões sócio-comportamentais dos romances selecionados para a trilogia. Quando o faz, entretanto, utiliza-se de recursos narrativos que o distinguem em muito dos outros romances do escritor. *Finisterra*, por si, mereceria uma análise específica; daí, a não utilização do romance para a feitura do presente trabalho.

romances regionalistas brasileiros, retrata a decadência de uma propriedade rural portuguesa (quinta), assim como esboça uma espécie de complexo destrutivo que acompanha as personagens. Isso já bastaria para nos lembrarmos de *São Bernardo* (1934), romance de Graciliano Ramos, mas as semelhanças não se esgotam nos elementos temáticos. A estrutura narrativa e o estilo literário também percorrem caminhos coincidentes em muitos aspectos¹⁸, destacando-se a objetividade na escritura que, ao preocupar-se, principalmente, com mostrar mais e descrever menos, tornou-se marca registrada dos escritores, além da denúncia social, muito fértil nessas obras.

Em 1948, publicou-se o romance *Pequenos burgueses*. O romance, que também apresenta como tema os dramas sociais que envolvem a pequena burguesia rural portuguesa, expõe os conflitos inter e intraclasses (e inter/intragêneros), desnudados por meio de uma narrativa essencialmente introspectivista, trazendo à tona a complexa família burguesa e seus dramas. Os papéis sociais embasam as críticas que afloram do texto, tendo como base de sustentação o patriarcalismo que, característico da sociedade rural portuguesa da época, foi um dos elementos responsáveis pelas crises existenciais humanas e pela estrutura político-econômica que cristalizou homens e mulheres em espaços certos e determinados. O deflagrar desse patriarcalismo é uma constante na trilogia da Gândara, e os homens e mulheres que encabeçam os dramas das narrativas de Carlos de Oliveira atuam ora como protagonistas, ora como coadjuvantes, na manutenção de uma estrutura que gera a solidão, a frustração, a alienação e a fantasia humanas.

¹⁸ Benjamin Abdala Júnior, grande pesquisador do Neorrealismo português e brasileiro, debruçou-se sobre as análises das obras de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos, pontuando os aspectos coincidentes e particularizadores dos referidos autores. Suas pesquisas no mestrado e doutorado são referências obrigatórias para estudiosos desses romancistas.

Pequenos burgueses apresenta uma estrutura narrativa *sui generis*. As técnicas narrativas introduzidas no romance apresentam um maciço enveredar pelo psicologismo das personagens, o que evidencia, mais uma vez, a preocupação do escritor com a renovação das técnicas que encerram não só um exercício estético, mas, também, uma discussão em torno da crítica às questões sócio-culturais do período. E é esse teor crítico, presente em todos os romances de Carlos de Oliveira, que transcende a simples denúncia para alcançar a própria eficácia do texto literário.

Dos romances publicados, *Uma abelha na chuva* (1953) é o romance de maior sucesso do escritor, dentro e fora do território português. Último romance da trilogia, cronologicamente falando, encerra um momento do percurso ficcional iniciado pelo autor com a publicação de *Casa na duna*. Se no primeiro romance os recursos narrativos e temáticos beiravam o convencional, se em *Pequenos burgueses* esses mesmos recursos se intensificaram sobremaneira, expondo um autor ávido por grandes mudanças, é em *Uma abelha na chuva* que sensibilidade estética e crítica atingem o equilíbrio.

Esboça-se, no romance, a denúncia social que brota das lutas entre classes, enfatizando a propensão do ser humano para, sem medir esforços, fazer o que for possível para alcançar os seus objetivos pessoais, mesmo que, para isso, tenha que delatar, abandonar, maltratar e até matar alguém. O que chama a atenção no romance, entre outras coisas, e o título da obra já anuncia, é o percurso simbólico que se faz presente na construção da narrativa. Além disso, há a presença de personagens femininas muito marcantes que esboçam uma negação explícita da moral vigente na época: a protagonista do romance, por exemplo, toma as rédeas do controle da propriedade e do próprio marido, chegando a ponto de fantasiar situações de envolvimento sexual entre ela e o cocheiro. Segundo a crítica literária,

Uma abelha na chuva é o exemplo acabado da concepção estilística que individualizou Carlos de Oliveira.

O processo de representação da realidade utilizado pelo autor é comparável ao dos grandes romancistas contemporâneos que fincam suas raízes na questão sócio-política de visão marxista. Chama-nos a atenção, nos romances de Carlos de Oliveira, principalmente, a representação da condição humana — especificamente, enquanto resultado da convergência de elementos políticos, econômicos e culturais próprios da burguesia capitalista do início do século XX.

As leituras temáticas feitas dos romances de Carlos de Oliveira centram-se, quase sempre, no patriarcalismo e na submissão feminina. A mulher, sem dúvida alguma, é o eixo norteador do deflagrar das relações humanas. A partir do desnudar de sua condição sexual “secundária”, em obediência à dupla moral vigente no século XX (uma para o homem e outra para a mulher), descortinam-se as diferentes manifestações do embate entre as sexualidades masculina e feminina, não só do ponto de vista moral e social, mas também, político.

Em geral, às mulheres destinam-se a solidão, o pecado, a obediência, a subserviência, a frustração, a dor e a maternidade dessexualizada. Mas por que será que, apesar disso, os romances transformaram essas mulheres nas verdadeiras protagonistas dos romances? E por que será que o mesmo não se pode afirmar das figuras masculinas que, na trilogia, exibem uma dependência infinitamente grande da figura feminina? E, mesmo assim, por que as rédeas do poder permanecem nas mãos dos homens? De que forma o autor representa literariamente essa crise no relacionamento homem-mulher em seus romances?

Foram esses questionamentos que nos levaram à escolha de uma vertente crítica para a elaboração do presente trabalho: a representação da família e da

relação afetivo-sexual no casamento burguês. Do embate entre os universos masculino e feminino, a solidão, que acomete quase todas as personagens, e brota das relações amorosas problemáticas e frustrantes, é consequência das novas relações sociais que aparecem, fruto de uma modernização social que não consegue abrir mão dos preconceitos e valores que encontraram, em tempos passados, terrenos férteis para proliferar.

Destinar um papel secundário à mulher, no âmbito social, colaborou, em verdade, para o fortalecimento e o desenvolvimento de comportamentos que tornam a figura feminina muito mais preparada para as vicissitudes da vida. Em contrapartida, o homem, acomodado na pretensa ideia de sua “natural” superioridade, não percebeu a dependência que possuía da figura feminina. Atento a isso, Carlos de Oliveira produziu obras que não só evidenciaram o machismo¹⁹, mas, acima de tudo, apresentaram o fortalecimento da mulher e sua importância na manutenção das relações de poder.

Paradoxalmente, a aparente tentativa de fragilização da mulher, em verdade, colaborou para o seu fortalecimento, e esse comportamento, habilmente manipulado, continuou servindo à manutenção das relações de poder vigentes até hoje. Além disso, as relações humanas, comumente conflituosas, cheias de contradições, desafetos e desencontros, podem ser analisadas mais atentamente no âmbito familiar, com o estreitamento de laços e a proximidade das pessoas.

Mostrar de que forma Carlos de Oliveira representa literariamente a contradição entre a fragilidade aparente da mulher e o seu poder crescente no

¹⁹ O machismo pode ser compreendido nas esferas antropológica, política, psicológica e social. Quando pontuado no presente trabalho, refere-se precipuamente a um complexo ideológico que apresenta grande importância na orientação das relações familiares abordadas nos romances analisados. Esse complexo ideológico reúne um conjunto de valores, normas e comportamentos (sobretudo do homem), que se destacou, principalmente, nos séculos XIX e XX.

decorrer do século XX, assim como a referida evolução dos papéis sociais desempenhados por homens e mulheres, são as linhas propostas neste trabalho.

Para tanto, recorreu-se à utilização de procedimentos metodológicos da Literatura, da Sociologia, da História e da Psicanálise, principalmente. As diversas ciências, quando cotejadas, forneceram os subsídios necessários que justificam a premissa de que Carlos de Oliveira não só foi um dos maiores romancistas portugueses do século XX, como, também, sobrepujou o movimento literário que ajudou a delinear, “decerto porque escapou desde as primeiras horas às simplificações enganadoras”²⁰ do Neorrealismo.

²⁰ Massaud MOISÉS, *A literatura portuguesa*, p. 280.

II - Relações de poder, família, casamento e literatura: um diálogo importante

Nas veredas da literatura e do neorrealismo

Em 1936, Alves Redol, em “Arte” — conferência proferida na Associação de Construção Civil em Vila Franca de Xira — estabeleceu definitivamente a necessidade do rompimento com a Presença, proclamando a criação de uma nova arte. Alexandre Pinheiro Torres, servindo-se das palavras de Redol, refere-se à importância dessa conferência para o rompimento:

1ª ‘A arte pela arte é uma ideia tão extravagante em nossos tempos como a de riqueza pela riqueza, ou de ciência pela ciência’;

2ª ‘Todos os assuntos devem servir em proveito do homem, se não querem ser uma vã e ociosa ocupação; a riqueza existe para que toda a humanidade goze; a ciência para guia do homem; a arte deve servir também para algum proveito essencial e não deve ser apenas um prazer estéril’;

3ª ‘A arte deve contribuir para o desenvolvimento da consciência e para melhorar a ordem social’.²¹

As ideias veiculadas por Alves Redol trazem em seu bojo os pilares de sustentação da arte neorrealista, que se configurou a partir da primeira metade do século XX: a problemática de ordem sócio-econômica e política tornou-se pressuposto para a arte que então se delineava. Seria impossível, a partir de então, separar a arte da vida. Urgia expor a realidade tal qual se mostrava e, paralelamente, tentar transformá-la, a partir da análise do ser humano enquanto ser social. Nesse sentido, a arte deveria colaborar com a dinâmica social, exibindo, entre outras coisas, e dentro de um teor de objetividade que não pode jamais excluir o

²¹ Alexandre P. TORRES, *O movimento neo-realista em Portugal em sua primeira fase*, p. 32.

“sonho — sem o qual nenhuma obra pode viver e actuar” — a disparidade sócio-econômica que acometia as sociedades.

E foi justamente nessa primeira fase do Neorrealismo português que surgiu a figura do jovem Carlos de Oliveira que, segundo Alexandre Pinheiro Torres, tornar-se-ia uma das “figuras máximas” do movimento. A princípio, esse posicionamento de destaque se deu em razão das questões temáticas pontuadas pelo autor: a alienação em que se encontravam os camponeses não lhe passou despercebida. Contudo, o tempo mostrou que o talento do jovem escritor encontrou sua realização máxima no desenvolvimento de técnicas formais de composição.

Antecipando as técnicas que se tornariam frequentes na segunda metade do século XX, o romance de Carlos de Oliveira apresentava “uma concepção revolucionária de escrita”, amalgamando a “multifacetação do narrador”²² a uma linguagem poética e a personagens cujos discursos eram essencialmente introspectivos. Ao imprimir às personagens uma carga psicológica intensa, o autor divergia da abordagem literária que o Neorrealismo naquele momento preceituava. O autor, então, correu o risco de não ser compreendido e, num primeiro momento, não o foi. Mas o dinamismo na arte vem provando que são os “dissidentes”, os que fogem à ortodoxia de um movimento, que conseguem se destacar.

Carlos de Oliveira focalizou com mais afinco a pequena burguesia rural portuguesa (os autores neorrealistas debruçaram-se sobre as questões proletárias e dos trabalhadores do campo) e enriqueceu a representação do real pela perspectiva de cada personagem. Por meio desse processo de representação do real, dissecou possíveis modelos familiares característicos da primeira metade do século XX,

²² Álvaro C. GOMES, *A voz itinerante*, p. 24.

discutindo as relações de poder e apresentando os seus mecanismos de instauração e manutenção.

Relações de poder: constante temática

As discussões tecidas acerca das questões sociais, políticas e econômicas pressupõem sempre vínculo obrigatório com as relações de poder. Dessa forma, a análise da família rural portuguesa — agrupamento social organizado — implica, obrigatoriamente, uma discussão acerca dessas relações.

Qualquer grupo socialmente organizado mantém-se a partir da divisão de tarefas. A manutenção da unidade exige uma diversificação de funções. O homem, enquanto partícipe de um grupo, para manter-se coeso em função de objetivos comuns, deve atuar nos limites impostos pelo agrupamento. A divisão de poder torna-se, portanto, pré-requisito obrigatório para a convivência humana. Compreender essa natureza é objetivo de uma série de Ciências. A literatura não tem, necessariamente, esse objetivo, mas sim o da representação das relações sociais entre as personagens, para a configuração da realidade.

Enveredar pelo complexo universo das relações sociais implica numa discussão a respeito de ideologia. Apesar dos inúmeros sentidos específicos do termo, é a configuração dada por Marx o que mais vai ao encontro do que se discute no presente trabalho.

Segundo esse pensador, quando o homem tentava explicar a realidade e, paralelamente, reger a sociedade, instituíam formas de conhecimento de caráter ilusório que mascaravam a problemática social. A ideologia então se configurava

como instrumento de dominação, influenciando as relações de poder e preservando os privilégios de quem ditava as regras sociais²³. Entre outras coisas, essa dominação se deu por meio de um discurso que, contando com o apoio das instituições estatais (inclua-se aqui a Igreja), funcionou para a conservação e reprodução de um poder que já se encontrava instituído.

A ideia de poder — de seu exercício, de formas de atuação, de mecanismos de instalação — sempre foi tida como necessária para o convívio em sociedade. Por isso, presente em todos os setores da vida dos seres humanos, o poder amoldou-se às diferentes situações em que se encontrava, tomando as mais diversas formas. Na ficção de Carlos de Oliveira, destacam-se as manifestações do poder nas relações entre homens e mulheres, e no machismo, esculpido em uma versão portuguesa – o Marialvismo²⁴, tema central da crise por que passam as células familiares nos seus romances.

É na opressão e nos regramentos impostos na esfera da sexualidade que esse machismo se destaca. Além da questão do espaçamento público, destinado exclusivamente ao homem, e do espaçamento privado, onde se confina a “mulher de bem”, há, por parte do grupo, controle não só do discurso feminino, mas, até mesmo, do próprio desejo, o que a coloca sempre como intrusa num universo eminentemente masculino.

²³ Karl MARX e Friedrich ENGELS, *A ideologia alemã*, *passim*.

²⁴ O Marialvismo foi discutido por José Cardoso Pires, em seu ensaio *Cartilha do Marialva* de 1960. "Marialva é o antilibertino português, privilegiado em nome da razão de Casa e Sangue (...) No convencionalismo popular (...) é o fidalgo (...) boêmio e estoura-vergas. Socialmente será outra coisa: um indivíduo interessado em certo tipo de economia e em certa fisionomia política assente no irracionalismo." (p. 11) O marialva representa os valores conservadores que se apresentam em alguns domínios da realidade portuguesa e se confira destacadamente nas relações entre o homem e a mulher e entre o proprietário e o camponês. Além disso, o termo marialva também faz alusão ao indivíduo que gosta de cavalos e da arte de cavalgar — daí a associação feita ao viril, ao onipotente, à questão do macho. Como conceito, o Marialvismo terá surgido com o 4º Marquês de Marialva, D. Pedro José de Alcântara, autor de um método de equitação com o seu nome. Daí a associação do termo com a fidalguia, o cavaleirismo e a vivência ociosa e mundana.

O autor também trata do embate de poder entre diferentes classes sociais. A exploração do trabalho é feita numa relação de modelo ainda medieval, tendo servos e senhores ocupando os polos dessa realidade. Destaque-se, na produção do autor, a deflagração de um processo de alienação que, instalado no sistema capitalista de produção, torna esses trabalhadores incapazes de promover alteração nas relações sociais, justamente pela falta de consciência dessa manipulação empreendida pelos detentores de capital e dos meios de produção²⁵.

O papel da literatura

A literatura sempre abraçou, explícita ou implicitamente, um papel social de importância. Todavia, sua atuação se apresenta ambígua, uma vez que reproduz os valores de uma classe, ao mesmo tempo em que é capaz de promover a destruição desses mesmos valores, por meio de um discurso menos vulnerável (aparentemente) à ideologia dominante. Com o discurso literário, desmistificam-se falsas verdades e questionam-se novos valores. Na modernidade, com o domínio maior de conhecimento nas mais diversas áreas do saber humano, puderam-se firmar os princípios do contraditório, da dúvida e, acima de tudo, da relatividade. Além disso, o texto literário de Carlos de Oliveira, portador de uma escrita inovadora,

²⁵ Em sua obra “A ideologia alemã”, Marx empreende uma série de críticas a vários filósofos e ideólogos de seu país, afirmando que as ideias e doutrinas por eles produzidas carecem de neutralidade. Em verdade, estariam elas repletas de noções que determinariam o escalonamento social encontrado na Alemanha — noções que determinariam as relações de dominação entre as classes. As representações sociais eram, de fato, produtos da dominação da burguesia sobre o proletariado. E isso explicaria a existência, por exemplo, da propriedade privada e de proprietários e não-proprietários, justificados como sendo um aspecto “natural” da sociedade. A ideologia transformar-se-ia numa espécie de falsa consciência, capaz de estabilizar a ordem social, em benefício da classe burguesa.

é capaz de abalar e “provocar rupturas no edifício do discurso dominante de uma dada época”.²⁶

Dessa forma, a arte literária foi (e continua sendo) capaz de esboçar a forma de representação dos mecanismos ideológicos nas obras. Com ela, não só se efetivou o desmascaramento da sociedade, como foi possível lançar luz sobre um mundo que se queria construir, e, grande parte do mérito, deve-se à estética neorrealista, que,

[...] no combate à concepção da “arte pela arte” da Presença, viu-se reduzido à identificação da arte social com o jornalismo, quando os jovens escritores do movimento procuravam afirmar-se mais pela ideologia, já que a práxis artística ainda era incipiente. Não obstante, esse primeiro momento foi inevitável, e o relativo esquecimento da estética em favor da reflexão sociológica reativou as relações da arte com a vida, afastando-a do jogo vazio das formas abstratas do psicologismo.²⁷

Com o Neorrealismo, empreendeu-se um dinamizar das relações entre a arte e o real, trazendo à tona novas perspectivas acerca dos acontecimentos e muito além do que a aparência poderia informar, mesmo quando, num primeiro momento, havia relegado a estética a segundo plano. Ainda assim, o movimento aproximou a arte da vida, proporcionando formas de alterá-la:

Pertence ao Neo-Realismo a não pequena glória de ser a primeira corrente na História da Literatura a demonstrar o fenómeno da alienação definindo-o, investigando-lhes as causas e, com o autodinamismo que o caracteriza, insinuando caminhos e propondo aberturas para a sua superação.²⁸

Com isso, a arte literária, definitivamente, passou a ocupar uma posição de destaque, e toda discussão em torno da alienação e, principalmente, de como superá-la, tornou-se componente obrigatório na literatura neorrealista; todavia, o alto

²⁶ Cristina M. LOPES, *Literatura culta e literatura de transmissão oral: a bipartição da esfera literária*, p. 50.

²⁷ Benjamim ABDALA JR, *A escrita neo-realista*, p. 06.

²⁸ Alexandre P. TORRES, *O neo-realismo literário português*, p. 39.

teor crítico e de denúncia do movimento ainda não seria suficiente para as ambições do século XX.

O Realismo do século XIX, em grande medida, já havia atuado neste sentido. Era necessário ultrapassar as barreiras do que se representava, daquilo que se via proliferar nas mais diversas manifestações do homem em sociedade. Não bastava a simples adesão às questões populares relativas às desigualdades e aos problemas intrínsecos às relações de trabalho, entre tantas propostas. Se assim o fosse, o Neorealismo teria sido, simplesmente, a reprodução da arte realista do século XIX. Buscou-se, então, uma investigação mais acurada dos marginalizados socialmente, por meio de uma construção narrativa que se debruçou sobre a deflagração das precárias condições de sobrevivência das pessoas e na possibilidade de alteração dessa realidade. Para isso, a compreensão de questões relacionadas ao poder, à política e ao comportamento social tornou-se pressuposto para a criação literária.

Mas se por um lado a literatura atua como reveladora das características de uma determinada sociedade, não se pode esquecer de que as representações por ela tecidas são drenadas por meio de um ponto de vista, cujos valores e crenças não podem ser anulados. Desta forma, o autor, quando do seu mister, acaba, mesmo que inconscientemente, imprimindo a sua arte elementos de sua vivência pessoal, ou, pelo menos, valores que lhe foram inculcados pelas gerações que o antecederam.

Em se partindo da premissa de que a sociedade representada na trilogia da Gândara é contemporânea à do autor, é necessário apontar que os valores e crenças dela provenientes, certamente, influenciaram o autor na escrita de seus romances. Há quem afirme que a literatura produzida na época, principalmente a de

autoria masculina, tendia a reproduzir uma ideologia (que posicionava a mulher inferiormente na hierarquia dos gêneros), a qual, na verdade, almejava destruir:

[...] a história da cultura ocidental se consolidou segundo a tradição do saber masculino. Em função disso, é comum encontrar entre as obras da [...] literatura imagens da mulher estereotipadas segundo o modelo da sociedade patriarcal, caracterizadas pela submissão, pela resignação, pela espera, pelo sofrimento, pela saudade etc. Segundo a crítica feminista, é, sobretudo, a literatura de autoria masculina que tem, ao longo do tempo, representado o emparedamento da mulher nesse silêncio.²⁹

Não se pode afirmar, sem incorrer em precipitação, que o fato de a autoria da trilogia da Gândara ser masculina já carrega por si um comportamento tendencioso na produção artística. Entretanto, está mais do que provado que a literatura, enquanto veículo de disseminação ideológica eficiente, colaborou, e muito, com a visão patriarcal discriminatória acerca do feminino — representado na submissão e passividade. E, em sua maioria, essa literatura se caracterizava por ser de autoria masculina.

Não é propósito deste trabalho discutir a questão da autoria (que demandaria uma investigação muito extensa); contudo, torna-se relevante o apontamento em torno de parte da teoria feminista francesa, feita por Schwantes (2002), que

parte do princípio de que a própria estrutura da linguagem depende, para funcionar, do silenciamento do feminino – a experiência feminina, portanto, não é passível de representação – pode-se concluir que o confronto direto não é a opção adotada pelas teóricas feministas francesas. Antes, elas optaram por uma “operação sabotagem” que, desconstruindo a linguagem pelo lado de dentro, abrisse espaço para a representação do feminino. O problema é que implodir a linguagem é a proposta de vários escritores da modernidade, com o intuito de representar um mundo que não cabia mais nos limites da representação realista. Autores diversos, como Mallarmé, T. S. Elliot, James Joyce, Ezra Pound, Marinetti, Oswald de Andrade, Maiacovsky, com orientações ideológicas diversas, podem ser incluídos na rubrica de desconstrutores da linguagem. Assim, o argumento de que o abandono da lógica, da ordenação cronológica, da representação de molde realista, é uma característica da escrita feminina, encontra-se prejudicado. A saída honrosa das teóricas feministas francesas foi a de afirmar que um

²⁹ Lúcia O. ZOLIN, *A república dos sonhos, de Nélia Piñon: a trajetória da emancipação feminina*, p. 20.

texto é feminino não (necessariamente) quando é escrito por uma mulher, mas quando apresenta características femininas. Esse argumento tem uma falha: ele nos leva a considerar que um texto abertamente misógino, como *Mafarka, o futurista*, de Marinetti, é um texto feminino, ao passo que um texto centrado na experiência feminina, como *The Awakening*, de Kate Chopin, por seu registro realista, seria um texto masculino. Assim, as contradições dentro do próprio arcabouço teórico feminista francês, aliadas ao isolamento das próprias teóricas dentro da academia, determinou o abandono dessa corrente teórica.³⁰

Conclui-se, portanto, que não é tarefa das mais fáceis definir o grau de “feminismo” de um texto, nem se levando em conta a questão da autoria, tampouco identificando uma determinada representação da linguagem. Isso não significa, todavia, que não se possa optar por um caminho, mesmo que alicerçado em bases frágeis, no que diz respeito à influência ou não de um determinado sistema social nos valores internalizados por um autor. Em Carlos de Oliveira, salta aos olhos o debruçar-se sobre a questão feminina. Entretanto, a tentativa em desarticular uma ideologia não desejada pode acabar por ratificá-la, produzindo, como bem apontou Lúcia Osana Zolin, “imagens de mulher estereotipadas segundo o modelo da sociedade patriarcal”.

O casamento e a família: desdobramentos de poder

As manifestações em torno do poder dão-se das mais diversas formas: desde as relações entre pai e filho até as relações entre o contribuinte e o Estado, a materialização do poder é praticamente infinita. Assim sendo, na análise de um *corpus* literário, urge um recorte que delimite uma ou algumas dessas manifestações. Na trilogia da Gândara, destaca-se o poder nas relações

³⁰ Cíntia SCHWANTES, *Espelho de Vênus: questões da representação do feminino*, s/p.

intrafamiliares, que parte das relações entre marido e mulher, passando pelas relações entre pais e filhos.

Uma das formas encontradas pelo homem para delineamento do seu poder frente ao outro se deu com a instituição da família e do casamento. Prova disso foi o fato de a relevância dos casamentos ter se acentuado tanto que, num determinado momento, o Estado tomou para si a responsabilidade de normatizar, regulamentar e fiscalizar sua prática. Isso porque o elemento contratual, que norteava a celebração das uniões, transcendia o pessoal para adentrar a seara patrimonial.

O termo “família” tem origem latina (*famulus*) e revela uma ideologia patriarcal e androcêntrica implícita. Segundo Engels (2004), *famulus* remete à imagem do escravo doméstico, e, família, ao conjunto de escravos pertencentes a um mesmo homem.³¹ Com o passar dos tempos, o termo família passou a significar um grupo social cujo chefe mantinha sob seu poder a mulher, os filhos e certo número de escravos, com direito de vida e de morte sobre todos eles. Na contemporaneidade, entretanto, a instituição familiar apresenta múltiplas configurações. A família pode ser tanto um núcleo afetivo de relevante importância, cujos membros se mostram solidários uns com os outros, como pode também ser agência de desigualdades, de controle e de repressão, quando não de violência, o que se torna fator de risco para seus membros e para sua existência.

Friedrich Engels, em *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*, enumera os tipos de família que se formaram desde o primitivo estado de promiscuidade do homem. Partindo da família consanguínea, apresenta as famílias punalua e sindiásmica, até chegar à monogâmica.

³¹ Friedrich ENGELS, *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*, *passim*.

A consanguínea, “a primeira etapa da família”³², caracterizou-se por apresentar grupos conjugais cujas gerações poderiam contrair matrimônio entre si, ou seja, “todos os avôs e avós, nos limites da família, são maridos e mulheres entre si”³³, assim como seus filhos e os filhos destes. Irmãos e irmãs eram cônjuges uns dos outros. Apenas o matrimônio entre pais e filhos não era admitido. Já a família punaluana, excluía irmãos e irmãs de relações sexuais recíprocas, o que configurou um “novo passo no sentido da proibição do casamento entre consanguíneos”.³⁴ Em relação à família sindiásmica, afirma Engels:

[...] Neste estágio, um homem vive com uma mulher, mas de maneira tal que a poligamia e a infidelidade ocasional continuam a ser um direito dos homens, embora a poligamia seja raramente observada, por causas econômicas; ao mesmo tempo, exige-se a mais rigorosa fidelidade das mulheres, enquanto dure a vida em comum, sendo o adultério destas cruelmente castigado. O vínculo conjugal, todavia, dissolve-se com facilidade por uma ou por outra parte, e depois, como antes, os filhos pertencem exclusivamente à mãe.³⁵

A citação, de caráter precipuamente antropológico, será de suma importância para a compreensão da realidade representada, literariamente, na obra de Carlos de Oliveira, em razão da dupla moral em torno dos gêneros e das respectivas sexualidades, além da maternização coercitiva da figura feminina, que tinha toda a responsabilidade pela prole, quando existente. Esse tipo de família encontra farta exemplificação na literatura bíblica, o que vai, de certa maneira, justificar a forte influência da religião sobre o comportamento humano.

A família monogâmica foi a última classificação utilizada por Engels. Segundo ele, essa família se caracteriza pelo “predomínio do homem; sua finalidade expressa é a de procriar filhos cuja paternidade seja indiscutível; e exige-se essa

³² Friedrich ENGELS, *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*, p. 41.

³³ *Ibid.*, p. 41.

³⁴ *Ibid.*, p. 47.

³⁵ *Ibid.*, p. 50.

paternidade indiscutível porque os filhos, na qualidade de herdeiros diretos, entrarão, um dia, na posse dos bens de seu pai”³⁶. Os laços conjugais tendem a uma solidificação maior e um possível rompimento só se daria por vontade do homem, a quem, entre outras coisas, dava-se o direito à infidelidade.

É claro que essa configuração da família monogâmica não se deu de forma coesa e contínua. Sua estrutura na Antiguidade, assim como na Idade Média, difere daquela que encontramos nas sociedades modernas. Contudo, alguns aspectos se mantiveram comuns e reiteraram-se com o passar dos tempos, como por exemplo, o fato de o matrimônio ser, muitas vezes, “coisa de conveniência, arranjada pelos pais”³⁷. Além disso, na família feudal, por exemplo, a obediência à autoridade era altamente valorizada. Permitia-se, inclusive, o uso do castigo físico para garantir a ordem e a disciplina.

Com o advento do capitalismo, no final da Idade Média,urgia o surgimento de um novo modelo patriarcal, mais condizente com os novos interesses individualistas da burguesia. Abolindo-se a tutela do senhor feudal, desvalorizando-se as formas coletivas de produção e desfazendo-se as redes de solidariedade encontradas nas organizações familiares, procedeu-se ao isolamento da família conjugal nuclear monogâmica, que se fechou em si mesma, afastando-se das redes de parentesco e das redes comunitárias, características do modelo medieval.

Esse isolamento desenvolveu na criança a dependência pela figura da mãe, assim como tornou a mulher dependente do marido, inclusive para o sustento. Separou-se afeto de sexo, já que a família se tornou um lugar onde o prazer não mais acharia espaço para proliferar. Dessa forma, o corpo das mulheres passou a ser regulado, assim como sua sexualidade, e a procriação seria o fim único das

³⁶ Friedrich ENGELS, *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*, p. 64.

³⁷ *Ibid.*, p. 71.

manifestações sexuais femininas. Estabelecia-se, definitivamente, a diferenciação entre os padrões morais concernentes aos universos masculino e feminino.

Nessa nova configuração familiar, o homem deixou de ser proprietário, para se tornar pai e provedor burguês da esposa e da prole. A mãe perderia sua condição de propriedade e passaria a desempenhar as funções maternas relacionadas à educação e à proteção dos filhos, além de cuidar do marido e do lar.

Importante foi o fato de a família ter se tornado espaço de concretização do amor romântico. Estabelecia-se, a partir de então, um contrato afetivo e sexo-comportamental entre sujeitos ditos “livres”.³⁸ Mas o que fazer, agora, para justificar o domínio masculino, já que se extinguiu a necessidade de obediência natural da organização feudal patriarcal? Segundo Butler, a ciência positivista liberal e algumas teorias psicológicas contribuíram para essas justificativas, por meio da prescrição de papéis estereotipados, heterossexuais e hierárquicos a homens e mulheres.³⁹ Na família moderna burguesa, a mulher apresenta uma natureza passiva, frágil e dominada, o que justifica a necessidade da tutela e da proteção masculina, delineando, dessa forma, a nova face do patriarcalismo.⁴⁰

A palavra casamento apresenta estreito vínculo com as palavras matrimônio e patrimônio. O termo, que deriva de “casa”, é utilizado para designar o vínculo entre duas pessoas, mediante, principalmente, o reconhecimento do Estado, de uma religião e da sociedade. Matrimônio e patrimônio originam-se dos radicais *mater* e *pater*, respectivamente, remetendo-nos às figuras da mãe e do pai, e encerrando a tríade comumente associada à referida instituição na história da humanidade: o casamento é a consagração do matrimônio sob a égide do patrimônio.

³⁸ J. R. T. REIS, *Família, emoção e ideologia*, passim.

³⁹ J. BUTLER, *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*, passim.

⁴⁰ M. N. STREY. *Será o século XXI o século das mulheres?*, p. 11.

Casamento e família vêm caminhando lado a lado há séculos. A dissociação dos termos chegou a causar pavor e repugnância. Mais intensamente em alguns momentos da história, menos em outros, essa associação predominou na evolução das civilizações. Formar um núcleo familiar era o *leitmotiv* para a configuração do casamento.

Quando o Estado percebeu que a publicização do casamento se fazia necessária, enumerou algumas condições que validavam a mencionada instituição, política e economicamente. Na Antiguidade Clássica, por exemplo, o acordo nupcial era de caráter verbal e atrelava-se ao cumprimento de duas condições: de um lado a “engýesis (‘garantia’), uma espécie de contrato entre o futuro marido e o pai da noiva”; do outro, a “ékdosis, a entrega da noiva à família do noivo”. Cumpridas essas formalidades, o casamento “poderia assegurar todos os direitos civis e políticos aos filhos provenientes de tal união”.⁴¹ Interessante o fato de que, muitas vezes, na celebração contratual, a noiva não se encontrava presente, ficando a cargo de seu pai a composição da *engýesis*.

A partir do século XII, com o intervencionismo da Igreja e seu sucessivo processo de controle organizacional dos enlaces matrimoniais, esses contratos verbais deixaram para trás a abstração que lhes era intrínseca, e passaram a se revestir de um caráter mais concreto. Não só “a cerimônia do casamento havia sido transferida da residência para a Igreja”, como “as proclamas haviam sido introduzidas para permitir a realização de objeções canônicas às núpcias”. Tudo isso porque “a prática dos registros havia sido iniciada para documentar oficialmente o evento”.⁴²

⁴¹ Nikos VRISSIMTZIS, *Amor, sexo e casamento na Grécia Antiga*, p. 42.

⁴² Jeffrey RICHARDS, *Sexo, desvio e danação – as minorias na Idade Média*, p. 35.

Foi com a sacralização do matrimônio que o casamento se revestiu de formalidade, dando início à utilização de registros documentais, que o atestavam, e acabaram moldando as relações matrimoniais que se seguiram. O casamento tornou-se, então, o símbolo máximo da patriarcalidade social, na qual a esposa atuaria minoritariamente, sem voz e sem direito a voto.

No século XIX, Eça de Queirós mostrou a fragilidade do casamento a partir da análise da desestruturação familiar. Assim o fazendo, apresentou a díade casamento-família como indissociável. A desorganização familiar levava inevitavelmente ao fim do casamento, ou o fim do casamento desequilibrava o núcleo familiar. A partir da análise da burguesia capitalista do século XIX, o autor trouxe, por meio dos seus romances, um panorama (mesmo que com bases científicas frágeis) da célula familiar burguesa do momento.

No século XX, a história se repetiu. Por ser praticamente impossível a dissociação do homem do núcleo familiar e do casamento, o Neorrealismo (que em muitos aspectos recuperou os elementos intrínsecos à arte realista do século anterior: ênfase no social, objetividade de análise, cientificismo) perpetuou a sondagem pelos núcleos humanos e seus elementos caracterizadores, aprofundando-se, em alguns aspectos (a manipulação ideológica como elemento de controle e dominação, por exemplo), o que torna a arte do século XX mais eficaz no combate e na desmistificação de mecanismos de poder.

Casamentos e Desencontros

Casa na duna (1943), *Pequenos burgueses* (1948) e *Uma abelha na chuva* (1953) são romances em cujos enredos a problemática social germina e definha na ambiência familiar. Do casamento por conveniência, em *Uma abelha na chuva*, passando pelo de aparências, em *Pequenos burgueses*, e pela interrupção brusca, em *Casa na duna*, Carlos de Oliveira retratou os modelos familiares arquetípicos da sociedade portuguesa da época (que, metonimicamente, correspondem aos modelos sociais ocidentais principalmente a partir do século XVIII) e lançou luz à falibilidade da estrutura social vigente, mostrando as consequências e as artimanhas utilizadas pelo sistema para a manutenção das relações sociais, que dividiram a sociedade em dois grupos básicos: os que detêm o poder sócio-político-econômico (os exploradores) e os que se submetem, consciente e inconscientemente, ativa e passivamente, aos poderosos (os explorados).

A estrutura familiar esboçada nos romances de Carlos de Oliveira, embora ambientada na primeira metade do século XX, preserva, essencialmente, as características da família oitocentista. A ambiência rural, imune ao desenvolvimento que atingia as grandes cidades e seus núcleos urbanos, perpetuava costumes e hábitos passadistas. Reproduziam-se antigas formas de organização em prol de um sistema que ainda era considerado único e válido.

Dentre os elementos recorrentes de análise social empreendida pelo movimento literário do século XX, destacam-se as luzes lançadas sobre o matrimônio. Percorrendo os três romances analisados, o casamento carrega uma espécie de sina que pesa como uma maldição nas personagens dos romances. Nas três obras, as uniões provenientes do enlace matrimonial apresentam elementos

destrutivos e desarticuladores da célula familiar. O que se depreende da leitura dos romances é que o que deu ensejo às uniões de Mariano Paulo e Conceição (*Casa na duna*), Major e D. Lúcia (*Pequenos burgueses*) e Álvaro Silvestre e Maria dos Prazeres (*Uma abelha na chuva*) é precipuamente de ordem social e não de ordem afetiva, o que parece ter comprometido o convívio marital dos cônjuges.

Partindo-se da ideia de o matrimônio ter-se transformado numa posição social de conveniência, como pontua Engels, tem-se uma conversão do matrimônio “na mais vil das prostituições, às vezes por parte de ambos os cônjuges, porém, muito mais habitualmente, por parte da mulher”⁴³. Além disso, o casamento consolidou-se na sociedade capitalista moderna como um rito de passagem: após anos de convivência e obediência, a figura feminina deixava a tutela do pai e passava à tutela do esposo, ficando eternamente atrelada e dependente do masculino.

A passagem selecionada a seguir, do romance *Uma abelha na chuva*, é significativa para ilustrar o descaso da sociedade em relação a essa conveniência, que se traduz como real descaso dos pais pelos sentimentos dos filhos:

[...] Primeiro, a fonte brotou tenuemente, muito ao longe, na infância; depois, a água mansa turvou-se ao longo do caminho, do tempo, com o lixo que lhe foram atirando das margens; e agora é cacheante, escura, desesperada.

A ruína entrou na casa de Alva: dinheiro, terras, móveis, levados pela voragem; lustres arrancados dos tectos (começou a seroar-se à luz de pobres lamparinas); velhas arcas de madeira olorosa e pesadas de belos linhos, reposteiros, cadeirinhas graciosas forradas a damasco, armários de talha, guarda-loiças de cristais finíssimos, camas torneadas, deu o sumiço em tudo; desapareceram os quadros das paredes, a prata dos talheres; a dona da casa arrancou as jóias do colo, os anéis dos dedos; venderam-se espingardas de caça, galgos, cavalos, traquitanas, relíquias de nebulosos tempos como aquele punhal antigo cravejado de diamantes; e quando ela fez dezoito anos, o pai fidalgo, que era Pessoa, Alva e Sancho, descendente de um coudel-mor, de um guerreiro das Linhas de Elvas e primo do Bispo missionário de Cochim, negociou o casamento da filha com os Silvestres do Montouro, lavradores e comerciantes: sangue por dinheiro (a franqueza de um homem sem outra alternativa); assim seja, concordou o pai de Álvaro Silvestre, compra-se tanta coisa, compre-se também a fidalguia.⁴⁴

⁴³ Friedrich ENGELS, *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*, p.73.

⁴⁴ Carlos de OLIVEIRA, *Uma abelha na chuva*, p. 20-21.

Percebe-se, no trecho, o caráter mercantil da união das personagens Maria dos Prazeres e Álvaro Silvestre. A jovem, descendente de uma família fidalga, viu-se obrigada a contrair matrimônio com um burguês por interesses familiares de ordem financeira. Com a decadência da aristocracia, e a conseqüente perda de dinheiro e poder, foi necessário firmar uma espécie de “contrato” com a burguesia, que ascendia. Uma permuta de interesses foi estabelecida. A aristocracia queria permanecer como classe dominante, mas, para isso, necessitava de respaldo econômico; o “nome”, o “sangue”, só eles não eram suficientes para manter o poder. Já a burguesia, em ascensão, detentora do capital e dos meios de produção, ansiava por uma elevação à categoria de “nobreza”. A ausência de “sangue azul” poderia ser substituída pela presença de um nome representativo na sociedade. Firmou-se o casamento-acordo, “sangue por dinheiro”⁴⁵, o que representava o aburguesamento da aristocracia e ascensão social da burguesia.

Embora pertencentes ao grupo dominante, as tensões de classe permaneceram no casal. O dinheiro foi o motivo principal (senão único) do casamento entre Maria dos Prazeres e Álvaro Silvestre, e foi, também, o sustentáculo do poder, numa sociedade eminentemente materialista. Nessa sociedade, como veiculou o Neorrealismo em suas obras, as questões espirituais eram diminutas⁴⁶, e as pessoas abandonavam suas aspirações metafísicas e encaravam o mundo como se ele estivesse esquecido por Deus.

⁴⁵ Carlos de OLIVEIRA, *Uma abelha na chuva*, p. 21.

⁴⁶ Na narrativa, a personagem Maria dos Prazeres encomenda a Mestre António, pai da jovem Clara, uma imagem de Nossa Senhora do Montouro, o que, necessariamente, não implica ser aquela mulher uma religiosa. Em nenhum momento da narrativa, diferentemente do que observamos em relação à personagem Lúcia, de *Pequenos burgueses*, que se “atrela” ao rosário para suportar as agruras de sua vida, Maria dos Prazeres esboça comportamentos reiterados que a ligam à religiosidade. A encomenda da imagem da santa e tantos outros comportamentos da personagem correspondem, de fato, à reprodução inercial de aspectos sociais encontrados em seu meio. Assim como tantas outras mulheres, o trajar-se sobriamente e a posse de imagens sagradas correspondem ao “inato” a uma mulher de meia idade, na ambiência rural portuguesa.

Além da ausência do espiritual, destacava-se a quase completa ausência de vínculos emotivos em relação aos membros da classe dominante. O casamento negociado entre os Pessoas e os Silvestres, que não levou em conta os sentimentos dos jovens, deu início aos transtornos pelos quais o casal passaria durante o convívio marital. E a não anuência do casamento por parte de Maria dos Prazeres delimitou o seu comportamento junto ao marido e aos seus “subordinados”. Depreende-se, claramente, nos romances de Carlos de Oliveira, a quem se atribui a condição de autoridade, cujo poder disciplinador e organizador familiar não pode ser questionado.

Agindo dessa forma, o pai de Maria dos Prazeres mimetiza, em certa medida, o comportamento social em face das relações de produção capitalistas, que pressupõem a expropriação (ou exploração) do trabalho humano por aquele que detém o capital.

Essas relações de dominação, quando “há um dono que se apropria de algo que é do outro, no caso, do valor do seu trabalho”⁴⁷, ou quando se procede à “criação de estereótipos, isto é, de qualidades tidas como negativas ou pejorativas em determinada sociedade, com o fim de expropriar poderes de outros”⁴⁸, tornam estes outros passíveis de exploração, legitimando práticas discriminatórias de exclusão.

A expropriação e a dominação atrelam o conceito de capitalismo ao de patriarcado e à produção dos papéis sociais e das configurações familiares. As relações de produção passam, então, a produzir, não apenas meios para a subsistência, mas também pessoas. Dessa forma, capitalismo e patriarcado relacionam-se intimamente, uma vez que, em ambos, as relações estabelecidas

⁴⁷ P. GUARESCHI, *Sociologia crítica: alternativas de mudança*, p. 49.

⁴⁸ Idem, *Psicologia social crítica: como prática de libertação*, p. 94.

entre os sujeitos baseiam-se em relações de dominação e expropriação, nas quais os homens possuem mais prerrogativas e vantagens sobre as mulheres, das quais se sentem proprietários. Nas palavras de H. Saffioti, “patriarcado e capitalismo são duas faces de um mesmo modo de produzir e reproduzir a vida”⁴⁹, e, embora aquele seja anterior ao advento do capitalismo, potencializa as contradições sociais deste.

Tratando o casamento da filha de forma arcaica, reivindicou-se a perpetuação de uma autoridade paterna, que desconsiderava completamente o elemento humano da “negociação”, atendo-se única e exclusivamente aos resultados. Não havia como desobedecer aos ditames de um pai, cuja autoridade era praticamente inquestionável. Isso, porém, não significava que o acatamento ao que era ordenado correspondia integralmente ao que se sentia interiormente.

No caso de Maria dos Prazeres, a obediência ao pai era de natureza mais inercial do que sentida; havia um sentimento extremamente coativo, mas também havia um repúdio ao que acontecia. Este repúdio, raras vezes, era materializado no dia-a-dia das jovens — a educação imposta à mulher, desde muito cedo, imprimia, como valores, a submissão e a subserviência; restava, apenas, a introspecção, o auto-exílio, a transgressão interior:

[...] Conseguia recordar ainda com uma agudeza incrível a onda de sentimentos contraditórios que a arrastara vagarosamente ao altar, a amarga obediência aos pais e o desejo de os ajudar, a curiosidade e o medo, o medo e um pouco de esperança; avançava pelo braço do pai, toda de branco, entre um murmúrio de órgão e vozes sussurradas; sorria, mas dentro de si ia nascendo um grito, um grito sempre reprimido; a chuva caía, caía com certeza, no passado e agora.⁵⁰

As expressões e frases “sentimentos contraditórios”, “arrastara vagarosamente ao altar”, “amarga obediência aos pais”, “o medo e um pouco de

⁴⁹ H. SAFFIOTI. *Movimentos sociais: a face feminina*, p. 144.

⁵⁰ Carlos de OLIVEIRA, *Uma abelha na chuva*, p. 23-24.

esperança”, “avançava pelo braço do pai”, “sorria, mas dentro de si ia nascendo um grito”, “grito sempre reprimido”, mostram que a obediência tinha um preço muito alto, já que a personagem tinha consciência do que estava fazendo (só não tinha como deixar de fazer).

Em *Casa na duna* e *Pequenos burgueses*, o casamento deu-se por motivo díspar. O trecho selecionado a seguir, do romance *Casa na duna*, redireciona-nos a um pensamento recorrente na sociedade, fruto de uma ideologia há muito tempo veiculada:

[...] 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. O velho Paulo, mal disposto com a história de S. Caetano, resolvera intervir:

- É tempo de escolheres outra vida. O Seabra não vai por bom caminho e tu...

- Deixe o Seabra em paz. Maior, revacinado e com barba na cara, assumo a responsabilidade do que faço. Mas o pai tem razão, devo mudar de vida, e julgo que o melhor é casar-me.⁵¹

Infere-se do trecho que a manutenção de uma vida social fortemente ligada aos moldes medievais não era a intenção de Mariano Paulo (“trocar as feiras, as mulheres da cidade, o jogo”). Muito antes de ouvir do pai que deveria proceder a uma mudança em sua vida, o então jovem Mariano Paulo já tinha a consciência disso. Intimamente, refutava aquela vida, e o casamento era, aos olhos de Mariano, o remédio para a solução do problema — principalmente depois de ter conhecido Conceição Pina. Mesmo havendo um liame afetivo entre as personagens, o casamento ainda é visto como um contrato firmado entre os pais dos noivos, e até mesmo os verdadeiros interessados são enredados nessa negociação.

⁵¹ Carlos de OLIVEIRA, *Casa na duna*, p. 13.

O diálogo tecido entre pai e filho a respeito do assunto — o casamento — expõe um momento de lucidez que se contrapõe à alienação em que se encontra a maior parte das personagens:

[...] Mas o pai tem razão, devo mudar de vida, e julgo que o melhor é casar-me.

- Não te exijo tanto.

- Descanse. É de livre vontade. Talvez a Conceição me sirva. Se estiver de acordo, fale ao Pina, peça-lhe a filha em casamento.⁵²

Nessa breve passagem, temos toda uma carga expressiva e ideológica que o autor consegue delimitar, fornecendo apenas o essencial para a composição ficcional. Os elementos medievais mesclam-se a elementos de um mundo que se almeja, tão caro aos neorrealistas, o que permite vislumbrar um novo momento para a história da humanidade:

[...] as obras literárias não reflectiriam, então, um mundo apenas como já era, numa reprodução exclusivamente objectivista ou mimética dele. O real transcrito não poderia, pois, ser simétrico ao mundo intencional a que se reportasse (usando nós aqui a palavra 'intencional' no significado fenomenológico que lhe atribui Husserl), mas conteria um elemento utópico: o que dissesse respeito a esse outro mundo que se desejava construir ou que se desejava ver construído. O Neo-Realismo operou, aliás, sempre em função de uma realidade que, com efeito, era outra em relação à imagem mimética ou simétrica dela.⁵³

Assim sendo, o Neorrealismo, cujos fundamentos ideológicos possuíam carácter socialista-marxista, apresentava uma visão otimista, preocupando-se não só em retratar a realidade e criticá-la, mas, acima de tudo, continha elementos de um mundo que, embora ainda não existindo, poderia, um dia, ser construído.

No diálogo tecido entre pai e filho, podemos perceber o desejo de transformação do mundo, e, simultaneamente, os elementos que obstaculizariam tal fato. Quando o filho se propõe casar para mudar de vida, referido desejo pode ser

⁵² Carlos de OLIVEIRA, *Casa na duna*, p. 13-14.

⁵³ Alexandre P. TORRES, *O neo-realismo literário português*, p. 23.

equacionado de duas formas: ou estar-se-iam perpetuando as velhas estruturas sociais de manutenção sócio-econômica, ou o próprio casamento tornar-se-ia o responsável pela alteração dessas estruturas. E quando o velho Paulo — representante dos valores passadistas e conservadores — afirma “não te exijo tanto”, evidencia-se uma mudança radical desses valores, num discurso de tom liberal, que anuncia certa modernidade. O pai não acredita no casamento como fator de mudança ou, quem sabe, se acredita, conhece as dificuldades que residem no relacionamento marital.

Se em *Uma abelha na chuva* deflagra-se o casamento por conveniência, em *Casa na duna*, as personagens casam, apesar da afetividade que as une, acreditando que se firmou um contrato, reproduzindo-se, assim, valores sociais cristalizados. E o surpreendente é a voz do velho Paulo, que se contrapõe ao fluxo ideológico dominante, pelo menos, sob certa óptica. O texto de Carlos de Oliveira não fornece elementos suficientes para afirmarmos o porquê do pensamento do pai. O que se pode fazer, e que a literatura moderna permite, já que se centra no relativismo e na ambiguidade, é inferir a não adesão do pai ao que comumente era observado ou, quem sabe, acreditar num pensamento além do seu tempo e da sua própria vivência histórico-pessoal.

Atrelada ao elemento de transformação, tem-se a representação dos valores arcaicos que permeavam as relações humanas em torno do casamento. No trecho em análise, outros elementos acerca da mercancia em torno do matrimônio e do caráter estritamente social afloram. “Talvez a Conceição me sirva”, afirmou Mariano Paulo em conversa com o pai. A reificação da figura feminina na constituição familiar é patente. A utilização do verbo “servir” ainda anuncia a relação hierárquica de subordinação a que a mulher estará submetida. Além disso, o filho necessita do

aval do pai para a configuração do matrimônio (“Se estiver de acordo”), já que à figura paterna cabe a análise dos prós e contras acerca da união, e também o ato de pedir “a filha em casamento” em nome do filho.

Alexandra Kolontai, na obra *A Nova Mulher e a Moral Sexual*, chama-nos à atenção a respeito de a família burguesa visar não apenas ao acúmulo do capital, mas também à preservação de suas riquezas patrimoniais no seio familiar. Com esses objetivos, o casamento tornava-se arma poderosa para uma ideologia de classe. A partir dela, traçava-se um complicado código moral e sexual: o matrimônio legal (que seria monogâmico) fundava-se nos princípios da indissolubilidade e da propriedade (posse absoluta de um dos cônjuges pelo outro):

A indissolubilidade do matrimônio legal está baseada numa concepção contrária a toda ciência psicológica; na invariabilidade da psicologia humana no transcurso de uma longa vida. A moral contemporânea obriga o homem a encontrar sua felicidade a qualquer preço e, ao mesmo tempo, exige dele que descubra esta felicidade na primeira tentativa, sem equivocar-se nunca.⁵⁴

Quando Mariano Paulo esboça dúvida se Conceição serviria ou não aos seus propósitos, confirmam-se as ideias pontuadas acima. O casamento implicava quase sempre em risco que teria que ser enfrentado algum dia e que, em razão da ideia de indissolubilidade, não poderia se repetir. Afasta-se, dessa forma, da sociedade, a aceitação do divórcio e, mais do que isso, firmam-se as bases das relações adúlteras e da prostituição.

O século XX foi fértil nas suas manifestações sociais em torno do casamento. A primeira metade do referido século, de certa forma, recuperou e “reciclou” alguns fundamentos em torno do casamento. Da festa à lua de mel, uma espécie de manual traçava as diretrizes básicas do acontecimento:

⁵⁴ Alexandra KOLONTAI, *A nova mulher e a moral sexual*, p. 31.

A noiva apressava o enxoval. Mariano passava os dias junto dela e ao entardecer atravessava a vila de charrete em direção a Corrocovo. (...) Conceição ficaria em Corgos às voltas com tecidos, rendas, costureiras. Mariano suspirava. Que tempo demoraria aquela trapalhada? Conceição sorria de semelhante fúria, mas ele tinha realmente pressa.⁵⁵

A atuação de um papel sexual e social antecedia a própria configuração do matrimônio. À mulher destinavam-se as tarefas domésticas (enxoval, tecidos, rendas), daí a imposição do caráter privado que acompanharia a figura feminina por longo tempo, em contraposição ao universo público a que se destinou a figura masculina.

Textualmente, Mariano Paulo afirma querer mudar de vida (“trocar as feiras, as mulheres da cidade, o jogo, pelos olhos da Conceição Pina”⁵⁶). Segundo a personagem, casar era o melhor a ser feito. Em verdade, a opção pelo casamento era essencialmente de cunho afetivo (“deixava-se enlevar nos olhos amendoados da Conceição Pina”⁵⁷); entretanto, uma vez que a sociedade da época não dava espaço ao masculino para enveredar por searas alheias (a afetividade e a exibição de sentimentos eram elementos caracterizadores do universo feminino), o discurso da personagem com o pai (“Talvez a Conceição me sirva”), a respeito da futura noiva, é vazado com certa frieza.

Conceição representava a figura feminina que, por criação/educação, bem mais do que simples vontade, almejava o casamento (que não deixava de representar liberdade para ela, a do jugo paterno). Casada, ela seria a senhora, a dona (Dona) do marido, dos filhos, dos bens, mesmo que “ser dona” não lhe conferisse o direito decisório:

⁵⁵ Alexandra KOLONTAI, *A nova mulher e a moral sexual.*, p.16.

⁵⁶ Carlos de OLIVEIRA, *Casa na duna*, p. 13.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 08.

Os meeiros, os operários e até os burgueses procuram montar um lar o mais cedo possível. 'No mundo civilizado', diz Taine, as principais necessidades do homem são 'um ofício e um lar'. É também um meio de escapar ao domínio dos pais e de levar uma vida independente.⁵⁸

Seja fuga, seja tentativa de encontrar-se e ao outro, o casamento era elemento certo na vida do homem rural português. Em busca da instituição da família, a que, corroborada pelos mecanismos ideológicos do Estado (com destaque para a Igreja e a Escola), quase sempre se impingia uma aura sacra — “a Santa Família”, mantinha-se o controle social e ideológico da sociedade. Afirma Althusser:

Constatamos que a estrutura de toda ideologia, ao interpelar os indivíduos enquanto sujeitos em nome de um Sujeito Único e absoluto, é especular, isto é, funciona como um espelho, e duplamente especular: este desdobramento especular é constitutivo da ideologia e assegura o seu funcionamento. O que significa que toda ideologia tem um centro, lugar único ocupado pelo Sujeito Absoluto, que interpela, à sua volta, a infinidade de indivíduos como sujeitos, numa dupla relação especular que submete os sujeitos ao Sujeito, dando-lhes no Sujeito, onde qualquer sujeito pode contemplar a sua própria imagem [...].⁵⁹

Partindo-se do caráter sagrado da família, e por conseguinte, dos papéis a serem desempenhados pelos cônjuges inter e extrafamiliar, reiteram-se, com vistas à preservação da estrutura social burguês-capitalista, os mesmos mecanismos de alienação e imposição ideológica.

As personagens Mariano Paulo e Conceição, apesar do liame afetivo que os unia, metaforizam, justamente, a subordinação ao sistema vigente que induz não só à prática do ato, mas à certeza de se estar fazendo a coisa mais certa. E essa falsa consciência dos sujeitos em relação aos seus próprios atos e aos atos dos outros, frente ao que preceitua o Sujeito Absoluto (Estado, Igreja, Escola), reafirma as

⁵⁸ Michelle PERROT, *História da vida privada – da Revolução Francesa à Primeira Guerra*, p. 134.

⁵⁹ Louis ALTHUSSER, *Aparelhos ideológicos de Estado*, p. 102.

mesmas estruturas intrínsecas às várias manifestações de poder — do patriarcal, passando pelo conjugal, até o estatal.

Coube, também, à literatura, e, muitas vezes, só a ela, expor uma situação que se considerava irregular e que exigia modificação. A ideia de que a arte não deveria apenas utilizar uma reprodução exclusivamente objetiva, mas que, acima de tudo, deveria conter um elemento utópico, que renunciasse a construção de uma nova realidade, veio ao encontro das pretensões de Carlos de Oliveira. A morte de Conceição Pina pode ser vista como uma tentativa de desfacelamento desse tipo de casamento que, sem a culpa consciente dos cônjuges, reproduzia velhas estruturas sociais de dominação. E a crítica do autor repetiu-se nos outros dois romances, uma vez que os matrimônios engendrados deram nascimento a famílias em cujo seio proliferaram problemas de ordem psicossocial.

Casamento de aparências: a manutenção de uma imagem social

No romance *Pequenos burgueses*, a discussão acerca da família e do casamento empreende-se em torno de dois núcleos principais: D. Lúcia e o Major, de um lado; Cilinha e o Delegado, de outro. O primeiro casal representa uma geração que antecede o segundo.

D. Lúcia e o Major não possuem vida conjugal, e o que perpetua, ainda, o vínculo marital, são os filhos — únicos responsáveis pelo liame do casal:

[...] Os filhos, por exemplo. Não os posso esquecer, é preciso manter as aparências por eles. Algum tempo ainda, mas não muito (muito, de maneira nenhuma), porque aguentar eu já aguentei o que podia. Felizmente, Cilinha está quase a casar. Assim o espero, pelo menos. O Ricardo, paciência, meto-o num colégio em Coimbra [...].⁶⁰

⁶⁰ Carlos de OLIVEIRA, *Pequenos burgueses*, p. 35.

A preocupação em torno do que a sociedade pensa em relação aos seus membros sempre preocupou o homem. No trecho, tem-se, talvez, o único motivo que perpetua o casamento da personagem Major: a existência dos filhos. O casamento lhe pesa (“eu já aguentei o que podia”), mas há vislumbre de uma mudança. O casamento da filha pode ser entendido como a libertação do pai e da filha: por meio dele, ambos podem deixar a casa dignamente. Saliente-se, entretanto, que a saída da filha deve preceder à do pai. Ironicamente, a salvação do pai (livramento das agruras do casamento) está nas mãos da filha e de seu casamento. E o ciclo vicioso fecha-se.

As aparências, o casamento forjado e a família emblemática encontraram solo fértil na estrutura capitalista e burguesa. Se o *leitmotiv* para a união apresentava-se múltiplo, as questões em torno da continuidade do casamento, quase sempre, tramitavam, ou em torno das aparências, ou da manutenção de uma situação favorável que fosse vista com bons olhos pelo grupo social:

A família é a garantia da moralidade natural. Funda-se sobre o casamento monogâmico, estabelecido por acordo mútuo; as paixões são contingentes, e até perigosas; o melhor casamento é o casamento “arranjado” ao qual se sucede a afeição, e não vice-versa. A família é uma construção racional e voluntária, unida por fortes laços espirituais, por exemplo, a memória, e materiais (...) A família, “objeto de devoção para os membros”, é um ser moral: “Uma única pessoa cujos membros são acidentés”.⁶¹

O mencionado racionalismo atribuído à configuração da família posiciona tardiamente a afeição. Não cabe aqui polemizar acerca das questões em torno da afetividade e dos sentimentos, porém, é salutar que se destaque a pouca ou nenhuma influência dada à afeição na gênese familiar em análise. Daí a ocorrência reiterada, na época, dos casamentos arranjados, nos quais a paixão, se ocorrida, era incidental.

⁶¹ Michelle PERROT, *História da Vida Privada – Da Revolução Francesa à Primeira Guerra*, p. 94.

A brevidade narrativa, que tão bem caracteriza a produção ficcional de Carlos de Oliveira, incita-nos ao encaço de pistas que ampliem o universo diegético. Em *Pequenos burgueses*, não encontramos referenciais diretos a respeito do casamento e dos primeiros anos vividos pelo casal Major e D. Lúcia. A trama, que se estende por poucos dias, focaliza o casamento em sua fase de decadência e distanciamento entre os cônjuges. Contudo, a sondagem ao mundo interior das personagens, feita por um narrador heterodiegético⁶², descortina o universo narrado:

[...] É verdade, fui eu que te fumei até o fim como fumo este cigarro. Com mais exactidão, nunca se fuma um cigarro até ao fim. Ai está o que tu és, a pirisca a apagar-se, abandonada no cinzeiro. Por muito que me custe pensá-lo.⁶³

No trecho, o desprezo do homem pela mulher mostra um novo estágio no processo de reificação da figura feminina. No início, durante ou no término do casamento, a submissão à figura masculina é tida como pressuposto obrigatório para o sucesso do “empreendimento”. Tem-se, com isso, a objetificação da mulher, que não só a desumaniza, mas, principalmente, confere-lhe o atributo de objeto de troca, de descarte, se não em conformidade com o que desejado pelo homem. Ele, então, teria única e exclusivamente a prerrogativa de “cancelar” o “negócio”.

Infere-se, também, do fragmento, uma possível afeição que vinculava o casal num certo momento do seu relacionamento. Quando o Major enuncia “fui eu que te fumei até o fim”, apesar da comparação reificadora da figura feminina, percebemos a ação de “consumir”. Nessa óptica, e em consonância com a trama do enredo, houve,

⁶² Em seu *Dicionário de Teoria da Narrativa*, Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes afirmam ter sido a expressão *narrador heterodiegético* (grifos dos autores) introduzida na narratologia por Genette. Esse narrador tem como característica relatar uma história sem integrá-la como personagem, situando-se num nível *extradiegético* (o narrador situa-se exteriormente à diegese que narra), e atuar no anonimato, o que “favorece a confusão do narrador com o autor”.

⁶³ Carlos de OLIVEIRA, *Pequenos burgueses*, p. 25.

por parte do homem, interesse pela mulher — só não se pode afirmar com certeza se foi apenas de caráter social, sexual ou sexo-afetivo.

No universo representado no romance, duas questões merecem atenção: de um lado, a necessidade de empreender mecanismos de manutenção de uma situação que, apesar de indesejável, em termos físico-afetivos, se faz necessária para obtenção do respeito do grupo; de outro, a responsabilidade de manutenção do sucesso ou do fracasso do “empreendimento” nas mãos da mulher, que exibiu naturalmente um “prazo de validade”, aos olhos do homem; no caso de D. Lúcia, à beira de expirar.

Modelos familiares

Com a leitura das obras que compõem a trilogia da Gândara, nota-se um escalonamento evolutivo na construção dos núcleos familiares, em se considerando os papéis dos maridos, das esposas e dos filhos representados.

Em *Casa na duna*, o que se tem é um “primeiro modelo” de organização familiar resultante de um casamento, cujas bases primam por um caráter arcaico e reiteradamente criticado pelo autor em seus romances. A necessidade de perpetuar os negócios da família e a propriedade (reprodução de valores consagrados na sociedade) foi a justificativa ideológica para a união de Mariano Paulo e Conceição Pina, apesar de o verdadeiro motivo ter sido a afeição entre os jovens. Neste casamento, a metaforização do Marialvismo atinge uma espécie de estágio genesíaco, já que a personagem feminina, morta depois do nascimento do filho, só

acompanha os passos do universo masculino a distância, como lembrança materializada num retrato da casa.

Em *Pequenos burgueses*, marido e mulher metaforizam o ápice da encenação do casamento de aparências e do Marialvismo. O marido, detentor do poder dentro e fora do lar, é posicionado num patamar de suposta superioridade, que permite não só refutar a esposa, como tem o aval do grupo para se embrenhar em aventuras extraconjugais paralelas. A esposa, diferentemente, apresenta um comportamento de conivência, de submissão e, portanto, de silêncio, o que a leva a acreditar que o fracasso do casamento é sua responsabilidade. O casal, nesse romance, empreende quase sempre um diálogo potencial, já que a voz dada à figura feminina encontra limitação nos valores sociais arraigados.

Finalmente, em *Uma abelha na chuva*, apesar da manutenção da suposta superioridade masculina, tem-se a fragilização da imagem do marialva, tão fortemente delineada nos romances anteriormente citados. Se de um lado corroborou-se o mecanismo de irradiação de valores de uma sociedade machista, de outro, não se pode negar as bases frágeis em que esse mecanismo se alavancava. Isso porque se conferiu à personagem feminina a possibilidade de não só esboçar a sua insatisfação no papel que foi obrigada a aceitar, mas de o fazer por meio de recursos verbais não apenas introspectivos.

No romance mencionado, os diálogos entre os cônjuges dão-se por meio de discurso direto audível. Nele, a mulher não encontra óbice para divulgar sua insatisfação e expressar, explicitamente, mesmo que distante dos olhos do grupo social, o desprezo que sente pelo marido. Nesse ponto é de se ressaltar a preocupação do autor em atribuir à representação da sociedade de sua época o caráter mais verossímil possível, já que a voz feminina não se libertou inteiramente

das reiteradas manipulações ideológicas que a posicionam secundariamente na escala social. Além do mais, ainda atento a essa verossimilhança, o autor deixou no nível introspectivo os desejos de natureza sexual que ligam a personagem ao cocheiro e ao cunhado. Em suma, todos os esforços para construir um texto que se apresente ao leitor o mais realisticamente possível foram despendidos.

Neste raciocínio, três representações estereotipadas dos casamentos comumente encontrados no seio da sociedade analisada pelo autor podem ser apontadas: na primeira, encontrada em *Casa na duna*, a supremacia do homem é delineada a partir da ausência do feminino, e o machismo apresentado configura-se insipiente e diminuto, justamente em razão desse contraponto. Numa segunda representação, delineada em *Pequenos burgueses*, a referida supremacia do masculino é estrategicamente assomada a um plano de destaque, em virtude da passividade e submissão femininas. Finalmente, em *Uma abelha na chuva*, desenvolve-se uma terceira representação, na qual a questão da subversão do poder masculino (ou sua tentativa) não se dá completamente, mas é, pelo menos, engendrada, como se pode perceber pela contestação de valores encontrada nos discursos da personagem feminina.

Em se analisando os elementos particularizadores do modelo familiar inserido no romance *Casa na duna*, evidenciam-se os ingredientes básicos da conservadora família monogâmica do passado. Ressalte-se o fato de as questões em torno do controle da produção do trabalho estarem centralizadas sempre em uma figura masculina. A quinta, no passado, controlada pelo velho Paulo, passou para as mãos de Mariano Paulo, e só não se perpetuou em Hilário, justamente por este apresentar um comportamento frágil, que o aproximaria muito mais do universo feminino. O sucumbir da propriedade foi então motivado não só pelo apego do pai à

tradição e concomitante repúdio ao novo e ao desconhecido, mas, também, pelo caráter frágil e feminóide de Hilário, que não encontrava o aval da sociedade para administrar as questões em torno da propriedade.

Nesse sentido, a crítica ao comportamento masculino encontra estreito vínculo não apenas com os elementos interiores, mas também exteriores ao agrupamento social. Internamente, os valores perpetuados pela tradição e, principalmente, a sua ratificação e manutenção, eram tidos como manifestação natural, e o patriarca, nesse sentido, tornava-se o responsável pela reprodução desses valores. Externamente, o grupo delimitava o comportamento do “líder”, impedindo-o de apresentar um comportamento que diferisse daquele que caracterizava o macho.

No caso da personagem Hilário, a ausência da mãe foi um dos elementos responsáveis pelo desenvolvimento de uma personalidade fraca, sensível, desviando-o do padrão comportamental desejado para um homem. Nesse sentido, aponta-se a importância do papel feminino na manutenção de uma estrutura social arcaica e machista. Sem a figura materna, que certamente se encarregaria de inculcar no filho a dupla moral em torno das relações entre homens e mulheres, e longe do pai, os elementos de uma educação patriarcal para o jovem não encontraram raízes para se firmar.

Assim, tem-se não apenas que o papel da mulher é fundamental para a manutenção das relações de poder institucionalizadas, mas, acima de tudo, que por meio dela — já que a educação da prole é seu mister — pode-se implantar uma alteração na ideologia machista predominante no agrupamento social.

Esse papel duplo e ambíguo da figura feminina de ratificação e manutenção da estrutura social caracterizadora do patriarcalismo encontra-se bem delineado em *Pequenos burgueses*, nas figuras de D. Lúcia e Major.

A personagem D. Lúcia, mãe de Cilinha e Ricardo, é representada nos aspectos mais tradicionais e conservadores da figura feminina ditados pela sociedade na época. Tendo como função precípua a educação, guarda e controle dos filhos, não recebe do marido nenhum auxílio nesse sentido. Além disso, cabe à mulher atuar como elo comunicativo com outras células familiares, já que, segundo Simone de Beauvoir, “o lar não é apenas ‘um interior’ em que se confina o casal; é também a expressão de seu padrão de vida”, e é “essencialmente a mulher que ordena essa vida mundana”⁶⁴:

Uma das maldições que pesam sobre a mulher — Michelet assinalou-a justamente — está em que, em sua infância, ela é abandonada às mãos das mulheres. O menino também é, a princípio, educado pela mãe; mas ela respeita a virilidade dele e ele lhe escapa desde logo; ao passo que ela almeja integrar a filha no mundo feminino.⁶⁵.

A mãe representada neste romance corrobora com a preservação de valores tradicionalmente definidores do espaço patriarcal, porque cria a filha à sua imagem e semelhança, e porque, de posse da educação do filho (“abandonado” pelo pai), não só não foi capaz de lhe delinear uma personalidade forte, ensejadora de mudanças efetivas no tradicionalismo que rege as relações entre homem e mulher, como foi incapaz de desenvolver no filho a habilidade de suportar as vicissitudes da vida. Preocupada quase que exclusivamente com a *toilette* e o afã de agradar ao marido, conferiu à filha Cilinha a responsabilidade de cuidar do irmão.

⁶⁴ Simone de BEAUVOIR, *O segundo sexo*, p. 295.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 22-23.

Em *Uma abelha na chuva*, o modelo familiar representado pelo casal Maria dos Prazeres e Álvaro Silvestre é o que melhor caracteriza o criticismo do autor em torno da necessidade de modificação na estrutura familiar recorrente no século XX.

O casal, assim como todos os casais existentes na trama, não possui filhos, o que metaforiza a necessidade de interromper o movimento inercial de reprodução dos valores passadistas tão constantes no universo português.

Mais do que apresentar grande ruído na comunicação entre os protagonistas do romance, o autor critica e, por meio da ironia (o sobrenome do representante da burguesia é Silvestre), veicula a necessidade urgente do desmantelamento da estrutura social vigente. Apesar de silvestre, o casal não frutificou. A semente que perpetuaria o miserabilismo feminino não encontrou solo fértil no romance. Por outro lado, o casal Jacinto e Clara, representante não só da classe trabalhadora, mas do grupo no qual se alicerçam com menos disparidades as distinções e prerrogativas entre os gêneros feminino e masculino, apesar de ter sido morto, foi o que conseguiu, a princípio, frutificar, numa alusão marxista de que seria da classe trabalhadora a responsabilidade por empreender uma alteração no quadro social.

III – Uma seara de patriarcas?

À mercê do feminino

As personagens dos romances de Carlos de Oliveira são, juntamente com a técnica narrativa e a crítica sócio-econômica, centro de interesse de estudos e discussões literárias. Ana Helena Cizotto Belline (1995) afirma que, em se considerando a ordem cronológica de publicação dos romances, objeto de estudo, deste trabalho, houve uma “evolução da presença feminina”⁶⁶. Seu estudo, que enriqueceu ainda mais as pesquisas sobre o romance de Carlos de Oliveira, mostra-se perspicaz e coerente, quando da constatação dessa evolução. E mais do que isso, a partir dele, foi possível iniciar uma pesquisa que pretende provar que houve, também, uma “evolução” da presença masculina, e mais especificamente dos papéis assumidos em torno das condições de marido, pai e filho.

A princípio, a utilização do termo evolução apresenta-se inadequada, quando, dependendo da análise que se faça das personagens masculinas, poder-se-á crer que houve, na verdade, uma “involução”. Partindo da ideia de evolução como transformação, veremos que, em muitos aspectos, a evolução da figura feminina correspondeu à derrocada da masculina, o que ratifica, como afirmado pela pesquisadora, o “posicionamento de compreensão e empatia”⁶⁷ em relação à mulher, adotado pelo autor.

O patriarcalismo dominou a sociedade portuguesa rural até a primeira metade do século XX. A figura do *pater*, ratificada pela filosofia, política e economia, ocupava o centro da célula familiar. Do sobrenome à escolha da profissão do filho,

⁶⁶ *A representação da mulher na ficção de Carlos de Oliveira e de Manuel Ferreira*, p. 74.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 48.

entre outras coisas, o *pater* atuava como único elemento de real importância no seio familiar. E tinha, para asseverar esse posicionamento de superioridade absoluta frente à incapacidade da figura feminina, a corroboração da legislação, que declinava deveres e direitos à figura masculina e feminina. Entre tantos, ressalta-se o dever do marido de proteger a mulher e atribui-se à mulher a obrigação de obedecer ao marido — tudo legitimado pelo grupo social e, principalmente, pelo Estado.

Essa desigualdade entre homens e mulheres deu-se em todas os meios sociais. Mesmo dentro do espaço da casa, numa situação matrimonial, havia os lugares de “dominação” do pai e lugares de “utilização” da mãe. Os cômodos destinados ao fumar, aos livros e aos negócios eram de uso exclusivo do homem, o que denota que, dentro do lar, reproduziam-se as mesmas estruturas existentes fora.

Mariano Paulo, o Major e Álvaro Silvestre, patriarcas dos núcleos familiares dos romances *Casa na duna*, *Pequenos burgueses* e *Uma abelha na chuva*, respectivamente, são representantes das típicas organizações familiares portuguesas. Em relação ao romance *Pequenos burgueses*, acrescenta-se a personagem Delegado, futuro representante desse universo.

Da fragilidade-dependência à dominação-abandono, os homens de Carlos de Oliveira sofrem, na verdade, das mesmas crises existenciais por que passam as mulheres. O que os distingue, entretanto, é como se dá a materialização dessas crises frente ao universo social. As regras de comportamento ditadas para os gêneros masculino e feminino incluem, inclusive, “formas” de configuração da solidão.

Se, em *Casa na duna*, Mariano Paulo isola-se num veemente apego à terra e numa obstinada fixação pelas formas passadistas de administrá-la, em *Pequenos*

burgueses, o Major entrega-se aos prazeres proporcionados pela amante, desprezando a esposa, apesar dos constantes esforços dela para agradar-lhe. Em *Uma abelha na chuva*, o vício da bebida é o elemento intensificador das crises por que passa o casal, e ambos, apesar de codependentes um do outro, encontram-se isolados em razão da animosidade que os domina.

As personagens Álvaro Silvestre (*Uma abelha na chuva*), o Major (*Pequenos burgueses*) e Mariano Paulo (*Casa na duna*), pertencentes à classe dominante na ficção de Carlos de Oliveira, apesar de inseridos em células familiares díspares, apresentam alguns elementos de convergência: possuem forte dependência da figura feminina — seja ela financeira, psíquica, social e/ou emocional; utilizam um determinado tipo de discurso, fortemente centrado na ideologia dominante, que atua na manutenção e reprodução do poder instituído; e são incapazes de lidar com a solidão e frustração que os acometem (apresentando-se impossibilitados de desenvolver um comportamento diferente, haja vista o regramento social a que são impelidos).

A identificação desses elementos, todavia, não se mostra fácil. Os enredos dos romances de Carlos de Oliveira caracterizam-se pela presença de intrigas diminutas. Não há, em suas narrativas, tramas densamente elaboradas, o que vem ao encontro da produção da literatura contemporânea e do preceituado por Mendilow: “a história da ficção é simplesmente a história da decadência do enredo”.⁶⁸

A rarefação da intriga, assim como de outros elementos da narrativa, tão comuns aos romances do século XX, representa o “abandono” da atitude dos escritores de uma representação linear e racional da realidade, cuja estabilidade,

⁶⁸ Adam A. MENDILOW, *O tempo e o romance*, p. 55.

coerência e capacidade de decifração foram alteradas pelas modificações constantes. O que se tem, então, é o desenvolvimento de procedimentos literários que corresponde ao ruir dessa estabilidade. Se o centro do romance não se encontra mais na intriga, e a importância antes depositada na história, agora repousa no discurso, há que se efetuar acurada análise nas personagens (e suas falas), no narrador (e seus comentários) e nas “imagens” suscitadas pela descrição e pelo uso do tempo da narrativa na construção do sentido.

Em se considerando a ordem cronológica de publicação dos romances analisados, nota-se que houve, na configuração da personagem masculina, três caminhos percorridos: no primeiro, afasta-se o feminino (esposa), para que a configuração do *pater* não sofra restrições, e o autor empreende um primeiro “esboço” da figura; no segundo, contrapõe-se a figura feminina, com um comportamento que permite um delimitar mais preciso das atitudes do homem; e, finalmente, no terceiro, se não em igualdade, homem e mulher, aparentemente, contrapõem-se numa luta cujas forças parecem equilibrar-se, e a imagem daquele é abalada pelo novo comportamento desta.

Mariano Paulo: o primeiro patriarca

Portugal, país em que a atuação da Igreja foi sempre intensa, produziu uma sociedade bipolarizada aos moldes do tradicional “Estado Social”: homens e mulheres ocupavam “posições” distintas no quadro sócio-político-econômico, o que implicava sempre na estruturação hierárquica da sociedade — os homens sempre em posição de destaque. Dessa forma, colocado no centro do grupo, o homem

comportava-se segundo as atividades e as aptidões que eram tidas como inatas, reforçando, assim, o machismo que tão bem caracterizou as sociedades patriarcais. Alexandre Pinheiro Torres, numa breve referência da *Carta de Guia de Casados*, de D. Francisco Manuel de Melo, escrita em 1650, assim se manifesta:

Carta de Guia de Casados, sendo, portanto, como que o estatuto onde se proclama a superioridade do macho é ainda o manual onde se justificavam as varonilidades e a forma como estas se expressam (...) Deste modo, o homem assegurando-se, confirmando e perpetuando a submissão da mulher, deve, no foro dos sentimentos e na tradução deles, tornar patente o seu perfil masculino contrário obviamente à demonstração de qualquer pieguice, porque por *pieguice* será *tomada* qualquer manifestação afectiva não consentânea com a sua varonilidade.⁶⁹

O texto do século XVII é um dos muitos que reiteraram e veicularam as diferenças entre homens e mulheres, servindo de arcabouço para a negação às mulheres das prerrogativas de direitos que pertenceriam, exclusivamente, aos homens. As ditas “varonilidades” eram não apenas ratificadas, mas, principalmente, justificadas, e, enquanto alguns direitos só a eles se destinavam, pagavam, concomitantemente, alto preço por outros, como quando eram privados de apresentar “manifestação afectiva não consentânea com a sua varonilidade.”

No seu ensaio, o crítico português utiliza a palavra marialvismo, mostrando a relação do termo com a produção literária portuguesa desde o século XIX. Traça um panorama dos escritores desde o Romantismo até a Contemporaneidade, e afirma que houve, com o tempo, uma espécie de diluição do “fenômeno”. Ainda assim, pode-se visualizar o posicionamento diferenciado que esses escritores atribuem à mulher, qual seja, o de assexuada (leia-se: sem vida sexual) e sentimentalista, o que a torna, quase sempre, vítima de uma sociedade eminentemente machista e retrógrada, reforçada por um patriarcalismo tradicional.

⁶⁹ Alexandre P. TORRES, *O Neo-Realismo Literário Português*, p. 178-179.

Em sua obra, *Sexo e Poder* (2006), Göran Therborn, afirma:

O patriarcado tem duas dimensões intrínsecas básicas: a dominação do pai e a dominação do marido, nessa ordem. Em outras palavras, o patriarcado refere-se às relações familiares, de geração ou conjugais – ou seja, de modo mais claro, às relações de geração e de gênero. Embora o patriarcado, sob várias formas, modelasse também assimetricamente as relações entre pai e filho, assim como as relações entre sogra e nora, o núcleo do poder patriarcal consistiu, acima de tudo, no poder do pai sobre a filha e no do marido sobre a mulher. O poder do pai sobre o filho, via de regra, era uma versão suavizada daquele sobre a filha e o poder da sogra era delegado pelo sogro e/ou pelo marido.⁷⁰

Na trilogia da Gândara, as referidas dominações apontadas pelo estudioso apresentam-se de forma incongruente. Em *Casa na duna*, a dominação do marido é ceifada quando do falecimento da esposa, restando-lhe, simplesmente, a dominação do filho, da propriedade e dos trabalhadores. Na relação pai-filho, entretanto, essa dominação não se efetivou completamente, talvez em razão da ausência da mãe, que não participou da educação do filho (deixando de inculcar os valores patriarcais dominantes no período).

No percurso do desbravamento do patriarcalismo na sociedade rural portuguesa, Mariano Paulo metaforiza o que se poderia denominar “primeiro patriarca”, dentro do universo gandarês engendrado por Carlos de Oliveira. Esse caráter genesíaco corresponde não só ao fato de ter sido a primeira personagem representante do patriarcalismo na trilogia da Gândara, mas aos elementos intradieéticos que lhe conferem certo primitivismo, uma concepção “inaugural” de sua condição de patriarca: de um lado, a “versão suavizada” da dominação do pai sobre o filho; de outro, a efêmera dominação, enquanto marido, já que foi surpreendido pela morte da esposa.

A personagem é conduzida, em seus atos e pensamentos, pelos valores passadistas que lhe foram inculcados no seio familiar e social — nesse aspecto, se

⁷⁰ Göran THEBORN, *Sexo e Poder – A família no mundo 1900-2000*, p. 29-30.

atentarmos ao nome Mariano Paulo, poderemos aproximá-lo do apóstolo Paulo que, antes de sua conversão, defendia acirradamente a tradição dos pais. Além disso, o prenome Mariano reveste a personagem de um misto de pureza e sofrimento. Esses valores, que são reforçados pela ausência da figura feminina, acabam interferindo nos dramas vividos pelas demais personagens, levando-as à derrocada, quer psíquica, quer econômica.

Reprodutor de um sistema burguês capitalista, as intenções afetivas de Mariano Paulo em relação ao casamento são suplantadas pelas de ordem social. O enamoramento por Conceição Pina posiciona-se secundariamente.

Atingindo certa idade e cansado do marasmo da vida na quinta, almejava “trocar as feiras, as mulheres da cidade, o jogo”⁷¹ pela vida de casado. Era uma forma de “mudar de vida”⁷²; e o casamento era visto como alternativa.

A família dos Paulos, que “um após outro, tinham conseguido alargar a quinta, leira sobre leira, num tempo em que os camponeses trocavam a terra a canecas de vinho”⁷³, é prova cabal de que o casamento se dava, primordialmente, a partir de questões sócio-econômicas.

Era necessário o aval do pai para a confirmação do evento (“Talvez a Conceição me sirva. Se estiver de acordo, fale ao Pina, peça-lhe a filha em casamento”⁷⁴). Interessante notar que a família atuava diretamente na escolha do cônjuge. Logo, o matrimônio constituía-se em um ato além da escolha do noivo e da noiva, que eram os diretamente envolvidos, para se tornar uma espécie de campanha de toda a família.

⁷¹ Carlos de OLIVEIRA, *Casa na duna*, p.13.

⁷² *Ibid.*, p. 13.

⁷³ *Ibid.*, p. 07.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 14.

Em nenhum momento, o jovem Mariano justificou a escolha por Conceição por estar dela enamorado. Quando afirmou que a jovem talvez o servisse, empreende um discurso que torna o matrimônio um negócio como qualquer outro, e é do homem a prerrogativa para saber se o “empreendimento” vale ou não a pena. Certamente, aos olhos daquele grupo social, afirmar que suas intenções matrimoniais se davam em razão de um sentimento pela jovem poderia “comprometer” sua masculinidade.

Mariano Paulo não possuía discernimento suficiente para saber que o casamento imposto era, antes de tudo, um elemento de equilíbrio social, que visava à garantia dos interesses e dos objetivos do Estado; daí a obediência a determinações jurídicas e morais, cuja agressividade, quase sempre, era mais sentida pelas mulheres do que pelos homens.

Traço marcante do comportamento de Mariano Paulo, que justamente assevera o predomínio do homem naquela sociedade, relaciona-se à reificação da figura feminina. O próprio pai de Conceição, numa espécie de “corporativismo patriarcal”, corrobora esse comportamento:

— Que tal, o Pina?
— Recebeu a proposta com as duas mãos, para não dizer com as quatro: o Mariano, sim senhor, ótimo rapaz; é uma honra para nós, amigo Paulo. Não trazia cá a filha para outra coisa [...].⁷⁵

Do trecho, infere-se a mercancia em torno do matrimônio. A figura feminina, objeto de “contratação”, tem, no casamento, motivo único e último de sua existência (“Não trazia cá a filha para outra coisa”). E quando da possibilidade de sua ocorrência, não encontra obstáculos para a sua efetivação, independentemente do que pensam os diretamente envolvidos. O fato de receber “a proposta com as duas

⁷⁵ Carlos de OLIVEIRA, *Casa na duna*, p. 14.

mãos, para não dizer com as quatro” e da avaliação do futuro cônjuge de sua filha (“Mariano, sim senhor, ótimo rapaz”) mostram a centralização da figura masculina nas questões matrimoniais. E se ocorria afetividade entre os futuros cônjuges, essa era incidental, pouco ou nada importando para a celebração do casamento. “As decisões fundamentais cabem ao pai. No âmbito econômico, parece inclusive que seus poderes aumentam”⁷⁶, afirma Michelle Perrot.

Essa associação do casamento e a economia foi objeto de estudo de W. Reich:

[...] a situação familiar dos diversos estratos da pequena burguesia não pode ser separada da sua imediata condição econômica. A família significa ao mesmo tempo — com exceção da classe dos funcionários — uma pequena empresa econômica. No negócio do pequeno comerciante trabalha toda a família, a fim de que se possa economizar a mão-de-obra alheia e cara. Nas pequenas e médias propriedades agrícolas, a coincidência entre família e modo de produção é ainda mais marcada. No fundo, a economia do grande patriarcado (como, por exemplo, a zagrada) apóia-se nesse princípio.⁷⁷

Dessa forma, a afeição, mesmo que existente entre as personagens, era sobrepujada por interesses de outra ordem. A preocupação com o casamento, com base em interesses econômicos, não era, na maior parte das vezes, consciente. Os comportamentos tendiam a se repetir pelo tradicionalismo arraigado àquelas estruturas familiares:

[...] O pai aproxima-se, poisa-lhe a mão no ombro:
— Bem, pensei que me devia casar. Não vejo maneira de trazeres uma mulher para dentro destas paredes e é preciso alguém que governe a quinta quando desaparecermos os dois. Uma herança como a dos Paulos tem de perdurar para além das pessoas, de tudo o que passa. É minha obrigação velar por isso. (...)
— Enfim, não sou para discursos. Acho que a Maria dos Anjos me convém.⁷⁸

⁷⁶ *História da vida privada*, p. 124.

⁷⁷ Massimo CANEVACCI, *Dialética da família*, p. 142.

⁷⁸ Carlos de OLIVEIRA, *Casa na duna*, p. 146.

O discurso da personagem selecionado traz em seu bojo elementos que marcam nitidamente essa correlação casamento-economia. A utilização dos verbos “dever”, “governar”, “perdurar” e “convir” denotam, se não a ausência, a pouca atenção dada à afetividade, conferindo ao casamento uma formatação sócio-econômica, principalmente.

O falecimento de Conceição, em alguns aspectos, ressalta, ainda mais, o caráter patriarcal da personagem Mariano Paulo. Sua relação com o filho prima pelos desencontros e incongruências, o que, de certa forma, confirma não só a incapacidade do pai de lidar com as questões relacionadas à criação do filho, mas, principalmente, porque, na sociedade patriarcal, é responsabilidade da mãe a tarefa inicial de educação dos filhos. Na ausência da mãe e, conseqüentemente, desses primeiros passos na educação da prole, Mariano Paulo se vê obrigado a mandar o filho para um colégio, longe de sua presença, e isso prejudica ainda mais o frágil liame que une pai e filho. Apesar das inúmeras tentativas, não conseguem estabelecer um vínculo afetivo concreto, e o filho, na tentativa de evadir-se, em busca de tranquilidade e alegria, depara-se com a imagem reiterada da mãe, ora nas memórias, ora no “retrato da sala”⁷⁹:

A morte de alguém que estimamos constitui uma brutal ruptura com nosso passado [...] a morte de um parente, de um amigo, não nos priva apenas de uma presença, mas de toda aquela parte de nossa vida que estava ligada a eles. É o nosso próprio passado que as pessoas mais idosas que nós levam consigo.⁸⁰

É dessa forma que as personagens Hilário e Mariano Paulo vivenciam a morte de Conceição: uma retaliação, um arrancar de parte de uma existência, cujo vazio não pode ser preenchido. No caso de Hilário, há um esforço constante e quase

⁷⁹ Carlos de OLIVEIRA, *Casa na duna*, p. 31.

⁸⁰ Simone de BEAUVOIR, *A velhice*, p. 452.

desesperado em preencher o vazio deixado pela morte da mãe. Na tentativa de suprir essa falta, Hilário busca a figura materna em toda mulher com quem se relaciona, não logrando êxito na busca da satisfação pessoal.

Outro elemento fundamental que caracteriza a personalidade da personagem Mariano é o apego à sua propriedade. A terra é seu esteio e conforto, como também pesar e obrigação. A quinta, herdada dos antepassados, quando recebida das mãos do pai, prosperava, gozando de boas condições econômicas. O apego ao passado e aos valores culturais veiculados no âmbito familiar ofereceu-lhe apenas um caminho, o de cultivar a terra com o uso de técnicas que foram utilizadas pelo pai no passado:

O trabalho da quinta era feito com enxadas, a uva esmagada sem prensas, o milho escarolado à mão. A aguardente de Corrocovo corria ainda do tosco alambique, como nos tempos do Velho Paulo. A compra da grande máquina destiladora fora sempre adiada. Os homens continuariam a calcar os cachos, o bagaço, a escarolar as espigas. (...) 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.⁸¹

Ao reproduzir os comportamentos de seus antepassados, a personagem faz uso de um sistema primário de produção que se mostra ineficaz quando concorrente com a tecnologia trazida pelo progresso. Essa escolha do obsoleto é preferida pelo proprietário e tida como verdadeira obstinação. Isso se dá, em suma, pela reprodução automática dos valores consagrados no passado e que, entre outros, eram responsáveis pelo sucesso do masculino à frente dos negócios.

A ausência da esposa, após o nascimento do filho, não prejudica, contudo, a representação da sexualidade do “macho”, na sociedade esboçada, tendo em vista a presença de personagens femininas “coadjuvantes” que, na falta da esposa, têm o aval de grande parte do grupo para representar o “papel”.

⁸¹ Carlos de OLIVEIRA, *Casa na duna*, p. 43-44.

No romance *Casa na duna*, Maria dos Anjos preenche, em parte, a lacuna deixada com a morte de Conceição. Serviçal da propriedade de Mariano Paulo, a personagem vivia na cama do patrão, onde gemia “com a rouquidão de certos bichos”⁸². Com ela, Mariano Paulo manifestava seu comportamento sexual, que era somente repreendido pelo filho, que não via com bons olhos aquela relação. “Na realidade, o homem — sobretudo o da burguesia e da pequena burguesia — será cada vez mais ilhado na razão. Razão que vestirá de motivos sempre mais ‘nobres’ e ‘universais’”⁸³. Dessa forma, a inserção da serviçal no leito não causava estranheza, a não ser ao filho. Além do mais, segundo Madel T. Luz, homens e mulheres estabelecem entre si um pacto: uma vez que o homem necessita da mulher em relação às vestimentas, à alimentação e, sobretudo, no momento que adoece, ele cede à “dona da casa” o controle de tudo isso. Em troca, é de seu uso privado o corpo da mulher, que cumpre seu dever quando o cede passivamente, nas relações sexuais. Assim se comporta Maria dos Anjos, que toma as rédeas do controle da casa, e, em troca, submete-se aos desejos sexuais do patrão.

Os romances de Carlos de Oliveira, principalmente depois das reedições, apresentam focalizações narrativas múltiplas. No entanto, destaca-se a focalização interna, e a exposição direta dos pensamentos das personagens confere maior verossimilhança ao que está sendo contado. O leitor tem a impressão não só de que conhece aqueles seres em profundidade, como é levado a crer em tudo o que pensam. Daí a assertiva de que “a capacidade que os textos possuem de convencer depende mais da sua organização própria que da referência ao mundo exterior, pois este só ganha vida na obra literária se for devidamente reordenado pela fatura”.⁸⁴

⁸² Carlos de OLIVEIRA, *Casa na duna*, p. 49.

⁸³ Madel T LUZ, *O lugar da mulher: estudos sobre a condição feminina na sociedade atual*, p. 15.

⁸⁴ Antonio CÂNDIDO, *O discurso e a cidade*, p. 11.

Além das descrições fornecidas pelo narrador acerca das personagens, é por meio dos seus discursos que podemos delimitar sua complexidade. Em relação a Mariano Paulo, os discursos variam de acordo com as situações e personagens com que ele “contracena”, o que nos permite afirmar a existência de diferentes Marianos.

Com o filho, Hilário, com quem não consegue empreender uma convivência harmônica, já que tende a desenvolver atitudes individualistas, alheias às pessoas que o rodeiam, e com os amigos, a utilização do discurso direto tradicional, caracterizado pelas marcações dêiticas, é recorrente nas cenas que envolvem Mariano Paulo:

Mariano ponderava os conselhos do Dr. Seabra:
— Tire o pequeno do colégio. Traga-o para a quinta, ponha-o a crestar, a comer bem.
— Não o tenho longe por gosto.
— Eu sei, mas o rapaz é fraco, ensimesmado, e precisa de ar livre.[...]
— Estou a pagar caro certas cabeçadas antigas. É o que é. Tudo o que podia dar-me algum consolo me escapa entre os dedos.⁸⁵

Essa modalidade discursiva, utilizada ao longo do romance, caracteriza-se pelas frases secas, pontuadas de desafetos e desencontros. Contudo, essa fala autônoma, não tutelada pelo narrador, é limitada no que tange ao descortinamento dos dramas existenciais vividos pela personagem. E essa limitação não se dá pela falta de desempenho verbal, mas pelo desencontro entre gerações, pela falta de comunicação entre pai e filho, e pela crença de que a exteriorização de alguns sentimentos, por parte do homem, macula suas varonilidades.

Além disso, a educação austera do pai, o trauma oriundo da perda da esposa (crença íntima de que Hilário é o culpado pela perda) e a certeza de que o filho não correspondia ao desejado, tudo isso fez com que Mariano Paulo se

⁸⁵ Carlos de OLIVEIRA, *Casa na duna*, p. 26-27.

insulasse numa espécie de tristeza mental, principalmente drenada por meio de um discurso ríspido, amargo, direto e cortante:

— Talvez aches que há nisto um pouco de egoísmo. Realmente, não sou perfeito. Mas para lá do que possas julgar, é neste chão, nesta casa, que eu penso.⁸⁶

E o sensível liame afetivo e comunicacional entre pai e filho tende a fragilizar-se, ainda mais, em virtude da obstinação pela terra, pela herança a ser deixada para a posteridade e pela constituição de uma nova prole com Maria dos Anjos, já que Mariano Paulo não vê em Hilário o seu continuador:

b) aspecto familiar: a convivência de Hilário, difícil, impossível; havia num dos pratos da balança grandes atenuantes para o rapaz: a saúde frágil, sempre adoentado; e, não era favor reconhecê-lo, a aridez da infância, a falta da mãe; abandonei-o, entreguei-o a Palmira e foi como se o obrigasse a atravessar um deserto, sozinho; mea culpa; no outro prato, porém, a preguiça, o comportamento com Guilhermina, o desinteresse pela quinta, o feitio quezilento, talvez pesassem mais; não sei; procuraria melhorar as suas relações com ele, embora não acreditasse muito; em todo o caso, tentaria; a felicidade nascida no declinar da vida, como a aragem fresca do entardecer que passa pelos campos queimados ao sol duma tarde inteira, precisava disso para persistir;⁸⁷

O trecho supramencionado seguiu-se ao item “a”, que foi introduzido pela expressão “em resumo”. Esses itens, encontrados no capítulo XXIV do romance, literalmente resumem a situação da personagem Mariano Paulo, sob uma óptica muito pessoal. No item “b”, como explicitado, passou-se à síntese do aspecto familiar e, mais especificamente, ao convívio com o filho Hilário.

Formalmente, a utilização de discursos, ilhados em tópicos, confere à narrativa de Carlos de Oliveira uma configuração moderna *sui generis*, e não só se analisada à época de sua feitura.

⁸⁶ Carlos de OLIVEIRA, *Casa na duna*, p. 147.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 141.

A princípio, o recurso utilizado pelo autor parece desprovido de nexos sintático-discursivo com o restante da narrativa, que apresenta, fundamentalmente, dois tipos discursivos: de um lado um narrador que se posiciona externamente aos fatos; de outro, a consciência das personagens aflorando ao primeiro plano da narrativa. Neste romance, entre narrador e personagens há uma espécie de participação pendular, já que, na maior parte da narrativa, a presença de um implica na ausência de outro. Há momentos de convergência, certamente, mas diminuta, em se comparando *Casa na duna* com os outros romances deste estudo.

Mas se de um lado o nexo sintático-discursivo parece ter sido rompido, por outro, mantém-se um liame semântico, por meio da agregação, nos tópicos, de elementos temáticos (os problemas familiares entre pai e filho), discursivos (narrador e personagem mesclam-se) e metalinguísticos (o autor procedeu como se fosse um homem de negócios — o que o aproxima da personagem Mariano Paulo — fazendo um balanço de suas perdas e ganhos).

Desses elementos apontados, o que chama a atenção é justamente o aspecto discursivo, e o movimento pendular, anteriormente mencionado, delinea-se com contornos acentuadíssimos.

As frases iniciais (“a convivência de Hilário, difícil, impossível; havia num dos pratos da balança grandes atenuantes para o rapaz: a saúde frágil, sempre adoentado; e, não era favor reconhecê-lo, a aridez da infância, a falta da mãe”) podem pertencer ao narrador, que sumariza os aspectos “positivos” aos olhos do pai, ou a este último, elencando estes aspectos. As frases seguintes (“abandonei-o, entreguei-o a Palmira e foi como se o obrigasse a atravessar um deserto, sozinho; mea culpa”) carregam elementos explícitos que nos levam a identificação da personagem Mariano Paulo como a responsável pelo discurso (verbos concordando

com a primeira pessoa do singular e a expressão “mea culpa”). A seguir, novamente, as frases que seguem não possibilitam uma identificação precisa do seu enunciador (“no outro prato, porém, a preguiça, o comportamento com Guilhermina, o desinteresse pela quinta, o feitio quezilento, talvez pesassem mais; não sei”), apesar da utilização do verbo saber concordando com a primeira pessoa. A oração “não sei” pode ser atribuída ao narrador também. Mas é quase no final do parágrafo-tópico que a fala do narrador assume uma feição mais concretizada no que tange a sua responsabilidade pelo discurso: “procuraria melhorar as suas relações com ele, embora não acreditasse muito; em todo o caso, tentaria”. A utilização do pronome possessivo desincumbe a personagem dessa responsabilidade. Nesse trecho, o discurso narrativo não provém de outra “fonte” se não do narrador — o que instaura uma relação dialógica entre quem conta (o sujeito na enunciação) e sobre quem se conta (a personagem).

Um pequeno parêntese: nos seus estudos acerca de Carlos de Oliveira, Benjamin Abdala Júnior constata que os pontos de convergência entre o autor português e Graciliano Ramos são de ordem vária — focalização, tema, crítica social, entre outros. Há, porém, elementos particularizadores de suas produções, e, entre eles, destacamos, a representação da linguagem.

Em *Vidas secas*, focaliza-se privilegiadamente a realidade interior, apesar do drama social gerado pela problemática da seca. Parte da crítica pontuou que a utilização acentuada da introspecção no romance comprometia a verossimilhança do texto. Rolando Morel Pinto, por exemplo, esclarece que “às vezes, o autor chega a esquecer as limitações psicológicas de Fabiano e atribui a ele reações que estão acima de seu nível mental.”⁸⁸ Contudo, há, em alguns discursos atribuídos à

⁸⁸ Rolando M. PINTO, *Graciliano Ramos, autor e ator*, p. 159.

personagem, a utilização de expressões locais, interjeições e construções verbais características de um agrupamento humano menos letrado, o que confere a Fabiano uma aproximação, mesmo que por vezes inverossímil, do elemento humano que se pretendeu representar.

Em *Casa na duna*, diferentemente, a representação da linguagem de Mariano Paulo suscita algumas observações: primeiramente, como se percebeu do trecho anteriormente destacado, as vozes do narrador e da personagem aproximam-se, afastam-se e, algumas vezes, se misturam. Nesse aspecto, a utilização do discurso indireto livre mostra-se essencial para o nivelamento linguístico entre quem conta e sobre quem se conta. Ao passar pelo crivo do narrador, as “linguagens” pouco ou nada contrastam, daí a dificuldade na identificação do enunciador do discurso.

Por outro lado, deve-se questionar até que ponto narrador e personagem comungam de uma mesma realidade linguística. Não há, no romance, nenhum elemento explícito que identifique, claramente, o “nível” linguístico utilizado pela personagem. Nada se sabe sobre uma possível formação educativa. Neste aspecto, um ponto divergente entre Mariano Paulo e Fabiano salta aos olhos: neste, a pouca ou nenhuma formação é delineada no enredo.

Em relação a Mariano Paulo, o que se depreende do texto é a ambiência rural, dedicada ao trabalho, o que permite inferir haver uma limitação e/ou caracterização da linguagem. Quando os discursos da personagem e do narrador se mesclam, a ponto de se tornar tarefa difícil uma separação, tem-se que narrador e personagem, na concepção estilística do autor, pouco diferem (ou nada) no que tange a sua linguagem. O que não se pode inferir, entretanto, é a quem pertence, originariamente, a linguagem utilizada.

Mesmo assim, acreditamos que, entre considerar falha ou criativa a concepção estilística adotada pelo autor, optamos pela segunda alternativa, uma vez que, em se tratando da utilização do discurso indireto livre, ao se nivelarem as representações das linguagens de personagens e narrador, o que se obtém é a instigante tarefa de identificar o locutor — mesmo que nunca se saiba, definitivamente, o segredo do enigma.

Retornando ao drama vivido entre pai e filho, tem-se que o leitor do romance acaba se sensibilizando com os desencontros entre Mariano Paulo e Hilário não só quando da aproximação das personagens e a utilização dos discursos audíveis, mas também por meio da focalização interna que o narrador, onisciente e onipresente, utiliza:

O desprendimento de Hilário por tudo aquilo desalentava Mariano Paulo. Dias e dias sem uma palavra, vagueando pela quinta ou fechado no quarto, não era vida para um homem feito. À noite metia-se em casa de Guilhermina carregando o que podia. Mariano Paulo admitia aquelas saídas, compreendia que Hilário precisasse duma mulher, mas não gostava de o ver partir como um ladrão, de sacas cheias, pela sombra das paredes. Custava-lhe, sobretudo, saber que Guilhermina, nas costas de Hilário, comia as ofertas em ceatas com jornaleiros.⁸⁹

Os valores cristalizados em Mariano Paulo acerca do comportamento de um homem em sociedade são exibidos aos leitores. Nesse trecho, por exemplo, o grande drama de Mariano Paulo é saber que não pode contar com o filho para dar seguimento aos seus negócios e que o rapaz apresenta um comportamento que se mostra inadequado aos olhos do pai: a personalidade introspectiva de Hilário e o fato de não se interessar pelos negócios da família são, para o pai, marcadores de um comportamento inadequado para um “homem feito”.

⁸⁹ Carlos de OLIVEIRA, *Casa na duna*, p. 62.

O que se tem é a velha ideia de que o varão é predestinado a ocupar o lugar que um dia o pai ocupou e que o frequentar de ambiências públicas lhe é inerente, assim como a prática sexual nem sempre atrelada a um vínculo afetivo. Mas tudo isso deve ser feito às claras, assumidamente, e não como faz Hilário, que além de sustentar Guilhermina, ainda é alvo de comentários e chacotas que o “desvirilizam”.

Major: o grande patriarca

Se em *Casa na duna*, tem-se uma espécie de gênese do patriarca, em *Pequenos burgueses*, a figura desse tipo de homem é delineada com riqueza de detalhes, o que, no escalonamento “evolutivo” das personagens masculinas, metaforizaria o ápice das manifestações do Marialvismo.

O Major, personagem central da célula familiar, que contém ainda a esposa D. Lúcia e os filhos, Cilinha e Ricardo, é representante do Estado no que concerne a sua soberania dentro e fora do lar. Distante da prole (criação e proteção), da esposa e do controle do lar (nos seus aspectos práticos), é soberano, entretanto, nas relações sociais, além de ter suas relações extraconjugais avalizadas socialmente.

Se, de um lado, a análise individualizada da personagem delimita, detalhadamente, o comportamento machista do Major, de outro, a sua aproximação das outras personagens, principalmente, D. Lúcia, sua esposa, e Rosário, sua amante, intensifica ainda mais esse perfil de caráter.

A família é, para o patriarca, sua responsabilidade — pelo menos, nos aspectos sociais e públicos. Dessa forma, entre outras coisas, cabe ao homem,

enquanto pai e líder da família monogâmica ocidental, preservar a imagem da família, mesmo que à custa de um casamento falido.

Comportando-se como um verdadeiro marialva, mantém um casamento exclusivamente em razão dos filhos e da “vigília social”. A preocupação com a filha, e, sobretudo, com seu futuro casamento, metaforiza, principalmente, a manutenção da estrutura social vigente e a possibilidade de livrar-se da esposa, já que, sexualmente, marido e mulher não possuem mais nada que os aproxima. Para ele, a esposa nada mais é do que “a pirisca a apagar-se, abandonada no cinzeiro”⁹⁰, apesar das incansáveis tentativas de recuperar a juventude que um dia interessou ao marido — “massagens, escovas e horas em frente do espelho”⁹¹.

Para compensar a sua impossibilidade de desfazer o casamento, sem incorrer na observância crítica do grupo social, o Major não hesita em abandonar a esposa em casa e rumar em direção à casa da amante, que o aguarda passivamente. Esse livre trânsito pelo público e privado, originado de um “processo de socialização que leva à internalização dos espaços que circunscrevem o masculino e o feminino”⁹², e que se origina na infância, permite ao Major não só “usufruir” dos serviços da esposa (de natureza eminentemente maternal), como também da amante, elemento natural no universo sistematizado pelo machismo.

Engels afirmou que “à civilização corresponde a monogamia com seus complementos: o adultério e a prostituição” e que “aquilo que para a mulher é um crime de graves consequências legais e sociais, para o homem é algo considerado honroso, ou, quando muito, uma leve mancha moral que se carrega com satisfação”⁹³. Ao homem não apenas é permitido o livre trânsito pelos espaços

⁹⁰ Carlos de OLIVEIRA, *Pequenos burgueses*, p. 25.

⁹¹ *Ibid.*, p. 28.

⁹² Madel T LUZ, *O lugar da mulher: estudos sobre a condição feminina na sociedade atual*, p. 67.

⁹³ Friedrich ENGELS, *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*, p. 76.

público e privado, como, em cada um desses espaços, pode agir sexualmente de acordo com as suas conveniências.

O adultério, exclusividade do homem, é delineado por meio de uma focalização que a distingue daquela efetuada pelo Realismo do século XIX. Tem-se, na verdade, uma bi-focalização do casamento: os aspectos, ditos negativos, ou seja, não condizentes com a moral vigente, assim como os positivos, já que colaboram para o desenvolvimento e interação do grupo social, são apresentados quase que simultaneamente.

A arte realista, quando da discussão do tema, tendia a tratá-lo, quase sempre, de um ponto de vista moralista e cristão, e principalmente em relação às mulheres. Prova disso é a farta literatura da época, na qual Luíças e Madames Bovarys tiveram de pagar com a vida por terem agido em desconformidade com o “preceituado”.

Na moderna história do Ocidente, principalmente a partir da Revolução Francesa, a família teve seu “lugar” delimitado, e os espaços públicos e privados foram destinados aos homens e mulheres, respectivamente. Daí ter se tornado o adultério um delito eminentemente feminino, já que a mulher, ao sair do ambiente sagrado do lar, colocaria em risco a separação entre público e privado, e entre os interesses coletivos e os particulares, fundados basicamente no amor paterno.

No adultério praticado pelo homem, os campos de atuação feminina e masculina, e as relações de poder deles emergentes, não sofrem significativos abalos em seus fundamentos, desde que não comprometam o patrimônio familiar (quando, então, quebram-se as regras de distribuição e preservação do capital). Além do mais, o adultério servia como correlato e mantenedor do próprio casamento:

(...) o adultério do marido não pode ser levado ao tribunal (...), exceto caso o infiel mantenha uma concubina em domicílio conjugal (...) neste caso a esposa pode dar queixa, e seu marido arrisca-se então a ter de pagar pesadíssima multa (...) Em contraste (...), o adultério da mulher constitui sempre um delito. A esposa infiel incorre em até dois anos de prisão.⁹⁴

As ideias presentes no trecho, avalizadas pelo Direito e corroboradas pela sociedade, evidenciam a assimetria entre os direitos do marido e da mulher, atinentes ao comportamento sexual. Uma vez que a mulher é o sócio minoritário no contrato, não lhe cabe a vigília do marido. Além do mais, era o adultério da mulher que colocava em risco a legitimidade da prole, e por isso era altamente condenado. Em relação ao homem, as regras acerca do tema não se mostravam tão coercitivas, reproduzindo-se o que ocorria na Antiguidade e na Idade Média, uma vez que

o campo da sexualidade masculina, nos limites da sexualidade lícita, não se restringe absolutamente ao quadro conjugal. A moral aceita, aquela que todos fingem respeitar, obriga evidentemente o marido a satisfazer-se apenas com sua esposa, mas não o força nem um pouco a evitar outras mulheres.⁹⁵

Atenta a isso, a arte neorrealista lançou um novo olhar ao tema, apesar de, em tese, onerar mais a mulher do que o homem. Se no passado, todos os olhares se voltavam para o adultério feminino, no século XX, o comportamento masculino justificaria sua ocorrência. Dessa forma, não conseguindo eximir o adultério de uma visão moralista por completo, passou a “tratá-lo” como elemento social de equilíbrio das relações sociais e familiares. E a família, como núcleo da sociedade e responsável pelo “bom andamento” social e econômico, seria preservada a todo custo, na modernidade:

⁹⁴ Alain CORBIN, *A relação íntima ou os prazeres da carne*, p. 553.

⁹⁵ Georges DUBY, *Idade Média, idade dos homens: do amor a outros ensaios*, p. 16-17.

A família, átomo da sociedade civil, é responsável pelo gerenciamento dos 'interesses privados', cujo bom andamento é fundamental para o vigor dos Estados e o progresso da humanidade... Elemento essencial da produção, ela assegura o funcionamento econômico e a transmissão de patrimônios. Como célula reprodutora, ela produz as crianças e proporciona-lhes uma primeira forma de socialização. Garantia da espécie, ela zela por sua pureza e saúde. (...) É criadora da cidadania e da civilidade.⁹⁶

O Neorrealismo, na discussão das questões em torno do trabalho, da exploração do ser humano, das “desumanidades”, posicionou o Estado e a família como algumas de suas principais preocupações. Em relação à família, debruçou-se com mais atenção, já que ela asseguraria o “funcionamento econômico e a transmissão de patrimônios”. E o adultério, antes visto pela literatura como mancha perene no comportamento de homens e mulheres, em um passado não muito distante, abandonou seu papel de vilão, e passou a ser visto como engrenagem participante das instituições sociais, colaborando no funcionamento do sistema.

E falar de adultério é falar em sexualidade, fenômeno intimamente ligado ao plano psicológico e que a torna um dos aspectos de maior relevância na vida humana. Em princípio, a sexualidade atua como estruturante da identidade, permite o relacionamento entre as pessoas, usufruir os prazeres e, quando preciso, provê a manutenção da espécie humana. Contudo, é seu papel em torno da manutenção da instituição familiar o que mais interessou ao sistema patriarcal burguês do século XX, uma vez que, se bem explorada, atuaria não só em prol dos valores sócio-políticos, mas, principalmente, econômicos.

Nos romances da trilogia, a sexualidade aventada nos agrupamentos humanos determina a estruturação da identidade do ser e a formação psíquica das personagens. Nesse sentido, os estudos feitos por Freud e Jung, apesar de discordantes em muitos aspectos (por vezes, diametralmente opostos) serão fundamentais para embasarem nossas ideias.

⁹⁶ Michelle PERROT, *História da vida privada*, p. 105.

O psicólogo Carl Gustav Jung (1875-1961) aponta a sexualidade, ao lado da fome, do impulso para a atividade, da reflexão e da criatividade, como instintos básicos. Esclarece, contudo, que não é mera instintividade, mas um poder criador.

O gênero feminino, em relação à sexualidade e ao erotismo, dá grande importância à continuidade da relação afetiva. O prazer do amor é necessariamente de cunho moral. Diferentemente, no centro do erotismo masculino, encontra-se a descontinuidade do prazer sexual:

[...] O erotismo masculino, assim como se apresenta nas fantasias que examinamos, é absolutamente o inverso da ética. Esta impõe que se considere o outro ser humano como fim e jamais como meio. O objeto do desejo erótico masculino, ao contrário, é meio, como o alimento, como a água, como a cama para quem tem sono. Tudo o que serve para satisfazer uma necessidade é meio.⁹⁷

Completando a lista do estudioso, podemos acrescentar o vício como um elemento meio, e é a partir desse ponto de vista que o Major, personagem central de *Pequenos burgueses*, enxerga as mulheres.

Para ele, o sexo feminino apresenta, basicamente, uma função dupla, porém, dissociada, temporalmente: no início, a mulher oferece seu corpo para a satisfação exclusiva dos homens; depois, responsabiliza-se pelo controle do lar e da prole. O controle dos filhos, por exemplo, finalizaria quando estes se casassem; o uso do corpo das mulheres (esposa e amantes), com o término do viço da juventude:

Cá vou para Corgos, D. Lúcia, preciso de Rosário como preciso do cigarro para a boca; um vício, e nem por sombras tenciono perdê-la. Também nela haverá um dia o teu cheiro desolado, um pouco pútrido, é a vida, mas então já eu terei partido, compreendes?⁹⁸

O erotismo masculino objetifica a mulher e a torna uma espécie de “vício”. No homem, a vivência da sexualidade torna-se tarefa meio, e assim como a fome,

⁹⁷ Francesco ALBERONI, *O erotismo – fantasias e realidades do amor e da sedução*, p. 49.

⁹⁸ Carlos de OLIVEIRA, *Pequenos burgueses*, p. 27.

que pode ser saciada, e levar a negação do alimento, o mesmo ocorre com relação ao sexo, quando não há um interesse por trás dele (instinto, procriação, ludismo).

O fato de o homem envelhecer, contrariamente ao que ocorre com a mulher, é sinal de virilidade, força, altivez e, muitas vezes, melhor funcionalidade social. Já, na mulher, compromete suas funções precípuas: atender aos desejos do homem e procriar.

A preocupação masculina em relação à passagem do tempo torna-se então substancialmente menor do que a da mulher. A sociedade, elegendo o homem chefe de família e atribuindo-lhe o *status* de provedor e controlador das relações sociais, também lhe dá o privilégio de fortalecer-se com o tempo. Entretanto, não o exime totalmente dos pesares do envelhecer.

No romance, Rosário não é apenas a amante que proporciona prazeres sexuais ao Major, mas, principalmente, uma tentativa de a personagem estancar a passagem do tempo e, concomitantemente, voltar a se sentir jovem e desejado. Porém, enquanto a esposa procura fazer o mesmo, a partir de seu próprio corpo (melhorar a aparência), o marido busca no outro, o elixir da juventude:

D. Lúcia, D. Lúcia, que te hei-de eu fazer? Não compreendes que no relento da cama uma mulher de certa idade, com as miudezas muito gastas, o fluxo menstrual a estiar, exala um odor enjoativo capaz de retrair o maior garanhão? Bem sei que te lavas, escarolas, perfumas, escovas os cabelos, mas isso é por fora e a velhice está lá dentro, onde não chegam os teus cremes nem os teus sabonetes. Queres que te diga tudo cara a cara, te explique tintim por tintim a náusea insidiosa, o pântano da nossa cama, sobretudo desde que dormi com Rosário a primeira vez? E a minha ternura, D. Lúcia, que farei eu dela para te falar assim, que farei do nó na garganta quando te vejo às voltas com os frisadores, as loções, as cintas, os papelotes? É verdade, fui eu que te fumei até ao fim como fumo este cigarro. Com mais exactidão, nunca se fuma um cigarro até ao fim. Aí está o que tu és, a pirisca a apagar-se, abandonada no cinzeiro. Por muito que me custe pensá-lo.⁹⁹

⁹⁹ Carlos de OLIVEIRA, *Pequenos burgueses*, p. 24-25.

Depreende-se do discurso da personagem que a vivência de uma sexualidade masculina satisfatória tem íntima ligação com a composição física da mulher. Com a idade e o conseqüente “odor enjoativo capaz de retrain o maior garanhão”, a mulher deixa de ser fonte de interesse para o marido e, curiosamente, justificativa mais do que plausível para o comportamento adúltero do homem.

A objetificação da mulher, pelo homem, ocorre em dois momentos de sua vida: quando jovem, com vigor físico, atua como incubadora e/ou máquina de prazer, dependendo da vontade do masculino; com a velhice, torna-se objeto de descarte, como uma “pirisca a apagar-se”.

A utilização do termo pântano, pelo Major, como caracterizador do leito do casal, indica que os sentimentos que ainda unem o casal são como águas estagnadas, sem brilho, sem reação, ao relento. Simbolicamente, pode representar “as dificuldades a se superar antes de se ter acesso ao frescor de um oásis ou de um poço”¹⁰⁰ — no caso, a jovem Rosário representaria essas águas mais límpidas e nutritivas; pelo menos, a princípio, já que está fadada ao mesmo destino: transmutar-se em lodo, quando a velhice lhe acometer.

Uma colméia sem zangão

Álvaro Silvestre é, de todas as personagens masculinas criadas por Carlos de Oliveira, a que mais colabora para o fortalecimento e destaque da figura feminina. Isso porque as características inerentes ao marido de D. Maria dos Prazeres o

¹⁰⁰ Jean CHEVALIER & Alain GHEERBRANT, *Dicionário de símbolos*, p. 681.

aproximam muito mais da fragilização e dependência, que sempre caracterizaram o feminino.

No terceiro romance da trilogia, *Uma abelha na chuva*, a figura do marialva, esboçada em *Casa na duna*, e aprimorada em *Pequenos burgueses*, passa por uma espécie de aniquilamento, o que comprova, indubitavelmente, não só a adesão do autor às questões femininas, mas, principalmente, à necessidade de se pensar, se não numa igualdade, numa distinção de gêneros que não comprometa a união entre homens e mulheres.

Fadado à solidão em razão da impossibilidade de interagir física e emocionalmente com a esposa, assim como com o grupo de pessoas que está sob “sua” responsabilidade (empregados da quinta), Álvaro Silvestre é a tipificação do pequeno burguês rural que só emergiu socialmente à custa do sobrenome da esposa.

Inicialmente, cabe-nos destacar a simbologia do sobrenome utilizado pelo autor para delimitar a linhagem da personagem. Silvestre corresponde àquilo que dá flores ou frutos sem necessidade de cultura, ou então, que não produz, não dá frutos. Álvaro era apenas mais um fruto ofertado pelo meio. Por outro lado, em consonância com a segunda definição e o fato de o casal central do romance não ter gerado filhos, vislumbra-se, num futuro não muito distante, a possibilidade de cessação na produção desse tipo de homem.

Mais do que irônica, a utilização do termo carrega um elemento essencial de crítica. O pessimismo que aflora da obra é suplantado por esse vislumbrar de um novo mundo. As mortes de Clara, Jacinto e seu filho não podem ser dimensionadas negativamente; afinal, a frutificação, sem cultura, partiu deles, e não da classe dominante. Nesse ensejo, acreditar que a impossibilidade de repetir e reiterar um

costume burguês significa o vislumbre de uma sociedade que se deseja construir mostra-se, no mínimo, aceitável.

Desde o início do romance, Álvaro Silvestre esboça grande temor pela esposa. Da ida ao escritório do Medeiros para a publicação da carta-confissão, onde delatava a mulher e a responsabilizava pelos seus atos ilícitos, até o aparecimento do povo em sua casa, em razão de se ter descoberto ser ele o verdadeiro responsável pelas mortes de Jacinto e Clara, a personagem mostra-se fraca e dependente da esposa.

Além das diferentes personalidades e do fato de Álvaro ter o vício da bebida, a rejeição de Maria dos Prazeres, em relação ao marido, colabora na delimitação psicocomportamental deste. Além disso, há o temor pela figura da esposa, que, com os anos de casamento, cristalizou-se numa fortaleza e frieza intransponíveis.

O desprezo praticado pela mulher e a sua aparente capacidade de suportar as adversidades da vida fazem com que a personagem Álvaro, numa tentativa de equiparação de forças, tente aniquilar a supremacia do feminino. A carta-confissão redigida fora uma tentativa frustrada de anulação do poderio que a esposa exibia. Foi uma das manifestações reativas de caráter ativo que se contrapunha a uma submissão que se tentava combater. Entretanto, as circunstâncias em torno da tentativa de publicação da carta metaforizam muito bem a relação de dependência e fragilidade do marido:

Deus me livre que ela soubesse disto.¹⁰¹

Mas o marido era uma concha de silêncio pasmado...¹⁰²

¹⁰¹ Carlos de OLIVEIRA, *Uma abelha na chuva*, p.10.

¹⁰² *Ibid.*, p. 15.

— As tuas botas, homem!¹⁰³

— Nem sequer trouxeste gravata!¹⁰⁴

(...) Uma criança de cinquenta anos(...) O que lê diz não é nenhuma bíblia¹⁰⁵

Os fragmentos selecionados, retirados do capítulo III do romance, acerca do encontro da esposa com o marido na Comarca do Sr. Medeiros, mostram o temor, a fragilização e a dependência de Álvaro Silvestre. E não se pode negar que existe um laço de afetividade sincera por parte de Álvaro Silvestre. José Noronha, em sua obra *Para uma leitura de Uma abelha na chuva, de Carlos de Oliveira*, questiona o leitor se este não estaria “perante uma história de amor que o narrador não contou”¹⁰⁶. Afirma que a personagem Álvaro ama a esposa, apesar do inverso não se verificar.

A configuração da personagem parece contradizer, dentro dos objetivos metafórico-simbólicos da obra, as atribuições inerentes ao “macho” da colmeia. Da capacidade de prover a procriação da espécie à força para combater um possível concorrente, Álvaro Silvestre abraça uma série de atributos e atos que, em verdade, aproximam-no muito mais dos insetos menores de uma colmeia do que do zangão.

Partindo agora da simbologia do prenome da personagem — Álvaro, tem-se a ideia de condenação (alva = túnica utilizada pelos condenados), mas também a ideia de alvura, de pureza. Nesse sentido, essa pureza pode estar relacionada à aceitação inercial das imposições ideológicas acerca do casamento e da monogamia impostas pelo momento histórico:

¹⁰³ Carlos de OLIVEIRA, *Uma abelha na chuva*, p.16.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.16.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 17.

¹⁰⁶ José NORONHA, *Para uma leitura de Uma abelha na chuva de Carlos de Oliveira*, p. 57.

Mas se a monogamia foi, de todas as formas de família conhecidas, a única em que se pôde desenvolver o amor sexual moderno, isso não quer dizer, de modo algum, que ele se tenha desenvolvido de maneira exclusiva, ou ainda preponderante, sob forma de amor mútuo dos cônjuges. A própria natureza da monogamia, solidamente baseada na supremacia do homem, exclui tal possibilidade. Em todas as classes históricas ativas, isto é, em todas as classes dominantes, o matrimônio continuou sendo o que tinha sido desde o matrimônio sindiásmico, coisa de conveniência, arranjada pelos pais. A primeira forma de amor sexual aparecia na história, o amor sexual como paixão, e por certo como paixão possível para qualquer homem (pelo menos das classes dominantes), como paixão que é a forma superior da atração sexual (o que constitui precisamente seu caráter específico), essa primeira forma, o amor cavalheiresco da Idade Média, não foi, de modo algum amor conjugal. Longe disso, na sua forma clássica, entre os provençais, voga a todo pano para o adultério, que é cantado por seus poetas.¹⁰⁷

O jovem não teve escolha quando do casamento com a esposa. Uma negociação intermediada entre os pais selou o contrato, sem qualquer cláusula que permitisse aos interessados diretos qualquer manifestação de concordância ou não. Não só o feminino era desrespeitado quanto à efetivação do casamento, mas também o masculino, que deveria também anuir às regras do modelo imposto pelo sistema vigente. Álvaro Silvestre foi vítima de um sistema que vem produzindo suas vítimas há tempos, e representa a materialização da problemática em torno da família burguesa, submetida, segundo Adorno e Horkheimer, “a uma dupla dinâmica social”:

(...)Por um lado, a crescente socialização — a ‘racionalização’ e ‘integração’ de todas as relações humanas na sociedade de troca universalmente desenvolvida — tende a comprimir e a negar tanto quanto possível o elemento (irracional e natural-espontâneo do ponto de vista da sociedade) do ordenamento familiar. Por outro lado, o desequilíbrio entre o indivíduo e as potências totalitárias da sociedade se aguça de tal modo que o primeiro é induzido a buscar freqüentemente uma espécie de repouso, retraindo-se em microassociações, como é precisamente o caso da família, cuja persistência autônoma revela-se inconciliável com o desenvolvimento geral; por esse motivo, a tendência de desenvolvimento que põe em causa a família parece emprestar a ela, pelo menos temporariamente, um novo apoio. Mas, ao mesmo tempo, a família é atingida também do interior: progressiva socialização significa registro e controle cada vez mais integrais dos instintos; mas as renúncias que disso derivam não se dão sem atritos, motivo pelo qual os impulsos reprimidos podem reagir, por sua vez, de modo destrutivo, contra a família. Essa se encontra hoje, por assim dizer,

¹⁰⁷ Friedrich ENGELS, *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*, p. 71-72.

entre dois fogos: o do progresso da civilização e o das contratendências irracionais que tal progresso põe em movimento.¹⁰⁸

Da leitura da narrativa, depreende-se que o casamento de Álvaro não se deu por um liame afetivo. Em verdade, eles só se conheceriam efetivamente após o casamento. As questões de ordem sócio-econômicas foram decisivas para a união. Os próprios jovens, na verdade, buscavam, com a instituição da sua própria célula familiar, obedecer às regras intrafamiliares. Contudo, não houve confluência entre essa obediência e a satisfação afetivo-pessoal, tão cara no relacionamento a dois. O que se teve foi a consecução da vontade das “potências totalitárias da sociedade” e o aparecimento de atos destrutivos (os referidos impulsos reprimidos), que acabaram por dismantelar a própria manutenção do casamento.

A referida problemática insere-se perfeitamente no recinto da colmeia, cujo “zangão”, Álvaro Silvestre, experimenta as adversidades e falhas do sistema de manutenção do poder. O marido, não apenas se entrega ao vício da bebida, numa atitude autodestrutiva clara, como também é capaz de praticar atos que conduzem à destruição de pessoas que suplantam o que ele foi incapaz de fazer. Quando ocorre a delação do caso amoroso entre Jacinto e Clara, muito mais do que a ofensa por ouvir seu subordinado falando da própria esposa, revela-se o sentimento de inferiorização por perceber que os jovens estavam juntos por vontade própria, desafiando, até mesmo, a autoridade da família. Clara, a jovem serviçal da propriedade de Álvaro e Maria dos Prazeres, sabia das intenções do pai em casá-la com um agricultor com posses; mesmo assim, ignora essas intenções e entrega-se ao homem que ama.

As personagens Mariano Paulo, o Major e o Delegado são apresentadas aos leitores via psiquismo, principalmente. Os dramas em que se encontram imersos são

¹⁰⁸ T.W. ADORNO & M. HORKHEIMER, *Lezioni di Sociologia*, p. 147.

delineados a partir de suas consciências e atos, os quais denotam, claramente, a intenção do autor em descortinar traços característicos do mundo masculino. As referências a caracteres físicos, praticamente, inexistem.

Em *Uma abelha na chuva*, a apresentação da personagem Álvaro aos leitores dá-se, inicialmente, por meio de sua caracterização física (diferindo, portanto, da representação das personagens masculinas mencionadas), para, apenas posteriormente, adentrar em seus pensamentos:

Encarou de novo o rosto gordo do lavrador do Montouro. Feições paradas, sonolentas. Havia porém um ar de seriedade naqueles olhos ágeis, na linha branda da boca, no beijo levemente caído, na cinza das têmporas, que impedia o jornalista de concluir no íntimo, decisivamente: é um imbecil; e contudo seria difícil avaliar o caso de outro ângulo; claro que não ia imprimir a declaração sem mais nem menos: a coisa tem a sua gravidade, envolve terceiros, o homem é capaz de ser de facto parvo e pode a família aparecer-me depois com exigências, desmentidos, trapalhadas.¹⁰⁹

No trecho, a imagem desenhada, exibida ao leitor, provém do narrador e de uma personagem (Medeiros), sendo tarefa difícil atribuir exatamente a que instância discursiva cabe cada informação. A princípio, pode-se inferir que, em meio ao discurso do narrador, emerge o da personagem, cuja fala corroboraria a visão anteriormente apresentada de Álvaro. Por outro lado, acreditar numa equiparação entre sujeito (narrador) e objetos da narrativa (personagens) mostra-se mais adequada, em se partindo da preocupação constante do autor para estabelecimento de um *pattern* estilístico inusitado:

A escritura, oscilando simultaneamente de um discurso a outro e apresentando-se despojadas das explícitas marcas de variação de alocação, apresenta, nesse sentido, formas imprevisíveis para a percepção do leitor. Tal procedimento, ao curso das novas edições, exige não mais uma atitude contemplativa em face do universo ficcional, mas participação efetiva do leitor.¹¹⁰

¹⁰⁹ Carlos de OLIVEIRA, *Uma abelha na chuva*, p. 08.

¹¹⁰ Benjamin ABDALA JR, *O processo de fundamentação da escritura nos romances de Carlos de Oliveira*, p. 120.

Há quem afirme que os efeitos de convencimento do discurso do narrador são mais efetivos junto aos leitores, já que se crê que ele é quem conhece a fundo o universo a ser desvendado. Porém, principalmente na modernidade, com a utilização constante do recurso introspectivo, que permite ao leitor vasculhar o mundo interior das personagens, passou-se a acreditar na intensificação do caráter verossímil do que se apresentava, uma vez que não havia um mediador entre as personagens e os leitores.

O impasse só seria desfeito com o desenvolvimento de novas concepções estilísticas que substituíssem e/ou dessem nova formatação ao que era comumente utilizado. Carlos de Oliveira, eximindo-se da responsabilidade pela opção do que era comum, preferiu amalgamar narrador e personagem, estabelecendo, entre eles, um diálogo de convivência, concorrendo, “assim para provocar, pelos procedimentos estilísticos, um maior esforço interpretativo do leitor”.¹¹¹

Com isso, a caracterização que se faz de Álvaro Silvestre atinge o leitor com maior tenacidade, em se considerando que são duas vozes (por vezes, indissociáveis) que empreendem a representação da personagem.

Os atributos físicos (rosto gordo; feições paradas, sonolentas; olhos pouco ágeis; beijo levemente caído) envolvem-se de uma roupagem que fragiliza (inferioriza) a personagem aos olhos do leitor. Essa caracterização atua como preparatório para a minimização psíquica da personagem, a ser exibida, posteriormente, por meio da sondagem do mundo interior, literariamente plasmada por meio de monólogos interiores.

Nesse sentido, impossível não perceber a clara intenção do autor de, gradativamente, exibir ao leitor, a imagem decadente da figura masculina. Corroborá

¹¹¹ Benjamin ABDALA JR, *Representação e participação: a dinâmica do concreto nos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos*, p. 191.

a assertiva, não apenas a sondagem dos pensamentos da personagem Álvaro, e a sua dependência química, que lhe vai destruindo aos poucos (assim como aos que o circundam), mas também o contraponto representativo da imagem da esposa, proveniente, da mesma forma, das vozes uníssonas do narrador e da personagem Medeiros:

Examinava os móveis pobres do escritório. Continuava a sorrir. O vestido de veludo escuro aflagava-lhe o pescoço numa gargantilha rendada e branca, como um leve colar de espuma; as mangas enfunadas vinham morrer aos pulsos na mesma alvura breve e nítida, donde a mão nervosa emergia longamente. Um pouco antiquado tudo aquilo, mas ficava-lhe bem, adelgaçando-a; e havia um toque excitante no contraste que faziam o vestido sombrio e a palidez das feições. Malares salientes; os cabelos negros, aconchegados num novelo espesso e entrançados sobre a nuca; a boca de lábios túmidos; os olhos grandes, vivos, quase ansiosos; caído pelos ombros, o xaile de lã clara, cinza-pérola, punha no conjunto uma nota de intimidade inesperada. Todavia qualquer coisa naquela mulher esplêndida gelava o jornalista: o franzir irônico da boca, a avidez do olhar, o tom escarinho da voz gelada?; não sabia ao certo e avaliava-a com prudência: uma mulher de mão cheia, sim senhor, mas dura de roer.¹¹²

Às “feições paradas, sonolentas” e aos “olhos pouco ágeis” do marido, contrapõem-se “os olhos grandes, vivos, quase ansiosos” e a “avidéz do olhar” da esposa. Essa apresentação dicotômica do casal (cuja caracterização do homem é, nitidamente, mais debilitadora, tanto em se tratando das vestimentas, como dos traços físicos e comportamentais), desde o primeiro capítulo do romance, prenuncia o dismantelar de uma figura patriarcal, que, nos romances *Casa na duna* e *Pequenos burgueses*, foi delineada e aperfeiçoada. E essa tentativa de esfacelamento da figura masculina inicia no tocante ao comportamento sexual — um dos eixos do casamento monogâmico burguês.

Mariano Paulo, Major, Delegado e, até mesmo, Hilário, apresentam, por exemplo, uma vivência sexual, problemática ou não, concretizada — seja com

¹¹² Carlos de OLIVEIRA, *Uma abelha na chuva*, p. 15-16.

intenções econômico-procriatórias (Mariano Paulo), essencialmente prazerosas (Major/Delegado) ou psicoafetivas (Hilário). Álvaro Silvestre, diferentemente, assume a assexualidade que se faz presente nas figuras femininas pertencentes à classe burguesa dos romances anteriores.

Em nenhuma passagem do texto, a personagem Álvaro aparece associada a qualquer elemento de ordem sexual; muito pelo contrário, sua caracterização comportamental anuncia que o envelhecimento natural, resultante de fatores ambientais, culturais, biológicos, psicológicos e sócio-econômicos, associado ao vício da bebida, ao descaso da mulher e à andropausa, originam transformações psíquicas que interferem negativamente na vida da personagem, causando impacto na esfera sexual, entre outras.

A literatura médica, no passado, justificava o aparecimento desses problemas com a diminuição da produção hormonal. Descobriu-se, posteriormente, que embora a testosterona, por exemplo, tivesse relevante papel na função sexual, não era o único e nem o mais importante agente de seu declínio. Outros fatores, como a saúde, a situação sócio-cultural e a qualidade dos vínculos afetivos, contribuía, decisivamente, para uma vida sexual satisfatória.

Em relação à saúde da personagem, não há elementos explícitos no texto que nos permitam verificar a existência de alguma enfermidade acometendo a personagem. O que se tem, por exemplo, é a descrição física engendrada pelo narrador (“o peso do tronco roliço arqueava-lhe as pernas”¹¹³) e seu vício pela bebida (“sentou-se, pediu um brandy e engoliu-o dum trago”¹¹⁴).

¹¹³ Carlos de OLIVEIRA, *Uma abelha na chuva*, p. 01.

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 02.

Em relação à qualidade dos vínculos afetivos, contrariamente, as passagens textuais apresentam-se fartamente utilizadas, o que permite concluir que o impacto na vida sexual da personagem é de ordem mais comportamental do que orgânica.

A base frágil em que se alicerçou a relação do casal teve seu início com o casamento arranjado. Com o passar do tempo, a fragilidade pueril do marido levou a esposa a levantar uma fortaleza que, se de um lado, concretizava ainda mais a não-correspondência sexo-afetiva entre marido e mulher, por outro lado, estimulava a figura feminina a empreender uma vivência psicosexual paralela, com o cunhado e o cocheiro, e o marido a intensificar a agudeza do remorso e da frieza de comportamento em relação às outras pessoas.

Essa barreira intransponível entre os cônjuges colaborou para que os valores interiorizados por Álvaro, desde a infância, não só emergissem (por vezes, transfigurados), como também delimitassem seu comportamento social — caracterizado pelo descaso e frieza:

[...] Bebeu outra golada de aguardente. Por dentro, no recesso da alma, o homem voluntarioso e efêmero, sem escrúpulos, alcançava entretanto a estatura dum gigante. Olhava então com piedade para as próprias fraquezas, prometia à força momentânea: nunca mais, nunca mais. Em todo o caso, alguma coisa de dúbio passava da alma velha à alma nova. O que é, transformava-se-lhe o medo em cálculo, o terror religioso cedia o passo a uma crença firme e sem complicações na generosidade divina, que existe para tudo cobrir com o seu manto de perdão. E o remorso lá estava, mas encarado. Um quisto à margem do organismo em que se enconcha. À gênese destas grandes transformações não era estranho o espectro da miséria que o pai lhe metera pelos olhos apavorados desde a infância, porque muito da fereza que o empedernia, da ganância cíclica que o empolgava, vinha daí, dessa longa lição individualista de que o homem é o lobo do homem e, portanto, entre devorar e ser devorado, o melhor é ir aguçando os dentes à cautela. Desta vez o ânimo impiedoso irrompia da sombra para saltar sobre o ruivo, que encarnava, por uma necessidade premente de fixar a angústia, o bode expiatório, o inimigo, a própria angústia.¹¹⁵

¹¹⁵ Carlos de OLIVEIRA, *Uma abelha na chuva*, p. 110-111.

O desejo de exterminar o cocheiro transcendia, portanto, o mero caráter de ciúmes. Tê-lo ouvido proferir que Maria dos Prazeres o “comia com os olhos” foi o detonador de rancores interiorizados (ganância, individualismo) e, principalmente, conscientizador de um desempenho conjugal que primava pela incapacidade e irreversibilidade. A morte do cocheiro, nesse sentido, muito mais do que uma justificativa “de que o homem é o lobo do homem e, portanto, entre devorar e ser devorado, o melhor é ir aguçando os dentes à cautela”, é a constatação da impossibilidade de reverter uma situação, cuja responsabilidade lhe pesa imensamente (apesar da carta-confissão que atribui à mulher a culpa por seus atos).

Algumas personagens masculinas dos romances da trilogia, representantes da classe privilegiada, apresentam, mesmo que comedida e ocasionalmente, laivos de remorso por seus comportamentos passíveis de crítica — Mariano Paulo, em relação ao filho Hilário, assim como Major, em relação à esposa e aos filhos. Mas é na representação de Álvaro Silvestre que o remorso paira tenazmente, o que confirma a tese de esfacelamento da figura patriarcal e dos valores a ela pertencentes:

[...] O que o ralava a sério, obrigando-o a gemer, para cá, para lá, encurralado entre quatro paredes, era o aspecto pessoal do caso, a responsabilidade que a si mesmo atribuía em tudo aquilo. Atascava-se contra vontade no problema: se não tivesse falado ao velho, o ruivo estava vivo a estas horas; verdade seja que o cego chegou às do cabo lá por sua conta, mas o impulso inicial do crime onde é que pode procurar-se? na conversa, na denúncia que lhe fiz [...] E voltava ao princípio. O lento resmoer do medo, do remorso, etc.”¹¹⁶

Ressalte-se que o remorso a que se refere o narrador não diz respeito ao resultado de suas ações (“não que o sensibilizasse por aí além a dor da rapariga.

¹¹⁶ Carlos de OLIVEIRA, *Uma abelha na chuva*, p. 143-144.

Tão pouco lamentava a sorte do cocheiro”¹¹⁷), mas, exclusivamente, a sua participação na materialização do resultado. Dessa forma, até mesmo o remorso (que, a princípio, leva-nos à crença do aliviar de um determinado comportamento) colabora para que, definitivamente, o universo masculino apresente-se degradante e, por conseguinte, degradado.

Álvaro torna-se, então, o homem frágil que desperta nojo (“Tenho nojo de ti, nojo, entendeste bem?”), aversão (“... para esquecer a tua cama, o pão da tua mesa”) e cuja presença é fortemente repelida (“...deste inferno que é a tua casa”¹¹⁸).

O romance, então, anuncia a possível destronização da figura masculina. No ciclo gênese, aperfeiçoamento e declínio da figura patriarcal, Álvaro concretiza este terceiro estágio do criticismo autoral. Não se pode, contudo, afirmar que se procedeu ao desmantelamento total de um sistema sócio-cultural que há séculos caracteriza algumas sociedades.

Hilário: o feminino à flor da pele

Hilário, filho de Mariano Paulo, perdeu a mãe muito cedo. Sua relação com a figura materna restringiu-se a uma fotografia disposta na sala e a esparsas e exíguas informações “arrancadas” de serviçais e amigos. Mas, se por um lado, o liame de vivências com a figura materna não existiu, por outro, psiquicamente, e em razão do abismo que o separava do pai, formou-se uma ligação de dependência e projeção em relação à imagem da mãe, que resultou no esfacelamento do ser. Essa

¹¹⁷ Carlos de OLIVEIRA, *Uma abelha na chuva*, p. 143.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 153.

ausência da figura materna, associada ao comportamento feminóide de Hilário, mostra o sem-lugar para o feminino na estrutura patriarcal estruturada no romance.

As características na personagem Hilário são diametralmente opostas às de Mariano Paulo, apesar das tentativas, sempre frustradas, de desempenhar um papel que reproduzisse os atos paternos. Hilária, para não dizer retrógrada, a tentativa de manutenção de valores arcaizantes, que determinavam o comportamento do gênero masculino, circunscrevendo-o à brutalidade, robustez, rusticidade, virilidade e apego à terra e às tradições, num mundo onde a tecnologia já se fazia presente e o patriarcalismo, tão fértil no passado, apresentava indícios, mesmo que insípidos, de ruína e transformação.

Em se considerando o comportamento de Hilário, podemos inferir duas leituras: ou o autor quis mostrar que o espaço do feminino, principalmente aquele fora dos papéis convencionais, se existente, é diminuto; ou, então, que a personagem não é apenas um afrontamento direto ao patriarcalismo vigente, mas também uma necessidade de aniquilar uma estrutura arcaizante, que limitava o convívio familiar. Passemos a discursar sobre essa segunda leitura.

Na estrutura patriarcalista, na qual fica evidente o desequilíbrio entre homens e mulheres, principalmente, em razão dos tabus estabelecidos, é que se percebe que o preço que pagamos pelo progresso da civilização é, segundo Freud (2002), uma perda da felicidade pela intensificação do sentimento de culpa.¹¹⁹

Freud, em seus estudos, identificou que o tabu do incesto foi a base de todas as outras proibições no desenvolvimento do indivíduo e na história da humanidade. A culpa era então utilizada como arma na luta contra impulsos incivilizados, e a sublimação da energia sexual dava origem à energia para a cultura

¹¹⁹ Sigmund FREUD, *O mal-estar na civilização, passim*.

e para a civilização. A partir dessas proibições é que se arquitetou uma rede de regramentos que, entre outras coisas, estabeleceu uma diferenciação entre os seres humanos, e, mais especificamente, entre os gêneros masculino e feminino.

Evidentemente, por seu caráter antinatural, essas proibições nem sempre eram recepcionadas facilmente, e, quando assim se mostravam no plano da consciência, não o eram, inconscientemente.

O complexo de Édipo, objeto de estudos de Freud, na virada do século XX, fruto de sua experiência clínica e da leitura das peças de Sófocles, pode ser definido como a materialização dessas culpas e proibições. Tem-se que os meninos amam a mãe e odeiam o pai. No nível inconsciente, desenvolvem-se sentimentos sexuais pelo genitor que se deseja, e sentimentos de morte pelo do mesmo sexo.

Se o desenvolvimento psicológico não sofrer abalos, a criança acaba percebendo que a união dos pais é bem mais benéfica e, por isso, aprende a conter os sentimentos de posse e hostilidade. Contudo, quando não superado o complexo de Édipo, as pessoas tornam-se imaturas, incapazes de progredir; desenvolvem dependência do pai ou da mãe (às vezes, de ambos), manifestam dificuldades psicológicas (já que não as podem conter), não conseguem se relacionar com outras pessoas (por não controlarem seus impulsos) e apresentam dificuldade em lidar com autoridade.

Freud delimitou a ocorrência do complexo de Édipo à idade entre 3 e 6 anos, aproximadamente, apontando, entretanto, que pode surgir novamente com a morte de um dos pais, e é justamente a incapacidade de superação desses ritos de passagem que inibem a realização e a satisfação no meio social. E mesmo quando, aparentemente superado, pode ressurgir na adolescência, quando as mudanças de ordem biológica e sexual coincidem com a competitividade e o conflito com os pais.

No caso de Hilário, apesar das informações acerca de sua primeira infância serem inexistentes, e não podermos justificar seus problemas afetivos, emocionais e psíquicos em razão delas, o mesmo não se dá no período correspondente a sua adolescência, cujas informações, apesar de vagas, são suficientes para associar a personagem aos estudos feitos por Freud a respeito do complexo edipiano.

O jovem Hilário passou seus primeiros anos escolares no colégio de São Pedro, “convento salitroso, expropriado durante o liberalismo”.¹²⁰ Por meio da onisciência de um narrador, sabe-se o quanto Hilário “detestava S. Pedro, a alegria dos colegas nos corredores lajeados, as brincadeiras violentas no recreio”.¹²¹ Seus amigos o “crivavam de alcunhas”¹²², aproveitando-se da tristeza e fragilidade que nele percebiam. O jovem limitava-se a se recolher aos cantos e a pensar no lugar onde morava, “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”¹²³.

Apesar de direcionar os pensamentos para a quinta, nos momentos de tristeza e solidão no colégio, para tentar, quem sabe, amenizar sua dor, deparava-se, quase sempre, com memórias repletas de solidão e tristeza:

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.¹²⁴

Em meio a suas lembranças e memórias do passado, apesar de encontrar, quando “de regresso à quinta (...) a amizade silenciosa do pai”, não sentia por ele a

¹²⁰ Carlos de OLIVEIRA, *Casa na duna*, p. 23-24.

¹²¹ *Ibid.*, p. 24.

¹²² *Ibid.*, p. 24.

¹²³ *Ibid.*, p. 24.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 25.

afeição que tinha pelo retrato da mãe, cuja morte se mostrava como um mistério indecifrável, já que nunca ninguém falava do assunto.

De volta à propriedade da família, Hilário pouco fazia para alterar o silêncio que pairava no casarão. O pai pouco falava, e quando o fazia, limitava-se a dar ordens breves aos empregados; “a criada fazia o seu trabalho, muda, vagarosa”¹²⁵; e ele, “procurava o silêncio dos pinhais”¹²⁶, quando então, buscava no devaneio uma forma de ficar “longe do colégio, de Corrocovo, do presente”¹²⁷, mas sempre junto ao retrato oval da mãe.

A qualidade da relação vivida entre pais e filhos, durante os primeiros anos da infância, determinam as bases do relacionamento futuro. Segundo P. Strecht (1999), são as vivências iniciais que, se não bem estruturadas, levam o jovem a desenvolver estados de vulnerabilidade e fragilidade. Se essas vivências são caracteristicamente traumáticas, com a perda, separação ou distanciamento do(s) pai(s), haverá a interiorização de modelos de relação distorcidos, que tenderão a se repetir sistematicamente em padrões de comportamentos desviantes.¹²⁸

Nesse sentido, Mariano Paulo não foi referência predominante de bom modelo. Pelo contrário, o fato de ter enviado o filho para longe, num lugar onde não encontrava amparo e era alcunhado de nomes pelos colegas, fez com que o filho desenvolvesse um comportamento introspectivo, que afetaria suas futuras relações emocionais.

A ausência da figura materna (e concomitante aproximação de sua imagem) associada ao descaso do pai, silencioso e reticente, que insistia em atribuir ao filho

¹²⁵ Carlos de OLIVEIRA, *Casa na duna*, p. 29.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 29.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 30.

¹²⁸ P. STRECHT, *Preciso de ti: perturbações psicossociais em crianças e adolescentes*, *passim*.

tarefas que o jovem “fazia de má vontade”¹²⁹, tudo contribuía para alargar o desencontro entre pai e filho. Com o tempo, nem mais os atos do pai, em relação ao trabalho na quinta, e os relacionados às amantes, eram tolerados. Com raiva, queria “correr atrás dele e dizer-lhe o que pensava de Maria dos Anjos, dos dois, do leito profanado da mãe”¹³⁰.

Pai e filho travavam uma batalha silenciosa, muitas vezes perpassada por repentinos de rebeldia e decepção. De um lado, o ensimesmar-se constante de Hilário, que não mostrava interesse pelos negócios do pai, vivia calado, vagueando pela propriedade, e, às vezes, saía para se encontrar com Guilhermina, “como um ladrão, de sacas cheias”¹³¹, o que o pai não podia perdoar. Do outro, a incapacidade do pai de dialogar com o filho, a seu ver, fraco e desprezado, sempre aninhado num mundo onde “povoava a solidão de coisas mágicas, remotas, que o homem assustado inventara”¹³². Assim como a quinta, que “parecia viver fora do tempo”¹³³, também vivia Hilário, entre devaneios e a fantasia:

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 [...].¹³⁴

A solidão a que estava fadado, aliada ao caráter frágil desenvolvido em razão da saúde debilitada, de uma tentativa de suicídio no passado e da incapacidade de relacionar-se afetiva e sexualmente com as mulheres, é o arcabouço de onde nascem e findam os devaneios de Hilário. Porém, mesmo neles,

¹²⁹ Carlos de OLIVEIRA, *Casa na duna*, p. 44-45.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 57-58.

¹³¹ *Ibid.*, p. 62.

¹³² *Ibid.*, p. 72.

¹³³ *Ibid.*, p. 75.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 30-31.

quando se transmuta em “navegador e aventureiro”, apesar de rodeado de seres mágicos, ainda se sente só, imerso em silêncio e dor.

De volta à realidade, derrotado até mesmo no mundo imaginado, Hilário se comporta de forma a espantar, cada vez mais, as pessoas que lhe tinham apreço, consideração ou simplesmente interesse. Guilhermina o considerava um fraco, e não hesitava em colocar na sua cama outro homem, já que Hilário não a saciava sexualmente; Firmino, com quem passara momentos alegres, em sua infância, passou a tolerá-lo, já que “era o herdeiro da quinta, o futuro patrão; tinha de ser obedecido, respeitado”¹³⁵; e até mesmo o Dr. Seabra, quem tratou e cuidou de Hilário, nos primeiros anos de vida, já não mais acreditava em sua mudança.

Sem o pai, que percebia não ser Hilário “o herdeiro que sonhara; a pesada herança dos Paulos exigia os ombros fortes de alguém capaz de confundir a quinta com a vida”¹³⁶; sem a mãe, morta durante seu parto (“uma hemorragia difícil de estancar”¹³⁷); sem as pessoas que antes lhe tinham afeto, o destino da personagem foi a morte, cruel, com uma enxada “enterrada de alto a baixo na cabeça”¹³⁸.

Os estudos de Freud¹³⁹ afirmam que a sexualidade está diretamente ligada ao cerne da vida psíquica de um ser. Daí a psicanálise considerar o sexual o eixo de suas preocupações. Desde o seu nascimento até a morte, o ser humano manifesta comportamentos de ordem sexual, e esses comportamentos, se não vividos naturalmente, podem levar ao desenvolvimento de traumas psíquicos (histeria).

Se, por um lado, tem-se que a sexualidade infantil é a matéria-prima do psiquismo, do outro, constata-se que a consciência sobre ela foi forçosamente

¹³⁵ Carlos de OLIVEIRA, *Casa na duna*, p. 89-90.

¹³⁶ *Ibid.*, p. 142.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 133.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 174.

¹³⁹ Sigmund FREUD, *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, *passim*.

negada, destinada ao desconhecimento, ao inconsciente. Segundo Freud, esta seria a razão pela qual os especialistas que o antecederam permaneciam na ignorância.

Quando se fala em vida psíquica, comumente somos levados a identificá-la com a consciência e o conhecimento (emoções, imagens e pensamentos que permitem a convivência inter-humana). A sexualidade, em contrapartida, é quase sempre associada ao prazer do corpo e, biologicamente, tem como função a preservação da espécie. Entretanto, há um movimento de engendramento entre a sexualidade e a vida psíquica, o que possibilita a constituição do ser:

Faz parte da opinião popular sobre a pulsão sexual que ela está ausente na infância e só desperta no período da vida designado de puberdade. Mas esse não é apenas um erro qualquer, e sim um equívoco de graves conseqüências, pois é o principal culpado de nossa ignorância de hoje sobre as condições básicas da vida sexual. Um estudo aprofundado das manifestações sexuais da infância provavelmente nos revelaria os traços essenciais da pulsão sexual, desvendaria sua evolução e nos permitiria ver como se compõe a partir de diversas fontes.¹⁴⁰

Esse pensamento de ausência da pulsão sexual na criança foi determinante para o desenvolvimento de uma série de anomalias psíquicas no adulto, segundo Freud. E há situações em que as restrições ao exercício da sexualidade (estabelecimento de condições e circunstâncias) comprometem, ainda mais, a psique do ser.

Em *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade* (1905), Freud não só aponta a origem da sexualidade adulta na vida infantil, como também que a constituição do sujeito, há muito responsabilidade da educação, ergue-se a partir da sexualidade infantil e sua reação a ela. Ao estudar os sintomas neuróticos das pessoas na fase adulta, o médico constatou secreta atividade sexual infantil (fantasia inconsciente), que era negada e ignorada pelo pacientes.

¹⁴⁰ Sigmund FREUD, *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, p. 51.

O prazer de sugar e brincar com o seio materno, por exemplo, para o psicanalista, tem tanta importância quanto a fome, considerada urgência vital. Mais do que se prestar à nutrição, simplesmente, atrás do mamar há um primeiro grande passo do psiquismo humano, como Freud tentou demonstrar.

A fome do bebê leva-o a expressar comportamentos de dor (choro, grito, esperneio). Há uma espécie de descompasso com o mundo, percebido pelo adulto nas reações dos bebês. Nesse momento, demanda-se uma ação específica por parte do adulto, para retirar a criança do vazio em que se encontra. A criança, inserida num inóspito vazio, clama pelo retorno ao ventre. O adulto, então, tentará aliviar seu sofrimento, buscando, na restauração da quietude, a fusão entre o ser e o ambiente ao redor.

O suprimento da fome transcende o simples saneamento de uma urgência vital. O ato de amamentar significa a compaixão pela carência e dor do bebê, e os movimentos da mãe para extingui-los (colocá-lo nos braços, voz mansa, o balançar) substituirão a sensação de desespero nas próximas amamentações por esperança e prazer.

Foi analisando essa situação entre mãe e filho que Freud descobriu as origens sexuais da vida psíquica: o alojamento no mundo dos homens, a instauração do prazer, do brincar, enfim, esse diálogo entre os corpos da mãe e do filho (embate entre as realidades interiores e exteriores) possibilita a construção das figuras psíquicas.

Esse discorrer acerca dos estudos de Freud, apesar de longo, é importante para a compreensão de alguns dos comportamentos da personagem Hilário, cuja ausência do materno, numa dimensão temporal de intensidade e urgência, pode ter

comprometido seu aparelho psíquico, levando-o ao desenvolvimento de fantasias (estruturadas como realidade), caracterizadoras de conversões histéricas.

No romance *Casa na duna*, os acontecimentos em torno de D. Conceição, mãe de Hilário, são apresentados ao leitor, inicialmente, eivados de mistério. No capítulo IV, têm-se as últimas notícias que precederam a morte da personagem:

Só o Dr. Seabra aparecia de vez em quando, numa aberta do tempo; brincava com as apreensões do amigo; agarrava-o por um braço e, depois, no desvão da janela, tentava sossegá-lo:

— Nada de cuidado. Trouxe de Corgos uns fortificantes e o estado geral vai melhorar. É um corpo novo que anda ali dentro a alimentar-se, a enfraquecer a mãe. Um parasita. Compreende? Temos de matar-lhe a fome. Iodo, cálcio, etc. Deixe andar.¹⁴¹

Por meio do sumário e da fala da personagem Dr. Neto, plasmada por meio do discurso direto, ao leitor são apresentados indícios de que algo não está bem com D. Conceição. A fala do médico, direcionada ao amigo Mariano Paulo, é um misto de coloquialismo e frieza técnica. Ao comparar o feto a um parasita, apesar da analogia depreciativa do humano, tinha como intenção tranquilizar o futuro pai e justificar os problemas apresentados pela mãe durante a gravidez.

Com a passagem do capítulo IV para o seguinte, tem-se um salto no tempo, levando ao conhecimento do leitor que “Mariano Paulo viera trazer Hilário ao colégio de S. Pedro”.¹⁴² Esse salto temporal, iniciado no último período do capítulo IV (“E ao ritmo desses gestos lentos e antigos os anos foram passando sobre Corrocovo”¹⁴³), guarda uma série de elementos que delimitaram os comportamentos de Hilário, quando adulto, o que torna sua análise acurada fundamental para justificar a representação da personagem na trama.

¹⁴¹ Carlos de OLIVEIRA, *Casa na duna*, p. 20-21.

¹⁴² *Ibid.*, p. 23.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 22.

A notícia da morte da personagem D. Conceição é apresentada ao leitor na parte final do capítulo V. Antes disso, o narrador, por meio das técnicas de cena e sumário, cruzou momentos do presente narrativo com lembranças do passado do jovem Hilário, oferecendo pistas do evento morte ocorrido, mas não determinando exatamente o quando de sua ocorrência:

Pensava em Corrocovo, na grande moldura oval do retrato da mãe (...), nos serões da quinta, com o pai sempre calado.¹⁴⁴

Apertava as pálpebras com força até surgir o retrato da mãe.¹⁴⁵

De regresso à quinta, encontrava a amizade silenciosa do pai, a figura seca de Palmira.¹⁴⁶

As primeiras lembranças de Hilário, apresentadas ao leitor, afastam a figura materna de uma existência concreta. O jovem ansiava pelo retrato da mãe, quando no colégio, e, ao voltar à quinta, deparava-se com o pai (com quem pouco falava) e a serviçal da casa (por quem não nutria qualquer afeição).

Desde o início do capítulo até a cena em que o jovem, de volta às terras do pai, empreende um diálogo com o Dr. Seabra, a respeito da mãe, pairam dúvidas em relação ao porquê do interesse do jovem pela imagem da mãe, e não por ela, propriamente dita. Esse fato, aliado à tristeza do pai, ao silêncio na casa, ao medo da noite, delimitava o não lugar das lembranças da figura materna, posteriormente justificada:

[...] 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?¹⁴⁷

¹⁴⁴ Carlos de OLIVEIRA, *Casa na duna*, p. 24.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 25.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 25.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 25-26.

Nesse momento, o leitor não só tem conhecimento da morte da personagem (e percebe os indícios narrativos oferecidos anteriormente a esse respeito), como também, da mesma forma que Hilário, desconhece os motivos que levaram D. Conceição à morte, assim como o momento em que se deu o evento (ou pelo menos supõe, já que o filho, “parasita”, deu origem a uma gravidez problemática).

Hilário só terá ciência da verdade acerca da morte de sua mãe no capítulo XXII, quando de uma discussão com o Dr. Seabra:

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.¹⁴⁸

Freud, em sua obra, pontua que a erotização (apropriação do prazer), que constrói o corpo psíquico (lentamente), ocorre junto ao adulto (mãe), com a transformação de elementos sensoriais e corporais em imagens de movimento subjetivo. As necessidades vitais transmutam-se em linguagem e passam a compor a psique do indivíduo.

A perda da mãe, pelo que se depreende do texto, tentou ser suprida pelas figuras de Palmira (serviçal da casa), do pai e do médico amigo da família. Contudo, como a Psicanálise sempre afirmou, ninguém aprende a ser mãe, como propõem alguns livros de orientação de pais. O que ocorre, na verdade, é que ser mãe implica em estabelecer um contato inconsciente com a criança que há dentro dela, com a própria sexualidade infantil adquirida por meio do adulto quando criança. O sofrimento do bebê invoca, nos pais, os seus próprios gritos quando crianças, o que

¹⁴⁸ Carlos de OLIVEIRA, *Casa na duna*, p. 131.

assegura os sentimentos de compaixão e proteção. O adquirido junto ao adulto é projetado sobre a própria superfície do corpo, segundo Freud.

Além disso, as satisfações erógenas das funções corporais relacionadas ao sugar, defecar, tocar, e todas as outras não relacionadas à genitalidade são, segundo o psicanalista, expansões das imagens que a criança lança sobre o mundo, quando com ele interage. Mas essa interação, que faz com que a criança sofisticue suas experiências, só se dá quando do contato com a mãe.

O próximo passo dado na construção da psique é justamente o ato de enxergar o outro como um ser separado, equipando-se para aceitar a realidade (adiando o prazer e considerando os limites em função dos outros), para, finalmente, organizar-se enquanto indivíduo. Freud explica que na ocorrência de interferências nesse configurar lento do universo psíquico, surgem os sintomas neuróticos, e os recalques havidos na infância são transpostos para a fantasia.

Hilário não apenas se revela complexo, como também a representação verossímil do ser em conflito com sua própria sexualidade (e, portanto, com a própria realidade circundante). A personagem imerge no mundo da fantasia, e isso não significa apenas escape, mas, segundo estudos freudianos, uma espécie de regressão ao estágio genital das atividades sexuais da infância:

[...] aves desconhecidas, pelos céus de tempestade, derrubando os mastros, rasgando as velas nos bicos formidáveis; enseadas tranqüilas, com areias alvas ao fundo e peixes cintilantes sobre as folas de 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 trevas, 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.¹⁴⁹

¹⁴⁹ Carlos de OLIVEIRA, *Casa na duna*, p. 30-31.

Os devaneios e sonhos do jovem Hilário apresentam-se fartos de elementos fantásticos (animais estranhos, aves desconhecidas, monstros do oceano, fauces de dragões, língua de serpentes verdes). Em meio a eles, a perseguição da imagem materna, ora próxima, ora distante, mas sempre causadora de dor e aflição (as mãos sangravam-lhe nas arestas de pedra), evidencia uma angústia, também apontada por Freud em seus estudos:

As próprias crianças se comportam, desde cedo, como se sua afeição pelas pessoas que a assistem fosse da natureza do amor sexual. A angústia das crianças não é, obrigatoriamente, nada além da expressão da falta que sentem da pessoa amada; por isso elas se angustiam diante de qualquer estranho; temem a escuridão, porque, nesta, não vêem a pessoa amada, e se deixam acalmar quando podem segurar-lhe a mão na obscuridade. Atribuir a todos os bichos-papões da infância e a todas as histórias horripilantes contadas pelas babás a culpa por provocarem nervosismo na criança é superestimar-lhes o efeito. Só as crianças propensas ao estado de angústia é que acolhem essas histórias, que em outras não causam nenhuma impressão; e só tendem ao estado de angústia as crianças com uma pulsão sexual desmedida, ou prematuramente desenvolvida, ou que se tornou muito exigente em função dos mimos excessivos. Nesse aspecto, a criança porta-se como o adulto, na medida em que transforma sua libido em angústia quando não pode satisfazê-la; e inversamente, o adulto neurotizado pela libido insatisfeita comporta-se como uma criança em sua angústia: começa a sentir medo tão logo fica sozinho, ou seja, sem uma pessoa de cujo amor se acredite seguro, e a querer aplacar esse medo através das medidas mais pueris.¹⁵⁰

A angústia presente em Hilário, enquanto jovem, repete-se na fase adulta, comprometendo sua sexualidade, já que, como revelado por Freud, o sexual não é dado, não está predeterminado, mas é obra criada pelo adulto. Os estímulos do bebê não encontraram meios de descarga. A retração a eles não ocorreu (interferência na pulsão de morte), daí as falhas no movimento do prazer. E isso, quando ocorre, seja por carência, seja por depressão, faz com que os estímulos, em vez de serem utilizados, sejam descarregados, destruindo a sexualidade infantil (e conseqüentemente o mundo das representações psíquicas). E uma vez que a retração é condição *sine qua non* para inserção no universo adulto (lei da cultura),

¹⁵⁰ Sigmundo FREUD, *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*, p. 101.

em sua incoerência, o indivíduo terá dificuldades de suportar sua existência, e, quando adulto, comportar-se-á “como uma criança em sua angústia”:

Pela madrugada, Hilário perguntaria antes de sair:
— Queres agora?
Passava ali noites e noites sem ela querer. Teimava, metia-se na cama, inofensivo como uma criança. À menor tentativa, Guilhermina atalhava:
— Não penses nisso. Vê se dormes.

Se por um lado Guilhermina o tratava como criança, por outro, Hilário buscava naquela mulher a figura materna, nunca encontrada. Sempre em seu encaixo (noites e noites sem ela querer), “escolhia um recanto de sombra e aguardava”¹⁵¹ que os homens com quem Guilhermina se deitava fossem embora de sua casa (“noite perdida vigiando até os olhos lhe doerem quem entrava ou saía”¹⁵²). Tinha intenção de avançar sobre eles, mas “limitava-se a ranger os dentes”¹⁵³, pois os temia, sobretudo. Limitava-se também a ralar com Guilhermina, batendo o pé, “numa espécie de birra”, porém, “logo a seguir, arrependia-se. Era incapaz de lhe tocar (...) E acabava com o pedido habitual, que mudasse de vida, que fosse apenas dele.”¹⁵⁴

A projeção da imagem materna em Guilhermina é patente na passagem abaixo:

Jornaleiros, saídos daquele quarto, daquela cama, para voltarem com o seu cheiro de estrume. Sempre. E afastava-se dela.
Outras vezes, a saliva ardente da rapariga inibia-o. Não sabia porquê. Um pressentimento, um aviso obscuro de que estavam a macular qualquer coisa. Talvez fosse melhor não saber.
Guilhermina gritava:
— Percebes agora porque preciso de homens?
Furiosa, dum lado para o outro:
— Porque és um desses machos de quando o rei faz anos.
E, de repente, estendia o braço:
— Rua. A porta é ali.¹⁵⁵

¹⁵¹ Carlos de OLIVEIRA, *Casa na duna*, p. 117.

¹⁵² *Ibid.*, p. 117.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 117.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 119.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 120.

Em suma, Hilário é a personagem que se comporta como contraponto da configuração patriarcal de Mariano Paulo. Incapaz de reproduzir os mesmos valores que vinham sendo encontrados em meio aos Paulos, a personagem metaforizaria, então, um primeiro passo na tentativa de desconstrução do patriarca, já que falha nas vezes que tenta se comportar em conformidade com o ditado para o gênero masculino.

E esse descompasso entre o ser e o “dever ser” é resultado, entre outras coisas, das incongruências psíquicas e culturais que acometeram a personagem desde o falecimento da mãe.

Fica muito claro, dessa forma, que a reprodução dos valores patriarcais, por meio da educação dentro de casa, principalmente, só se efetiva com a atuação materna. Em sua ausência, dissipam-se as chances de “formar” um novo patriarca, apegado aos valores passadistas, conservadores e machistas, que atrasavam, ainda mais, a vida das pessoas, no meio rural português.

IV – Mulheres em silêncio

Mulher e sociedade

A solidão, que marcou os arranjos matrimoniais, principalmente nos séculos XIX e XX, foi consequência da incapacidade de os cônjuges estabelecerem vínculos reais de cunho afetivo, entre eles, o que acabou por lançá-los não só a universos distantes e incomunicáveis, como também, colaborou para o posicionamento de inferioridade do feminino.

Em todas as áreas do saber humano, assim como nas mais diferentes épocas, estimulou-se esse posicionamento como natural e correto. Prova disso são os textos, os heróis aclamados, o que a história não cansou de registrar:

[...] São os homens que fizeram a Grécia, o Império Romano, a França e todas as nações, que descobriram a terra e inventaram os instrumentos que permitem explorá-la, que a governaram, que a povoaram de estátuas, de quadros e de livros. A literatura infantil, a mitologia, contos, narrativas, refletem os mitos criados pelo orgulho e os desejos dos homens: é através de olhos masculinos que a menina explora o mundo e nele decifra seu destino. A superioridade masculina é esmagadora: Perseu, Hércules, Davi, Aquiles, Lançarote, Duguesclin, Bayard, Napoleão, quantos homens para uma Joana d'Arc; e, por trás desta, perfila-se a grande figura masculina de São Miguel Arcanjo! Nada mais tedioso do que os livros que traçam vidas de mulheres ilustres: são pálidas figuras ao lado das dos grandes homens; e em sua maioria banham-se na sombra de algum herói masculino.¹⁵⁶

Simone de Beauvoir, refletindo acerca da situação da mulher, e exibindo um mundo traçado, comandado e controlado pelo homem, constatou que a história, no seu registro, destinou à mulher uma existência desprovida de passado, de religião, de produção — um papel caudatário da palavra do homem; e para isso, por meio do

¹⁵⁶ Simone de BEAUVOIR, *O segundo sexo*, p. 30

mito do “eterno feminino”, assegurou o seu aprisionamento numa alienação praticamente intransponível, haja vista a manutenção da ideia de associação de uma possível inferioridade do feminino em razão de uma fatalidade biológica.

A sina da solidão atingiu mais ferozmente o gênero feminino do que o masculino. E as razões são inúmeras. Dos mitos às teorias científicas, as sociedades apontaram as mais diversas razões para uma determinada organização social, destacando-se, nas civilizações antigas, as justificativas de ordem mítica, e, nas contemporâneas, as científicas.

São inúmeros os mitos da Antiguidade que relatam a trajetória do feminino. De deusas polifacéticas, independentes do masculino, a mulheres feitas unicamente para agradar aos deuses, as representações do feminino nas tragédias gregas são o melhor exemplo do mítico interferindo na organização social.

A tragédia *Medeia*, de Eurípedes, por exemplo, traz a figura de uma mulher independente, cujas sexualidade e maternidade caminhavam juntas. Não se submetendo ao subjugo da figura masculina e tendo a sua infidelidade legitimada pelo pensamento patriarcal, amalgama em sua imagem elementos de bondade e perversão. Esse rebelar-se contra o universo masculino repetir-se-ia em *Antígona*, de Sófocles, com as personagens Electra e Antígona desafiando a autoridade paterna.

A Filosofia da Antiguidade também legou para a posteridade essa hierarquização de gêneros, que ainda marca as civilizações contemporâneas. Nesse sentido, os estudos de Foucault, em *História da sexualidade – O uso dos prazeres* (2003) e *História da sexualidade – o cuidado de si* (2003), mostram-se pertinentes.

Nessas obras, Foucault mostra que os pensamentos de Aristóteles, Hipócrates, Platão e Demóstenes, entre outros, influenciaram e vem influenciando o pensamento ocidental, em especial no que tange à hierarquização dos gêneros.

Foucault observou que, para Aristóteles, “a natureza programou, de certa forma, a economia da propriedade doméstica e os papéis que cada um dos esposos deve aí desempenhar”¹⁵⁷. Para as mulheres, a subordinação e a temperança seriam virtudes. Sexualmente, estariam atreladas à reprodução e o prazer era diretamente dependente do masculino, elemento forte da natureza.

As mulheres eram confinadas ao espaçamento doméstico (cuidavam da casa e dos filhos) — daí a justificativa do ócio dos homens, que possuíam muito tempo para empreender diálogos filosóficos (e eróticos).

Mas nem todos inferiorizavam a figura feminina. Platão¹⁵⁸, na contramão do pensamento aristotélico, asseverou que homens e mulheres devem ter responsabilidade sobre a criação da prole, e, ainda, que as mulheres podem gozar da mesma liberdade sexual que os homens — pensamento este que não encontrou solo fértil no pensamento cristão.

Nas explicações bíblicas acerca da origem do mundo e do homem, o subjugo e o preconceito, em relação à mulher, possuem destaque. Atribuiu-se ao homem (Adão) o domínio da natureza e de todos os seres vivos, e concebeu-se a mulher a partir dele. A narrativa bíblica da criação, apresentada em Gênesis, mostra que a mulher possui uma relação “natural” de subordinação ao homem, já que proveniente da matéria-prima deste.

¹⁵⁷ Michel FOUCAULT, *História da sexualidade – O uso dos prazeres*, p. 157.

¹⁵⁸ PLATÃO, *A república*, passim.

Na Criação, a transgressão feminina correspondeu à multiplicação dos sofrimentos da gravidez. “Em meio de dores, darás à luz filhos”¹⁵⁹, condenou o Criador. Mas não se cogitou da fraqueza de Adão quando aceitou as sugestões que a serpente havia passado a Eva. Ao ser inquirido por Deus, sobre sua desobediência, não só não assumiu sua culpa, como acusou o próprio Criador pela sua desobediência. “A mulher que me deste por esposa, ela me deu da árvore e eu comi”¹⁶⁰, afirmou Adão.

E nunca se cogitou uma conclusão inversa: a insatisfação em relação à criação do homem fez com que Deus tenha se valido da matéria-prima do homem para aperfeiçoar sua criação. Talvez temendo esse pensamento, todas as instituições oriundas do mundo cristão (mas não só dele) se dedicaram, cada vez mais, no desenvolvimento de estratégias para ratificar a inferiorização da mulher em relação ao homem. Tem-se, com isso, que a civilização ocidental foi então profundamente marcada pela filosofia grega e pelo pensamento cristão, da Idade Média à Modernidade.

Para Nietzsche (2000), por exemplo, a busca da verdade, característica do pensamento filosófico, era incompatível com o feminino, já que as mulheres são seres destinados à mentira e à dissimulação. O envolvimento com a ciência e a sabedoria não poderia se efetivar, uma vez que a grande arte feminina repousa na aparência e na beleza.¹⁶¹

A Antropologia também abraçou uma heterogeneidade discursiva acerca do feminino, e teria, nos pensamentos de Engels, sua contribuição mais emblemática. Para o pensador, o matriarcado esteve na origem da primeira civilização. Seu

¹⁵⁹ BÍBLIA SAGRADA. *Gênesis* 3,16.

¹⁶⁰ *Ibid.*, *Gênesis* 3,12.

¹⁶¹ Friedrich W. NIETZSCHE, *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres, passim*.

desmantelamento só se deu pelo domínio masculino, quando do surgimento da propriedade privada:

O desmoronamento do direito materno, a grande derrota histórica do sexo feminino em todo o mundo. O homem apoderou-se também da direção da casa; a mulher viu-se degradada, convertida em servidora, em escrava da luxúria do homem, em simples instrumento de reprodução. Essa baixa condição da mulher, manifestada, sobretudo, entre os gregos dos tempos heróicos, e ainda mais, entre os dos tempos clássicos, tem sido gradualmente retocada, dissimulada e, em certos lugares, até revestida de formas de maior suavidade, mas de maneira alguma suprimida.¹⁶²

Engels não só mostrou o momento em que se deu, definitivamente, o domínio do homem sobre a mulher, como atribuiu ao casamento burguês e seus elementos intrínsecos (destaque para a monogamia), a origem da opressão feminina. Esta marcaria os séculos seguintes até a contemporaneidade, apresentando-se com mais intensidade num certo momento histórico, e menos em outro.

Com vistas a salvaguardar os interesses em torno da propriedade e do capital, estimulou-se, cada vez mais, a desigualdade entre os gêneros e a posse absoluta de um dos cônjuges pelo outro. Para isso, enredou-se, no meio social, o descaso, não apenas à individualidade, na construção da relação afetiva, mas também à sexualidade, na formação psicológica do indivíduo, que se viu encerrado em espaços predeterminados para que a estrutura das relações de poder se mantivesse inalterada.

A separação entre a vida pública e a vida privada é um dos elementos mais importantes na conformação de valores, do modo de vida, em conflito com um projeto radical de igualdade. O descaso pelas questões de transformação pessoal, a redução dos horizontes da luta política, sem incorporar de forma efetiva o questionamento dos valores, comportamentos e privilégios que reforçam a dominação masculina, limitam a elaboração de uma nova moral, uma nova ética que orientem as relações pessoais e sociais.¹⁶³

¹⁶² Friedrich ENGELS, *A origem da família, da propriedade privada e do estado*, p. 60.

¹⁶³ Alexandra KOLONTAI, *A nova mulher e a moral sexual*, p. 11.

Os valores concernentes aos universos masculino e feminino impediam que a luta por uma possível igualdade entre os gêneros fosse vitoriosa. Primeiro porque uma das grandes estratégias do sistema, para salvaguardar as diferenças estabelecidas socialmente, foi separar a vida pública da privada, destinando à figura masculina a possibilidade de transitar livremente por ambas, enquanto que, para a figura feminina, o privado seria o limite de sua atuação.

As Igrejas cristãs incumbiram-se de manter esse *status quo ipso litteris* por séculos e séculos, reforçando, assim, o papel de sujeição da mulher ao homem. Na própria estrutura da Igreja, o Catolicismo não permite à mulher ingressar no seu quadro sacerdotal.

A mulher então se viu presa aos grilhões do que se estabelecia socialmente. Apesar de a ideologia burguesa ter trazido a associação do matrimônio à noção de companheirismo, e, por conseguinte, da igualdade entre os partícipes, não conseguiu livrar a mulher do secundarismo hierárquico que a persegue desde tempos remotos.

A mulher na ficção de Carlos de Oliveira

Antes de se enveredar pela representação do feminino na trilogia da Gândara, é fundamental conceituar o gênero, apesar de não ser tarefa muito simples. Para a Sociologia, por exemplo, a tentativa de conceituar os gêneros só teria validade se dentro de uma formatação histórico-temporal e dissociada da condição “natural”, que é fruto de concepções retrógradas, provavelmente

arquitetadas pelo pensamento religioso e político, há séculos difundido, e que precisa se revisto.

Assim, o que se veiculou como condição universal e natural, na verdade, tinha o objetivo de esconder as intenções sócio-culturais na diferenciação de gêneros, já que a condição biológica não distingue, na hierarquia de poder e prestígio, homens e mulheres. O mesmo já ocorrera em relação à discriminação racial, na qual uma inferioridade biológica era atribuída aos negros, por meio de um mecanismo ideológico coercitivo que ocultava informações em nome de uma natureza que não poderia (deveria) ser questionada.

Evidentemente, tanto homens quanto mulheres foram vítimas dessa imposição assimétrica dos sexos — o que não se pode discutir, já que as naturezas feminina e masculina particularizam-se, cada qual dentro do seu universo biológico. Há, certamente, uma essência que distingue, em alguns aspectos, o homem da mulher. Contudo, há um mecanismo intenso, engendrado no seio da sociedade, no sentido de não só preservar essa particularização de gêneros (como se fosse possível perdê-la), como intensificá-la, sob outros argumentos, artificialmente construídos, para manutenção de uma estrutura sócio-político-econômica que se deseja. Daí a necessidade de vigília e controle constantes. Afinal, o sucesso do sistema está intimamente relacionado com a manutenção dessa ideologia.

À situação de inferioridade da mulher correspondeu a estruturação familiar em papéis específicos de representação para o masculino e o feminino, cabendo àquele a chefia do núcleo familiar e todas as decisões que atendessem aos seus próprios interesses, incluindo-se a do futuro da prole.

A literatura, retratando a dupla moral instituída pelo homem e avalizada pelo Estado e pela Igreja, atuou ora na manutenção ideológica do que era considerado

certo, ora posicionando-se contrariamente, mas num discurso cuja eficácia era limitada.

O século XX foi, então, o responsável por agregar um conjunto de obras nas quais o teor crítico em relação à questão, seja em razão da ironia utilizada, ou da desconstrução de verdades e mitos, se não contribuiu para a eliminação do problema, pelo menos, não colaborou na sua veiculação ratificadora.

Negar à mulher as prerrogativas de atuação proporcionadas ao homem foi uma das inúmeras estratégias sociais para manutenção do poder nas mãos de um grupo específico. A burguesia, assim como a fidalguia, lançou mão dos mesmos recursos ideológicos para afastar o universo feminino dos círculos de poder, posicionando a moral cristã e a fragilidade biológica como base de sustentação de seu arcabouço ideológico.

Num primeiro momento, há a tendência de se acreditar que a forma mais eficaz de controle social se dá por meio da repressão. Nesse aspecto, é de se ressaltar o estudo de Michel Foucault a respeito do assunto:

[...] Quando se define os efeitos do poder pela repressão, tem-se uma concepção puramente jurídica deste mesmo poder; identifica-se o poder a uma lei que diz não. O fundamental seria a força da proibição. Ora, creio ser esta uma noção negativa, estreita e esquelética do poder que curiosamente todo mundo aceitou. Se o poder fosse somente repressivo, se não fizesse outra coisa a não ser dizer não, você acredita que seria obedecido? O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. Deve-se considerá-lo como uma rede produtiva que atravessa todo o corpo social muito mais do que uma instância negativa que tem por função reprimir.¹⁶⁴

Foucault não descarta o caráter repressivo do poder, mas pontua ser apenas uma de suas características. Muito mais do que reprimir, o que certamente induziria

¹⁶⁴ Michel FOUCAULT, *Microfísica do poder*, p. 7-8.

a um comportamento reativo imediato, o poder enreda seus partícipes por meio de estratégias variadas, dependendo do grupo humano a que estejam relacionadas. O poder, segundo Foucault, apenas se delinea como prática social.

Em seus estudos, o filósofo também descortina a máxima de que o aparelho estatal é o principal articulador da distribuição do poder. Em verdade, é apenas mais um em meio a uma série de outros poderes que existem em uma sociedade, e que não podem ser localizados:

[...] O interessante da análise é justamente que os poderes não estão localizados em nenhum ponto específico da estrutura social. Funcionam como uma rede de dispositivos ou mecanismos a que nada ou ninguém escapa, a que não existe exterior possível, limites ou fronteiras. Daí a importante e polêmica idéia de que o poder não é algo que se detém como uma coisa, como uma propriedade, que se possui ou não. Não existe de um lado os que têm o poder e de outro aqueles que se encontram dele alijados. Rigorosamente falando, o poder não existe; existem sim práticas ou relações de poder. O que significa dizer que o poder é algo que se exerce, que se efetua, que funciona.¹⁶⁵

A efetivação do poder, portanto, sugere não só uma multiplicidade de atores na relação de forças, mas também um mecanismo de atuação dinâmico que transcende o efeito apenas da repressão. Busca-se um estratagema, em que o poder possa se configurar jurídica e socialmente dentro dos limites da legalidade:

[...] O que lhe interessa basicamente não é expulsar os homens da vida social, impedir o exercício de suas atividades, e sim gerir a vida dos homens, controlá-los em suas ações para que seja possível e viável utilizá-los ao máximo, aproveitando suas potencialidades e utilizando um sistema de aperfeiçoamento gradual e contínuo de suas capacidades.¹⁶⁶

A existência da repressão apenas estimula a reação. Dessa forma, a estratégia utilizada foi munir os homens da pretensa e falsa noção de que eram livres e que tinham controle sobre suas ações em meio ao social. Com isso,

¹⁶⁵ Roberto MACHADO. In. Michel FOUCAULT, *Microfísica do poder*, p. XIV.

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. XVI.

efetivava-se o controle dos homens, já que eles se comportavam em consonância ao que era desejado — explorados em suas potencialidades e capacidades.

O controle a que faz alusão o pesquisador é facilmente apreendido na representação social efetivada nos romances de Carlos de Oliveira. Na pequena burguesia rural portuguesa, no que tange, principalmente, à luta de classes e à estruturação da família, o controle é maciço e, aparentemente, incorruptível. Isso porque aos elementos do agrupamento social se destinam diferentes parcelas de poder, compatíveis e complementares, cuja intensidade jamais possibilita a eliminação de um tipo por outro.

O universo feminino é dissecado, na trilogia da Gândara, em diferentes perspectivas. Trabalhadoras do campo, serviçais, prostitutas e donas de casa povoam os enredos gandarenses. Em geral, são mulheres amarguradas, abandonadas, objetificadas pelo parceiro e pelo próprio grupo. Padecem do sentimento de abandono, descaso, manipulação, e, muitas vezes, não possuem consciência disso. São joguetes nas mãos dos homens. Entretanto, o que as destaca é a responsabilidade que possuem pela propagação dos comportamentos e ideias que tanto as afligem.

A questão da sexualidade, que não só percorre os diferentes agrupamentos sociais, como se apresenta particularizada em cada um deles, é o eixo que evidencia a dupla moral que permeia as relações humanas. De um lado, a figura do “macho” e todo seu repertório de sedução, controle e maltrato da mulher. Do outro, a “fêmea”, educada para servir, ser “usada” e comprovar, cada vez mais, a liderança masculina, cujo comportamento sexual (regrado pelo grupo) apresenta-se uno e indelével: as intenções de procriação e prazer se confundem e se complementam. Na mulher, entretanto, são muito bem delineadas essas intenções, o que a levou ao

desenvolvimento de variadas manifestações em torno da sexualidade (quase todas elas, porém, eivadas de máculas e criticismo).

Conceição Pina, D. Lúcia, Cilinha e Maria dos Prazeres, personagens protagonistas e representantes da classe social privilegiada, assim como Maria dos Anjos, Guilhermina, Rosário e Clara, representantes da classe trabalhadora, metaforizam representações femininas com as quais se pode traçar um fio evolutivo não só no que tange à atuação no grupo social, mas também nos elementos primordiais da construção ficcional.

Percorrendo os três romances, perceberemos que as personagens femininas em destaque são fruto de uma concepção artística que almejou apresentar três diferentes manifestações do feminino e, mais importante, sua relação com o universo masculino e com o familiar. A maternidade desejada, sonhada, imposta, negada, assim como o papel de senhora do lar, respeitada, isolada, desamparada, temida, desenhadas na obra do autor, mostram não só a dicotomia de gêneros perpetuada inercialmente pelo grupo, como também, a parcela de responsabilidade da mulher pela permanência dessa situação. Entre o embate de tornar real um sonho, saciar um desejo, viver livremente, e a responsabilidade pela educação da prole, pela gerência do lar, pelo sucesso do marido (falsas ilusões de poder), optou por esta última, corroborando, assim, para um sistema que não lhe permite usufruir o sonho e o desejo.

O romance português do século XX apresenta a vitimização que persegue a personagem feminina — perseguição oriunda da estrutura pequeno-burguesa. Entretanto, se pensarmos na estrutura familiar, ou melhor, na sua manutenção e coordenação, veremos que essa vitimização nem sempre corresponde à fragilização da mulher e a um secundarismo no que tange a sua atuação no seio da família

burguesa. A configuração das personagens femininas, nos romances analisados, engrandece-as se comparadas com as masculinas, tornando-as, na verdade, se não as verdadeiras protagonistas dos romances, ao menos, mulheres cuja força foi determinante para colaborar com o domínio do universo masculino.

Realmente, como demonstrou Ana Helena Cizotto Belline (1995), a evolução da presença feminina em Carlos de Oliveira é patente. E essa evolução se dá não só em se analisando as personagens protagonistas, mas, também, as coadjuvantes, que partem de uma representação inaugural (*Casa na duna*), atingindo um aperfeiçoamento de representação em uma sociedade patriarcal (*Pequenos burgueses*), até atingir o criticismo máximo quando das subversões dos papéis masculinos e femininos (*Uma abelha na chuva*).

A análise da representação do feminino, na obra de Carlos de Oliveira, em relação à sexualidade, mostrará que há, dentro desse mundo, outros mundos, constituindo um verdadeiro pluralismo feminino. Enquanto as bases de sustentação do universo masculino apresentam-se uníssonas, as do feminino, em contrapartida, para complementação e por exigência do masculino, subdividem-se, formando uma nova hierarquização dentro da velha existente.

Casamento: desejo, destino ou imposição?

Palmira e Clara, representantes da classe trabalhadora, nos romances *Casa na duna* e *Uma abelha na chuva*, respectivamente, veem no casamento a oportunidade de promoverem uma mudança em suas vidas. Por meio dele, há uma espécie de crença na alteração de uma realidade que as sobrepuja:

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.¹⁶⁷

O trecho acima encerra, apesar de breve, a problemática em torno da mulher, nos campos social, econômico e afetivo: engravidar, gerar um filho em que o pai se espelha, orgulhar-se pela continuidade de si, ser abraçada, protegida, ter uma família, conforto, proteção e afeto. Por meio da visão “por trás”¹⁶⁸, o narrador, onisciente, descortina os pensamentos da personagem e apresenta-os ao leitor.

A inserção da mulher no mercado de trabalho não a eximiu das tarefas ligadas ao lar. No meio urbano, com o surgimento de uma “sociedade de consumo”, as mulheres passaram a deixar a casa para complementar a renda da família, suportando uma dupla jornada de trabalho. No campo, essa realidade não foi muito diferente, principalmente porque ao crescimento urbano correspondeu o empobrecimento do meio rural — daí a necessidade de trabalhar para obter as mínimas condições de sobrevivência.

A atuação laboral, que se dava direta (“trabalhavam na quinta”) ou indiretamente (“trazer a merenda aos jornaleiros”), não só era fato constante na camada proletária, como foi decisiva para uma equiparação menos assimétrica entre o feminino e o masculino, como se demonstrará em breve.

Se por um lado havia a necessidade de trabalhar para, ou complementar ou manter uma renda capaz de prover a subsistência, por outro, a “jornada natural” de trabalho, que vem acompanhando a mulher em sua trajetória na civilização, relacionada à responsabilidade de procriar e educar a prole (“grávidas, com os

¹⁶⁷ Carlos de OLIVEIRA, *Casa na duna*, p. 33.

¹⁶⁸ Jean POUILLON, *O tempo no romance*, p. 134.

garotos pela mão”), manteve-se praticamente intacta, onerando ainda mais a responsabilidade feminina na sociedade.

O trecho mencionado, do romance *Casa na duna*, evidencia que, no caso de Palmira, o desejo de casar e ter filhos torna-a uma espécie de reprodutora dos valores de um grupo. Contudo, até atingir seu objetivo, presta serviços na casa de Mariano Paulo, vivendo isolada, não fazendo parte, nem da família, nem dos trabalhadores da quinta.

A imagem que o leitor tem da personagem é obtida pela perspectiva exterior do narrador e dos brevíssimos diálogos tecidos com Hilário e Mariano Paulo. No primeiro caso, a perspectiva narrativa externa posiciona-a quase sempre num ambiente silencioso e de abandono:

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. A criada fazia o seu trabalho, muda, vagarosa. Sentia-se abandonado. Olhava as grandes salas coalhadas de penumbra, os móveis velhos e escuros. Palmira deslizava como uma sombra.¹⁶⁹

A personagem comporta-se como prolongamento da solidão que acomete a propriedade e as personagens Hilário e Mariano Paulo, confundindo-se até mesmo com os objetos abandonados nos cômodos da sala. Essa atmosfera silente e de insulamento também é obtida com a utilização do discurso direto, empreendido nos diálogos entre a criada e o jovem patrão:

No quarto ouvia-se o rumor dos ratos, do caruncho. Palmira entrava com a jarra de água para a noite, poisava-a na mesinha de cabeceira sobre o naperon.

— Palmira.

— Menino.

— A mãe está parecida no retrato da sala?

— Está.

E apagava-lhe o candeeiro de petróleo.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Carlos de OLIVEIRA, *Casa na duna*, p. 29.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 31.

O discurso preparatório do narrador, que antecede a utilização do discurso direto, pelas personagens Palmira e Hilário, já prenuncia o silêncio que marca a quinta: “ouviam-se o rumor dos ratos”. As falas de Palmira, materializadas nos vocábulos “menino” e “está”, atuam como uma espécie de eco, existindo somente em função do discurso alheio. Em esse não existindo, o estado de isolamento que acomete a personagem atinge um grau máximo de representação, tornando-a apenas uma sombra naquela casa.

Essa condição, entretanto, se alterou parcialmente quando do casamento de Palmira com Luciano Taipa. Segundo o narrador, por ter acumulado certa quantidade de dinheiro, chamou a atenção de um jornaleiro da propriedade:

[...] Luciano Taipa, jornaleiro da quinta, averiguou ao certo as libras e os cordões do baú, começou o namoro, e um dia Palmira pediu a Mariano Paulo que arranjasse criada:

— Vou sair.

— Sair, porquê? Pouco ordenado?

Ela tremia, de olhos baixos:

— Não se trata disso.

— Então?

Enrodilhava as mãos no avental:

— Tenho de me ir embora. Tenho ...

E por fim decidiu-se:

— Vou-me casar. Com o Luciano Taipa.¹⁷¹

Mais uma vez, Carlos de Oliveira traz à tona a discussão em torno do casamento por interesse. Desta vez, ocorrendo em meio aos trabalhadores. Da mesma forma que em *Uma abelha na chuva*, a união entre Palmira e Luciano Taipa deu-se por motivo econômico (“Luciano Taipa, jornaleiro da quinta, averiguou ao certo as libras e os cordões do baú”), o que já permitiria vislumbrar a base frágil em que se erguia essa união.

Palmira enxerga o futuro marido como libertação de uma vida de serviços prestados a uma família que não é sua, e como um próximo passo a ser dado com

¹⁷¹ Carlos de OLIVEIRA, *Casa na duna*, p. 34.

vistas a ter sua própria família (“as mulheres [...] grávidas, com os garotos pela mão, faziam-na sonhar”). Ele, por sua vez, enxergava-a como uma negociação lucrativa, já que seu interesse maior estava nas economias da mulher.

Depois do casamento, o que se tem, na verdade, é a falsa ideia de supressão do que era indesejado: Palmira continuaria com os trabalhos domésticos (estes acrescidos dos cuidados a uma velha entrevada — a sogra) e ainda sofreria uma diminuição nas suas economias de anos, já que as teria que consumir para manutenção da família. Essa violência psicossocial, ligada ao poder, na qual de um lado impera o domínio do masculino sobre o feminino, e de outro, uma ideologia dominante, que lhe dá sustentação, faz com que a personagem Palmira enxergue uma mesma realidade (muitas vezes mais dura) diferentemente. O que antes era causa de tristeza e sofrimento torna-se motivo de regozijo, a partir do casamento.

Em suma, com o matrimônio, o que se teve foi uma mudança interna da personagem, condicionada ideologicamente pelo grupo a enxergá-lo como sendo etapa primordial, na vida de uma mulher, para a obtenção da felicidade.

Clara, personagem de *Uma abelha na chuva*, equipara-se a Palmira em alguns aspectos, constantes da classe subjugada: por meio do casamento obter-se-ia a felicidade e a realização existencial da mulher. Difere, contudo, por ter um relacionamento afetivo com Jacinto.

Outro elemento que aproxima os casais Palmira/Luciano e Clara/Jacinto é o destino associado à terra para cultivo e sobrevivência. No primeiro casal, contudo, há uma espécie de fado de que não podem fugir. O trabalho árduo no campo é forma de sobrevivência obrigatória. Já, em relação a Clara e Jacinto, a terra perde a conotação de destino, e passa a ser opção de felicidade:

A palha estalou. Presumiu que se tivessem voltado um para o outro.
— Temos de casar, Clara.
Na voz dela houve uma ponta de ironia e ternura:
— O meu pai pensa num lavrador com terras, com dinheiro...
— E tu?
— Uma boa casa, uma boa lavoura...
O rapaz amouu:
— Passa por lá muito bem.
Devia ter feito menção de se levantar. Um breve tumulto na palha.
Depois as palavras repreensivas dela:
— Tolo. Como se eu te não quisesse mais que a todo oiro deste mundo.¹⁷²

Atendo-se à pormenorização do texto supracitado, notam-se fragmentos discursivos que carregam valores de uma classe, mesmo que as personagens envolvidas não tenham consciência disso. Quando Clara é questionada por Jacinto sobre o que pensava ela acerca do desejo do pai de casá-la com um lavrador rico, responde que gostaria de “uma boa casa, uma boa lavoura...”. A utilização da adjectivação (boa) reflete a busca por uma existência material digna, mas à custa de trabalho, de cultivo da terra. A “boa” casa seria consequência da “boa” lavoura. A ambição da jovem representa a ambição de uma massa que, no período ditatorial português, passava fome e sofria de alto índice de desemprego.

A alienação a que estão submetidas essas pessoas as impede de desejar o poder, migrar para uma classe superior, ter participação política etc. Querem apenas uma vida justa, sem aflições e privações. Clara, locutora do discurso, representa os desejos de uma coletividade, ainda esperançosa de uma vida melhor.

Logo após essa passagem, quando Clara e Jacinto, ainda recolhidos no palheiro, discutem a respeito do casamento e da gravidez da jovem, a inocência de Jacinto desponta mais uma vez:

¹⁷² Carlos de OLIVEIRA, *Uma abelha na chuva*, p.87.

— Pois casamos quanto tu quiseres. Amanhã mesmo.
 O ar pesava. Adensara-o a respiração nocturna, deles e dos bichos.
 Na penumbra levedava um cheiro a estrume e madrugada.
 — E o meu pai?
 — Entendo-me com ele.
 — O diabo é aquela mania de me casar com um lavrador. Tenho medo.
 — Como se um lavrador fosse um rei.
 — Tenho medo, Jacinto.
 — Deixa-te disso. Se não houver outro remédio, casamos sem consentimento.
 O hálito morno do gado excitava-os:
 — Saímos do Montouro. O mundo é grande e em toda parte se vive.
 — Viveremos?
 Ficou silencioso um instante e repisou depois, como se quisesse fixar uma ideia para sempre:
 — Não falta chão por esse mundo, à espera duma enxada.
 — Pois sim, mas o melhor era ficarmos por aqui. Se não fosse a mania dele era o melhor.¹⁷³

As palavras proferidas pelo cocheiro (“Não falta chão por esse mundo, à espera duma enxada”) resultam do questionamento sobre a possibilidade de conseguirem viver longe da terra onde se encontram. Jacinto representa a classe que acredita que a vontade de trabalhar é a mola propulsora da existência reta e digna. É a classe que desconhece verdadeiramente as relações de poder e os interesses que se escondem por trás da luta de classes. Para ele, a simples existência de terra já é suficiente para prover a sobrevivência, uma vez que o trabalho é certo e eficaz.

Jacinto e Clara, entretanto, encontram-se sozinhos em seus desejos e aspirações, vivenciando um diferente tipo de solidão. O pai (mestre António) deseja que a filha se case com um “lavrador, com dinheiro”. Cega, a personagem acredita ser a pobreza a maior das cegueiras, e vê na filha a possibilidade de alçar a um posicionamento sócio-econômico mais elevado. Tem-se, então, que apesar de pai e filha pertencerem a um mesmo grupo, ideologicamente, ocupam polos opostos, não comungando dos mesmos ideais de vida.

¹⁷³ Carlos de OLIVEIRA, *Uma abelha na chuva*, p. 91-92.

Mestre António, ao enxergar na filha a possibilidade de migrar de um estamento social inferior para um superior, metaforiza um tipo de alienação a que algumas pessoas estão submetidas: não há a crença de que essa migração pode se dar com o trabalho, mas sim com uma inserção direta no agrupamento desejado. Daí a conjugação homem-mulher, por meio do matrimônio, apresentar-se como meio mais fácil de alterar as relações sociais institucionalizadas.

A solidão a que se encontram fadadas as personagens Clara e Jacinto é ainda maior e mais sofrível do que a de Palmira, apesar da afetividade que une o casal. De um lado, o fato de pertencerem à classe trabalhadora, e não usufruírem, conseqüentemente, das mesmas prerrogativas dos patrões, isola-os numa vida de simplicidade e privações. Por outro, deparam-se, dentro do grupo, com membros “dissidentes”, que atuam como se fossem elementos da classe dominante, chegando até mesmo a prejudicá-los. Resta-lhes o retraimento sócio-espacial (encontros às escondidas no palheiro, tarde da noite), o que fragiliza, ainda mais, os interesses da classe, pela falta de união dos seus membros.

A solidão das senhoras burguesas

D. Lúcia, Cilinha e Maria dos Prazeres, representantes da pequena burguesia rural portuguesa, são acometidas de um mesmo mal: padecem da mais profunda solidão. Desprezadas pelos membros da família e pelos parceiros, encerram-se nos limites de suas casas, e estas, significando miticamente o elemento feminino, atuam como espaços de acolhimento e proteção.

A limitação dos espaços dessas personagens colabora para seu insulamento e conseqüente criação de mundos interiorizados paralelos que oferecem a satisfação que não encontram no mundo dos homens.

Essa interiorização coercitiva tem seus efeitos aumentados pela presença constante de elementos climáticos desfavoráveis — o frio, a chuva, o vento, pela companhia inanimada de objetos e pela presença constante do silêncio. Esses elementos conduzem as mulheres ao devaneio e à introspecção, e, também, à descoberta de mundos que, no dia a dia, tumultuado e arredio, passam-lhes despercebidos:

[...] Volta-se e olha para dentro do quarto. A roupa solta nas cadeiras, uma camisa suja do marido sobre a cómoda, o rosário com a sua cruz de prata na travesseira, tudo por arrumar. Pega no rosário e acaricia as contas negras.¹⁷⁴

Passa diante do guarda-roupa e o espelho reflecte o vestido de organdi azul, o corpo alto, já carnudo, que pode vir a ser, realmente, o duma fêmea em cheio. As coisas que cabem neste quarto. Cama, estante, papeteira, cómoda, meple, cadeiras. O armário dos meus velhos brinquedos.¹⁷⁵

O quarto era espaçoso. Carregara-o de móveis para lhe dar algum conforto, mas a mobília de castanho, o lustre maciço de madeira, a mesa de pau santo em frente da janela, as ramagens densas do papel que forrava as paredes de alto a baixo, não tinham alcançado a intimidade que sonhara.¹⁷⁶

O encerramento nos limites de um quarto é constante na vida das senhoras burguesas representadas na obra de Carlos de Oliveira. O fato de serem relegadas a segundo plano, por seus “homens”, incita-as a estabelecerem um convívio dialógico com os seres inanimados que as circundam. São eles que servem como depositários de suas frustrações, desejos e indagações. Na verdade, essas mulheres e objetos chegam a se confundir, desempenhando um mesmo “papel”: adornam a casa.

¹⁷⁴ Carlos de OLIVEIRA, *Pequenos burgueses*, p. 27.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 43.

¹⁷⁶ Idem, *Uma abelha na chuva*, p. 79.

O quarto é a parte da casa que mais se assemelha ao universo interior das personagens femininas dos romances; daí, certamente, o debruçar-se do autor para compor capítulos praticamente inteiros para descrevê-los. Assim procedendo, estaria não só devassando o mundo da personagem, a que só ela tem acesso, como, principalmente, mostrando a limitação na atuação do feminino:

A casa, toda ela, gelava. Porém, no escritório do marido, na sala de jantar, fora possível conseguir um mínimo de aconchego, à custa de tapetes e móveis. No quarto, não. Talvez de estar virado ao norte, porque do norte se a chuva é grossa o vento é forte, opinião da D. Violante, embora eu tenha razões melhores (ou piores) para explicar esta gelidez.¹⁷⁷

O sumário apresentado pelo narrador acerca da condição fria do quarto (em contraposição ao calor encontrado nas dependências frequentadas habitualmente pela figura masculina) presta-se, na verdade, como metáfora para a situação de abandono que acomete a personagem. E isto se confirma com o discurso irônico do narrador que, imiscuindo-se ao da personagem, chega ao ponto de explicitar sua participação no universo diegético (“embora eu”), afirmando ter razões melhores e piores que justifiquem a gelidez do recinto.

E se, internamente, nas dependências limítrofes do quarto, a sensação de frio é reflexo dos sentimentos da personagem, no espaço externo a casa, as chuvadas, a névoa, o vento do norte, ratificam essa condição.

Nas várias análises do romance *Uma abelha na chuva*, a presença constante do elemento água, seja na chuva, no mar, na fonte, apresenta-se associado diretamente à purificação. De fato, numa perspectiva otimista de representação de uma realidade, não se pode negar o carácter purificador da água, em meio a tanta “sujeira” e a tanto calor (“este inferno que é a tua casa”¹⁷⁸).

¹⁷⁷ Carlos de OLIVEIRA, *Uma abelha na chuva*, p. 79-80.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 153.

No aspecto físico, o limite espacial de atuação da mulher — o quarto — tem um contraponto psíquico: o devaneio e a obsessão. Cilinha e Maria dos Prazeres, por exemplo, fantasiam situações envolvendo figuras masculinas a que não podem ter acesso e com que nunca tiveram relacionamento (efetivamente); já D. Lúcia mergulha no obstinado desejo de conter o processo de envelhecimento, em busca de um passado saudoso, quando era objeto de desejo do marido. Em ambas as situações, o que se verifica é a impossibilidade de alteração de um *status quo*, o que marca, definitivamente, um destino inalterável de abandono e retraimento.

D. Lúcia: em busca do tempo perdido

Formalmente, Carlos de Oliveira, para representar a interiorização da mulher em estereótipos femininos, traçados pelo mundo masculino, faz uso do monólogo interior como recurso expressivo cabal para preservar, no íntimo das personagens, o que elas não querem ou não podem expor:

Nem sequer te pergunto o que sabes da minha alma. Não sabes nada. Do corpo, já te esqueceste. Massagens, escovas, horas e horas em frente do espelho. A alegria de supor que uma ruga desaparece, que um cabelo tingido é realmente preto. Sim, voltar atrás, livrar-me do meu sangue todos os meses como no passado. O rosário contra a tentação. Se abro o pulso e não chegas a tempo é um suicídio, um pecado mortal. A minha alma em jogo, embora o Dr. Neto não perceba. Pobre Dr. Neto. Nesta confusão, ninguém percebe nada, a começar por mim. Mal te conheço. Mas sejas lá quem fores, ajuda-me.¹⁷⁹

D. Lúcia e o marido não mais conversam. O casamento está exaurido. Resta à personagem, numa cadência dialógica inerente a todo ser humano, empreender um diálogo com o marido, a distância, mas, principalmente, consigo mesma.

¹⁷⁹ Carlos de OLIVEIRA, *Pequenos burgueses*, p. 28-29.

Os desencontros entre D. Lúcia e o Major são resultantes de fatores sociais e pessoais. No plano da convivência diária, dentro do casamento, não é apenas a ausência de diálogos audíveis entre as personagens que determina a falta de comunicação entre eles, mas, acima de tudo, o fato de não terem permeado sua união com bases afetivas substanciais que superassem o declínio do interesse sexual que surgiu com o tempo:

[...] Depois que o estranho se tornou pessoa intimamente conhecida, não há mais barreiras a superar, não há mais proximidade súbita a ser realizada. A pessoa 'amada' fica sendo tão bem conhecida como a gente mesma. Ou talvez seja melhor dizer: tão pouco conhecida. Se houvesse mais profundidade na experiência de outra pessoa, se se pudesse experimentar a infinidade de sua personalidade, a outra pessoa nunca seria tão familiar — e o milagre de superar as barreiras poderia ocorrer de novo a cada dia. Mas, para a maioria, a própria pessoa, assim como as outras, é logo explorada e logo exaurida.¹⁸⁰

O Major e D. Lúcia são estranhos um para o outro. A convivência não possibilitou aos cônjuges um intercambiar de elementos que não tivessem ligação direta com a dominação e a obediência. Esse pouco conhecimento, a que faz alusão Erich Fromm, surge, justamente, quando “o estranho se tornou pessoa intimamente conhecida”. A partir desse momento, surgiria uma espécie de desinteresse pelo aprofundamento nesse ato de conhecer, pela impressão de que tudo já se sabe a respeito do outro. Quando D. Lúcia afirma “Nem sequer te pergunto o que sabes da minha alma. Não sabes nada. Do corpo, já te esqueceste”, ratifica-se esse desconhecimento pelas questões mais íntimas, mais interiorizadas. Comprova-se, outrossim, que essa falsa noção de conhecimento pleno do outro surge quando o “corpo”, e somente ele, ocupa o cerne das preocupações do casal.

¹⁸⁰ Erich FROMM, *A arte de amar*, p. 79-80.

Pequenos burgueses é o único romance da trilogia que traz um relacionamento conjugal em decadência depois de uma experiência anterior satisfatória, pelo menos, fisicamente. O fato de o Major comparar as figuras da esposa e da amante com o cigarro (vício), assim como a constatação de que ambas exalarão um mesmo odor desagradável, evidencia que a experiência prazerosa que liga a personagem Major a Rosário já teria ocorrido com a esposa, em tempos passados.

Quando a personagem se dirige ao seu interlocutor, inicialmente, pondera acerca de sua alma e, posteriormente, de seu corpo. Isso nos remete diretamente a uma espécie de díade muito comum na sociedade patriarcal: as questões afetivas não se coadunam com as de ordem sexual.

Depreende-se do discurso da personagem que, embora um dia existente, o liame afetivo que a ligava ao marido não foi forte o suficiente para que os cônjuges compartilhassem de um mesmo mundo. A alma da personagem D. Lúcia sempre foi um terreno desconhecido para o marido.

Não há elementos textuais que indiquem as motivações da união e matrimônio do casal. O que podemos inferir, certamente, é que as relações sociais e afetivas que se estabeleciam naquela sociedade, embora em plena modernidade, preservavam valores e preconceitos passadistas, mesmo em não havendo um interesse econômico na união do casal.

O casamento das personagens nunca significou uma permuta de mundos. Pelo contrário, o Major, alheio aos sentimentos e desejos da esposa, provavelmente, debruçava-se, a maior parte do seu tempo, nas questões econômicas e públicas, ao passo que D. Lúcia, mãe e dona de casa, deveria tratar das questões que lhe eram

pertinentes. Quando juntos, no leito, à noite, o efêmero misturar-se dos corpos destinava-se, principalmente, ao saciar da libido masculina.

Com o passar dos anos, foi o corpo que não mais despertou interesse no marido, e isso causa à personagem um transtorno de grandes dimensões. Simone de Beauvoir não esconde o fato de a mulher ter uma necessidade intrínseca de ter ao seu lado, fisicamente, o homem que ama. Segundo a pesquisadora, isso se dá pela mulher ser obrigada, pela sua condição social, a um comportamento de passividade, cabendo ao homem, exclusivamente, o comportamento ativo. Em razão disso, procura, através do amor, fazer parte do mundo do homem. E se ele de repente partisse, abandonando-a, sentir-se-ia perdida. E essa reação negativa em resposta ao desinteresse do homem aconteceria em razão da condição histórica a que foi submetida a figura feminina durante séculos e séculos.¹⁸¹

A relação de dominação masculina e subordinação feminina, dentro e fora do casamento, decorreram do estabelecimento da permuta de favores, ocorrida em tempos passados. Homens e mulheres tornavam-se sujeitos e objetos de um “escambo conjugal”. Ele oferecia a proteção; ela, a obediência; e tudo feito aos olhos de um grupo, que via esse intercâmbio como uma dinâmica natural, admitindo a prática do “sustento econômico e proteção dados pelo homem em troca da subordinação em todos os aspectos, e das assistências sexual e doméstica gratuitas dadas pela mulher.”¹⁸²

O que fazer então para não ser lançada num estado de solidão mais penoso do que aquele com que já vem convivendo desde o casamento? Recobrar do marido a atenção que ele lhe ofertava, por menor que tenha sido, ou seja, atraí-lo por meio

¹⁸¹ Simone de BEAUVOIR, *O segundo sexo*, passim.

¹⁸² Carole PATEMAN, *O contrato sexual*, p. 54.

do corpo, já que a alma nunca esteve no centro dos seus interesses. E para isso, fará uso de formas arquetípicas de sedução:

É difícil para uma mulher aceitar a idéia de não conseguir conquistar o homem que deseja, ou conservar o que tem. Porque a face da sedução feminina é dupla. Na mulher há também o aspecto coletivo do erotismo e este se apresenta como conquista, manipulação, domínio. Existem mesmo duas imagens arquetípicas da sedução feminina. A de Bela Adormecida, Branca de Neve, Cinderela, onde o homem é atraído pela beleza. Apaixona-se, e a mulher parte com ele. A segunda é a de feiticeira (Circe, Alcina) que prende o homem com um encanto. [...] Esse tipo de sedução é relacionado ao filtro mágico, ao engano, à manipulação, ao poder. [...] Quer manter o homem preso, fazer com ele o que quer. Para consegui-lo, usa indiferentemente todos os sentimentos: a excitação erótica, a adulação, a mentira, a chantagem.¹⁸³

D. Lúcia, na tentativa de chamar a atenção do marido, empreende uma forma de sedução que congrega as apontadas no trecho supracitado: recuperar a beleza, excitando-o eroticamente. Para isso, utiliza seu tempo com “massagens, escovas, horas e horas em frente do espelho”, na tentativa de recuperar os atributos que um dia interessaram ao marido.

O projeto de retornar a uma situação do passado permite-nos aventar uma questão que, apesar de inerente ao ser humano, independentemente do sexo, atinge muito mais a personalidade feminina do que a masculina: a velhice e suas consequências sexo-fisiológicas — a menopausa e a andropausa.

Com a idade, homens e mulheres são acometidos de várias transformações fisiológicas e psicológicas. Em relação àquelas, tem-se uma espécie de declínio, já que a estrutura corporal e seus meios de preservação vão gradativamente se fragilizando. Psicologicamente, as transformações são praticamente infinitas, podendo ser resultantes, inclusive, da não aceitação das transformações fisiológicas.

A condição histórica da mulher tornou a sua velhice mais penosa do que a do homem. Ele, contrariamente, teve muitos dos seus atributos destacados,

¹⁸³ Francesco ALBERONI, *O erotismo: fantasias e realidades do amor e da sedução*, p. 41.

principalmente, nos seus aspectos psicocomportamentais, uma vez que, fisiologicamente, vem padecendo dos mesmos infortúnios do gênero feminino.

Para a mulher, inserida num contexto social patriarcal, a velhice é um dos maiores problemas, já que, mítica e ideologicamente, a beleza é o correspondente feminino do poder.

O quadro é agravado ainda mais quando aproximado da situação masculina em relação ao assunto. O homem, em razão do envelhecimento da mulher, tem, por parte do grupo, uma espécie de autorização para saciar seus desejos com outra mulher (na sociedade ocidental, esta mulher é a amante ou uma prostituta). Já a esposa, não só não possui essa autorização, como foi educada para acreditar que esse comportamento no homem é natural e nela é pecaminoso (“o rosário contra a tentação”). Além das discussões acerca do adultério, o que se tem é a prerrogativa masculina de vivenciar livremente sua sexualidade por toda a vida, enquanto para a mulher, essa vivência plena da sexualidade correspondia ao efêmero tempo de sua juventude, resguardada, ainda, pelos limites convencionais do casamento.

Na busca pelo tempo perdido, o romancista traz à baila um tema que foi amplamente discutido, quando da análise do romance *Pequenos burgueses*, por Ana Helena Cizotto Belline: a questão da menstruação. De caráter sagrado em sociedades matriarcais da Antiguidade, foi com o patriarcalismo que o sangue da mulher menstruada se tornou “impuro e nefasto”¹⁸⁴. Para exemplificar, a pesquisadora utilizou os estudos de Simone de Beauvoir, Santo Tomás de Aquino e José Cardoso Pires, além das crenças populares “de que a mulher menstruada impediria o pão ou o vinho de fermentar”¹⁸⁵.

¹⁸⁴ Ana H C Belline, *A representação da mulher na ficção de Carlos de Oliveira e de Manuel Ferreira*, p. 108.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p.109.

Há, portanto, uma incongruência entre o que foi discutido e determinado pela Igreja, pela sociedade, pelo imaginário popular, e o vivenciado pela personagem D. Lúcia, na sua relação com o marido. Instauram-se, aqui, as famosas contradições do conhecimento humano, quando do seu embate contra as questões político-ideológicas veiculadas pelo grupo dominante.

Na tentativa de recuperação da atenção do marido, que se daria com a retomada da juventude e do corpo que um dia o interessou, D. Lúcia divide-se entre tentativas externas de rejuvenescer (cremes, banhos, visitas ao médico) e reiterados pensamentos em torno da possibilidade de voltar a menstruar.

E um paradoxo repousa justamente nesse desejo: se de um lado, os macro e micro-poderes sociais estabeleceram, desde tempos remotos, a associação do sangue menstrual com o malévolo (em mais uma artimanha para inferiorizar a mulher na sociedade), do outro, incutiram uma espécie de “prazo de validade” para a mulher concernente a sua função de objeto sexual de interesse do homem. Em outras palavras, o interesse que poderia despertar em um homem está diretamente atrelado à capacidade orgânica feminina de menstruar.

Diante da frustração de ver seus planos sucumbirem, e não conseguir fazer com que o sangue renove sua vida, chega a pensar algumas vezes em suicidar-se (“livrar-me do meu próprio veneno”¹⁸⁶). De uma forma ou de outra, a evocação para sangrar tem como objetivo atrair a atenção do marido (“cortar uma veia, mas cortá-la se estiveres perto e poderes ajudar-me”).

Se as tentativas para recuperar o ciclo menstrual se desfazem, diante do envelhecimento, da mesma forma, os pensamentos em torno do suicídio não se

¹⁸⁶ Carlos de OLIVEIRA, *Pequenos burgueses*, p. 27.

concretizam em razão dos valores religiosos cristalizados em sua educação (“se abro o pulso e não chegas a tempo é um suicídio, um pecado mortal”).

Psicologicamente, a menopausa é um momento crítico de remanejamento da libido feminina. E não só porque metaforiza a inelutável passagem do tempo (que faz com que a mulher reconheça sua finitude ontológica), mas, principalmente, porque confirma se o olhar do companheiro apaziguará ou não a impiedosa condenação do espelho (já que à menopausa corresponde a mudança corporal).

Essa preocupação com o que o outro pensa afeta mais intensamente a mulher, em decorrência da fragilidade da identidade feminina — delineada por uma sociedade, que não se cansa de lembrar à mulher de que ela não é a única de sua “espécie”. E por não ser única, deve se dedicar ao máximo para agradar o homem, cujo conhecimento em relação à figura feminina se restringe, praticamente, aos aspectos exteriores (corpo).

A velhice e a menopausa tornam-se, para a mulher, uma “ameaça à integridade narcísica”¹⁸⁷, obrigando-a a lidar com os limites de suas possibilidades vitais, sempre direcionadas à finitude e à impossibilidade de fazer-se amar de modo contínuo, já que “é bruscamente despojada de sua feminilidade; perde, jovem ainda, o encanto erótico e a fecundidade de que tirava, aos olhos da sociedade e a seus próprios olhos, a justificação de sua existência e suas possibilidades de felicidade”.¹⁸⁸

¹⁸⁷ A. M. FURTADO, *Um corpo que pede sentido: um estudo psicanalítico sobre mulheres na menopausa*, p. 27.

¹⁸⁸ Simone de BEAUVOIR, *O segundo sexo*, p. 343.

Entre o desejo, o pecado e a subserviência

Um dos traços fundamentais da sociedade patriarcal é a restrição máxima ao espaço da mulher, assim como de suas manifestações em torno da sensualidade. De propriedade do homem, comportava-se em consonância com o que era permitido e até mesmo sua vivência sexual era controlada pelos valores masculinos. Tem-se que o modelo de casamento burguês, aventado nos romances de Carlos de Oliveira, mostra-se incompatível com a satisfação sexual.

O prazer e o casamento seriam então como água e óleo, possuindo um brevíssimo momento de amalgamação. Passado este momento, o mencionado prazer tenderia ao desaparecimento, e a prática sexual, quando existente, teria como finalidade firmar as bases da maternidade. A mulher passaria “à condição mecânica de incubadora”, e teria sua sexualidade podada completamente. E caso não aceitasse essa condição, seria vista como pecadora.

A associação do pecado à figura feminina originou-se na Criação, tomou forma na Antiguidade, fortaleceu-se com a Igreja e, até hoje, dependendo do grupo, manifesta-se em meio às relações sociais.

Na Criação, não só escolheu o que propunha a serpente, violando o tabu divino, como, por meio de recursos de sedução, fez com que o homem participasse da violação. Na mitologia grega, o feminino estava diretamente associado ao monstruoso (lembremos da Esfinge — cabeça e seios de mulher). A Idade Média associou a figura feminina ao demoníaco, considerando sua sexualidade “voraz como um fogo inextinguível, que nada, nem ninguém, pode apagar. Ela tem sido,

desde o início do mundo, a desgraça do homem. Nenhum homem sensato pode crer em uma mulher, exceto se ela o enfeitiçou”¹⁸⁹.

E todas essas crenças de associação da mulher ao mal não atingiram apenas a vivência de sua sexualidade, mas de todo um grupo, que era vigiado cuidadosamente pelas instituições estatais para assegurar uma ordem jurídico-política que interessava aos detentores de poder. Nesse aspecto, o papel da Igreja foi preponderante para assegurar o sucesso desse controle:

São Jerônimo chegou a afirmar que todo homem que faz amor com sua esposa e nessa relação coloca demasiado ardor adultera com ela. As relações sexuais visam apenas à procriação e não o prazer. Toda relação sexual que busque o gozo deve ser considerada como pecado venial. Quanto aos dias em que se pode manter relações sexuais, estão proibidos os domingos, as quartas e sextas-feiras, os dias de penitência e certas horas dos dias santos.¹⁹⁰

Note-se que, definitivamente, a associação entre prazer e sexo foi abalada, o que propiciou dentro do universo feminino a diferenciação entre “mulheres de bem” (de família, honradas) e “mulheres da rua”.

Essa hierarquização no interior do universo feminino nos remete a fontes remotas, quando Demóstenes afirmou que havia “as hetairas para o prazer, as concubinas para os cuidados diários de nosso corpo, e as esposas para a procriação de herdeiros legítimos e para cuidar do lar.”¹⁹¹

Na modernidade, essa tripartição de papéis se reduziu. De um lado, um grupo de mulheres, cuja sexualidade se apresenta “liberta” — o que corresponde, na trilogia da Gândara, às personagens femininas representantes da classe camponesa; de outro, um grupo, cujo prazer, enfaticamente negado, delimita a

¹⁸⁹ José Carlos LEAL, *A maldição da mulher: de Eva aos dias de hoje*, p. 124.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 125.

¹⁹¹ Nikos A. VRISSIMTZIS, *Amor, sexo e casamento na Grécia Antiga*, p. 38.

sexualidade ao restrito mundo da procriação — nesse grupo, inserem-se as personagens representantes da classe privilegiada.

As personagens, cuja vida sexual não tem necessária correspondência com a função procriadora, pertencem à classe menos favorecida: Guilhermina e Maria dos Anjos, em *Casa na duna*, Rosário, em *Pequenos burgueses*, e Clara, em *Uma abelha na chuva*. Cada uma delas, obviamente dentro dos limites estabelecidos pelo agrupamento, comporta-se, em relação à sexualidade, de forma mais natural, se comparadas às protagonistas burguesas representadas nos romances. A associação entre prazer, desejo e sexo é mais comum; entretanto, mister destacar que, muitas vezes, paga-se um preço alto por isso.

Em *Casa na duna*, com a morte da esposa do protagonista Mariano Paulo, são as personagens pertencentes à classe menos favorecida que assomam ao primeiro plano da narrativa, trazendo, com seu comportamento, a dupla moral que torna desrespeitoso um comportamento na mulher, e no homem, contrariamente, é símbolo de força, naturalidade e supremacia.

Guilhermina é a personagem cuja sexualidade se posiciona no campo oposto ao da respeitabilidade. Comporta-se além dos limites impostos até mesmo para uma prostituta, já que não seleciona seus parceiros pelo tanto que lhe oferecem, mas pelo prazer que lhe proporcionam. Daí rebelar-se e recusar a presença de Hilário, que, apesar de tudo fazer para agradar a moça, era incapaz de saciá-la como os jornaleiros da quinta.

Em se considerando que a presença da personagem se limita a algumas passagens envolvendo questões eminentemente sexuais, sem um “final feliz” ou um sentimento de satisfação por ser como é, percebe-se um posicionamento crítico do

autor em relação ao papel desempenhado no âmbito social: paga-se um preço caro pelo desvirtuamento em relação ao regramento estabelecido.

Palmira, também pertencente à classe trabalhadora, tem o seu desejo diretamente associado ao casamento e à função procriadora. Seria o contraponto social do papel desempenhado por Conceição, na classe favorecida, se tivesse sobrevivido ao parto. Casar, procriar, tudo isso era tão importante para a personagem, que Palmira não hesitou em “comprar” sua passagem para a felicidade, representando, assim

oposição entre a idéia de mãe e a de mulher (...), a quem se poderia considerar uma síntese das outras mulheres jovens da narrativa: criada de Mariano Paulo, acaba por ocupar-lhe o leito, e por fim ser pedida em casamento com a finalidade de gerar-lhe um herdeiro.¹⁹²

“Maria dos Anjos seria um meio termo”¹⁹³ entre Guilhermina e Conceição. De fato, em se analisando a questão sexual do ponto de vista da procriação e o fato de não pertencer à classe favorecida, embatem-se valores de dois universos ideológicos: num deles, o sexo está diretamente relacionado com a futura geração de prole; no outro, a sexualidade liberta feminina existe, mas circunscreve-se à classe popular, economicamente menos favorecida.

Mais uma vez, a composição da personagem permite algumas inferências: poder-se-ia pensar nesse meio termo, pontuado pela estudiosa, como uma tentativa de o autor comungar na mulher não só a função de procriação, mas também o vivenciar de uma sexualidade mais liberta. Contudo, em se partindo das intenções de Mariano Paulo em relação à personagem, tem-se o sobrepor das intenções procriatórias sobre as relacionadas ao prazer.

¹⁹² Ana H C Belline, *A representação da mulher na ficção de Carlos de Oliveira e de Manuel Ferreira*, p. 88.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 89.

Nesse pensamento, o que aconteceu, na verdade, foi a supremacia do institucionalizado para a “mulher do lar”, e Maria dos Anjos comportar-se-ia como uma dissidente que abandonaria o grupo para se inserir na classe dos exploradores. A transmutação da imagem de pecadora (“uma cadela, que abria as pernas a um velho por interesse”¹⁹⁴) à condição de procriadora vinha ao encontro dos interesses da classe dominante.

Pequenos burgueses aborda a questão do desejo de forma díspar. No romance, os elementos culturais em torno da sexualidade feminina são aguçados e compartimentados em dois grupos bem delimitados, e as funções da mulher, no seio da sociedade, são expostas detalhadamente.

Desde há muito tempo, a mulher foi alvo das mais diversas classificações. Entretanto, o olhar do homem sobre ela nunca variou substancialmente, compartimentando-a, quase sempre, em duas esferas: ou pertencia ao grupo das que apresentavam virtudes, ou, então, ao grupo das que viviam à margem da sociedade.

Esse olhar do masculino sobre o feminino foi determinante para o enraizar dessa antinomia que perdura na sociedade até hoje, com alterações diminutas. Em verdade, durante a História, muito se discutiu acerca dessa realidade. Todavia, nunca se objetivou a eliminação de um ou outro grupo. Pelo contrário, o estímulo sempre se mostrou presente. A presença de um tipo de mulher era determinada justamente pela presença do seu “contraponto”.

Foucault, em seus estudos, aduz que a sexualidade é uma criação social utilizada nas relações de poder. A ideia biológica em torno do conceito apenas colabora para uma superficial compreensão do fenômeno. Porém, não podemos nos

¹⁹⁴ Carlos de OLIVEIRA, *Casa na duna*, p. 57.

basear apenas no pensamento foucaultiano que, em muitos momentos, despreza o vínculo afetivo que se instaura a partir do amor, ou, pelo menos, da busca dele.

Em relação à sexualidade, não se pode negar que a feminina quase sempre esbarrou nos limites impostos por uma sociedade eminentemente machista, que estabeleceu comportamentos, assim como determinou seus agentes:

Os homens, no entanto, têm sido tradicionalmente considerados — e não apenas por si próprios — como tendo necessidade de variedade sexual para a saúde física. Em geral tem sido aceitável o envolvimento dos homens em encontros sexuais múltiplos antes do casamento, e o padrão duplo após o casamento era um fenômeno muito real.¹⁹⁵

A prostituição tornava-se, em muitos casos, um veículo essencial para essa manifestação liberta do homem. E foi por isso que se engendrou todo um sistema de condutas, principalmente para o feminino, que vinha ao encontro dos interesses do masculino. Giddens cita o fato de que “as garotas mais sexualmente ativas eram depreciadas pelas outras” e a reputação de uma garota “estava apoiada em sua capacidade de resistir”, diferentemente da do garoto que “dependia das conquistas sexuais” que poderia realizar.

Firmam-se, a partir de então, as bases de uma sociedade dividida em dois grupos: um composto por aqueles que devem agir ativamente em relação à sexualidade (o masculino); e o outro, contrariamente, com um caráter passivo (o feminino). E todos aqueles que, de certa forma, não se adaptassem a uma dessas realidades, apresentariam um “desvio de conduta” — o que classificava, arbitrariamente e socialmente, uma homossexualidade que poderia não existir, assim como se prostituía uma mulher sem sua “anuência”.

¹⁹⁵ Anthony GIDDENS, *A transformação da intimidade*, p. 16.

Quando se ditaram as regras de comportamento, no âmbito sexual, entre outras coisas, buscava-se represar a mulher nos recônditos do lar, ou seja, no seu “devido lugar”. Privatizava-se o feminino, induzindo-o à crença de que só a ele pertenciam os ideais do *ethos* do amor romântico.

Mas em isso acontecendo, como o homem desfrutaria de sua “natural” tendência às aspirações sexuais, no mínimo, múltiplas? A estratégia foi justamente centralizar a sexualidade em torno do falo, e criar, dentro da esfera do feminino, a antinomia “mulher virtuosa” e “mulher da vida”, preenchendo, dessa forma, as “necessidades” dos homens, e, conseqüentemente, da sociedade.

As menções à prostituição feminina apresentam-se fartas nas mais diversas literaturas, assim como casos envolvendo adultério, incesto, homossexualismo, divórcio, enfim, os “pecados” da humanidade. O texto bíblico é farto de passagens que justamente associam esses elementos a aberrações:

Não cometerás adultério (Êxodo 20:14); Se um homem cometer adultério com a mulher de um outro homem, com a mulher do seu próximo, o homem e a mulher adúltera serão punidos com a morte (Levítico 20:10); Não cobices em teu coração a sua formosura nem te deixes prender dos seus olhos. Porque à meretriz basta um pedaço de pão, mas a mulher adúltera arrebatava uma vida preciosa (Provérbios 6:25-26); Não sabeis que os injustos não possuirão o reino de Deus? Não vos enganéis: Nem imorais, nem idólatras, nem adúlteros, nem efeminados, nem sodomitas, nem ladrões, nem avarentos, nem maldizentes, nem os que se dão à embriaguez, nem salteadores possuirão o Reino de Deus (1ª Carta aos Coríntios 6:9-10); A imoralidade e qualquer impureza ou ganância, nem sequer sejam mencionadas entre vós (Carta aos Efésios 5:3); Esta é a vontade de Deus: A vossa santificação; que eviteis a impureza; que cada um de vós saiba possuir o seu corpo em santidade e honra, sem se deixar levar pelas paixões desregradadas (1ª Carta aos Tessalonicenses) [...]”¹⁹⁶

O fragmento contém algumas passagens que fazem menções ao comportamento humano, com ênfase na sua sexualidade. Há, ainda, uma farta literatura bíblica mencionando como as mulheres, por exemplo, devem se comportar,

¹⁹⁶ BÍBLIA SAGRADA – Nova Edição Papal.

além de tantas outras normas que posicionam a mulher em patamar de inferioridade se comparada ao homem.

Uma vez que o Neorrealismo se debruçou sobre as questões de cunho social, seria praticamente inverossímil excluir de sua atuação a figura da religiosa, principalmente aquela alocada no âmbito rural, assim como da prostituta. Prova cabal de que isso não ocorreu são as inúmeras obras que, mesmo brevemente, inserem em suas narrativas a sexualidade feminina “liberta”.

Rosário e Guilhermina, personagens dos romances *Pequenos burgueses* e *Casa na duna*, respectivamente, atuam, na estrutura diegética, como sexualidades transgressoras avalizadas, de certa forma, pelo grupo em que estão inseridas. Se por um lado a existência da figura feminina, dita “transgressora”, é peça fundamental para o equilíbrio do “sistema”, fica muito claro que, para isso, deve obedecer a limites espaciais que não abalem esse sistema.

Em *Casa na duna*, o comportamento aversivo de Mariano Paulo em relação a Guilhermina não se dá pelo ser, mas pelo “onde” e “quando” ser. O papel que desempenha em meio ao grupo, se não relevante, é aceitável, já que o pai, quando do conhecimento do envolvimento do filho com a prostituta, afirma Hilário precisar de uma mulher. Do seu discurso, fica claro que essa necessidade era de ordem sexual, sem qualquer conotação afetiva.

A recusa de Mariano Paulo em aceitar a presença de Guilhermina em sua quinta reflete, ao mesmo tempo, a consciência da existência e necessidade da prostituta, e, paralelamente, a sua não aceitação, pelo grupo, quando os limites espaciais destinados a essas mulheres são ultrapassados.

Se Mariano Paulo representa, na trilogia, o primeiro patriarca, Guilhermina representa a gênese da sexualidade feminina, principalmente no que tange à

configuração do discurso da personagem, que se destaca por ser transgressor e “audível”, assim como seus atos.

O fato de dormir com outros homens, independentemente da classe social em que estejam inseridos (jornaleiros), mostra a vivência de uma sexualidade intensa, motivada, unicamente, pelo prazer da relação carnal. Além disso, Guilhermina não hesitava em avaliar os homens com quem se relacionava. Era capaz, inclusive, de dispensá-los se não lhe proporcionassem o prazer que desejava.

Com Guilhermina, Carlos de Oliveira iniciou a evolução por que passaria a personagem feminina no que diz respeito a sua sexualidade. Os discursos diretos são predominantes, quando da atuação da personagem com outras, o que deflagra, em certa medida, uma construção que beira a personagem-tipo.

No intuito de mostrar o papel e a posição dessa mulher na sociedade, o autor tingiu-a sobremaneira, principalmente, se comparada a Rosário, personagem de *Pequenos burgueses*. Há de se ressaltar, entretanto, que ambas são vistas de fora, e essa focalização interna, que não lhes é direcionada, metaforiza, perfeitamente, o papel social que desempenham em meio ao grupo. São seus comportamentos exteriores que ensejam observação e controle. Interiormente, pouco significam para o outro.

Em *Pequenos burgueses*, cabe a Rosário a função desempenhada por Guilhermina, em *Casa na duna*. Seguindo a “escalada evolutiva” na concepção de suas personagens, ora para supri-las de maior carga de verossimilhança, ora para embasar mais concretamente uma ideologia que se pretendeu criticar, Rosário possui não só o aval das personagens masculinas, como também das femininas, o que lhe confere um *status* de membro do grupo:

[...] E nas suas costas as senhoras murmuram:
 — Essa coisa com a costureira continua?
 — Continua, mas...
 Esticam o pescoço e, de cabeças muito juntas, baixam a voz:
 — Alguma novidade?
 A revelação um pouco retardada:
 — Bem, talvez.
 Impaciência:
 — O quê, senhora?
 E por fim a solução do mistério em palavras doseadas, gota a gota:
 — Pois não sabem?
 — Não.
 — É muito simples.
 Uma pausa ainda, antes de entrar a fundo:
 — A rapariga deixa sair o Major e mete o Delegado em casa.
 — Santo Deus.
 — Digo-lho eu. Moro em frente dela, como sabe, e já o vi entrar.
 Aliás, há quem tenha visto.
 Boquiabertas.
 — Com outro homem não havia razão para espantos, mas com o Delegado, senhoras, é o cúmulo.
 — Exactamente. Anda a enganar o futuro sogro.
 — O major pregou-a à D. Lúcia, o Delegado prega-lha a ele.
 — E então, que mal há nisso? O Delegado casa com a Cilinha e fica tudo em família.¹⁹⁷

A cena remete-nos ao provincianismo de uma aldeia. Um grupo de mulheres conversa sobre o comportamento de uma costureira (Rosário). A jovem é amante do Delegado e do Major, respectivamente noivo e pai de Cilinha.

As questões em torno do comportamento sexual, principalmente da mulher, sempre aguçaram a curiosidade da sociedade. Na ambiência rural, o interesse tende a aumentar, uma vez que os valores de ordem religiosa e conservadora atuam mais acentuadamente, e os agrupamentos humanos mostram-se de tamanho reduzido.

No fragmento selecionado, por meio de uma cena, construída por meio de discursos diretos breves, Carlos de Oliveira esmiúça o embate entre a sexualidade vivenciada de uma mulher e a opinião de outras mulheres a respeito. Fica muito claro, na fala das mulheres, que o espanto que as acomete não se refere ao “ser”, mas ao “como” ser. Aqui, mais uma vez, Guilhermina e Rosário convergem.

¹⁹⁷ Carlos de OLIVEIRA, *Casa na duna*, p. 31-33.

Enquanto uma é criticada por exceder os limites impostos para sua atuação (Guilhermina), a outra o é por não respeitar a limitação, quando em companhia de seus parceiros (em relação ao espaço, Rosário recebe seus amantes em sua casa, não os procurando em seus espaços de atuação). O fato de dormir com mais de um homem é o de menos (“com outro homem não havia razão para espantos”). O que se condena é o fato de esses homens estarem ligados por vínculos familiares (mesmo que não concretizados, ainda). O Delegado está de casamento marcado com a filha do Major, com quem Rosário também se relaciona sexualmente (“Anda a enganar o futuro sogro”).

O desfecho da conversa confirma, definitivamente, o aval das mulheres por aquelas que vivem uma sexualidade mais ativa, inclusive, sobrepondo-se às questões conservadoras em torno do casamento e da família, como anteriormente mencionado (“O Major pregou-a à D. Lúcia, o delegado prega-lha a ele”). Nesse momento, a adesão a Rosário se dá em razão da defesa do feminino. Ao se deitar com o Delegado, Rosário é a vingança materializada pela traição por parte do homem.

Outro ponto de convergência entre as personagens Guilhermina e Rosário diz respeito a uma espécie de subversão de poder, uma vez que as personagens femininas tidas como transgressoras são menos dependentes das masculinas e, além disso, comportam-se ativamente, nas questões sexuais:

Cá vou para Corgos, D. Lúcia, preciso de Rosário como preciso do cigarro para a boca; um vício, e nem por sombras tenciono perdê-la.¹⁹⁸

Por meio de um monólogo interior, o Major exhibe não só sua dependência em relação à amante, como tem consciência do não querer alterar essa situação.

¹⁹⁸ Carlos de OLIVEIRA, *Pequenos burgueses*, p. 26.

Parece haver, nesse sentido, uma inversão na relação de submissão que sempre regeu a relação entre os sexos. Nesse jogo, Rosário era quem dava as cartas. O mesmo ocorria com relação a Guilhermina e Hilário.

E o que chama a atenção é justamente o fato de que esse controle do masculino, engendrado pelo feminino, tem uma razão paradoxal de ser: as personagens Guilhermina e Rosário exibem uma sexualidade, cuja atuação tem sido monopólio do universo masculino:

Voltou-se para ele, acordou-o:

— Queres agora?

Hilário, surpreendido, esboçou uma carícia, suspendeu-a logo. Os dedos mal tocaram a ponta do mamilo. Ela segredou:

— Não sejas parvo. Aproveita.

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.¹⁹⁹

[...] Toco-lhe no ponto fraco, com delicadeza, já se vê, e uso um truque psicológico infalível: mostro-me tão interessado como ela naquilo por que está a morrer. No caso de Rosário, não é preciso fingir. Tem uma perversão instintiva, uma naturalidade nas coisas escabrosas que me corta o fôlego. Imoral e pura, ao mesmo tempo. Se eu não soubesse que a grande máxima, na cama não há programa, foi descoberta há milhares de anos, diria que Rosário a inventou sem dar por isso.²⁰⁰

Nos trechos mencionados, retirados dos romances *Casa na duna* e *Pequenos burgueses*, respectivamente, as personagens femininas envolvidas exibem um comportamento sexual ativo. Guilhermina, literalmente, conduz a relação sexual, na medida em que, na inércia de Hilário, acopla seu corpo ao movimento hesitante do jovem. Rosário é descrita pela personagem Delegado como “imoral e pura”, exibindo uma “perversão instintiva, uma naturalidade nas coisas escabrosas”.

O comportamento, aparentemente, liberto, dessas personagens, causa aos homens um misto de atração e repulsa, demarcando, definitivamente, a

¹⁹⁹ Carlos de OLIVEIRA, *Casa na duna*, p. 121.

²⁰⁰ Idem, *Pequenos burgueses*, p. 38.

hierarquização do mundo feminino, no qual prazer e sexo, quando combinados, destinam-se, única e exclusivamente, às mulheres de “fora” do lar. Se por um lado, a vivência liberta da sexualidade dessas mulheres equipara (momentaneamente) os gêneros, por outro, acirra ainda mais o regramento imposto à esposa, que, quanto mais diferente for da amante, mais se coadunaria aos preceitos do grupo.

A prostituição, profissão como qualquer outra na Antiguidade e condenada pela moral judaico-cristã, foi elemento essencial para moldar a noção ocidental da sexualidade. Empreenderam-se, simultaneamente, comportamentos com vistas a sua erradicação e descriminalização, como também a sua manutenção, uma vez que a questão transcende o subjetivo para envolver interesses mercadológicos e estratégias de dominação. Sublinhe-se que muito mais do que transcender, os interesses em torno do matrimônio desconsideraram os sujeitos femininos afeitos à questão, quais sejam, a esposa traída e a amante.

É cediço que a prostituição (ou qualquer manifestação sexual desatrelada do casamento) surgiu com a monogamia e o desenvolvimento da propriedade privada. Antes, em algumas civilizações, o comportamento era visto como um ritual de passagem, praticado por meninas e meninos ao atingirem a puberdade.

O termo, originário do latim *prostituere* (“colocar diante, à frente”, “expor aos olhos”), já esteve vinculado ao divino (sacerdotisas prostitutas, consideradas sagradas, recebiam presentes em troca de favores sexuais) e ao moralmente mundano (a prostituição não só fazia parte do cotidiano, como era um meio de obtenção de rendimento, controlado pelo Estado, e passível de tributação fiscal — o que levava mães a incentivar as filhas à carreira).²⁰¹

²⁰¹ Paulo R. CECCARELLI, *Prostituição: corpo como mercadoria, passim*.

Com o judaísmo e o cristianismo, passou-se a punir as mulheres que utilizavam o sexo sem as intenções procriatórias oriundas do casamento monogâmico, apesar das referências bíblicas de perdão e salvação relacionadas à prostituição.

Com a privatização da propriedade e a conseqüente disseminação da prática sexual “paralela”, o casamento voltou a ocupar um espaço considerável nas preocupações estatais, voltando a ser regulado.

No universo ficcional de Carlos de Oliveira, a manutenção, mesmo que precária, do casamento de D. Lúcia e Major, advém da presença de Rosário — espécie de válvula de escape aos limites morais e sexuais estabelecidos socialmente. Sua presença torna-se fundamental, porque confere ao Major adentrar no território dos prazeres ilegítimos — prazeres estes que envolvem fantasias sexuais inconfessáveis, jovens mulheres e afirmação de poder. O intercâmbio prazer pelo dinheiro assevera, ainda mais, a superioridade masculina frente à feminina (pelo menos, aos olhos dos homens).

Por isso, o casal D. Lúcia e o Major, partícipes da família típica burguesa e monogâmica, é, ironicamente, controlado pelo(a) (R)rosário:

[...] A roupa solta nas cadeiras, uma camisa suja do marido sobre a cómoda, o *rosário* com a sua cruz de prata na travessa, tudo por arrumar. Pega no *rosário* e acaricia as contas negras.²⁰²

Ao mesmo tempo em que Rosário atua como coadjuvante na manutenção de uma estrutura social que se cultiva, a religião, metonimicamente, por meio do rosário, auxilia nessa empreitada. Estado e Igreja, então, caminham lado a lado para a solidificação de um sistema de controle ideológico. A esposa, abandonada pelo

²⁰² Carlos de OLIVEIRA, *Pequenos burgueses*, p. 27.

marido, encontra na fé a sublimação de sua dor. O marido, enojado da mulher, encontra em Rosário a satisfação físico-sexual.

Guilhermina e Rosário são personagens cuja representação converge para um mesmo ponto: ambas não almejam as restrições da parede de um lar e/ou as obrigações de um ente familiar; antes disso, prezam a liberdade, vivendo-a de acordo com o que lhes apraz; interesses existem, porém, desvinculados da preocupação de obedecer ao regramento conservador imposto pela família. O que não significa que não haja a obediência a regras. A aceitação de Rosário, pelo grupo, dá-se, justamente, por limitar sua “atuação” à esfera extrínseca ao lar burguês; Guilhermina, por sua vez, não só extrapola os limites espaciais, como os comportamentais.

O substantivo rosário, proveniente do latim *rosariu*, remete, a princípio, à ideia de devoção religiosa e também ao conjunto constituído por quinze dezenas de contas (Ave-Marias), separadas por uma conta maior, espaçada das outras (Pai-Nosso), utilizado na oração. Nesse pensamento, a personagem comungaria uma significação dúplice: haveria a preservação de uma aura “imaterial” (já que avalizada pelo grupo, teria um espaço reservado) e de uma “material”, no que concerne aos aspectos mundanos do seu comportamento. Sua sexualidade não estaria vinculada ao casamento, muito menos à maternidade. Isso, contudo, não alteraria um posicionamento inferior dentro do grupo, mesmo que avalizado. A sociedade ainda era comandada pela visão patriarcal, a “conta maior” e à parte, na “oração”.

A saga evolutiva na construção dos romances e das personagens, já mencionada, conduz, inevitavelmente, a comparações com textos anteriores. Guilhermina apresenta-se como uma personagem-tipo. A visão que o leitor tem dela se limita ao que é deflagrado pelo narrador, que não tem acesso ao mundo interior da personagem. Somado a isso, os atos e os discursos da personagem tornam-na

um modelo arquetípico da prostituta “convencional”. Rosário também não tem seu universo interior desvendado, já que é focalizada apenas externamente, mas a construção comedida de seus discursos e das situações em que se envolve a afastam da superficialidade de Guilhermina. Além disso, o fato de Rosário ter uma profissão — costureira — confere-lhe certo *status* de respeitabilidade perdida, ao receber em casa o Major e o Delegado.

É salutar pontuar, contudo, que a satisfação sexual da mulher, no caso Rosário, não encontra os empecilhos oferecidos pelo manual dos bons costumes familiares, mas se realiza plenamente, no plano físico. A satisfação sexual pode ser vista de duas formas: liberdade e possibilidade de se viver uma sexualidade plena, ou, simplesmente, reitera-se a necessidade de mulheres sexualmente ativas, para contraposição em relação ao tipo definido como “de família” ou “de respeito”.

A sacralização da figura materna

Analisar a figura feminina, em sua configuração materna, no contexto familiar, nunca foi tarefa muito fácil; principalmente, se focarmos o período entre o início do século XIX e meados do século XX, quando a figura do pai se destacava acentuadamente.

Michelle Perrot, na *História da Vida Privada*, afirma:

Figura de proa da família e da sociedade civil, o pai domina com toda a sua estatura a história da vida privada oitocentista. O direito, a filosofia, a política, tudo contribui para assentar e justificar sua autoridade. De Hegel a Proudhon — do teórico do Estado ao pai do anarquismo —, a maioria corrobora seu poderio. É o pai quem dá o sobrenome, isto é, quem realmente dá à luz, pois, segundo Kant, ‘o nascimento jurídico é o único nascimento verdadeiro’. Sem rei, os tradicionalistas querem restaurar o pai.²⁰³

²⁰³ Michelle PERROT, *História da vida privada*, v. 4, p. 121.

De acordo com a historiadora francesa, a figura paterna ocupava a posição central da vida privada, e, conseqüentemente, da sociedade como um todo. Além de toda influência religiosa que marcava (e ainda marca) o mundo ocidental, houve o aval das ciências humanas para ratificar as estruturas sócio-comportamentais que posicionavam a figura paterna com destaque e supremacia.

Em algumas nações, por exemplo, a superioridade absoluta do marido, no lar, e do pai, na família, assim como a inferioridade da figura feminina e materna, foram materializadas em legislações civilistas, o que tornou o direito, entre outras ciências, aliado da mentalidade cristã mais ortodoxa.

A literatura nunca negou a dupla moral que permeou (e, em muitos lugares, ainda permeia) as relações sexuais entre homens e mulheres. Para cada um, destinou-se um determinado regramento, ora em consonância com o que a Igreja preceituava, ora com o que o Estado indicava, e ora (e mais comum) com que a sociedade obrigava.

Nesse ponto, retomar o estudo de Michel Foucault, a respeito das relações de poder, torna-se fundamental para a compreensão do fenômeno da manutenção de uma imagem da mulher que se arrasta por séculos e que corresponde à descarnalização da figura feminina, e sua conseqüente sacralização para a configuração do papel materno.

Historicamente, a ascensão da burguesia correspondeu, entre outras coisas, à desarticulação dos dogmas medievais. Profanou-se o mundo que surgia, e a fé foi questionada. O Protestantismo e o Catolicismo travaram uma batalha que repercutiria por muitos anos, e que colaborou para o desenvolvimento do capitalismo. A moral protestante, em consonância com os interesses do mundo que se maquinava, começou a regular a sexualidade e a procriação, haja vista a

necessidade de mão-de-obra para as fábricas. A Igreja Católica também saiu na sua “cruzada” contra o sexo livre, a masturbação, o homossexualismo. De todos os lados, a moral religiosa pressionou o homem a negar sua sexualidade em prol dos interesses burgueses, e para isso, fertilizou na sociedade a íntima ligação do pecado a tudo o que se referisse ao corpo e aos aspectos sexuais.

Foucault, em sua *História da Sexualidade*²⁰⁴, menciona a *scientia sexualis* como criação do mundo ocidental. Seria o discurso incitado a respeito da sexualidade que, diferentemente do que ocorria na Idade Média, era retirado da intimidade da confissão. A permissão que se delineava em torno do que era proibido e negado, na verdade, impunha-se como uma nova maneira de dominação e controle. O que se fez foi instituir o interdito, que atuou como disciplinador dos desejos, e que regrou as ideias em torno da licitude e ilicitude em matéria de sexualidade. Assim o fazendo, manter-se-iam a legitimação e a institucionalização de um poder sobre as práticas sexuais.

Dentre os inúmeros discursos arquitetados para a regulamentação e domínio sobre o sexual, destaca-se, nos séculos XIX e XX, aquele que “privatiza” e disciplina a libido da mulher burguesa, atribuindo-lhe não só comportamentos frente aos membros do grupo, mas, principalmente, em face à família e ao cônjuge.

O que se tem no mundo moderno, na realidade de dominação burguesa, não é simplesmente a sinonímia entre sexo e pecado; pelo contrário, a presença da sexualidade é estimulada e transformada constantemente em discurso. A prostituição “legalizou-se” como artefato fundamental da sociedade. Contudo, ao grupo que se caracterizou pela liberdade em vivenciar a sexualidade, paradoxalmente, deu-se o ônus da não-aceitação institucionalizada, ao mesmo

²⁰⁴ Michel FOUCAULT, *História da sexualidade*, vol. 01, *passim*.

tempo em que, às mulheres que assumiram o papel de “senhoras do lar” e mãe, destinou-se a contensão sexual.

Da ambivalência em torno da figura feminina — sacralizada “à força” e carnalizada “às pressas” — configura-se, em algumas personagens de Carlos de Oliveira, a maternidade tão cara aos interesses capitalistas da burguesia: ou seja, a que puritaniza a mulher, e permite a traição do homem. Isso nos leva a concluir que a sociedade representada nos romances não é estritamente monógama. Nos limites da sexualidade dita lícita, a manifestação masculina não se restringe absolutamente ao quadro conjugal, apesar da moral aceita, aquela que todos fingem respeitar, e que obriga o marido a saciar seus desejos apenas com sua esposa, sem o forçar, contudo, a evitar outras mulheres.

Nos três romances analisados podem ser encontradas “situações de maternidade”. A maternidade física, por exemplo, é encontrada nos romances *Casa na duna* e *Pequenos burgueses*. Conceição e D. Lúcia tiveram filhos. A primeira limitou-se apenas a gerar a criança; a segunda empreendeu a preparação da filha para desempenhar o mesmo papel que lhe coube e é intrínseco a todas as mulheres consideradas “dignas”: servir ao marido e dissociar o desejo do casamento.

Em *Uma abelha na chuva*, Maria dos Prazeres, apesar de “silvestre”, não “frutificou”. O casal não possui filhos; mas isso não desvincula a figura feminina citada da configuração materna que pode ser atribuída às outras protagonistas. A maternização de sua figura apresenta-se *sui generis*, já que corresponde ao tratamento despendido ao marido: protegê-lo é preservar a família, e não permitir que os elementos exteriores adversos comprometam a unidade e a supremacia daquela célula familiar. Maria dos Prazeres, apesar de tudo, não só enfrenta a população local para proteger o marido, como abre mão de sua sexualidade (e de

sua fantasia) para manter a coesão da família — do mesmo modo que uma mãe faria.

Em *Casa na duna*, embora a maternidade de Conceição ocupe o centro da trama, é a partir das personagens secundárias, componentes da classe trabalhadora, que se perceberá a força ideológica em torno do casamento e do papel de mãe, tão caro às mulheres em geral.

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.²⁰⁵

No fragmento acima, tem-se a personagem Palmira, serviçal na propriedade de Mariano Paulo, por meio do discurso onisciente do narrador, sonhando com a maternidade. A personagem enxerga no casamento e conseqüente maternidade o fechamento de um ciclo que é inerente e natural a toda mulher, a ponto de empenhar nele todas as suas economias.

A narrativa de Carlos de Oliveira, enxuta, por vezes, leva-nos a passar despercebidos pelos elementos críticos que a tornam tão rica. No trecho destacado, o narrador materializa um dos sonhos da personagem Palmira e, concomitantemente, traça um panorama sócio-comportamental que vem regravando o gênero feminino há séculos.

Inicialmente, deve-se pontuar que, apesar de não ser objeto de análise deste trabalho, o autor discute em sua produção ficcional as questões político-econômicas resultantes do trabalho, por meio de uma visão marxista. No trecho, citado anteriormente, lança-se luz à participação feminina na produção, sendo que essa

²⁰⁵ Carlos de OLIVEIRA, *Casa na duna*, p. 33.

participação se restringe às personagens das classes sociais menos favorecidas. São mulheres que trabalham na terra, na quinta, cujos maridos também fazem parte dessa massa de trabalhadores. As tarefas são bem definidas: encarregam-se da alimentação do marido (“trazer a merenda aos jornaleiros”), da educação da prole (“com os garotos pela mão”) e da procriação (“grávidas”). A cena, vazada pela perspectiva do narrador, é vista por Palmira com afeição e desejo (“faziam-na sonhar”). Ela gostaria de estar ali, como elas, atuando nos papéis de esposa e mãe, e o fato de ainda não ter alcançado êxito nessa demanda, causa-lhe pesar e tristeza (“tornava-se ainda mais silenciosa”).

O papel biológico da reprodução tem seu efeito intensificado pelas imagens desenhadas pelo discurso do narrador, assim como pela seleção vocabular. O uso do termo “prenha”, por exemplo, utilizado nos meios rurais, assim como o fato de ser atribuição da mulher a guarda do filho (“um filho ao colo”), aproximam o comportamento humano ao do animal, fortalecendo ainda mais a “natural” inclinação da mulher para a reprodução. Neste ponto, além das questões de ordem religiosa, existe o interesse econômico de aumento da disponibilidade de mão de obra para o sistema capitalista.

A imagem do “braço protector em torno dos ombros e o sorriso forte dum homem”, como que avalizando aquele comportamento, expõe, escancaradamente, a disciplina e a hierarquia sociais que se fazem a partir da figura masculina. O romance então “afirma”, sem meias palavras, que a vitimização a que é submetida a personagem nem de longe passa pela consciência da classe explorada.

O romance *Pequenos burgueses* também possui uma representante da maternização da figura feminina e, mais destacadamente do que em *Casa na duna*, tem-se o propagar de uma cultura em torno do feminino que ratifica o escalonamento

dos gêneros e direciona à mulher o papel de reprodutora biológica e ideológica de uma condição submissa.

Em se comparando os dois romances, pelo fato de *Casa na duna* apresentar diversos elementos narrativos que chegam a compor um início, um clímax e um desfecho da trama, era de se esperar que se encontrassem maiores subsídios para a demonstração dessa submissão feminina. Surpreendentemente, o exíguo enredo de *Pequenos burgueses* trata melhor da questão.

D. Lúcia tem um campo de “atuação” similar ao de Palmira, porém, é representante da classe exploradora da mão de obra, de que Palmira faz parte. Ambas as personagens interiorizaram, de certa forma, a premissa de que é sua responsabilidade a proteção, manutenção e controle da prole. Destaque-se que, no caso de D. Lúcia, essa responsabilidade é intensificada e prejudicada pelo desprezo do marido, que só está aguardando o casamento da filha para poder abandonar a esposa (“é preciso manter as aparências por eles”²⁰⁶).

D. Lúcia, a quem coube o ônus pela criação e educação dos filhos, perpetua a manutenção de um secundarismo feminino, já que almeja “integrar a filha no mundo feminino”²⁰⁷:

[...] a filha é para a mãe ao mesmo tempo um duplo e uma outra, ao mesmo tempo a mãe adora-a imperiosamente e lhe é hostil; impõe à criança seu próprio destino: é uma maneira de reivindicar orgulhosamente sua própria feminilidade e também uma maneira de se vingar desta. (...) Do mesmo modo, as mulheres, quando se lhes confia uma menina, buscam, com um zelo em que a arrogância se mistura ao rancor, transformá-la em uma mulher semelhante a si próprias. E até uma mãe generosa que deseja sinceramente o bem da criança pensará em geral que é mais prudente fazer dela uma ‘mulher de verdade’, porquanto assim é que a sociedade a acolherá mais facilmente.²⁰⁸

²⁰⁶ Carlos de OLIVEIRA, *Pequenos burgueses*, p. 35.

²⁰⁷ Simone de BEAUVOIR, *O segundo sexo*, p. 22-23.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 23.

Essa imposição do próprio destino, que D. Lúcia faz em relação a sua filha, pode ser bem delimitada se atentarmos ao discurso do narrador que, mesclado à consciência da personagem, oferece ao leitor uma descrição do quarto da jovem:

Passa diante do guarda-roupa e o espelho reflecte o vestido de organdi azul, o corpo alto, já carnudo, que pode vir a ser, realmente, o duma fêmea em cheio. As coisas que cabem neste quarto. Cama, estante, papeteira, cómoda, meple, cadeiras. O armário dos meus velhos brinquedos. Abre-o, a porta range um pouco. Cá está o urso cor de café com leite a que Ricardo arrancou os olhos de madrepérola. E o jogo das panelas minúsculas de alumínio, amolgadas, sem asas, o biberon de chupeta amarela que amamentou todas as bonecas adormecidas agora nas caixas de rasgões.²⁰⁹

Inicialmente, a forma verbal “passa” remete o leitor à perspectiva de um narrador em terceira pessoa, que, posicionando-se exteriormente aos eventos narrados, limita-se à descrição de uma cena. Repentinamente, sem qualquer preparação para marcar a mudança no “agente discursivo”, é a voz da personagem que penetra o discurso do narrador. A frase “o armário de meus velhos brinquedos”, pertencente à Cilinha, atinge de surpresa um leitor mais desavisado, uma vez que o discurso imediatamente anterior não coaduna com o seguinte — em se tratando da delimitação do enunciador do discurso; paradoxalmente, entretanto, o texto apresenta um caráter unívoco elevado, em razão da manutenção de frases curtas, construídas por meio de um vocabulário comum às figuras do narrador e da personagem.

“Cama, estante, papeteira, cómoda...”, a descrição dos objetos do quarto oferece ao leitor uma única certeza: jamais serão identificados os olhos condutores da descrição. Nem mesmo o aparecimento explícito da personagem na oração seguinte (“O armário dos meus velhos brinquedos”) confere ao discurso anterior a possibilidade da identificação precisa do responsável pelo discurso. Isso porque, em

²⁰⁹ Carlos de OLIVEIRA, *Pequenos burgueses*, p. 43.

continuidade, a utilização de “abre-o”, mais uma vez, remete o leitor à figura do narrador. Nesse jogo de vozes, que torna as sequências oracionais, algumas vezes, desprovidas de emissores identificáveis, instaura-se a necessidade de o leitor proceder à “decodificação mais perfeita da essência da mensagem estética”.

Surge então uma sequência fragmentada cujo efeito é de integralidade. Mais do que a utilização tradicional do discurso indireto livre, o que se tem é uma espécie de “equiparação discursiva” — que se nota pela escolha vocabular, assim como pela extensão da mensagem.

É de se notar que o olhar do narrador é de um machismo extremado. A qualificação “carnudo”, associada ao uso do substantivo “fêmea”, fornece uma imagem animalizada da personagem — imagem essa que remete à ideia de que o corpo da mulher se “presta” ao saciar dos prazeres do homem.

A descrição do quarto de Cilinha, com seus móveis e demais pertences, é delimitadora da educação destinada à figura feminina. Segundo, Simone de Beauvoir, “ensinam-lhe a cozinhar, a costurar, a cuidar da casa ao mesmo tempo que da *toilette*, da arte de seduzir, do pudor”²¹⁰, e, para isso, desde pequenas, inserem elementos do mundo adulto em sua infância, na clara tentativa de preparar-lhes o terreno para um futuro repleto de “jogo das panelas”, “biberon de chupeta”, entre outras coisas. Nesse aspecto, mãe e filha desempenham, dentro de seu momento cronológico, as mesmas funções, exibindo certa solidariedade, “possível pelo fato de não haver entre a menina e a dona de casa uma distância considerável” e porque as “atividades da mãe são acessíveis à menina”.²¹¹

²¹⁰ Simone de Beauvoir, *O segundo sexo*, p. 23.

²¹¹ *Ibid.*, p. 27.

As panelas, as bonecas, enfim, os brinquedos encontrados no quarto de Cilinha são um preparatório para quando a menina for “chamada a tornar-se um dia uma mulher semelhante a sua mãe”²¹².

Do embate entre a manifestação machista do discurso do narrador e da personagem ratifica-se o papel social duplo, que cabe à mulher, na vida adulta, e que a torna, de um lado, incubadora, e, de outro, objeto de prazer do homem. Neste último caso, a objetificação em torno do prazer, necessariamente, antecede a fase da gestação e criação da prole, daí podermos associar a personagem Cilinha àquela qualificação, e, a personagem D. Lúcia, a esta.

No romance, enquanto à personagem Cilinha são destinados os momentos de sensualidade e sexualidade, à sua mãe, em contrapartida, são direcionados os pensamentos de rejeição, nojo e desprezo, por parte do marido, que não mais enxerga, na esposa, a sexualidade que um dia lhe interessou. Com o fim da função procriatória, descartou-se, de vez, a esposa, que se viu à deriva, e, por isso, ancorou-se na criação e proteção dos filhos.

A prole tornou-se, então, a última chance de manifestação do diminuto poder feminino. Na família burguesa, essa responsabilidade é vista com certo respeito, o que leva o agrupamento social a considerá-la a tarefa primordial, e a mulher passa a ter a sensação de que sua atuação é de grande relevância — o que não significa, contudo, uma percepção acurada desse papel.

Ao mesmo tempo em que a mulher não aceita o descaso e desprezo do homem e o seu interesse por outras mulheres, colabora na manutenção desse comportamento. D. Lúcia, apesar de refutar a maneira fria e distante com que o marido a trata, proveu a filha dos mesmos valores a que foi submetida.

²¹² Simone de Beauvoir, *O segundo sexo*, p. 29.

Maria dos Prazeres: prenúncio de libertação?

Maria dos Prazeres, personagem do romance *Uma abelha na chuva*, encontra-se imersa numa solidão muito mais sofrível, do que, por exemplo, D. Lúcia, a esposa abandonada, de *Pequenos burgueses*, que, entre outras coisas, tem os filhos como suporte afetivo. Mesmo assim, é ela a responsável pelo controle da quinta (mesmo que indiretamente), já que controla o próprio marido e amedronta subordinados e membros do agrupamento social em que se encontra. Nesse sentido, a relação dominação/dominado entre homem e mulher subverte-se, o que chamou a atenção de diversos pesquisadores do romance.

A mencionada relação difere daquelas presentes nos outros romances da trilogia por extrapolar o nível social e atingir, mais intensamente, o nível psicológico das personagens. O desenvolvimento de sentimentos como o ódio, a inveja, a ganância, o remorso, por exemplo, materializa-se com mais frequência e mais aprofundadamente, intensificando o criticismo em torno da representação do casal burguês Álvaro e Maria dos Prazeres.

Atuando, socialmente, nos bastidores, e, muitas vezes, tendo que atuar como protagonista nas situações que envolvem o marido, Maria dos Prazeres exibe a força que está ausente na figura masculina, e não se incomoda de não receber créditos por sua atuação; antes disso, preserva a imagem do marido, colaborando para sua imagem de sustentáculo da família.

A imagem marxista da mulher na sociedade de classes é basicamente a da dona de casa e da mãe. Uma ambiguidade paira, contudo, em torno dessas “funções”, em se analisando a representação feita pelo romancista português. A velha equiparação do feminino com a submissão, a fragilidade e a dependência

masculina, em muitos momentos, é substituída pela dominação, força e controle, desta vez, do feminino:

— Não te matam, descansa, posso lá ter tamanha sorte; hei-de aturar-te até ao fim da vida, até que Deus me leve deste inferno que é a tua casa. Tenho nojo de ti, nojo, entendeste bem? Que te admiras tu que eu sonhe?, sonhos sobre sonhos, sempre, para esquecer a tua cama, o pão da tua mesa.²¹³

No trecho supramencionado, a utilização da discursividade direta, audível (lembramos que D. Lúcia tem sua insatisfação conjugal materializada por meio dos discursos diretos livres, pensados e não proferidos), contrapõe-se aos momentos de introspecção da personagem (plasmados pelo discurso indireto livre).

O discurso direto, quando utilizado pela personagem, caracteriza-se por um caráter duplo (para não dizer ambíguo). Quando se destina à interação da personagem com membros da sociedade, objetiva a manutenção de uma imagem da família, que não corresponde ao real:

— Imagine o senhor que veio do Montouro a pé por este tempo. Com charrete em casa, cavalos e cocheiro. Uma criança de cinquenta anos. *Não sei o que o trouxe aqui.* Seja lá o que for. O certo é que anda doente, com ideias estranhas, e tem de se lhe dar o devido desconto. O que ele diz não é nenhuma bíblia, compreende? [...]

— O médico aconselhou-lhe o abandono dos negócios, das terras. Prosseguiu ela imperturbável. Repouso e distrações. Pois o repouso, as distrações, foram hoje duas léguas de lama, a corta-mato, na iminência do temporal.²¹⁴ **(grifos nossos)**

Quando, por exemplo, Maria dos Prazeres se depara com o marido, no escritório de João Medeiros (diretor da Comarca), tenta, a todo custo, justificar um comportamento do marido que, certamente, era de seu conhecimento, apesar de dizer o contrário. Sua fala, que, a princípio, menospreza e inferioriza o marido

²¹³ Carlos de OLIVEIRA, *Uma abelha na chuva*, p. 153.

²¹⁴ Idem, *Pequenos burgueses*, p. 17.

(“Basta, Maria”) tem a clara intenção de preservar o *status quo* daquela entidade familiar, mesmo que corrompida nos seus aspectos intrafamiliares.

Por vezes, o discurso direto, como do trecho anteriormente citado, quando utilizado no diálogo entre marido e mulher, longe dos olhares vigilantes da sociedade, serve para plasmar os sentimentos de aversão, raiva e desprezo da esposa, pelo marido fraco que possui.

Diferentemente, a modalidade discursiva indireta livre, utilizada por meio dos monólogos interiores da personagem, destina-se, também, à exibição desses sentimentos, acrescentando-se, contudo, “soluções materiais” para amenização de seu sofrimento:

[...] Álvaro Silvestre tornou a resvalar-lhe para cima, ela interpôs o cotovelo entre os dois e cravou os olhos no cocheiro, inteiriço como um bloco, atento à noite e à estrada: ou então aquilo, *homem devia-o ser aquele pedaço de pedra doirada que a treva contornava, luminoso e rude*, homens aliás eram aos pontapés, mas tinha-lhe calhado em sorte o gebo que ali ia abatido no banco da charrete; [...] **(grifos nossos)**

No trecho, Maria dos Prazeres faz uma comparação entre o marido e o cocheiro, assim como fará em relação ao cunhado Leopoldino, cujo comportamento, oposto ao do marido, vem ao encontro dos seus desejos.

O comportamento de Maria dos Prazeres assume feições diametralmente opostas e cambiantes: diante do grupo de amigos, assume o papel de esposa, por vezes subalterna, servindo o marido de forma passiva; diante dos que ameaçam o seu núcleo familiar, contudo, mostra-se enérgica e, para a preservação das relações de poder que se estabelecem dinamicamente, esquece, por momentos, a solidão que a acomete. Tudo em prol da preservação de uma imagem que colabora, decisivamente, para a permanência daquelas pessoas na classe privilegiada.

Essa configuração ambígua da personagem — que ora se transforma em inimiga, ora em aliada do marido — enriquece acentuadamente o caráter crítico em torno da denúncia da situação da mulher, pois exhibe a complexa estrutura que gira em torno do feminino e pontua o quão essencial é o controle desse feminino para o engrandecimento do masculino. Não há mais como reforçar o poder do homem; o que há é a possibilidade de restringir o da mulher, fazendo-a colaborar com o aumento do poderio masculino.

A personagem Maria dos Prazeres, aproximada a Conceição Pina e D. Lúcia, porta-se como a materialização de um movimento evolutivo não apenas em relação aos procedimentos técnico-narrativos de composição literária, mas, principalmente, em relação à díade dominação/dominado, na relação conjugal.

A participação da personagem Conceição Pina, em *Casa na duna*, restringe-se aos primeiros capítulos do romance (apesar de constante nos pensamentos do filho), e sua “voz”, literalmente falando, aparece em brevíssimos discursos diretos, pouco contribuindo para a caracterização da personagem. É o discurso do narrador, principalmente, numa perspectiva externa aos fatos, que delimita a ideologia machista contida no romance.

D. Lúcia, diferentemente, tem uma “participação” na trama muito mais constante; contudo, sua “voz” não se materializa, não se apresenta audível. Os discursos diretos utilizados para composição do romance são, em sua quase totalidade, de origem mental — daí a ocorrência reiterada de monólogos interiores, quando da atuação da personagem. Nada mais coerente para esboçar o desencontro, o abandono e o secundarismo do feminino numa sociedade onde o machismo impera.

É com Maria dos Prazeres, entretanto, que os recursos formais e conteudísticos atingem equilíbrio em sua utilização, tornando a personagem, em comparação com as citadas, mais complexa.

Primeiramente, há que se destacar que a composição da personagem, em seus aspectos discursivos, amalgamou elementos utilizados pelas “senhoras de bem” dos romances anteriores. Quando a personagem, por exemplo, empreende uma viagem ao passado, na inútil tentativa de compreender o porquê de uma situação vivida no seu presente, faz-se uso do discurso do narrador, misturado aos seus monólogos interiores. Por outro lado, a materialização do desprezo e raiva da esposa, pelo marido, quase sempre se dá por meio dos discursos diretos audíveis. E em todo romance, essa alternância discursiva é o que colabora na alta carga de verossimilhança intrínseca à personagem.

Nos diversos estudos da obra, tornou-se senso comum o equilíbrio na utilização dos recursos técnicos de composição. Tematicamente, pontuou-se que, em relação à submissão feminina, empreendeu-se uma subversão ideológica. Em relação aos aspectos formais de composição, não há como não compartilhar dessas opiniões. Em relação aos aspectos temáticos, não só não aderimos ao comumente afirmado, como ousamos afirmar que Maria dos Prazeres é a personagem que mais colabora, ideologicamente, com um posicionar feminino que se estende há séculos na sociedade ocidental — qual seja, o da supremacia do masculino, e de seus traços caracterizadores.

Um dos elementos de mais destaque na composição da personagem Maria dos Prazeres diz respeito a uma sensualidade recalcada, que caminha lado a lado com um erotismo imaginado:

[...] O perfil do cocheiro arrancava-o da sombra a luz amarelada: o queixo espesso, o nariz correcto, a fronte não muito ampla mas firme. De encontro à noite, parecia uma moeda de ouro. O moço ia hirto, de olhos postos no caminho escalavrado que a lanterna abria a custo, e a tensão (a atenção) dava-lhe um relevo enérgico aos tendões do pescoço que o blusão de bombazina deixava a descoberto.

Ela fitava-o e não resistia à tentação de um paralelo com o homem mole e silencioso que levava ao lado. (...) A cada solavanco, Álvaro Silvestre escorregava sobre a mulher que sentia no flanco o peso desagradável; esquivava-se à pressão, encolhida ao canto da bancada; e olhava para o homem de ouro, na boleia, sob a morrinha. (...) Álvaro Silvestre tornou a resvalar-lhe para cima, ela interpôs o cotovelo entre os dois e cravou os olhos no cocheiro, inteiriço como um bloco, atento à noite e à estrada: ou então aquilo, homem devia-o ser aquele pedaço de pedra doirada que a treva contornava, luminoso e rude (...).²¹⁵

O narrador, em terceira pessoa, empreende, inicialmente, a descrição de uma situação, envolvendo o casal e seu cocheiro. A descrição deste último, que se mistura com a da ambiência, é feita com a utilização de qualificativos que parecem brotar da óptica da esposa. A caracterização espessa do queixo, a correção do nariz, a amplitude da fronte, assim como a aproximação da imagem do cocheiro com a da “moeda de ouro”, “o relevo enérgico aos tendões do pescoço que o blusão de bombazina deixava a descoberto”, carregam elementos do erotismo imaginado da personagem Maria dos Prazeres, de sua sensualidade recalcada, assim como da tentativa de rebelar-se.

A partir do imaginário da personagem é que o narrador arquiteta a descrição de um homem, e isso se confirma quando da análise do segundo parágrafo do fragmento selecionado. O referido paralelo atribuído à personagem contrapõe marido e cocheiro em polos diametralmente opostos, restando, àquele, qualificativos passivos, e ao cocheiro, marcações viris e valoráveis. O discurso do narrador, em claro posicionamento de empatia e solidariedade aos desejos da personagem, apresenta-se carregado de adjetivações que trazem à tona os elementos de

²¹⁵ Carlos de OLIVEIRA, *Uma abelha na chuva*, p. 19-22.

interesse da mulher: espesso, firme, correto, enérgico, inteiriço, são termos que remetem aos aspectos viris e joviais que chamam a atenção da personagem. E aqui repousa o cerne dos pensamentos da personagem Maria dos Prazeres: por parte dela, os problemas que a afligem são decorrentes da personalidade frágil, passiva e inerte do marido (apesar de serem caracterizações psicológicas, misturam-se ao aspecto físico do marido, contrapondo-se à virilidade do cocheiro e do cunhado).

Maria dos Prazeres não possui vida sexual, fisicamente falando. Seu nome já anuncia o teor irônico empreendido na composição da personagem. Ela se afigura como mais uma daquelas mulheres indicadas por Carlos de Oliveira, em seu ensaio *Almanaque Literário*, que “nem sequer pode considerar-se o objeto erótico do marido”. E para tornar mais difícil sua vida, uma vez que não deu à luz (não pode transferir os prazeres da cama para os filhos) e tampouco se mostra afeita à “mansa escravatura do lar”, só lhe resta, segundo o autor, cair “no erotismo imaginado, sem parceiro, a pior solidão.”²¹⁶

O casamento de Maria dos Prazeres e Álvaro Silvestre, concretizado em razão da “amarga obediência aos pais e o desejo de os ajudar”²¹⁷, arrastou-se pelo tempo. Para a esposa, o marido, um “homem viscoso agarrado às saias”²¹⁸, um “homem cobarde que nem coragem tem de ser ganancioso”²¹⁹, e que a fazia correr “atrás dele como de um filho”²²⁰, é motivo de pena e aversão. Se, no início, antes de conhecer o seu futuro marido, já havia razões sérias para não o aceitar, os anos de convivência, sempre desconstruídos, desenvolveram na personagem uma personalidade fria e introspectiva que, formalmente, na construção da narrativa, encontra respaldo imagético nas cenas que a envolvem: dentro ou fora de casa, o

²¹⁶ Carlos de OLIVEIRA, *O aprendiz de feiticeiro*, p. 473.

²¹⁷ Idem, *Uma Abelha na Chuva*, p. 23.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 25.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 25.

²²⁰ *Ibid.*, p. 34.

frio, o vento, as intempéries que assolam durante toda a narrativa nada mais são do que prolongamento ou o contraponto exterior dos sentimentos da personagem em relação ao marido e às vicissitudes da vida.

A gelidez em que se encontrava mergulhada propiciou o crescimento de um fogo, que, de um lado, era materializado em aversão ao marido, e, de outro, em devaneios de ordem sexual (forma de punição ao marido, rebeldia aos valores que foi obrigada a acatar e tentativa de busca de um prazer nunca alcançado).

Esse fogo, interiorizado, que não encontra referente na pessoa do marido, na ambiência da casa, nem nos aspectos climáticos, só se reflete nas imagens do cocheiro e do cunhado, cujos traços físicos e comportamentais alimentam o imaginário da personagem em torno das questões sexuais.

Se de um lado, entretanto, Maria dos Prazeres não vive uma sexualidade concreta com o marido, por outro, fazendo uso das imagens do cocheiro e do cunhado, articula uma espécie de adultério físico imaginado, e que melhor se aproxima dos seus reais desejos e sentimentos — o que torna, paradoxalmente, a sua sexualidade muito mais “sincera”, do que a de outras personagens.

A construção da personagem Maria dos Prazeres, como indicadora de uma sexualidade “real”, mas sufocada pelo tradicionalismo, já tinha sido esboçada anteriormente no romance *Pequenos burgueses*, com a personagem Cilinha. Nele, mesmo que por meio de devaneios e sonhos, o autor já principiava sua tentativa de construção da mulher como ser sexuado livre (escolha do parceiro, assim como de suas características, comportamentos e sentimentos). O que difere, entretanto, as personagens, é a consciência que possuem desse estado, compartimentando-as em dois estágios diferentes da interiorização da cultura sexual imposta ao gênero feminino.

Em *Casa na duna*, a personagem Conceição representava um primeiro momento da sexualidade feminina (das mulheres casadas e pertencentes à casta dominante): a “condição mecânica de incubadora”. Com sua morte, delineia-se, definitivamente, esse papel.

Em *Pequenos burgueses*, a personagem D. Lúcia não só exerceu essa “condição”, gerando Cilinha e Ricardo, mas, num segundo momento da sexualidade feminina, que, temporariamente, permitia à mulher associar o sexual ao erótico (desejo), viveu uma sexualidade um pouco mais liberta (porém, limitada e dependente do interesse do marido).

O terceiro momento, na tentativa máxima de equiparação e/ou aniquilamento de uma condição de dependência do masculino, Maria dos Prazeres rebelou-se a ponto de não só recusar manter uma vida conjugal com o marido, mas, concomitantemente, vivenciar desejos que tinham sido reprimidos ou impostos — mesmo que seja apenas interiormente, por meio de sonhos e desejos internalizados.

Maria dos Prazeres, se comparada às outras duas personagens mencionadas, apresenta um avanço muito grande na quebra do monopólio masculino acerca da possibilidade de vivência de uma sexualidade liberta; porém, representa, ainda, um estágio da condição feminina muito aquém do que se veiculou com a Revolução Sexual. Obviamente um grande passo foi dado em direção a pôr em prática o que se teorizou nos diversos manifestos e discussões.

A composição dual de Maria dos Prazeres, cruzando elementos de uma cultura tradicional com repentes de busca do saciar do desejo, torna-a a personagem feminina mais bem construída de Carlos de Oliveira — o que não significa, entretanto, que essa construção se refira à quebra do monopólio masculino para o regramento social.

A ousada representação da personagem Maria dos Prazeres metaforiza uma massa de mulheres que, em solo português, padece de um mesmo infortúnio. Os pensamentos e sonhos em torno de um homem que não o marido, mesmo não logrando êxito em sua materialização, anunciam o vislumbrar de mudanças.

O tradicionalismo da cultura patriarcal monogâmica levou séculos e séculos para enraizar-se, surgindo aos poucos, no seio da sociedade. Da mesma forma, os ventos anunciadores de uma revolução sexual tendem a ser amenos e esporádicos. Carlos de Oliveira, no romance, mostra que ainda não há uma estrutura social capaz de absorver os novos tempos, mas eles já se anunciam. O direito ao prazer e à vivência do desejo também é prerrogativa feminina. E mesmo que essa vivência se dê, inicialmente, em nível mental, já se podem delinear as futuras mudanças que ocorrerão no seio da sociedade.

Mas a escritura de Carlos de Oliveira não foi capaz de se abster, por completo, dos efeitos patriarcais em que a sociedade da época (e o próprio escritor, portanto) estava mergulhada. Mesmo drenada por meio de devaneios, ou conscientemente, a figura masculina do cocheiro é atraente à personagem em razão de seus atributos corporais: “o queixo espesso, o nariz correcto, a fronte não muito ampla, mas firme. De encontro à noite, parecia uma moeda de ouro”. Portava-se como o contraponto luminoso na vida fria e escura que levava junto ao marido.

Maria dos Prazeres refuta o marido por ele ser um “homem mole e silencioso”, passivo, sem ganância. Em contrapartida, quando fantasia com a personagem Jacinto, o faz, justamente, por ele abraçar atributos que o marido não possuía — e que são tradicionalmente ligados ao universo masculino (uma “natural” virilidade) — e a personagem assim o desejava.

Se de um lado, a obra poderia romper com o tradicionalismo da diferenciação sexual veiculado na estrutura patriarcal monogâmica, simultaneamente, tende a corroborar a crítica empreendida, vez que as fantasias da personagem encontram correlativo direto com o que a sociedade exige do homem e com que o homem deseja: que a mulher o posicione sempre num universo onde a força, a altivez e atividade sejam atribuições exclusivas do universo masculino.

Em *A mulher escrita*, Lúcia Castello Branco e Ruth Silviano Brandão afirmam que, num texto de autoria masculina, a voz da mulher não pode ser ouvida, já que não passa de uma “boneca que faz fluir o som da voz de seu ventríloquo”²²¹. Mesmo engendrando uma narrativa em terceira pessoa e possibilitando, pelos monólogos interiores, que as personagens assomem ao primeiro plano da narrativa, impossível não considerar a autoria do texto e as marcas nele deixadas.

Sem dúvida alguma, das vozes femininas existentes na trilogia da Gândara, é a de Maria dos Prazeres a que representa uma evolução no que diz respeito ao gênero feminino. Se de Conceição Pina emergia silêncio, de D. Lúcia e Cilinha, o discurso submisso e voltado para a satisfação do universo masculino, com Maria dos Prazeres, a voz feminina anuncia certa libertação, pois, materializa-se. Apesar do inexistente liame afetivo-comunicacional no casal, a esposa, em alto e bom som, esboça o seu descontentamento pela vida, pelo casamento e, principalmente, pelo marido.

Esse comportamento “liberto”, contudo, não é pleno, e a personagem carrega consigo fortes resquícios de uma educação que a impede de se comportar em pé de igualdade com o homem. As insatisfações de cunho sexo-afetivo, por exemplo, repousam no nível consciente interiorizado da personagem. O cocheiro

²²¹ Lúcia C. BRANCO & Ruth S. BRANDÃO, *A mulher escrita*, p. 19.

despertava-lhe interesse, mas isso lhe causava grande incômodo, o que fazia com que mantivesse esses desejos num nível em que as outras pessoas não pudessem ter acesso:

[...] sonhos sobre sonhos, sempre, para esquecer a tua cama, o pão da tua mesa. O que nunca supus foi tê-lo dado a perceber e agora, mesmo depois de morto, odeio esse maldito ruivo, talvez te sirva de consolo, odeio-o, por ter dado conta do que era só comigo, tão íntimo, que o esconderia a mim própria se pudesse.²²²

Quando a personagem afirma odiar o cocheiro, não o faz em razão dos desejos que por ele sente, mas por uma situação que os trouxe à tona. Por serem íntimos — intimidade esta forjada exclusivamente no social (“esconderia a mim própria se pudesse”), não poderia concordar com sua deflagração.

A princípio, a representação da personagem Maria dos Prazeres, em relação a sua atuação psicossocial, apresenta-se transgressora e subversiva. Contudo, essa transgressão é insípida, frágil, uma vez que a força e o comportamento de dominação que suscitam da personalidade forte da personagem não condizem com um movimento de libertação, de igualdade de gênero; muito pelo contrário, em seu comportamento, Maria dos Prazeres corrobora a diferenciação que tão bem marcou a sociedade portuguesa, chegando a se culpar pelo “desempenho” incompatível do marido:

[...] olhava-o e assaltavam-na certos momentos de piedade como agora, mas raramente, porque o habitual era o escoar quotidiano do seu orgulho, ora indiferente, ora tempestuoso. Quantas vezes o vira meter o ombro à muralha que ela erguia entre os dois, como quem bate às cegas numa porta recôndita que não sabe onde é nem para onde dá e ali fica toda a noite, aos umbrais, gelado e miserável; lá pela madrugada açulam os cães da casa a quem bater, o que ela tinha feito sempre, depois de o abandonar ao silêncio onde não há ninguém ou se há não acorda e se acorda não responde nem abre; nunca lhe estendi a mão para um pouco de compreensão recíproca e, não contente com isso, respondi às tentativas dele, que ao fim e ao cabo também queria paz, desaçaimando os cães (a cólera, as fúrias, os vexames); que outra coisa poderia ter feito?²²³

²²² Carlos de OLIVEIRA, *Uma abelha na chuva*, p. 153.

²²³ *Ibid.*, p. 46.

A personagem, como se depreende do trecho selecionado, assume grande parte da culpa pelo que o marido se tornou. Aliado a esse pensamento, a inclinação para fantasiar sexualmente com homens que se comportam ativa e virilmente. Destarte, a composição da personagem ratifica o que se pretende combater, ou seja, a diferenciação de gêneros nas questões comportamentais e sociais.

A educação feminina

A personagem Cilinha, filha de D. Lúcia e do Major, do romance *Pequenos burgueses*, apresenta uma “atuação” que a aproxima de Maria dos Prazeres. Educada sob os moldes estreitos e ultrapassados, que destinam às mulheres a submissão e a sexualidade “biológica”, recebeu da mãe uma herança comportamental de gerações que, na leitura da trilogia, parece tentar ser combatida em *Uma abelha na chuva*, com a “infertilidade” da classe abastada e o erotismo imaginado da protagonista.

Na verdade, a filha metaforiza um estágio anterior ao da mãe, quando ainda não se tem automatizado completamente o direcionamento da libido. Há um perambular entre o que se sente, o que se pode sentir e como se deve sentir. Não devemos esquecer, contudo, que a jovem, sob a égide da educação materna, está sendo condicionada a desvincular desejo sexual de casamento, o que a arremessa diretamente ao mundo dos devaneios e fantasias, ainda não controlados. A filha ocupa o estágio da busca pelo extraordinário, quase sempre imerso em mistérios e arrebatamentos. Ao contrário do homem, que “sabe distinguir perfeitamente se o que

sente é um desejo sexual ou amor”, na mulher, “as experiências são mais difusas”²²⁴.

Em Cilinha, os desejos são drenados por meio de cartas, endereçadas a Pablo Flores, o estrangeiro que representa o desconhecido, o misterioso e o arrebatamento. No romance, encontram-se apenas duas cartas, e por meio de sua análise, é possível traçar um perfil da personalidade reprimida da jovem:

Já lhe pedi que não me olhe dessa maneira quando vou a Corgos com o meu pai. Os seus olhos quietos, quase mortos, metem-me medo. O que é que está por trás deles? Indiferença, ódio, amor? Que espécie de amor? Sinto-os como se a neve, mesmo com este calor, me cobrisse da cabeça aos pés. Um frio medonho que me transforma em estátua. Porque é que me quer transformada em estátua? E porque é que a sua maçã-de-adao nunca pára, sempre a engolir em seco? Responda e deixe a carta dez metros para a esquerda do portão, entre as duas pedras do muro marcadas com uma cruz, mas ao responder ponha óculos escuros para o seu olhar não vir no papel e não tente escrever uma carta bonita, só em português, use a misturanga com que costuma falar, português e espanhol. Dá-lhe um ar de aventureiro viajado, que veio de muito longe. Se puder, ponha também o tom da voz, áspero mas agradável. É ele que não me deixa parar o coração quando esses olhos horríveis me gelam e a maçã começa a mexer. Até qualquer dia.²²⁵

Já sei que não vem à minha festa. Pois nem faz ideia do que perde, há imensas flores, semeadas, apanhadas e dispostas nas floreiras por mim. Julguei que os seus olhos mortos pudessem curar-se quando as vissem, porque estão de facto bonitas, e afinal não põe cá os pés. Claro que mal nos conhecemos, ninguém o convidou, mas isso, confesse lá, é razão para não se tratar? Dizia à criada que vinha ver as flores, que precisava muito de as ver para os seus olhos se curarem, e eu mandava-o subir. Se calhar não gosta de flores e se as olhasse gelava-as como me gela a mim. Imagine que não tive ainda tempo de lhe falar num sonho em que o vi morrer (morte sonhada, vida dobrada), e hoje também não lho posso contar. Fica para outra vez, mas sempre gostava de saber porque é que me apareceu como figura de monstro. Aquela misturanga de português e espanhol não podia ser de mais ninguém. E havia outras semelhanças, apesar da carapaça o disfarçar. Só lhe digo que o sonho me deixou bastante confusa. Vou escolher o vestido para logo à noite e começar a arranjar-me, se a mãe já tiver saído da casa de banho. Passa quase todo o dia a lavar-se e... [...] Resolvi de repente não tornar a escrever-lhe.²²⁶

Os fragmentos acima correspondem às cartas escritas pela personagem Cilinha, mas nunca entregues ao destinatário. Nelas, percebe-se o choque entre o

²²⁴ Francesco ALBERONI, *O erotismo*, p. 41.

²²⁵ Carlos de OLIVEIRA, *Pequenos burgueses*, p. 44-45.

²²⁶ *Ibid.*, p. 142-143.

que se sente e o que é permitido sentir, configurando-se, assim, um caos interior. A personagem passa, então, a metaforizar a “modelagem civilizatória” imposta à mulher no que tange aos desejos e ao erotismo.

As cartas escritas por Cilinha comportam-se como uma espécie de diário. Evidentemente, apesar dos elementos coincidentes entre esses tipos de texto (por exemplo, o fato de serem escritos ao longo do tempo), guardam, entre si, diferenças que os caracterizam.

A carta pressupõe um destinatário imediato e certo. O diário, quase sempre, encontra-se envolto numa atmosfera de segredos e mistérios, e, quando muito, possui um destinatário mediato, em caso de exposição do texto. A semelhança com o diário, porém, dá-se pelo fato de as cartas nunca terem sido enviadas, o que nos permite concluir que funcionam como textos intermediários entre os citados, prestando-se as suas funções inerentes, quais sejam, comunicar algo a alguém, e, concomitantemente, manter em segredo o teor dessa comunicação.

Cilinha utiliza-se da feitura das cartas para estabelecer um vínculo comunicacional com Pablo Florez, estrangeiro de passagem na cidade. O idioma, o tom da voz, os segredos, a boemia, os traços firmes, enfim, há uma série de atributos físicos e comportamentais, que não só aguçam a curiosidade da jovem, como também abalam seu mundo interiorizado, reprimido, resultante de um processo civilizador.

A esse respeito, o sociólogo alemão Norbert Elias, em *O processo civilizador: uma história de costumes* (1990), afirma existir uma espécie de manual de boa conduta nas sociedades européias que delimita esse comportamento civilizado aludido anteriormente. E mais do que isso, em consonância com o estudado por Foucault, os discursos atinentes à sexualidade ensejaram o

aparecimento de comportamentos socialmente desejáveis que, renunciando à satisfação dos instintos, eram vistos como naturais e espontâneos.

Funcionando como diálogo, as cartas pressupõem um interlocutor que, no momento da escrita, encontra-se ausente (o destinatário), e criam, entre as personagens, uma proximidade que não existe na vida real. A conversa, empreendida por meio da escrita, representa um “discurso composto de partes ao mesmo tempo distintas e coerentes, significando plenamente os sentimentos de seu remetente”²²⁷, e conservando o coloquialismo presente no diálogo. De certa forma, preservando-se a conversação do cotidiano em linguagem comum, atinge-se, mais natural e sinceramente, os sentimentos de quem escreve.

O primeiro texto selecionado pertence à primeira carta a que o leitor do romance tem acesso. O enredo do romance, por funcionar ciclicamente (já que não há um início, um meio e um fim), permite-nos concluir que houve uma produção epistolar anterior e que poderá haver uma posterior, mesmo que a personagem, na última carta a que o leitor teve acesso (segundo trecho selecionado), tenha grafado que resolveu “de repente não tornar a escrever-lhe”²²⁸.

A existência de uma carta anterior ainda pode ser comprovada pelo discurso do narrador que anuncia que a personagem “senta-se e escreve mais uma vez a Pablo Florez”. Mas mesmo inexistindo essa informação, o uso do advérbio “já” dá indícios de uma comunicação que vem se desenvolvendo.

O conteúdo da primeira carta a que temos acesso é intrigante. Os elementos imagéticos que se mesclam (olhos, neve, calor, frio, estátua, medo) representam os sentimentos contraditórios sentidos pela personagem Cilinha e que, de certa forma, são um espelho daqueles que encontra no seio de sua família.

²²⁷ Emerson TIN, *A arte de escrever cartas: anônimo de Bolonha, Erasmo de Rotterdam, Justo Lipsis*, p. 83.

²²⁸ Carlos de OLIVEIRA, *Pequenos burgueses*, p. 143.

Apesar de a personagem dirigir-se ao destinatário como se ele fosse alguém próximo, perpassa pelas linhas da carta uma não-correspondência de sentimentos entre ele e a remetente, já que existe uma barreira intransponível que os separa, e que, na mente de Cilinha, transforma-se em devaneios e fantasias.

Na primeira carta, a personagem pede a seu interlocutor que não a olhe de certa maneira quando na presença do pai. Conclui-se, com isso, que a proibição se restringe ao quando fazer e não ao próprio fazer. Pablo Florez poderia naturalmente olhá-la, daquela maneira, mas quando o pai não estivesse junto dela. Certamente, o olhar a que se refere corresponde àquele a que os pais não podem ter acesso, pois poderia traduzir o que deveria permanecer oculto, um segredo entre eles. Todavia, o olhar a ser evitado provém de “olhos quietos, quase mortos”, que a assustam.

Num trecho da carta, a jovem questiona a espécie de amor que o interlocutor tem por ela, já que o sente como se fosse neve, um “frio medonho” que a transforma em estátua. Aqui, tem-se uma espécie de consciência “inconsciente” da inamovibilidade feminina no que tange às relações pessoais, e que, mais uma vez, reflete o que Cilinha possui dentro de casa. A incomunicabilidade entre os pais, a passividade da mãe, tudo remete à impossibilidade de se efetuarem mudanças.

Da análise global das cartas, tem-se que a personagem fantasia com um homem, que não seu futuro marido, justamente por ter sido condicionada a desvincular o desejo do casamento. Dessa forma, a única maneira de drenar sua libido seria por meio de fantasias que não poderiam ser descobertas, pois eram tidas como comportamento desviante e característico de uma mulher não respeitosa.

Em suas cartas, a figura de Pablo Florez não se encontra apenas imersa numa atmosfera de mistério, segredo, aventura e proibição, mas, principalmente,

apresenta elementos do universo masculino: a voz áspera, por exemplo, é inerente à natureza do homem e é instrumento para a sedução da mulher.

Em se traçando um paralelo entre Cilinha e Maria dos Prazeres, tem-se que ambas, quando da escolha de seus objetos de desejo, optam por homens cujas características físicas e comportamentais se aproximam da figura patriarcal, o que as torna sujeitos e objetos de manutenção da velha estrutura social. Além disso, ambas as figuras femininas encontram-se presas a situações inalteráveis: no caso de Maria dos Prazeres, ao casamento e à propriedade; e, no caso de Cilinha, ao casamento marcado.

V – No limiar da convivência

Vozes desencontradas

Os neorrealistas, a princípio, elegeram a visão de fora²²⁹ como a mais adequada para a representação do real. Limitando-se apenas à descrição dos acontecimentos “visíveis”, negaram-se a enveredar pelos pensamentos e emoções das personagens. O narrador limitava-se à descrição da conduta, e essa descrição possibilitava a apreensão de elementos acerca do caráter da personagem. Segundo Pouillon (1974), “o exterior dos personagens é apresentado de maneira a nos ir revelando progressivamente o seu caráter. O romancista se abstém até mesmo de o mostrar explicitamente, de o comentar: limita-se a descrever a conduta”.²³⁰

Aliado a essa focalização “a distância”, o debruçar-se sobre as classes marginalizadas nas sociedades capitalistas delimitava a construção narrativa. A opressão das classes menos favorecidas seria então desvelada por meio de recursos narrativos que não comprometeriam a atitude de denúncia que, num primeiro momento, sobrepunha, e muito, a qualidade literária dos textos do período.

Os romances de Carlos de Oliveira apresentam elementos de convergência e divergência em relação a esses primeiros romances neorrealistas. Os aspectos sociais destacam-se no texto; entretanto, as mudanças em torno da técnica narrativa e do agrupamento humano focalizado particularizaram a obra: lançou-se luz à classe dominante e ao vasculhar interior dos personagens, pondo “a nu o processo de marginalização do homem e sua conseqüente alienação.”²³¹

²²⁹ Jean POUILLON, *O tempo no romance, passim*.

²³⁰ *Ibid.*, p. 75

²³¹ Álvaro C. GOMES, *A voz itinerante*, p. 24.

A perspectiva narrativa na produção ficcional de Carlos de Oliveira destaca-se não só pela sua moderna configuração, mas, principalmente, por ser condizente com a realidade que se pretendeu esboçar. Se o universo enfocado corresponde ao de uma burguesia rural, em cujo seio repousa a ideia de supremacia do masculino em relação ao feminino, nada mais coerente do que “mostrar” o que homens e mulheres trazem em seus pensamentos.

Nos romances de Carlos de Oliveira, as personagens desenvolvem relações dialógicas muito frágeis, fruto da submissão feminina, que entrega ao masculino o monopólio do discurso audível — selando de vez um caráter responsivo passivo da mulher, essencialmente dependente do homem. Dessa forma, o autor de *Pequenos burgueses* arquitetou “diálogos” entre marido e mulher, a partir da subjetividade que envolve cada personagem, conferindo ao texto alto grau de verossimilhança:

Cá vou para Corgos, D. Lúcia, preciso de Rosário como preciso do cigarro para a boca; um vício, e nem por sombras tenciono perdê-la. Também nela haverá um dia o teu cheiro desolado, um pouco pútrido, é a vida, mas então já eu terei partido, compreendes? [...]

Tenho rezado muito. Ronda-me a tentação, nada de irreparável por enquanto, apenas o desejo de partir um frasco de perfume e cortar uma veia, mas cortá-la se estiveres perto e puderes ajudar-me. Livrar-me do meu próprio veneno. Dois ou três banhos por dia, esponja, pedra-pomes, água-de-colónia. Lavar e tornar a lavar. Para quê? A mulher acaba quando pára a sua forma natural de purificação. [...]

D. Lúcia, D. Lúcia, estou a chegar em Corgos, empoeirado da viagem. A baia fez um galope estupendo nos últimos quilômetros. A princesa das éguas, como lhe chama mestre Horácio. Depois dos renques de plátanos, junto da Matriz, corta-se à direita e é a casa de Rosário. Não me perguntes o que sinto, não to sei dizer.

Nem sequer te pergunto o que sabes da minha alma. Não sabes nada. Do corpo, já te esqueceste. Massagens, escovas, horas e horas em frente do espelho. A alegria de supor que uma ruga desaparece, que um cabelo tingido é realmente preto. Sim, voltar atrás, livrar-me do meu sangue todos os meses como no passado. O rosário contra a tentação. Se abro o pulso e não chegas a tempo é um suicídio, um pecado mortal. A minha alma em jogo [...]

D. Lúcia, D. Lúcia, acabo de chegar. A baia vai comer uma boa ração de milho, mereceu-a como nunca, e eu, desculpa, vou esquecer-te pelo menos até logo à noite.²³²

²³² Carlos de OLIVEIRA, *Pequenos burgueses*, p. 26-29.

Carlos Reis, em seu *Dicionário de Teoria da Narrativa*²³³, utiliza parágrafos do fragmento supracitado para discutir acerca do discurso da personagem. Segundo ele, “as formas mais emancipadas de discurso direto, características do romance contemporâneo, omitem qualquer tipo de marca introdutória”. Diz ainda que “o segmento de discurso direto, através do qual se plasma um *monólogo interior*, pensado, mas não proferido pelo Major, identifica-se pelas marcas gramaticais de primeira pessoa e pela presença do vocativo.”²³⁴

Hudinilson Urbano denomina esse discurso de direto livre, e afirma que nele “ocorrem as mesmas características do discurso direto, com exceção do elemento introdutório, dos sinais gráficos especiais e da ausência de indicação do autor do enunciado.”²³⁵

O fragmento metaforiza perfeitamente o desencontro que paira sobre marido e mulher e a precária (se não inexistente) interação entre os universos masculino e feminino. Enquanto o marido vai para outra localidade se encontrar com a amante, a esposa fica em casa. O autor, consciente da impossibilidade de aproximar “fisicamente” os discursos das personagens, aproxima-os mentalmente.

[...] Um enunciado concreto é um elo na cadeia da comunicação verbal de uma dada esfera. As fronteiras desse enunciado determinam-se pela alternância dos sujeitos falantes. Os enunciados não são indiferentes uns aos outros, refletem-se mutuamente. São precisamente esses reflexos recíprocos que lhes determinam o caráter. O enunciado está repleto de ecos e lembranças de outros enunciados, aos quais está vinculado no interior de uma esfera comum da comunicação verbal. O enunciado deve ser considerado acima de tudo como uma resposta a enunciados anteriores dentro de uma dada esfera (a palavra “resposta” é empregada aqui no sentido lato): refuta-os, confirma-os, completa-os, baseia-se neles, supõe-nos conhecidos e, de um modo ou de outro, conta com eles.²³⁶

²³³ Carlos REIS e Ana Cristina M. LOPES, *Dicionário de teoria da narrativa*, p. 275-276.

²³⁴ *Ibid.*, p. 276.

²³⁵ Hudinilson URBANO, *Oralidade na Literatura (O caso Rubem Fonseca)*, p. 68.

²³⁶ Mikhail BAKHTIN, *Estética da criação verbal*, p. 316.

Bakhtin chama-nos a atenção para o fato de um determinado enunciado ser oriundo, ou, pelo menos, conter elementos de outros enunciados. Pode também ser um elemento responsivo, a partir de afirmações anteriormente colocadas. Nesse sentido, as frases “Não me pergunte o que sinto, não to sei dizer” e “Nem sequer te pergunto o que sabes da minha alma. Não sabes nada” se refletem e carregam elementos que aproximam realidades afetivamente distanciadas, mas socialmente próximas. O autor, consciente da impossibilidade de aproximar “fisicamente” as personagens e seus discursos, e objetivando desbravar os recônditos de suas almas, faz uso de uma modalidade discursiva que aproxima, mentalmente, esses seres. Consegue-se o que parece ser inverossímil — o dialogar de indivíduos separados, fisicamente, no momento da enunciação, e, afetivamente, durante todo convívio familiar.

No fragmento, arquitetado sem as marcas de citação (travessão no início das frases dialogantes, por exemplo), tem-se a reprodução de consciências; o autor, assim procedendo, “cria a ilusão de que os conteúdos suscitados são de nível puramente mental.”²³⁷ Ideologicamente, os enunciados pontuam duas visões díspares a respeito de uma mesma situação: a (quase) total inexistência de vínculo afetivo entre os cônjuges D. Lúcia e Major. O homem acredita que há, por parte da mulher, a curiosidade em torno dos sentimentos do marido. Em verdade, a submissão feminina cultivada socialmente induz a essa crença. Ele, no alto de seu *status* de macho, dissimula o que sente e o que realmente pensa. A frase “Não to sei dizer” pode refletir tanto uma real dúvida do interlocutor, como um querer ou uma opção. O discurso da mulher é diametralmente oposto: o enunciado “Nem sequer te pergunto o que sabes da minha alma. Não sabes nada” mostra a certeza que a

²³⁷ Maria Emília S ZACARI, *Reflexões sobre o foco narrativo em três romances de Carlos de Oliveira*, p. 121.

mulher tem da falta de consciência por parte do homem em relação aos sentimentos dela.

A representação literária engendrada por Carlos de Oliveira vem ao encontro da presença marcante das tendências adialógicas, ou mesmo antidualógicas, do século XX, caracterizado por um individualismo, que atua deformando a face do homem, assim como um coletivismo, que a mascara. Primeiro, porque impede o dialogar audível entre as personagens (em coerência com a decrescente afetividade que une as pessoas); segundo, porque descortina o embate entre o ser e o parecer, ligados, respectivamente, aos mundos individual e social, e isso por meio do diálogo travado entre as consciências das personagens.

O fato de dialogarem “a distância” não diminui a credibilidade que merece o texto. O discurso de cada personagem envolvido no fragmento supracitado é criado em função do outro e direcionado a ele. O enunciado de cada personagem age como um elo na complexa cadeia da comunicação verbal, ligando-se a um anterior e a um posterior. A respeito do assunto, diz Bakhtin:

O índice substancial (constitutivo) do enunciado é o fato de dirigir-se a alguém, de estar voltado para o destinatário. Diferentemente das unidades significantes da língua – palavras e orações - que são de ordem impessoal, não pertencem a ninguém e não se dirigem a ninguém, o enunciado tem autor (e, correlativamente, uma expressão, do que já falamos) e *destinatário*. Este destinatário pode ser o parceiro e interlocutor direto do diálogo na vida cotidiana, pode ser o conjunto diferenciado de especialistas em alguma área especializada da comunicação cultural, pode ser o auditório diferenciado dos contemporâneos, dos adversários e inimigos, (...) pode até ser, de modo absolutamente indeterminado, o *outro* não concretizado (é o caso de todas as espécies de enunciados monológicos de tipo emocional).²³⁸

O diálogo mental travado entre as personagens, arquitetado pela aproximação de consciências, promovida pelo narrador, obedece ao “índice” apontado por Bakhtin. A utilização do vocativo D. Lúcia e das marcações verbo-

²³⁸ Mikhail BAKHTIN, *Estética da criação verbal*, p. 320-321.

nominais da segunda pessoa do singular (“teu cheiro”, “compreendes”) conferem ao monólogo interior do Major, quando aproximado do de D. Lúcia, o *status* de diálogo. Da mesma forma, a utilização da primeira pessoa do singular, no monólogo tecido por D. Lúcia (“tenho rezado muito”), corroboram esse dialogismo.

D. Lúcia e o Major, imersos em preocupações egocêntricas, não só percorrem caminhos similares no que tange ao descaso em relação aos sentimentos e desejos alheios, como possuem consciência disso. A personagem, quando afirma “Nem sequer te pergunto o que sabes da minha alma. Não sabes nada”, confirma não só essa consciência, mas também o desconhecimento recíproco dos elementos humanos importantes no que tange à relação amorosa. Isso porque, segundo Buber²³⁹, o outro é admitido, mas não integralmente, não na sua totalidade. Comporta-se apenas como parte, o que torna o diálogo apenas uma ilusão, e o relacionamento não passa de um jogo. D. Lúcia é percebida como um ‘outro’ “que, ao mesmo tempo, não é absolutamente ele próprio, mas com que ele, assim mesmo, se comunica”.²⁴⁰

Essa necessidade visceral de empreender uma comunicação dá-se, principalmente, em razão da solidão, ou melhor, da tentativa de afastá-la. Contudo, o indivíduo só poderá romper com essa situação, quando reconhecer e aceitar a alteridade do outro, que o torna um ser único, completo e independente de outro ser.

O fio que une D. Lúcia e o Major é praticamente de ordem social, o que os torna, afetivamente, peregrinos solitários em busca do que não existe. Não há mais

²³⁹ Esse não conceber o outro como uma pessoa singular, mas como parte dos interesses, corresponde ao movimento monológico de “dobrar-se-em-si-mesmo”. Segundo Buber, isso faz com que a existência do outro seja admitida, mas tão somente como parte, prolongamento do eu. Dessa forma, o autor distingue as relações inter-humanas das relações sociais. Enquanto estas implicam relação existencial de pessoa a pessoa, naquelas, o mais “importante é que, para cada um dos dois homens, o outro aconteça como este outro determinado, que cada um dos dois se torne consciente do outro de tal forma que precisamente por isso assuma para com ele um comportamento que não o considere e não o trate como seu objeto, mas como seu parceiro num acontecimento de vida”. (Martin BUBER, *Do diálogo e do dialógico*, p.137-138).

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 55.

um sentimento afetivo substancial entre o casal (a não ser a ternura), e é com o diálogo que essa “peregrinação” tende a ser menos sofrível, já que aquele que dialoga nunca está sozinho. “Mesmo no grande vazio de, por exemplo, uma perambulação solitária pelas montanhas, ele não é abandonado pela presença, rica em metamorfoses, do outro que o conforta”.²⁴¹

O Major e a esposa não possuem vida em comum, não conversam mais, e cada um deles, dentro de seu mundo, tenta estabelecer um contato comunicacional, sucumbindo, entretanto, diante da impenetrabilidade no universo do outro, visto como adjacência e em parcialidade.

A distância físico-espacial colaborou para uma aproximação “psicoafetiva”, possibilitando a cada uma das personagens o livre fluir dos seus pensamentos e sentimentos. A impossibilidade de efetivação da comunicação entre o casal e a necessidade da exposição dos sentimentos fez com que se recorresse à utilização da introspecção.

A utilização do discurso em sua modalidade indireta — o direto, em sua acepção tradicional, dificilmente seria utilizado, uma vez que não há diálogo entre o Major e a esposa —, mostrar-se-ia inadequada, pois o autor correria o sério risco de exteriorizar o que deveria permanecer oculto. Além disso, como pontuado por Kayser, o discurso direto confirma a existência do ser e, dessa forma, aumenta o grau de verossimilhança do que está sendo representado literariamente. Dessa forma, fazendo uso de um meio termo entre o monólogo e o diálogo audível, o autor confere ao texto uma dramaticidade mais eficaz junto ao público leitor, que se esquece, por um momento, de que o diálogo empreendido entre marido e mulher é de ordem puramente mental.

²⁴¹ Martin BUBER, *Do diálogo e do dialógico*, p. 54-55.

Acrescente-se, ainda, o efeito que se tem com a utilização desse tipo de discurso: a isenção da mensagem veiculada. Uma vez que não se percebe a atuação explícita do narrador (cúmplice direto do autor, para alguns) anunciando os discursos diretos das personagens, tem-se a falsa ilusão de que os discursos provêm única e exclusivamente das personagens.

Por fim, saliente-se que a utilização do discurso direto livre, plasmado por monólogos interiores, dimensiona a não-coincidência entre o “dentro” e o “fora”, o que se sente e o que se exterioriza nas relações humanas, e isso é o que parece estruturar a relação familiar pequeno-burguesa e, no caso, o casamento entre D. Lúcia e o Major.

A técnica utilizada pelo romancista português converge para o dialogismo que, segundo Bakhtin, é o princípio constitutivo da linguagem e a condição do sentido do discurso. As personagens apresentam-se como locutores/interlocutores e o discurso de cada uma mantém relações com o discurso alheio. Os discursos instaurados são organizados por um narrador onisciente que, restringindo sua onisciência à perspectiva das personagens, orchestra os monólogos interiores produzidos num contexto espacial diferente — as personagens encontram-se afastadas. Mas os enunciados interagem como se tivessem sido verbalizados e escutados pelos interlocutores envolvidos.

D. Lúcia, por exemplo, mesmo não recebendo diretamente o discurso do marido, participa ativamente do processo dialógico, pois, enquanto ouvinte, “adota, simultaneamente, para com este discurso, uma atitude responsiva ativa: ele concorda ou discorda (total ou parcialmente), completa, adapta, apronta-se para

executar (...); toda compreensão é prenhe de resposta e, de uma forma ou de outra, forçosamente a produz: o ouvinte torna-se locutor.”²⁴²

Segundo Bakhtin (1993), a interação entre interlocutores é o princípio fundador da linguagem. Desta forma, o sentido de um discurso depende da relação que os sujeitos estabelecem entre si. O pesquisador percebeu, também, que “o diálogo, por sua clareza e simplicidade, é a forma clássica da comunicação verbal.”

Para o estudioso,

cada réplica, por mais breve e fragmentária que seja, possui um acabamento específico que expressa a posição do locutor, sendo possível responder, sendo possível tomar, com relação a essa réplica, uma atitude responsiva. (...) Esta relação só é possível entre enunciados provenientes de diferentes sujeitos falantes. Pressupõe o outro (em relação ao locutor) membro da comunicação verbal.²⁴³

O ato de tomar uma atitude responsiva guarda, então, mais do que palavras; obtém-se “a posição do locutor”, uma ponte material que leva inevitavelmente ao mundo de suas ideias, pensamentos (valores) e sentimentos.

Nos romances de Carlos de Oliveira, o discurso direto se faz presente, e, apesar do destaque na utilização do discurso indireto livre, pela constância e pertinência, foi com aquela modalidade discursiva que se definiram as máscaras e dramas existenciais das personagens:

Mariano pergunta:
— Então, que dizes tu?
Na voz de Hilário há um laivo de rouquidão:
— Nada. Aliás, que lhe importa o que eu digo?
Levanta-se e, ao sair da sala, acrescenta:
— Obrigado pela participação do casamento.²⁴⁴

²⁴² Mikhail BAKHTIN, *Estética da criação verbal*, p. 290.

²⁴³ *Ibid.*, p. 294-295.

²⁴⁴ Carlos de OLIVEIRA, *Casa na duna*, p. 147-148.

O trecho supramencionado, do romance *Casa na duna*, corresponde ao momento em que Mariano anuncia seu casamento com Maria dos Anjos ao filho. Apesar de os leitores, por meio do discurso do narrador e dos pensamentos da personagem Hilário, já saberem da não coincidência entre as atitudes do pai e os desejos do filho, é com o diálogo audível entre pai e filho que se estabelece, definitivamente, o desencontro entre as gerações. Nesta perspectiva, as ideias de Wolfgang Kayser a respeito do assunto mostram-se pertinentes:

Vê-se logo que o discurso directo dá mais vivacidade e tensão à narrativa. No encurtamento da perspectiva que vai, no discurso directo, até a sua completa anulação, reside uma variedade que agrada e que impede toda a monotonia. O público gosta também de ouvir, ocasionalmente, a voz de uma outra personagem diferente da do narrador. Para tudo isto é, porém, indispensável que o autor faça uso bem ponderado do discurso directo. Um excesso de palavras directas destrói os efeitos da variedade, pois, afinal, é desejo do leitor ser conduzido pelo narrador [...].²⁴⁵

Se, por um lado, “o excesso de palavras directas destrói os efeitos da variedade”, de outro, não diferentemente, o mesmo ocorreria em se privilegiando qualquer modalidade discursiva única. É justamente o equilibrar das modalidades discursivas, assim como da intermediação do narrador, que se afere o grau de interesse do leitor. Especificamente, em relação ao uso do discurso direto, na narrativa, há de se acrescentar “que o leitor, apesar de todo conhecimento que tem do carácter fictício dela, ainda exige a credibilidade do que lhe é contado (...) Pois, se há palavras que não são do narrador, mas sim de um outro, então não há dúvida que estoutro de facto existe e que está confirmado na sua existência”.²⁴⁶

Hilário e Mariano, ao travarem diálogos audíveis por meio do discurso direto tradicional, não só possuem a sua existência comprovada (para o leitor), como, principalmente, estabelecem a impossibilidade de interação afetiva entre eles

²⁴⁵ Wolfgang KAYSER, *Análise e interpretação da obra literária*, p. 338.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 339.

(impossibilidade esta já desenhada na mente dos leitores por meio de outras modalidades discursivas). Pai e filho, muito mais do que ocuparem espaços distintos e imiscíveis no sistema familiar, mostram-se incapazes de interagir entre si, o que torna instável o convívio familiar, e seus membros incapacitados para promover qualquer alteração.

A distância durante a infância de Hilário, somada à aspereza e frieza do pai, tornaram as personagens impermeáveis à troca de sentimentos e até mesmo ao desenvolvimento da percepção do que o outro sente. Dessa forma, os diálogos travados só poderiam caracterizar-se pela brevidade, rispidez e amargura, tão bem delineadas nos discursos diretos.

Essa descentralização de uma voz narrativa única — o que faz com que o romance deixe de apenas contar uma história, para “falar” com o leitor —, implica percebermos que o discurso direto das personagens pode ser expressão cabal do discurso direto do autor. Sem adentrarmos na questão do discurso citado, estudado por Bakhtin, em sua teoria do romance, tem-se a configuração do dialogismo²⁴⁷, uma vez que as manifestações “diretas” das personagens nada mais são do que componentes (juntamente com o discurso do narrador) da representação do discurso “direto” do autor que, entre outras coisas, atua como representação não apenas de um estilo, mas de um grupo social.

O romance, como um todo, comporta-se como o “discurso” do autor, que contém o discurso (direto) da personagem. Portanto, a representação dos embates entre pai e filho mimetiza um discurso maior desencontrado entre duas gerações,

²⁴⁷ Em sua teoria do romance, Bakhtin afirma ser o dialogismo um fenômeno que se arquiteta a partir da representação da voz das personagens, dos estilos, das épocas e dos grupos sociais. Segundo o pensador, o romance assimila outras formas expressivas de outros gêneros, assimilando-os e os transformando. Dessa forma, não vê o romance como um único discurso elaborado pela língua oficial, mas como uma multiplicidade discursiva de linguagens e de formas representativas dessas linguagens.

que, por uma série de razões (sociais, econômicas, psíquicas, políticas), marcou a relação pai e filho de uma determinada época.

Buber (1982) afirma existirem dois movimentos básicos principais do diálogo, o dialógico e o monológico. No primeiro caso, reciprocidade e franqueza permitem conceber e ser concebido como pessoa, já que o diálogo é marcado pela autenticidade. No caso do movimento monológico, o superficialismo faz com que os vínculos estabelecidos se tornem fragmentados.

O Major, por exemplo, por não conseguir estabelecer uma relação de cumplicidade e franqueza com a esposa (apesar do misto de ternura e dor que a situação cria), expressa em seu discurso o movimento básico monológico: “não é , como se poderia pensar, o desviar-se-do-outro em oposição ao voltar-se-para-o-outro, mas é o dobrar-se-em-si-mesmo.”²⁴⁸

Essa atitude, contudo, segundo Buber, não diz respeito a nenhuma espécie de egoísmo, como se o homem se contemplasse, apalpasse, adorasse, lamentasse²⁴⁹. O que ocorre, na verdade, é o centrar-se numa única pessoa, um único ser. Dessa forma, o outro é visto como mera extensão do eu, como parte dos interesses de quem o vê. O outro é considerado, é visto, porém, como parte, e não como totalidade. A singularidade do outro não pode ser captada, já que não tem vivência própria. Com isso, o diálogo torna-se uma ilusão, e o outro, o cotidiano, a realidade e a vida não podem se converter em palavras que possam ser proferidas. Tanto homens quanto mulheres, por insistirem em enxergar o outro como parte e não como um todo, foram acometidos de um mesmo mal: a falta de compreensão e diálogo.

²⁴⁸ Martim BUBER, *Do diálogo e do dialógico*, p. 57.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 58.

Portanto, mesmo numa convivência marcada pelo desamor e desinteresse, o ser humano não prescinde do diálogo em nenhum momento de sua vida. Para Buber (1982), o diálogo é a “ação essencial do homem em torno da qual se constrói uma atitude essencial” que se faz sentir até “na tensão dos músculos oculares e no calor do pé no chão.”²⁵⁰

Os diálogos tecidos entre as personagens Cilinha e Delegado exemplificam, nitidamente, o embate entre o ser e o parecer, resultante da tentativa de conciliação entre o mundo individual (valores pessoais próprios) e o mundo social:

Conversam olhando o alvoroço do pátio. Raparigas dançam de roda. Um turbilhão de lenços negros. Rapazes, em mangas de camisa, bebem, esperam a vez de cingir o par. Garotos brincam entre as laranjeiras. Correm, escondem-se, surgem outra vez. As rãs acordam nos poceirões. Um brado angustioso. Cilinha enerva-se mais. Terrores estúpidos e vagos. O sonho. Árvores de anis escarchado. O luar e a neve com a mesma espessura, o mesmo brilho. Vontade de chorar. Não encontra palavras para dizer isto. Não há talvez palavras.

— A noite...

— Que é que tem a noite, querida?

— Tão clara, tão cheia de segredos. Ficamos a olhar para ela...

Palermices. E eu que ature. Quero lá saber da noite, dos segredos. O que sinto, o que me perturba, é o teu calor, o teu meio abandono, a pressão leve da tua anca.

— De facto, o luar...

Agora aponta-me as Três Dunas:

— Só brilham quando o vento as descarna.”²⁵¹

Depreende-se, do fragmento selecionado, que as personagens “carregam” dois mundos: o dos desejos e sentimentos (só por elas perceptível) e das manifestações sociais. Claramente, esses mundos se entrecrocaram, o que nos permite delimitar um dos elementos destrutivos do casamento e da família: o uso contínuo de máscaras que anulam a individualidade do ser.

Nos discursos diretos das personagens, é nítido o desencontro entre a voz e o pensamento. Tanto Cilinha não se encontra imersa num mundo fantasioso pleno

²⁵⁰ Martim BUBER, *Do diálogo e do dialógico*, p. 56.

²⁵¹ Carlos de OLIVEIRA, *Pequenos burgueses*, p. 161-162.

de felicidade (“terrores estúpidos e vagos”), tampouco a gentileza na interação do Delegado com a mulher prima pela honestidade e pela delicadeza (“Palermices. E eu que ature”).

O desencontro, entretanto, já havia sido demarcado pelo discurso do narrador. A utilização da perspectiva cinematográfica não só descreve o ambiente em suas feições exteriores (natureza real) e interiores (sonhos de Cilinha), como também anuncia as consequências desse desencontro entre o que se deseja e o que se pode desejar.

O “brado angustioso” das rãs corresponde, na verdade, aos sentimentos de angústia que emergem das personagens por serem coagidas a se manifestarem em consonância com o que se estabelece socialmente. Daí, a “vontade de chorar”, por assumirem papéis que desconsideram o que se sente realmente. Nem Cilinha é a mulher ingênua que se encanta com a noite, simplesmente (com sua claridade, segredos), nem seu futuro marido é o cavalheiro complacente.

Sentimentos, discursos, comportamentos, tudo é forjado. E as personagens entregam-se a uma atuação teatral, cujas falas já se encontram pré-concebidas. Mesmo que queiram, encontram-se impossibilitadas de alterar o *plot*, por não encontrarem palavras — “Não há talvez palavras”, informa-nos o narrador (ou seria o autor?). E isso, justamente, em razão de as personagens “debruçarem-se-em-si-mesmas”, não enxergando o outro como totalidade.

Em *Uma abelha na chuva*, o casal Maria dos Prazeres e Álvaro Silvestre padece do mesmo infortúnio de D. Lúcia e o Major; contudo, diferentemente deste casal, cuja comunicação materializada praticamente inexistente, aquele se caracteriza, justamente, por um discurso de desencontros audível:

Procurou ajudá-lo. Ele esperneou algum tempo, mas cedeu por fim deixando-se arrastar para o meiplo; ficou meio deitado à espera do golpe misericordioso: minha Nossa Senhora do Montouro, perdão pelo milho roubado, entrego-me nas tuas mãos. Sentiu uma picada fria pelas narinas dentro, depois outra, ainda outra. De cada vez, afastava a cabeça num movimento brusco, é a morte, é o fim, e no entanto uma clareza gradual começava a contornar-lhe as ideias emaranhadas, a separá-las uma a uma, a deixar-lhas mais nítidas. [...] Ali estava, nas ruas da amargura, reduzido à ignomínia do amoníaco que ela o obrigava a cheirar. Sem saber bem o que fazia, empurrou-lhe o braço, o frasco, e revoltou-se:

— Larga-me!

— Quando estiveres menos bêbedo.

— Bêbedo? Quem é que está bêbedo, sua fidalga de trampa?²⁵²

As crises pessoais individualizadas das personagens são drenadas, principalmente, pelo discurso indireto livre. Já para as crises do casal, o autor preferiu a utilização da modalidade direta, do tipo “preparada”, como estudada por Bakhtin na obra *Marxismo e Filosofia da Linguagem*:

O caso do discurso direto que emerge do indireto (que já propusemos) pertence a essa categoria. Uma ocorrência particularmente interessante e de largo uso dessa variante é a emergência do discurso direto de dentro do indireto livre. Como a natureza deste último é meio narrativa, meio transmissora da palavra de outrem, ele já prepara a percepção do discurso direto. Os temas básicos do discurso direto que virá são antecipados pelo contexto e coloridos pelas entoações do autor. Dessa maneira, as fronteiras da enunciação de outrem são bastante enfraquecidas.²⁵³

Os desencontros atinentes ao casal tomam forma definitiva para o leitor quando da enunciação dos discursos diretos. Mas essa formatação não se dá repentinamente; em vez disso, tem-se uma espécie de preparação anterior que intensifica, ainda mais, a crise por que passa o casal e o abismo que os separa. Essa preparação repousa justamente no expor das crises pessoais, que seriam, em verdade, propulsoras das interpessoais.

Álvaro entrega-se à bebida, mas é incapaz de suportar as consequências desse ato, principalmente, quando se depara com a figura da esposa — segundo

²⁵² Carlos de OLIVEIRA, *Uma abelha na chuva*, p. 73-75.

²⁵³ Mikhail BAKHTIN, *Marxismo e filosofia da linguagem*, p. 166.

ele, a responsável por ter andado “de roubo em roubo, ao balcão, nas feiras, na soldada dos trabalhadores.”²⁵⁴ Mais do que isso, é do embate entre o Eu e o Outro, que os personagens têm consciência de si mesmos:

[...] não tomo consciência de mim mesmo senão através dos outros, é deles que eu recebo as palavras, as formas, a tonalidade que formam a primeira imagem de mim mesmo. Só me torno consciente de mim mesmo, revelando-me para o outro, através do outro e com a ajuda do outro.²⁵⁵

Isolados em seus universos solitários, as personagens Álvaro e Maria dos Prazeres vivem numa espécie de universo paralelo: ela inicia uma viagem ao mundo da fantasia, enxergando em outros homens (o cocheiro e o cunhado) o que lhe parece amenizar a solidão e a frustração; ele, ora se debruça sobre o vício, ora ensimesma-se.

Quando as personagens se aproximam e passam a travar um diálogo audível, é que se tornam conscientes de si mesmas e do grau de insatisfação que as acomete. E essa insatisfação é materializada em dois tipos de diálogos: num deles, ocorrido na presença de estranhos e/ou amigos, marido e mulher praticamente não conversam entre si, limitando-se a encenar o seu relacionamento de aparências (as relações sociais apontadas por Buber):

[...] O padre Abel perguntou-lhe:
— E a saúde, que tal vai?
— Indo, elucidou sucintamente, a encher de novo o cálice.
D. Maria dos Prazeres, no entanto, alargou a brevidade da resposta a proporções mais educadas:
— Um pouco deprimido. Também o tempo não ajuda.
— Um outubro sisudo, com efeito.
— Pois se eu que tenho os nervos são não ando bem, é claro que o Álvaro há-de ressentir-se.
Estranhou que a mulher não referisse a fuga para Corgos. De resto, pouco se lhe dava.²⁵⁶

²⁵⁴ Carlos de OLIVEIRA, *Uma abelha na chuva*, p. 74.

²⁵⁵ Mikhail BAKHTIN, *Marxismo e filosofia da linguagem*, p. 131.

²⁵⁶ Carlos de OLIVEIRA, *Uma abelha na chuva*, p. 43-44.

O diálogo selecionado ocorreu durante o serão que reuniu o casal e seus amigos, logo após o incidente no escritório do Medeiros (Álvaro intencionava publicar uma carta, responsabilizando sua esposa pelos seus atos). Contudo, surpreendido pela esposa, não conseguiu lograr êxito em sua empreitada.

No diálogo, destaca-se não só o fato de a esposa engendrar mais uma encenação que mimetiza o seu casamento de aparências, como se elucida, explicitamente, uma inversão hierárquica na relação marital entre as personagens.

Nessa passagem, assim como na cena final, quando a esposa expulsa de sua propriedade os que acusavam seu marido, fica claro que as rédeas do poder são prerrogativas da mulher (cujos nervos se apresentam sãos), já que o marido apresenta uma personalidade frágil, prejudicada, ainda, pelo vício da bebida.

A insatisfação sentida pela esposa é drenada comedidamente quando inserida no grupo social. Entre a vontade de rebelar-se (privado) e a necessidade de manter a imagem exigida pela sociedade para aqueles que se casaram (público), opta-se pela manutenção do *status quo*, sendo que a depreciação do homem é uma espécie de compensação pela não possibilidade de um ato de rebeldia.

Num segundo tipo de diálogo, em que a insatisfação se faz presente, tem-se a presença apenas dos cônjuges, excluindo-se, por conseguinte, qualquer tipo de auditório. Os discursos, agora diretos, estão fartos de amargura e desencontros:

[...] Ali estava, nas ruas da amargura, reduzido à ignomínia do amoníaco que ela o obrigava a cheirar. Sem saber bem o que fazia, empurrou-lhe o braço, o frasco, e revoltou-se:

— Larga-me!

— Quando estiveres menos bêbedo.

— Bêbedo? Quem é que está bêbedo, sua fidalga de trampa? [...]

— Muito conde, muita léria, mas há vinte anos que me comes as sopas. Quando houve fome lá pelos palácios, foi aqui que a vieste matar, com a família atrás. E vinham todos mais humildes, vinham quase de rastos. Nesse tempo o que a prosápia queria era broa.²⁵⁷

²⁵⁷ Carlos de OLIVEIRA, *Uma abelha na chuva*, p. 74-75.

Longe dos olhares críticos e controladores da sociedade, Maria dos Prazeres não mais encena, e o menosprezo em relação ao marido, livre das amarras, atinge o seu ponto crucial e real. Sublinhe-se que o comportamento do marido também se modifica e, não só em razão da ausência de espectadores, mas, principalmente, pelos efeitos do álcool. Neste momento, as personagens tomam consciência de si e do outro, e o discurso direto é o que age com mais eficácia quando o que se deseja é a ampliação dos efeitos do desprezo que as personagens sentem uma pela outra.

Dentre as modalidades de discurso utilizadas pelo romancista em suas narrativas, o emprego do discurso indireto livre destaca-se acentuadamente. Espécie de expediente híbrido entre os discursos direto e indireto tradicionais, caracteriza-se pela atuação de um narrador que substitui a reprodução única e *ipsis litteris* do discurso da personagem por um discurso que dá a impressão de que ambos falam em tom uníssono:

Poisou o castiçal na secretária e, enquanto procurava a carta de Leopoldino, preparava-se para os dois problemas que tinha a resolver: em primeiro lugar, não queria ser enterrado; desde longa data que o velho Silvestre pensara num jazigo, mas fora adiando sempre, agarrado ao dinheiro como a carraça à orelha do cão: vinha o canteiro, o jazigo deitava para uns contos de réis, e o pai Silvestre com a saúde dum cavalo novo protelava: há tempo, que diabo, não vá a morte achar que estando o ninho feito pode a pega morrer; acabara por aninhar-se no coval raso e simples dos mais: e isso é que eu não quero, num jazigo sempre se fica cá fora ao ar e à luz; já não é pouco entrar pela porta gradeada dum túmulo a réstia de sol. A lufada de vento, o cheiro caricioso das terras no outono: mandarei fazer o jazigo, quanto mais depressa melhor.²⁵⁸

No trecho citado, a separação da fala da personagem do discurso do narrador dá-se de forma mais trabalhosa, justamente, pela utilização do discurso indireto livre, que prescinde dos elos subordinativos, empregados nos discursos direto e indireto. Mantém-se, porém, a feição original do pensamento da personagem, com suas implicações emotivas, e confere-se, ao texto, além de uma

²⁵⁸ Carlos de OLIVEIRA, *Uma abelha na chuva*, p. 61-62.

fluência rítmica, um efeito estilístico de destaque, pois, “possibilita a reprodução de gestos da personagem; evita o pesado uso dos *quês*; mantém as interrogações e exclamações sob a forma originária; traduz estados mentais das personagens.”²⁵⁹

Dominique Maingueneau (1996), a respeito do tema, afirma que “o discurso indireto livre não possui modo específico de introdução (ruptura ou subordinação). Nesse domínio, tudo pode convir, desde que o leitor consiga notar o surgimento de uma dissonância enunciativa”²⁶⁰, e acrescenta:

[...] O discurso indireto livre se localiza precisamente nos deslocamentos, nas discordâncias entre a voz do enunciador que relata as alocações e a do indivíduo cujas alocações são relatadas. O enunciado não pode ser atribuído nem a um nem ao outro, e não é possível separar no enunciado as partes que dependem univocamente de um ou de outro.²⁶¹

No plano expressivo, a utilização dessa modalidade discursiva preserva as indagações originais das personagens num mundo em que a materialização de pensamentos e sentimentos (geralmente feita por meio do discurso direto) nem sempre encontra espaço e elementos motivadores (presença de um interlocutor real). O insulamento das personagens, se de um lado, impede a efetivação comunicacional audível, por outro, leva a personagem a recorrente interiorização, o que pode ser mais eficazmente traduzido com a utilização do discurso indireto livre.

Se o desencontro é o elemento temático coincidente nos romances da trilogia, e a objetificação do ser, empobrecendo sua densidade vivencial originária e comprometendo a interação dialógica entre os seres, é a razão desse desencontro, o capítulo trigésimo do romance *Pequenos burgueses*, inteiramente arquitetado por meio de discursos diretos, é exemplo cabal do egotismo a que foi fadada a sociedade:

²⁵⁹ Fábio FREIXEIRO, *Da razão à emoção*, p. 102.

²⁶⁰ D. MAINGUENEAU, *Elementos de lingüística para o texto literário*, p. 118.

²⁶¹ Idem, *Novas tendências em análise do discurso*, p. 97.

- Vento, esta noite? Não me parece. A brisa parou.
- O leitão, recheado como deve ser, leva toucinho, fressura, manteiga, gemas, salsa.
- E passas? Não usam passas na Fonterrada?
- Dificilmente se aguenta. A doença, o negócio mais ou menos na mão dos empregados, as letras protestadas. Já vêm.
- O vinho tem um toque ácido, não tem?
- Não. É vinho verde.
- Se eu, que levo a vida agarrado às minhas facturas, aos meus livros de contas, ando um tanto às aranhas, que pode ele esperar além da falência?
- Sabe a vinagre fraco.
- Olhe as laranjeiras, Navarro. Quietas como estacas. Que diabo entende você por vento?
- Talvez os empregados o roubem. Ponho apenas a hipótese, porque não tenho provas. Mas eles, quando notam o desmazelo, pensam logo em aproveitar. E, dum modo geral, aproveitam.
- Está bem, a Luciana mexe-se melhor.
- Vê alguma folha a bulir?
- Vocês conhecem a vida grande que se faz naquela casa. A filha, sobretudo a filha, gasta à doida. Idas a Coimbra. Cinemas, vestido, pastelarias. Claro que o dinheiro não se vai desenterrar ao quintal como uma enxada.
- O leitão, ainda assim, escapa.
- As passas fazem muita falta. [...] ²⁶²

No fragmento selecionado, inexistente qualquer interferência do narrador, seja nomeando locutores, seja indicando a instauração de uma voz. Numa primeira leitura, a sensação de falta de conexão entre os diversos discursos apresentados é patente.

As vozes, materializadas por meio do discurso direto audível, mostram uma realidade fotografada por um narrador, cuja autoexclusão no texto atinge seu grau máximo. Agindo como uma câmera, e privilegiando o mostrar sobre o contar, objetivou-se evitar uma contaminação do texto pela subjetividade do narrador.

Com efeito, não é possível se eximir, por completo, da responsabilidade por essas vozes. A imparcialidade sugerida, quando da utilização de uma espécie de câmera, é frágil, na medida em que existe alguém que a controla, selecionando, organizando e combinando as imagens e os discursos da maneira que lhe convém.

²⁶² Carlos de OLIVEIRA, *Pequenos burgueses*, p. 173-174.

A utilização maciça do discurso direto, nesse capítulo, só não “desagrada” mais o leitor, já que, como pontuado por Kayser, tem na variedade o elemento que “impede toda a monotonia”, em razão da impossibilidade de se identificar os interlocutores e, principalmente, pelo fato de ter de orquestrar vozes para obtenção do sentido do discurso. Entretanto, surpreendentemente, após o encaixar das peças soltas, fica uma sensação de incompletude, que só se desfaz quando da análise dos significados da obra: a solidão e o descaso que permeiam as relações humanas dos romances de Carlos de Oliveira impedem a interação e a inter-reflexão das diversas vozes das personagens — consequência do egoísmo e do desprezo pelo que o outro pensa e sente, tão presentes na sociedade representada.

Um mundo medieval

No capítulo XIX, do romance *Casa na duna*, o Dr. Seabra, numa de suas conversas com Mariano Paulo acerca das crendices populares dos trabalhadores da região, afirma: “Estamos na Idade Média, Mariano”.

Por meio da voz da personagem, Carlos de Oliveira desmascarou a grande crítica que permeia toda a sua produção narrativa: Portugal seria uma província em cujas terras os habitantes se comportariam, ainda, como se estivessem vivendo no passado. Alheios ao presente e às modificações por que passava o mundo, não conseguiam acompanhar a evolução dos tempos e, por isso, sofriam as consequências.

Essa fixação pelo passado, diversas vezes descortinada pela literatura, centra-se nas raízes culturais de um povo ainda vivente em uma estrutura feudal e cristã, cujos mitos em torno da figura paterna e do poder ligado ao gênero masculino são emblemáticos.

Esses mitos, permanecendo no inconsciente do povo português, contribuíram para o desenvolvimento de uma espécie de imunidade ao “novo”, ao “moderno”, o que fez com que a nação, entre outras coisas, empobrecesse (se comparada a outras nações européias) e, principalmente, perpetuasse valores que, outrora, fizeram de Portugal uma das maiores nações do mundo.

Na trilogia da Gândara, a configuração de um espaço medieval é recorrente, e apesar de perspectivado sob diferentes nuances, insere os romances *Casa na duna*, *Pequenos burgueses* e *Uma abelha na chuva* numa mesma problemática: o caráter medieval das relações interpessoais das personagens, incrementado por elementos da moral católica e do Marialvismo, cooptados pelo Salazarismo, para dar continuidade a um projeto político, distanciaram não só a nação da modernidade, mas ratificaram o abismo que separa o universo masculino do feminino, assim como os participantes de uma estrutura familiar.

A Gândara representa, nos romances, o espaço cujo elemento caracterizador é o atraso. Nem mesmo os tempos modernos, representados pela industrialização (o aparecimento das fábricas), mostram-se hábeis a alterar o retrocesso temporal a que se encontram submetidas as personagens.

Em *Casa na duna*, com a descrição do casarão de Mariano Paulo, “dominando a aldeia, sobre o dorso duma duna”²⁶³, do trabalho, que “era feito com enxadas, a uva esmagada sem prensas, o milho escarolado à mão”²⁶⁴, da

²⁶³ Carlos de OLIVEIRA, *Casa na duna*, p. 51.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 43.

mentalidade das personagens (“a quinta continuaria silenciosa, sem o barulho dos motores. Os homens continuariam a semear e a colher, como há mil anos”²⁶⁵), e das crenças do povo (“Veja essa pobre gente a arrasar os muros, a dismantelar os poços por ordem duma bruxa”), tem-se, como bem pontuou Alexandre Pinheiro Torres, um retorno ao medievalismo. Segundo ele,

Carlos de Oliveira é mesmo o primeiro escritor neo-realista a fazer paralelo estreito, sem subterfúgios, entre a vida na Gândara, nas primeiras décadas deste século, e as estruturas económicas e sociológicas típicas da Idade Média. A própria *Casa na duna* é, de certa maneira, arquetípica.²⁶⁶

E acrescenta, em relação ao romance:

Quando Mariano Paulo, em dificuldade económica porque a exploração da terra já não está a dar os resultados habituais, se opõe à mecanização dos processos da lavoura é porque sabe que o maquinismo subverterá as relações senhor-servo, de tipo medieval, que ainda vigoram nas suas terras. À sua mentalidade de suserano repugna o possível advento de uma nova fase nas relações vassálicas.²⁶⁷

No romance, cujo título, como bem afirmou o estudioso, comporta-se arquetipicamente, os Paulos comportavam-se como os exploradores da mão de obra (suseranos) e, em suas “relações vassálicas”, tornaram-se senhores dos demais membros do grupo. Essa ambiência medieval, que torna o casarão um verdadeiro castelo, “uma mansão senhorial a cuja sombra se distribuem os casebres dos servos”²⁶⁸, e, as personagens, arquétipos do passado (“Vamos lá a Corgos buscar essa princesa”²⁶⁹), configuram-se a partir de imagens descritivas coadunadas a elementos temporais. Muito mais do que informar sobre lugares isolados em tempos

²⁶⁵ Carlos de OLIVEIRA, *Casa na duna*, p. 44.

²⁶⁶ Alexandre P. TORRES, *A tetralogia da Gândara*, p. 256.

²⁶⁷ *Ibid.*, p. 256.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 257.

²⁶⁹ Carlos de OLIVEIRA, *Casa na duna*, p. 17.

pretéritos, o ambiente, na verdade, é um verdadeiro prolongamento dos comportamentos e dos mundos interiores das personagens:

No casarão da quinta falava-se pouco. Mariano Paulo comia à pressa e saía para das as indicações do serviço a Firmino. Uma vez por outra, mandava aparelhar a charrete e aparecia na vila a tratar de negócios. Hilário ficava só com Palmira. A criada fazia o seu trabalho, muda, vagarosa. Sentia-se abandonado. Olhava as grandes salas coalhadas de penumbra, os móveis velhos e escuros. Palmira deslizava como uma sombra. O pai, lá por fora, só chegaria para a ceia.²⁷⁰

Os elementos caracterizadores das personagens e do espaço (casarão, charrete, criada, penumbra, móveis velhos e escuros, sombra) convergem para uma indicação temporal cuja horizontalidade do passado sucumbe diante da verticalidade do tempo presente, dos tempos modernos:

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 da cidade, lançavam pela estrada nova as furgonetas, os camiões de carga. (...) Uma enorme engrenagem de interesses punha-se em movimento, invadia o areeiro dos camponeses; Ford, Rockefeller, Shell, Renault, equipavam Corgos para aquela marcha [...] ²⁷¹

O tempo, na aldeia, aparentemente paralisado, é atravessado por ventos da modernidade, que se mostram incapazes de arrancar aquele agrupamento humano de um passado histórico que se encontra arraigado no inconsciente do grupo. Por meio desse medievalismo, não só as relações econômicas são preservadas, como também as relações interpessoais, que figuram, quase sempre, inseridas na problemática da falta de interação entre os gêneros.

Na trilogia, esse caráter medieval dos agrupamentos humanos é perceptível em várias outras situações. Além da economia de subsistência defendida por

²⁷⁰ Carlos de OLIVEIRA, *Casa na duna*, p. 29.

²⁷¹ *Ibid.*, p.154-155.

Mariano Paulo, em *Casa na duna*, tem-se, no mesmo romance, a ideia de casamento relacionada à preocupação com a sucessão das terras e sua governança (“Bem, pensei que me devia casar [...] é preciso alguém que governe a quinta quando desaparecermos”²⁷²). Um herdeiro fazia-se necessário para perpetuar a herança dos Paulos.

Essa questão, imbricada à da propriedade e do poder econômico, foi também debatida em *Uma abelha na chuva*, quando do casamento dos Silvestres com os Alvas. A necessidade de um herdeiro, assim como da união de famílias poderosas, ideias sedimentadas no final da Idade Média e incorporadas definitivamente ao matrimônio, são provas de que “as expressões de amor ou afeto quase nunca estiveram presentes nas uniões.”²⁷³ Além do mais, naquela época, homens e mulheres não gozavam de um mesmo estatuto jurídico: quando solteira, a mulher submetia-se aos comandos e ordem do pai; casada, era subjugada pelo marido, e a relação sexual era sempre marcada pelo recalque e pelo não-erotismo.

Além dos elementos espaciais e comportamentais que delimitam uma ambiência medievalizada, encontram-se, nos romances *Casa na duna* e *Pequenos burgueses*, narrativas fantásticas que se encontram imbuídas no imaginário popular:

[...] Desprovidas de um nexos sintático com o restante da narrativa, mantêm todavia (sic) com ela um elo semântico, denunciando o espírito simultaneamente místico e socialmente alienado do homem rural português. Aqui o caráter neutral do narrador é preservado graças ao fato de elas serem apresentadas ou por intermédio de uma das personagens ou sob a forma de boato. Esse procedimento isenta também o narrador da responsabilidade sobre a veracidade delas.²⁷⁴

Essas histórias, repletas de almas penadas, moedas de ouro e seres sobrenaturais e bruxescos, atuam como alicerces metafísicos às questões físicas

²⁷² Carlos de OLIVEIRA, *Casa na duna*, p. 146.

²⁷³ José R. MACEDO, *A mulher na idade média*, p. 16.

²⁷⁴ Maria Emília S. ZACARI, *Reflexões sobre o foco narrativo em três romances de Carlos de Oliveira*, p. 84.

impassíveis de alteração. Veiculadas principalmente em meio ao povo, a crença no fantástico metaforiza o racionalismo diminuto presente no povo explorado. Assim, como na Idade Média, com a atuação pungente da Igreja e suas histórias fantásticas (e apavorantes) em torno do pecado, para manutenção das estruturas hierárquicas e políticas, o atraso no campo significou terreno propício para a manifestação desse imaginário.

De certa forma, a veiculação dessas histórias no imaginário popular contribuiu, intensamente, para corroborar a estrutura social representada e criticada. A relação do feminino com o bruxesco, e, por conseguinte, com o pecado, atua como corolário do instituído religiosa e socialmente.

Em *Pequenos burgueses*, o narrador, atuando como “representante” desse agrupamento humano, cujas crenças no fantástico lhe são inerentes, passa a contar a história de um almocreve que, após acordar de um desmaio (provocado por uma tempestade que matou seu animal), deparou-se com a figura de uma mulher, “de negro, medonha, meio esparvoada, a choramingar.”²⁷⁵

Sua descrição e caracterização a aproximavam de uma bruxa. Entretanto, após o almocreve ter realizado seu desejo (fingiu ser o homem que aquela mulher tanto procurava), acabou por transformar-se, passando a ter “a cara e o corpo de uma rapariga.”²⁷⁶ Conduzindo-o a sua cabana, com ele se deitou e explicou o motivo de seu sofrimento. Havia 300 anos que esperava que um homem afirmasse ser dela. Assim, voltaria a ser jovem, e a maldição que lhe caíra, por ter morrido virgem e batido às portas do céu — onde, segundo ela, “não entram virgens”, pois “só uma tinha direito a entrar e Essa já lá está para sempre”²⁷⁷ —, seria desfeita.

²⁷⁵ Carlos de OLIVEIRA, *Pequenos burgueses*, p. 107.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 108.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 110.

No outro dia, a jovem ensinou ao almocreve todos os bruxedos e desapareceu, deixando-o, em seu lugar. De lá para cá, o almocreve tornou-se conhecido como o bruxo dos Moirões, a quem era atribuído o poder de fazer milagres.

Da narrativa expendida, o que se percebe é justamente a aproximação da figura feminina a elementos sexo-comportamentais que delimitam os valores da mulher na sociedade burguesa, apesar de, em tese, remeter-nos às crenças medievais.

A mulher assume na história o papel paradoxal de salvação e perdição para um homem. Mesmo envelhecida, aquela mulher seria para o almocreve a possibilidade de se ver livre daquela situação, que deixou suas pernas e seu animal mortos. Depois de transformada numa rapariga, cujo vestido “tornara-se luminoso”²⁷⁸, acaba por seduzir o homem, levando-o a sua morada e o enfeitiçando.

Mais do que uma micronarrativa do tipo “histórias que o povo conta”, o que se constata é que a figura feminina, associada ao bruxesco, na Idade Média, assume, na ambiência capitalista burguesa, e em razão da atuação da Igreja, o *status* de fonte de prazer e sofrimento, já que é capaz de enfeitiçar, seduzir.

A existência do bruxo dos Moirões é devido a uma mulher, cujas intenções aparentemente boas de adentrar ao Céu foram as responsáveis pelo seu amaldiçoar e sofrimento eterno. Isso mostra que, apesar de apresentarem-se medievais, essas crenças denunciam o misticismo e a alienação social presentes no povo português, principalmente, em sua ambientação rural.

Além desses elementos, explicitamente ligados ao medieval, há elementos na trilogia da Gândara, cujo medievalismo não se apresenta tão evidente, como, por

²⁷⁸ Carlos de OLIVEIRA, *Pequenos burgueses*, p. 108.

exemplo, a utilização do nome Fonterrada, localidade fictícia no romance *Pequenos burgueses*.

O termo, que pode ser analisado como a junção das palavras “fonte” e “errada”, carrega uma significação crítica que metaforiza um arcaísmo, presente nas crenças e comportamentos sociais.

A simbologia da fonte tem, na Idade Média, grande relevância, haja vista as superstições e crenças que a ela se atrelavam. Em *Por quem peregrinam os cavaleiros de Artur*, Lênia Márcia de Medeiros Mongelli (1995) aponta, entre outras coisas, que “reduto tradicional do diabo, compreende-se que as transações realizadas com a filha de Hipómenes tenham a ‘fonte’ como cenário e seja o lugar para onde ela se dirige a fim de ‘se matar por sair da sa coita’.”²⁷⁹ Acrescenta, ainda, que a fonte é “espaço de fluidos maléficos, é ideal para a tentação do suicídio, favorecendo a ‘perturbação dos sentidos’ de que foram vítimas tanto Galaaz quanto Erec.”²⁸⁰ E mais, “se a fonte é motivo de culto ao Diabo e às Trevas, ela está também, no extremo oposto, associada à água das nascentes e ao batismo, àquele poder de renovação (...).”²⁸¹

Nesse sentido, a imagem da fonte, presente no nome da localidade constante do romance *Pequenos burgueses*, assim como metamorfoseada em poço, em *Uma abelha na chuva*, coaduna, paradoxalmente, as ideias em torno do bem e do mal.

Em se partindo da ideia de fonte como lugar de purificação, a caracterização “errada”, acrescida ao substantivo, indica que não há compatibilidade entre o real vivenciado e o ideal de pureza almejado. De certa forma, os termos “fonte” e “errada”

²⁷⁹ Lênia M. M. MONGELLI, *Por quem peregrinam os cavaleiros de Artur*, p. 109.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 109-110.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 110.

apresentam uma antonímia que os incompatibiliza. O “erro” não harmoniza com o “puro”, o que metaforiza o desencontro entre realidades discordantes.

Os valores empedernidos na sociedade deflagrada no romance não provêm de lugar puro, “natural”. Se através das fontes é que “se dá a primeira manifestação, no plano das realidades humanas, da matéria cósmica fundamental, sem a qual não seria possível assegurar a fecundação e o crescimento das espécies”²⁸², incompatíveis os comportamentos representados nos romances, já que artificialmente (ou, melhor dizendo, socialmente) arquitetados.

A socialização de comportamentos e sentimentos contaminou a fonte, retirando-lhe, por completo, sua naturalidade intrínseca. Nesse procedimento, o “crescimento das espécies” seria comprometido, gerando seres cuja existência primária pela mácula, impureza e maldade.

Pode-se, ainda, estabelecer a associação entre fonte e maternidade. Dessa forma, o criticismo recairia sobre D. Lúcia, que, inculcando na filha valores de uma sociedade machista e patriarcal, totalmente não condizente com o universo feminino originário, propagaria as mesmas águas apodrecidas que “fertilizaram” as gerações antepassadas.

Desamores

As relações humanas são naturalmente desarmônicas. Os conflitos, resultantes das contradições, podem ser encontrados em diversos locais, uma vez que os seres humanos são diferentes uns dos outros. Contudo, é no familiar que

²⁸² Jean CHEVALIER & Alain GHEERBRANT, *Dicionário de símbolos*, p. 445.

alguns sentimentos melhor se delineiam, haja vista a aproximação e constância no convívio dos seus membros.

Nos romances de Carlos de Oliveira, é de saltar aos olhos a fragilidade das relações familiares. Mais do que isso, fica evidente que, de todos os sentimentos que poderiam emergir de um agrupamento humano tão próximo, é o desamor (a ausência de amor) que ocupa o cerne da trilogia da Gândara. Com isso, não queremos afirmar que o amor não é desejado; pelo contrário, o surgimento do desamor é consequência, justamente, do desejo de amar e de não poder, não saber ou não sentir verdadeiramente esse sentimento.

Falar de ausência de amor implica obrigatoriamente em questionar sobre o sentimento — identificá-lo, defini-lo, promovê-lo e conservá-lo. Mas para se falar de desamor, é preciso, mesmo que brevemente, se pontue a questão de seu oposto. Entretanto, falar de amor não é tarefa fácil; e não em razão apenas das infinitudes de ideias discutidas desde a Antiguidade, pelas mais diversas ciências, mas, acima de tudo, pelas contradições, por vezes, exageradas, em torno do tema.

Em sua obra *A arte de amar* (1958), Erich Fromm parte da premissa de que o amor é uma arte, e, dessa forma, “exige conhecimento e esforço.”²⁸³ Pontua, também, os problemas em torno da efetivação do sentimento na vida das pessoas. De um lado, o fato de que “a maioria das pessoas vê o problema do amor, antes de tudo, como o de *ser amado*, em lugar do de *amar* (...). Assim para essas pessoas o problema é como serem amadas, como serem amáveis”²⁸⁴. De outro, a crença de que “o problema do amor é o problema de um *objeto* e não o de uma *faculdade*. Pensa-se que *amar* é simples, mas que é difícil encontrar o objeto certo a amar —

²⁸³ Erich FROMM, *A arte de amar*, p. 19.

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 19-20.

ou pelo qual ser amado”²⁸⁵. Finalizando a problemática em torno do amor, o psicanalista afirma que amar exige um esforço muito grande, já que “*cair’ enamorado*” é apenas o primeiro passo para o “estado permanente de ‘permanecer’ em amor”.

Na trilogia da Gândara, as situações explícitas de amor, vivenciadas por algumas personagens, são exíguas. Os sentimentos que unem marido e mulher, pais e filhos, homens e mulheres, revestem-se de uma “orientação mercantil”, pelo “fato de seguirem as relações do amor humano os mesmos padrões de troca que governam os mercados de utilidades e de trabalho.”²⁸⁶

Com isso, o espaço que deveria ser ocupado pelo amor, nas relações humanas representadas, preenche-se de desamor, e nem mesmo sentimentos como ódio ou raiva conseguem se firmar, já que, para que “o ódio se instale, é preciso que haja motivos positivos novos, que se ligam efetivamente ao amor de maneira algo secundária.”²⁸⁷

Nas representações familiares esboçadas nos romances, a ausência amorosa é traço marcante nas relações pessoais, apesar da existência de personagens que apresentam um comportamento intenso na busca de afetos. Em verdade, o forte desejo amoroso, que, por vezes, emerge, é justamente sinal de que esse sentimento se faz ausente; as personagens desejam o que nunca tiveram; em nenhum momento, expressam saudades de algo plenamente vivido e depois perdido, mas apenas de algo que nem mesmo experimentaram.

As personagens padecem do mesmo mal que vem acometendo o homem desde o momento em que teve consciência de si e de sua vida:

²⁸⁵ Erich FROMM, *A arte de amar*, p. 20.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 22.

²⁸⁷ Georg SIMMEL, *Filosofia do amor*, p. 213.

[...] Essa consciência de si mesmo como entidade separada, a consciência de seu próprio e curto período de vida, o fato de haver nascido sem ser por vontade própria e de ter de morrer contra sua vontade, de ter de morrer antes daqueles que ama, ou estes antes dele, a consciência de sua solidão e separação, de sua impotência ante as forças da natureza e da sociedade, tudo isso faz de sua existência apartada e desunida uma prisão insuportável.²⁸⁸

E libertar-se dessa prisão significa superar a separação, por meio da união com o outro e da própria transcendência da vida individual. Estabelecer, então, uma sintonia com o outro é pressuposto obrigatório para a configuração de um sentimento afetivo capaz de suplantar esse estágio “natural” de solidão que se mostra inerente à raça humana. Para isso, entretanto, o homem teria que abrir mão de seu egocentrismo, que não só o posiciona no centro das preocupações, como, impiedosamente, impele o outro à periferia dos acontecimentos, num jogo cênico onde só há espaço para uma personagem principal.

Para superar essa separação, o homem, desde os tempos primitivos, declinou-se sobre diversas formas para apaziguar seu “estar só”: do culto aos animais, passando pelo sacrifício humano, pela luxúria, pelo trabalho obcecado, pela criação artística, pelo amor de Deus, até, finalmente, atingir o amor do Homem, foram muitas as tentativas para aliviar seu sofrimento. E apesar de díspares e, por vezes, antagônicas, todas essas formas tinham um denominador comum: a solução para a superação da separação seria encontrada num elemento exterior ao ser (um outro), ou no debruçar-se sobre aspectos sociais da existência humana, como, por exemplo, os elementos em torno do poder, da riqueza e da aparência.

Nos romances analisados, esses elementos gravitam, principalmente, nas classes econômicas privilegiadas, cujos membros vivenciam seus afetos em consonância com o regrado pela sociedade. Uma vez que o sentimento é visto como elemento de mercancia, haverá sempre a ideia de permuta favorável, e o problema

²⁸⁸ Erich FROMM, *A arte de amar*, p. 28.

do amor tornar-se-á, acima de tudo, o “problema de um *objeto* e não o de uma *faculdade*.”²⁸⁹

Em *Casa na duna*, as relações humanas não são apenas traçadas numa atmosfera, mas também a partir de um pensamento medieval. O encontro de Mariano Paulo e Conceição Pina deu-se quando a personagem e seus amigos que, “corriam as feiras, os arraiais da gândara, com meia dúzia de jornaleiros fiéis, beliscando as raparigas, armando zaragatas, comendo o leitão assado sob as latadas das tabernas”²⁹⁰, de volta à localidade e “aos serões de Corrocovo (...) dançavam com as meninas da vila.”²⁹¹

Dentre essas meninas (já posicionadas num espaço que as valoriza — serão na propriedade — em contraposição às raparigas que eram beliscadas, nas feiras), Mariano Paulo deixou-se “enlear nos olhos amendoados da Conceição Pina.”²⁹² Além do mais, ao falar-lhe de coisas com segundo sentido, ela “corava e descorava”, o que fazia com que Mariano passasse “o resto da noite a contemplá-la de longe, com o cigarro apagado na boca”²⁹³.

O narrador do romance pontua aspectos imagético-comportamentais que bem caracterizaram a sociedade burguesa representada em *Casa na duna*. Mais do que os “olhos amendoados”, é o corar e descorar de Conceição Pina que vem ao encontro dos aspectos qualificativos femininos desejados pelos homens. O recato da mulher, o sorrir, “duma certa distância”²⁹⁴, entre outras coisas, é atributo que torna o

²⁸⁹ Erich FROMM, *A arte de amar*, p. 20.

²⁹⁰ Carlos de OLIVEIRA, *Casa na duna*, p. 08.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 08.

²⁹² *Ibid.*, p. 08.

²⁹³ *Ibid.*, p. 09.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 08.

objeto desejável, “sob o aspecto de seu valor social”²⁹⁵, já que há atributos comportamentais avalizados pelo grupo.

No caso de Mariano e Conceição, acrescenta-se a atração físico-sexual (metonimicamente representada nos olhos amendoados da personagem) que, segundo Fromm, esboça um tipo de amor cuja duração se destaca pela efemeridade, em razão de tomarem a “intensidade da paixão, a loucura que sentem uma pela outra, como prova da intensidade de seu amor, quando isso apenas provaria o grau de sua anterior solidão.”²⁹⁶

Temos, então, em *Casa na duna*, uma primeira representação de busca de afeto, que tão bem delimita uma das maiores preocupações da existência humana. Duas pessoas se enamoram pelo que são e têm (elementos “exteriores”: aparência, comportamentos, posicionamento social), e em razão de uma anterior solidão que as acometia. Um segundo passo, decisivo para a manutenção ou exclusão desse enamoramento, refere-se ao desbravar das intimidades, quando os antagonismos, as decepções e o mútuo fastio podem alterar essa excitação inicial.

Avaliar o relacionamento e a existência ou não de laço afetivo concreto entre as personagens no intervalo de tempo entre o casamento e a morte de D. Conceição não é possível. O texto não oferece subsídios para isso. Além do salto temporal, tem-se a escritura sucinta de Carlos de Oliveira, oferecendo um universo narrativo com o mínimo de elementos.

Em *Pequenos burgueses*, o que se apresentou explícito em *Casa na duna* (o enamorar-se), só pode ser inferido por meio da análise cuidadosa dos monólogos interiores das personagens:

²⁹⁵ Erich FROMM, *A arte de amar*, p. 22.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 23.

[...] E a minha ternura, D. Lúcia, que farei eu dela para te falar assim, que farei do nó na garganta quando te vejo às voltas com os frisadores, as loções, as cintas, os papelotes? É verdade, fui eu que te fumei até ao fim como fumo este cigarro. Com mais exactidão, nunca se fuma um cigarro até ao fim. Aí está o que tu és, a pirisca a apagar-se, abandonada no cinzeiro. Por muito que me custe pensá-lo.²⁹⁷

Neste romance, o narrador focaliza uma estrutura familiar já em avançado estágio de degradação. Não temos informações a respeito do encontro, do casamento e da vida conjugal, antes e depois do nascimento dos filhos; contudo, infere-se do texto que, independente das razões que levaram o casal D. Lúcia e Major a contrair matrimônio, estas não foram suficientes para estabelecer um vínculo afetivo sólido entre os cônjuges, apesar da ternura sentida, que permite concluir que houve o estabelecimento de uma afetividade entre o casal, que se viu prejudicada não apenas com a velhice da esposa e a imagem da amante jovem, mas, principalmente, por, marido e mulher, não terem se debruçado no descobrimento do outro como ser individualizado.

Aqui então reside a problemática central dos relacionamentos engendrados na trilogia da Gândara: o amor não consegue se desenvolver, porque não há dedicação com vistas a amar pelo que se é, mas apenas pelo que se apresenta; não há respeito ao que o outro pensa e/ou sente; e, finalmente, há a busca de uniões simbióticas²⁹⁸, que, segundo Rich Fromm, são formas imaturas de amor.

²⁹⁷ Carlos de OLIVEIRA, *Pequenos burgueses*, p. 24-25.

²⁹⁸ Para Erich Fromm, “a união simbiótica tem seu modelo biológico na relação entre a mãe grávida e o feto. São dois e, contudo, um. Vivem ‘juntos’ (sym-bio-sis), necessitam um do outro. O feto é parte da mãe, recebe dela tudo de que necessita; a sua mãe é seu mundo, em suma: alimenta-o, protege-o, mas também a própria vida dela é acrescida por êle. Na união simbiótica psíquica, os dois corpos são independentes, mas a mesma espécie de ligação existe psicológicamente. A forma passiva da união simbiótica é a da submissão, ou, se usarmos um termo clínico, a do masoquismo. A pessoa masoquista foge ao insuportável sentimento de isolamento e separação tornando-se parte e porção de outra pessoa, que a dirige, guia, protege; que, em suma, é sua vida e seu oxigênio. [...] A forma ativa da fusão simbiótica é a dominação, ou, para empregar o termo psicológico correspondente ao masoquismo, o sadismo. A pessoa sadista quer escapar de sua solidão e de sua sensação de encarceramento, fazendo de outra pessoa uma parte, uma parcela de si mesma. Expande-se e valoriza-se incorporando outra pessoa, que a adora. A pessoa sadista depende tanto da pessoa submissa quanto esta daquela; uma não pode viver sem a outra. A diferença só está em que a pessoa sadista ordena, explora, fere, humilha, e a masoquista é mandada, explorada, ferida, humilhada. Tal diferença é considerável num sentido realista; num

Em *Uma abelha na chuva*, o casal Álvaro Silvestre e Maria dos Prazeres encaixa-se, perfeitamente, nas formas passiva e ativa da união simbiótica, estudadas pelo psicanalista em sua *Arte de amar*.

Na diegese, Álvaro encerra um comportamento pseudo-patriarcal, já que sua dependência do feminino transcende a imagem de patriarca que passa aos amigos da família e aos funcionários da propriedade. Desde a sua tentativa de editar uma carta-confissão, na qual responsabiliza a mulher por seus atos (“Juro também que foi a instigações de D. Maria dos Prazeres Pessoa de Alva Sancho Silvestre, minha mulher, que andei de roubo em roubo, ao balcão, nas feiras, na soldada dos trabalhadores, na legítima de meu irmão Leopoldino”²⁹⁹), até o momento em que, sentindo-se ameaçado pela população local, que invade a propriedade para lhe cobrar a responsabilidade pelas mortes dos jovens Jacinto e Clara, Álvaro Silvestre exibe uma dependência muito grande da esposa (que lhe serve como esteio e proteção), o que faz com que a pessoa renuncie a sua integridade, tornando-se o instrumento de alguém.

Se, por um lado, ele se sente parte da esposa, que exibe uma força imensurável, e, por ser masoquista (na acepção do psicanalista), exime-se do “dever” de tomar decisões, assumindo os riscos dos seus atos, a esposa, em contrapartida, no outro polo da relação simbiótica, atua, sadicamente, tendo, na dominação, uma válvula de escape para sua condição intrafamiliar. Agindo dessa forma, enxerga o esposo como parte, desprezando a sua integridade.

Essa relação sado-masoquista desenvolvida pelos cônjuges é representada, por exemplo, na dependência química de Álvaro Silvestre:

sentido emocional mais profundo, a diferença não é tão grande quanto o que ambas têm em comum: fusão sem integridade (...)” (*A arte de amar*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, s.d. p. 41-42).

²⁹⁹ Carlos de OLIVEIRA, *Uma abelha na chuva*, p. 74.

[...] Sentou-se, pediu um brandy e engoliu-o dum trago. Na sua lentidão natural era a única coisa que fazia com alguma pressa. Encostava o cálice à boca bem aberta, imobilizava-o um momento e de seguida, num golpe brusco, atirava o brandy à garganta. Repetiu a operação segunda e terceira vez. Pagou e saiu.³⁰⁰

O narrador descreve uma cena que se repetirá mais vezes no romance. O álcool comporta-se como uma espécie de compensador pela carência de um estado orgíaco, que surge em consequência de uma relação pautada pelo amor e pelo respeito à integridade do outro. Nesse sentido, Erich Fromm afirma que

Ao tentarem fugir da separação pelo refúgio no álcool e nos entorpecentes, sentem-se ainda mais separados depois que termina a experiência orgíaca, e assim são levados a recorrer a ela com frequência e intensidade aumentadas. Pouquíssimo diferente disso é o recurso a uma solução orgíaca sexual. Até certo ponto, é uma forma natural e normal de superar a separação e uma resposta parcial ao problema do isolamento.³⁰¹

No caso de Álvaro Silvestre, esse sentimento de isolamento tende a se intensificar pelo desencontro entre os sentimentos do marido e mulher. Por parte dele, há afetividade; por parte dela, o desprezo, a piedade e a indiferença que sente pelo marido são manifestadas reiteradamente no romance:

Meu Deus, este homem viscoso agarrado às saias, até quando? A lapa no rochedo, a lapa dúbia, o homem covarde que nem coragem tem de ser ganancioso.³⁰²

[...] olhava-o e assaltavam-na certos momentos de piedade como agora, mas raramente, porque o habitual era o escoar quotidiano de seu orgulho, ora indiferente ora tempestuoso.³⁰³

³⁰⁰ Carlos de OLIVEIRA, *Uma abelha na chuva*, p. 02.

³⁰¹ Erich FROMM, *A arte de amar*, p. 33.

³⁰² Carlos de OLIVEIRA, *Uma abelha na chuva*, p. 25.

³⁰³ *Ibid.*, p. 46.

Esses desencontros de sentimentos são resultantes da “muralha que ela erguia entre os dois, como quem bate às cegas numa porta recôndita que não sabe onde é nem para onde dá”³⁰⁴:

[...] nunca lhe estendi a mão para um pouco de compreensão recíproca e, não contente com isso, respondi às tentativas dele, que ao fim e ao cabo também queria paz, desaçaimando os cães (a cólera, as fúrias, os vexames); que outra coisa poderia ter feito?³⁰⁵

Ao mesmo tempo em que ele desconhece a real dimensão do sofrimento da esposa desde o casamento indesejado, a personagem Maria dos Prazeres sabia que, parte da culpa pelo sucumbir da relação conjugal, era dela, por ter desenvolvido, em relação ao marido, apenas sentimentos de desprezo, incompreensão e raiva.

O ruir no relacionamento entre Maria dos Prazeres e Álvaro Silvestre, entre o Major e D. Lúcia, assim como entre Cilinha e o Delegado (mesmo antes de efetivado o casamento) traz à tona, nos romances da trilogia, a destruição do idílio familiar, conforme observado por Bakhtin em sua teoria do romance.³⁰⁶

Apesar de referida teoria centrar-se nos séculos XVIII e XIX, é possível estabelecer uma relação com a representação feita por Carlos de Oliveira em sua produção literária, em razão de as relações humanas esboçadas também serem apresentadas de forma individualista, o que vem ao encontro da união simbiótica proposta por Erich Fromm.

Enquanto o pensador russo pontua que a família, em razão de transformações histórico-sociais, não cede espaço a laços idílicos, e quando o faz, com bases frágeis, o psicanalista afirma que:

³⁰⁴ Carlos de OLIVEIRA, *Uma abelha na chuva*, p. 46.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 46.

³⁰⁶ Mikhail BAKHTIN, *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*, *passim*.

[...] o amor amadurecido é união sob a condição de preservar a integridade própria, a própria individualidade. O amor é uma força ativa no homem; uma força que irrompe pelas paredes que separam o homem de seus semelhantes, que o une aos outros; o amor leva-o a superar o sentimento de isolamento e de separação, permitindo-lhe, porém, ser ele mesmo, reter sua integridade. No amor, ocorre o paradoxo de que dois seres sejam um e, contudo permaneçam dois.³⁰⁷

Em nenhum dos casais centrais dos romances da trilogia, esse amor amadurecido se faz presente. Muito pelo contrário, o estado de insulamento das personagens é tamanho que, na maior parte das vezes, o diálogo empreendido entre elas ou se dá no âmbito mental, já que os laços de convivência estabelecidos não foram suficientes para propiciar uma sinceridade dialética entre os membros das famílias, ou, de forma audível, breve e friamente, sem chances para que se estabeleçam pontes que levem ao conhecimento do outro, em profundidade.

Em diversas passagens de sua obra, Erich Fromm afirma que “o amor é uma atividade, e não um afeto passivo; é um ‘erguimento’ e não uma ‘queda’.”³⁰⁸ E dentro dessa atividade, esclarece que “além do elemento dar, o caráter ativo do amor torna-se evidente no fato de implicar certos elementos básicos, comuns a tôdas as formas de amor”, quais sejam, “cuidado, responsabilidade, respeito e conhecimento.”³⁰⁹

É latente, nos romances, a completa ausência desses elementos, ditos básicos, para a configuração do amor. Contudo, é a falta de conhecimento, o que, de certa forma, comporta-se como marca definitiva das relações problemáticas nos romances. E esse conhecimento “só é possível quando posso transcender a preocupação por mim mesmo e ver a outra pessoa em seus próprios termos”³¹⁰; antes, “preciso conhecer-me, e à outra pessoa, objetivamente, a fim de poder ver sua realidade, ou melhor, de superar as ilusões, o retrato irracionalmente

³⁰⁷ Erich FROMM, *A arte de amar*, p. 43.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 44.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 49.

³¹⁰ *Ibid.*, p. 52.

desfigurado que tenho dela”³¹¹. Ocorre que, nas relações familiares representadas, os membros pouco ou nada sabem um do outro. Pais e filhos, assim como maridos e mulheres, são estranhos dentro da própria casa.

³¹¹ Erich FROMM, *A arte de amar*, p. 55.

VI – A Gândara devassada

A primeira leitura da obra de Carlos de Oliveira encanta pela sua “beleza exterior”. Os elementos formais de composição — vazados por procedimentos técnico-narrativos contemporâneos e por uma escritura breve, sucinta — aguçam, ainda mais, a curiosidade em torno do autor que, nascido em terras brasileiras (Pará), alçou o Neorrealismo português a uma condição de respeitabilidade.

A obra de Carlos de Oliveira caracteriza-se por uma forte ligação com a realidade e o contexto temporal em que se insere, apresentando, no discurso narrativo e nas imagens desenhadas, a partir do real, a linguagem como cerne da sua produção e como elemento definidor da existência humana. Nas palavras de William H. Gass (1971):

O objetivo estético de qualquer ficção é a criação de um mundo verbal, ou parte significativa desse mundo, vivo, através de toda ordem de seu Ser. Seu autor pode não ter isto em mente — os autores têm muita coisa em mente — mas a construção de alguma espécie de objeto, seja desordenado demais para ser um mundo ou mecânico demais para ser vivo, não pode ser evitada.³¹²

Além disso, o autor da trilogia da Gândara legou à posteridade uma espécie de “tratado da condição humana”, nas suas múltiplas manifestações — sociais, econômicas, políticas. O *corpus* literário produzido ultrapassou e muito as funções lúdicas e panfletárias que, em geral, atribuem-se aos romances.

Dos elementos temáticos presentes na trilogia da Gândara, foram os concernentes aos relacionamentos homem e mulher, na ambiência familiar, os que

³¹² William H. GASS, *A ficção e as imagens da vida*, p. 20.

mais chamaram a atenção — e, por conseguinte, ensejaram os questionamentos que redundaram na feitura deste trabalho.

Na introdução, apontou-se a máxima sociológica de que a solidão, a obediência, a subserviência, a frustração, a dor e a maternidade dessexualizada, entre outros, são elementos inerentes à condição feminina, e desde há muito tempo. Mas questionamos o porquê, apesar dessa constatação, de os romances de Carlos de Oliveira transformarem essas mulheres nas verdadeiras protagonistas, cuja força suplantava e muito a da figura masculina, mas, mesmo assim, as rédeas do poder permaneciam nas mãos dos homens. A tentativa de fragilização da mulher colaborou, na verdade, com o seu fortalecimento, e esse comportamento, habilmente manipulado, continuou servindo à manutenção das relações de poder vigentes até hoje, quais sejam, as que centralizam o masculino no “comando” social.

Empreendeu-se um dissecar da representação literária proposta por Carlos de Oliveira, atendo-se a esses questionamentos, e percebeu-se que, apesar da posição ideológico-afetiva do autor pelo universo feminino, na materialização dessa posição, por meio do embate entre as personagens femininas e masculinas, constatou-se que o feminino colaborou com a manutenção das estruturas patriarcais que regeram a sociedade burguesa capitalista retratada nos romances.

Há quem afirme que a representação da mulher, por meio das personagens Cilinha, Rosário, Maria dos Prazeres, Guilhermina, cujas sexualidades destoam das comumente regradas pelo agrupamento social, destacar-se-iam pela “desvinculação de imagens e de estereótipos herdados de uma cultura sexista, como também pela atribuição de comportamentos que contrariam essa cultura.”³¹³

³¹³ Ana H. C. BELLINE, *A representação da mulher na ficção de Carlos de Oliveira e de Manuel Ferreira*, p. 276.

Sem dúvida alguma, Carlos de Oliveira, ao destinar à mulher a possibilidade de atuar, mesmo que mentalmente, em discordância com o moralmente aceito para o feminino, procedeu a uma verdadeira revolução. Contudo, a sua representação do feminino e da família, em aspectos específicos, por vezes, ratificou o que, num primeiro momento, parecia criticar.

Não se pode atribuir ao escritor a responsabilidade pelo estabelecimento de mudanças na sociedade. O fato de o Neorrealismo ter enveredado pelas questões sociais não o onera com essa responsabilidade. A simples materialização e divulgação das condições a que os seres humanos são submetidos já se mostra suficiente para justificar sua atuação. Contudo, não se pode negar que a ficção, quando habilmente produzida e apresentando “um mundo que seja filosoficamente adequado”³¹⁴, interfere no mundo extrínseco, seja confortando, revoltando, instruindo, alienando, ludibriando, tudo dependendo de como veiculada uma determinada informação.

No caso da trilogia da Gândara, impossível não perceber a adesão à questão feminina, pontuada pela pesquisadora; assim como se mostra difícil a não percepção da responsabilidade (uma espécie de culpabilidade indireta) da mulher pelo seu posicionamento social. E tudo salta aos olhos por meio de uma manipulação narrativa riquíssima, complexa (apesar da brevidade e aparente simplicidade textual), que somente um grande escritor, no “máximo exercício de pensamento e de sensibilidade”³¹⁵, poderia produzir.

Uma leitura mais desatenta dos romances da trilogia, certamente, induziria à crença de que os procedimentos técnico-narrativos utilizados por Carlos de Oliveira,

³¹⁴ William H. GASS, *A ficção e as imagens da vida*, p. 21.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 21.

assim como os elementos temáticos em torno das questões familiares, se não coincidentes, são muito semelhantes.

Na verdade, o que se verifica, na ordem de publicação dos romances, é que, em se comparando as células familiares constantes dos romances analisados, à ordem de publicação dos textos corresponde uma espécie de evolução na representação das personagens, principalmente, no que concerne ao embate crítico dos papéis sociais desempenhados: do sem-lugar do feminino, em *Casa na duna*, passando pela submissão em relação ao mundo masculino, em *Pequenos burgueses*, até sua independência afetiva, em *Uma abelha na chuva*, a representação da mulher apresenta uma espécie de configuração crítica ascendente, partindo-se do pressuposto de que há, por parte do autor, a manifesta repulsa pela dupla moral que desnivela os papéis sociais do homem e da mulher.

Em relação à personagem masculina, enquanto em *Casa na duna* esboça-se a “gênese” do patriarcalismo (marialvismo), em *Pequenos burgueses*, a personagem principal masculina atinge o máximo na configuração do patriarca, comportando-se como um legítimo marialva. Em *Uma abelha na chuva*, há uma espécie de tentativa de aniquilamento do patriarca e o concomitante “fortalecimento” do feminino, mesmo que à custa do desencontro entre marido e esposa.

Por fim, é mister pontuar a representação da prole nos diferentes núcleos familiares apontados: do embate entre pai e filho (*Casa na duna*), passando pelo descaso (*Pequenos burgueses*), chegando a ser suprimida (*Uma abelha na chuva*), o autor sugere a necessidade de uma alteração no modelo familiar imposto pelo sistema sócio-político-econômico vigente.

Para efetivar a representação desse escalonamento evolutivo das personagens e das famílias, Carlos de Oliveira fez uso de artifícios narrativos que

harmonizaram realidades díspares (por exemplo, o moralmente aceito e o sexualmente desejado), conferindo a sua produção um grau de verossimilhança que não compromete a “capacidade” de o texto se manter, ficcionalmente, mas como reflexo do real.

Harmonizar vida e arte, por meio de procedimentos inusitados, por vezes, inéditos, atentando para a configuração de um novo leitor, cujo olhar para a arte não mais continha a mesma limitação de antes, foi a grande preocupação de Carlos de Oliveira — o que justifica a sua preocupação constante em reeditar sua obra, com mudanças significativas.

A representação da entidade familiar, nos romances da trilogia, deu-se a partir da representação individualizada dos elementos que a compõem. Pai, mãe, filhos, serviçais, agregados, enfim, são os partícipes e seus universos individualizados que, aproximados e acareados, permitem a formação da imagem crítica em torno da célula familiar.

Parece haver, por parte do autor, uma posição ideológica e afetiva do ponto de vista humano (o que engloba o feminino e o masculino). Na construção do patriarca, desde a gênese, em *Casa na duna*, até o perecimento (se é que possível), em *Uma abelha na chuva*, Carlos de Oliveira, em meio às subjetividades de suas personagens, atua objetivamente, proporcionado a todas as suas representações humanas a chance de esboçar seu ponto de vista e sua concepção de mundo.

Em *Casa na duna*, a presença reiterada da imagem da figura materna e de mulheres fortes e determinadas não é suficiente para obstar a imagem construída de um pai, fragilizado pela incapacidade de lidar com a responsabilidade pelo sustento da prole e manutenção da saga familiar.

Em *Pequenos burgueses*, além dos problemas na criação dos filhos e na manutenção da família, acrescenta-se a problemática da continuidade do casamento, quando a velhice e a incompatibilidade afetiva emergem.

Uma abelha na chuva, que trata do aspecto terminal do casamento burguês, engendrado a partir de motivos sócio-econômicos, não se declinou sobre os aspectos filiais, enfocando, com mais detalhes, o desencontro entre o universo masculino e o feminino

O grande desafio do autor foi, talvez, encontrar um expediente formal que pudesse conter essa gama enorme de elementos temáticos, críticos, apresentando adequação entre ficção e realidade. E mais, contribuindo para uma decodificação mais próxima do que acreditava ser o real.

A partir dos discursos do narrador e das personagens, evidencia-se que os desejos masculinos e femininos percorrem caminhos diametralmente opostos, já que permeados por questões sociais, responsáveis pela organização e estabelecimento do agrupamento humano. Como pontuado, à atividade masculina corresponde a passividade feminina, na questão sexual. Nos romances, essa questão não pode ser refutada.

Entretanto, como representar o reacionismo individual, de homens e mulheres, que, independentemente do que lhes seja permitido fazer ou não, comportam-se artificialmente em relação a questões eminentemente naturais?

A par da afetividade, o sexual é manifestação de qualquer ser vivo. No mundo humano, contudo, atrelou-se ao aspecto natural uma roupagem dita necessária para o processo civilizatório. Não se adentrou nessa seara. Entretanto, é impossível não questionar se a assimilação desses valores se dá “pacificamente” e,

em caso positivo, até que ponto reflete uma sinceridade entre o que se pensa e como se manifesta.

Ao mesmo tempo em que, de um lado, a onisciência das senhoras, representantes da família burguesa rural, trazia à tona a infelicidade em razão de um regramento estabelecido a que foram submetidas inadvertidamente, por outro, o contraponto da voz de um narrador reforçava, ainda mais, os efeitos de convencimento que se atrelam à verossimilhança.

Uma mensagem veiculada única e exclusivamente por meio da mente de uma personagem comprometeria, ao certo, o grau de apreensão do leitor. De outra forma, o narrador, como instância narrativa basilar para a construção de um texto, se único, no empreendimento, causaria, da mesma forma, estranheza.

Aqui repousa, então, a magia dos artifícios técnico-narrativos quando habilmente manipulados. O autor ainda é o responsável pela mensagem. Mas para obtenção dos efeitos da verdade, “eximir-se” dessa tarefa, por vezes, atribuindo a outras instâncias a produção do texto (escondendo-se atrás das personagens), foi, certamente, o que contribuiu para o engrandecimento da obra de Carlos de Oliveira.

Em nenhuma passagem do texto, o desejo das senhoras burguesas percorreu o espaçamento público ou privado, “sonoramente”. Por uma questão óbvia: o direito de fala à mulher foi atribuído em relação a certos assuntos, sendo que os concernentes à sexualidade foram suprimidos. Mas havia o vivenciar dessa sexualidade, e, principalmente, o seu posicionar sobre a questão.

Dos monólogos interiores de D. Lúcia, Maria dos Prazeres, assim como das cartas de Cilinha (expediente narrativo, cuja atuação o aproxima dos monólogos), aflora um sofrimento silente, quase sempre não racionalizado, mas sentido com intensidade. Externamente, as mulheres comportam-se como fizeram as gerações

que as antecederam; já, internamente, esses comportamentos não encontram respaldo.

Mas não só as questões em torno do feminino devem ser realçadas. Os mesmos expedientes discursivos também foram utilizados para representação do universo masculino, e mais, com efeitos surpreendentes.

O enveredar pelos mundos interiores de Hilário, de Mariano Paulo, do Major e de Álvaro Silvestre, permite concluir que, se não de uma mesma natureza e/ou intensidade, os dramas que os afligem, em razão dos regramentos estabelecidos socialmente, são responsáveis por um sofrimento que os conduz ao desenvolvimento de um comportamento que se presta à ratificação de um esquema sócio-político-econômico, às vezes, maquiavélico (já que desconsidera os elementos humanos em prol do “bem estar social”).

Mariano Paulo frustra-se por não ter desempenhado a contento seu papel de pai. Simultaneamente, é levado a crer que a responsabilidade por essa deficiência pertence, exclusivamente, ao filho. Hilário, por sua vez, vê-se impossibilitado de atuar num mundo no qual não foi ensinado como proceder. Nesse aspecto, ressalte-se a importância do feminino pela promoção de mudanças sociais. A ausência da mãe colaborou, decisivamente, para a quebra de um sistema.

Apesar das preocupações constantes de D. Lúcia para preservar seu casamento, é por meio da onisciência do Major que o leitor tem acesso a um breve, mas racional momento de percepção de afetividade. O Major, em seus pensamentos, atribui a culpa pelo seu desinteresse à esposa, cuja velhice lhe causava nojo (em contraposição ao prazer que o corpo jovem da amante Rosário proporcionava). Num desses pensamentos, entretanto, pontua a ternura que sente pela esposa, e isso potencializa os seus sofrimentos. Não há como negar o embate

entre um adultério regrado, um casamento frustrado e um desejo que não pode ser sublimado.

Não há, na sistemática social representada nos romances, espaço para que os partícipes cientifiquem seus parceiros de seus pensamentos, sentimentos e desejos — o que viria de encontro com o preceituado socialmente. Nesse aspecto, o posicionamento de denúncia que aflora dos romances é muito maior do que se poderia supor. Ao posicionar, “externa” e opostamente, homens e mulheres, o autor colaborou na delimitação do interior das personagens, o que permitiu verificar a convergência de sofrimentos, por vezes, da mesma natureza.

Os sofrimentos de pai e filho, marido e mulher, noivos, quando desenhados na trama, possibilitam constatar que, na sistematização de comportamentos promovida pelo sistema capitalista burguês, no caso, rural, não há como apontar quem sofreu mais ou menos seus efeitos. Todos, em seus universos particularizados, sofreram agruras que não podem ser mensuradas.

Na trilogia, uma constante que não pode ser negada: ao dialogismo psíquico “livre” entre as personagens (ou entre as personagens e a realidade), plasmado por meio da “visão com” e dos discursos mentais (diretos livres e indiretos livres), correspondeu o dialogismo verbal nos limites do socialmente aceito. Explica-se: a utilização do discurso direto tradicional, oralizado, utilizado por pai e filho, assim como por marido e mulher, prestaram-se a demonstração, ou de acatamento, ou de refutação de uma determinada situação.

Hilário, assim como Maria dos Prazeres, deixam muito claro o desagrado que sentem por aqueles com quem convivem diretamente. Contudo, são incapazes de verbalizar o verdadeiro motivo de seus descontentamentos. Restringem-se, por meio da utilização de frases breves, secas, ácidas, a pontuar uma insatisfação.

Somente por meio dos seus pensamentos é que se materializam as verdadeiras razões para tanto. Na estrutura comunicativa entre pai e filho, marido e mulher, contudo, o canal e a mensagem deparam-se com óbices sociais intransponíveis, o que assevera, ainda mais, o sofrimento.

A par desse posicionamento solidário pelas questões psicoafetivas de homens e mulheres, não há como não notar que, ao contrário da imagem negativa da mulher que aflora, por vezes, dos textos de autoria masculina, o feminino, em Carlos de Oliveira, efetuou a ultrapassagem dos limites ideológicos a ele destinado. Conferiu-se à mulher, mesmo que mental, parcial e momentaneamente, a chance de proceder a uma manifestação sua, em divergência ao preceituado, e em consonância com o que considerava seu. Por outro lado, atribuiu-se à figura feminina um discurso que atua preponderantemente na corroboração de um sistema que, em tese, deveria ser desmantelado.

Ressalte-se que isso confere à narrativa de Carlos de Oliveira uma qualidade ainda maior do que comumente lhe é atribuída. A par da perspectiva otimista do Neorealismo, não há como abrir mão da objetividade que deve pairar no texto literário. E nesse aspecto, Carlos de Oliveira provou, ao manejar alternadamente as diversas modalidades discursivas, que esse objetivismo não reside no como, mas no que mostrar.

E, se por um lado, trouxe o mundo interiorizado de homens e mulheres, permitindo ao leitor avaliar (ou simplesmente observar) uma determinada perspectiva de vida, por outro, na tentativa de permanecer fiel ao socialmente captado, apresentou um discurso (principalmente os de âmbito mental), cujo teor mostra o quão fortes permanecem imiscuídos e diluídos alguns elementos patriarcais.

Como esquecer os pensamentos de Palmira acerca de “um braço protector em torno dos ombros e o sorriso forte dum homem a fitar a criança”³¹⁶; os desejos de Cilinha pelo “ar de aventureiro viajado, que veio de muito longe”³¹⁷, assim como por um “tom de voz, áspero mas agradável”³¹⁸, quando da feitura de cartas para Pablo Florez; os anseios de Maria dos Prazeres em relação ao cocheiro, uma vez que, a seu ver, “homem devia-o ser aquele pedaço de pedra doirada que a treva contornava, luminoso e rude”. Todos esses pensamentos convergem para uma mesma idealização em torno da figura masculina: os aspectos viris, de proteção e superioridade, física ou não, eram intimamente desejados.

A crítica de Maria dos Prazeres ao marido é de ordem subjetiva, e não das questões objetivas de posicionamento e submissão feminina. Depreende-se de seu discurso que o causador de sua infelicidade não é o fato de ter que se submeter ao masculino, mas as qualidades que ele deve apresentar. Critica o fato de correr “atrás dele como de um filho”³¹⁹, e acaba por manifestar desejos por homens que se comportam de acordo com o “manual” social.

Em *Pequenos burgueses*, os monólogos interiores de D. Lúcia, mais do que materializarem a tristeza pelo desprezo do marido, intensificam a perspectivação ideológica de culpabilização do feminino pelo desinteresse masculino, e ainda, a impossibilidade de promover uma alteração da situação. É como se o feminino assumisse a responsabilidade pela crise conjugal e seus esforços para evitar o declínio do casamento aumentassem ainda mais o distanciamento entre os cônjuges (já que havia uma preocupação única em restabelecer um vínculo por meios não afetivos).

³¹⁶ Carlos de OLIVEIRA, *Casa na duna*, p. 33.

³¹⁷ Idem, *Pequenos burgueses*, p. 44.

³¹⁸ *Ibid.*, p. 45.

³¹⁹ Idem, *Uma abelha na chuva*, p. 34.

Em suma, o posicionamento de destaque do feminino, já que visto sob um prisma diferente, confere à produção de Carlos de Oliveira um posicionamento de destaque; e, principalmente, pelo respeito aos elementos sócio-culturais extraídos da realidade circundante do autor. O respeito à delimitação ideológica de manifestação dos gêneros compatibilizou-se com o equilíbrio de procedimentos técnico-narrativos utilizados.

Na representação da célula familiar e de seus elementos intrínsecos, procedeu-se à investigação quase equânime dos universos psico-comportamentais — o que nos permite concluir que há, certamente, por parte do masculino, grande responsabilidade pelos desencontros e aflições no seio familiar. Entretanto, ficou muito claro que a manutenção de um sistema de opressão ao feminino, ao filial e ao explorado economicamente, é, do mesmo modo, encargo do feminino.

Verificamos, dessa forma, que, apesar do posicionamento ideológico à frente de seu tempo, não houve, na trilogia, em relação ao feminino, manifestações concretas em busca de mudanças reais de uma condição vista como inadequada. Mas é isso, justamente, o que torna a obra de Carlos de Oliveira merecedora de toda atenção: mais do que literatura, tem-se, literalmente, um retrato fiel de uma sociedade.

BIBLIOGRAFIA

1. OBRAS DE CARLOS DE OLIVEIRA:

O Crepúsculo, dactiloscrito, cx. 688, Torre do Tombo.

Casa na duna, 7ª ed., Lisboa, Sá da Costa, 1980. (1ª ed., 1943)

Pequenos burgueses, 8ª ed., Lisboa, Sá da Costa, 1987. (1ª ed., 1948)

Uma abelha na chuva, 20ª ed., Lisboa, Sá da Costa, 1980. (1ª ed., 1953)

O Aprendiz de Feiticeiro. In: Obras de Carlos de Oliveira. [Lisboa], Caminho, s.d. (1ª ed., 1971)

2. SOBRE O AUTOR:

ABDALA JR., Benjamin. *A escrita neo-realista: análise sócio-estilística dos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1981.

_____. "Escrita dialética e formas rituais nos romances de Carlos de Oliveira". *Vértice*, XLII, 1982.

_____. *O processo da fundamentação da escrita nos romances de Carlos de Oliveira*. Dissertação de Mestrado apresentada à FFLCH/USP, 1973.

_____. *Representação e participação: a dinâmica do concreto nos romances de Carlos de Oliveira e Graciliano Ramos*. Tese de Doutorado apresentada à FFLCH/USP, 1977.

BELLINE, Ana Helena Cizotto. *Representação da mulher na ficção de Carlos de Oliveira e de Manuel Ferreira*. Tese de Doutorado apresentada à FFLCH/USP, 1995.

BRANDÃO, Fiana H. Paes. "Nexos sobre a obra de Carlos de Oliveira – 1". *Colóquio de Letras*, 26, 1975.

COELHO, Eduardo Prado. “Carlos de Oliveira: a gênese difícil da harmonia”. *A palavra sobre a palavra*. Porto, Portucalense, 1972.

DIONÍSIO, Eduarda. “Pequenos burgueses”. *Seara Nova*, agosto de 1970.

DIONÍSIO, Mário. Prefácio a *Casa na duna*. 3.ed., Lisboa: Editora Portugália, 1974.

DUARTE, Lélia Parreira. *A Valorização da Alteridade em Pequenos burgueses, de Carlos de Oliveira*. In: *Abrindo Caminhos – homenagem a Maria Aparecida Santilli*. Coleção Via Atlântica, nº 2. São Paulo, 2002.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A voz itinerante*. São Paulo: Edusp, 1993.

MARTELO, Rosa Maria. *Carlos de Oliveira e a Referência em Poesia*. 1ª ed. Porto : Campo das Letras Editores S/A, 1998.

MENDES, José Manuel. “Uma abelha na chuva: alguns percursos de leitura”. *Vértice*, XLII, 1982.

NORONHA, José. *Para uma leitura de Uma abelha na chuva de Carlos de Oliveira*. Lisboa : Editorial Presença, 1997.

REIS, Carlos. *Introdução à leitura de Uma abelha na chuva*. Coimbra: Livraria Almedina, 1996.

RODRIGUES, Urbano Tavares. “Três textos sobre Carlos de Oliveira”. *Um novo olhar sobre o neo-realismo*. Lisboa, Moraes, 1981.

SANTILLI, Maria Aparecida. “Pequenos burgueses, de Carlos de Oliveira – práxis e eidos”. *Arte e representação da realidade no romance português contemporâneo*. São Paulo: Editora Quíron, 1979.

TORRES, Alexandre Pinheiro. “A tetralogia da gândara de Carlos de Oliveira”. *Romance: o mundo em equação*. Lisboa, Portugália, 1967.

ZACARI, Maria Emília Santos. *Reflexões sobre o foco narrativo em três romances de Carlos de Oliveira*. Dissertação de Mestrado apresentada à FFLCH/USP, 1992.

3. SOBRE O NEO-REALISMO PORTUGUÊS

ANDRADE, João Pedro de. *O problema do romance português contemporâneo*. Lisboa: Seara Nova, 1942.

COELHO, Eduardo do Prado. *O estatuto ambíguo do Neo-Realismo português*. In: *A palavra sobre a palavra*. Porto: Editora Portucalense, 1972.

MENDONÇA, Fernando. *O romance neo-realista*. In: *O Romance Português Contemporâneo*. Assis:FFCL, 1966.

REIS, Carlos. *O discurso ideológico do Neo-Realismo português*. Coimbra:Livraria Almedina, 1983.

_____. *Textos teóricos do neo-realismo português*. Lisboa:Editorial Comunicação, 1981.

RODRIGUES, Urbano Tavares. *Um novo olhar sobre o neo-realismo*. Lisboa: Moraes Editores, 1981.

SACRAMENTO, Mário. *Há uma estética neo-realista?* Lisboa: Editora D. Quixote, 1968.

TORRES, Alexandre Pinheiro. *O Neo-Realismo Literário Português*. Lisboa : Moraes Editores, 1977.

TORRES, Alexandre Pinheiro. *A tetralogia da gândara*. In: *Romance: O mundo em equação*. Lisboa : Portugália, 1967.

_____. *O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase*. Lisboa : Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.

_____. *O neo-realismo literário português*. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

_____. In: PIRES, José C. *O Anjo Acorado*, 3.ed. Lisboa : Moraes Editores, 1964.

4. SOBRE A FAMÍLIA, O FEMININO E A SEXUALIDADE

ALBERONI, Francesco. *O erotismo: fantasias e realidades do amor e da sedução*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.

ALTHUSSER, Louis. *Aparelhos ideológicos de Estado: nota sobre os aparelhos ideológicos de Estado (AIE)*. Trad. Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

ARIÉS, Philippe; BEJIN, André (Org.). *Sexualidades ocidentais: contribuições para a história e para a sociologia da sexualidade*. Trad. Lygia Araújo Watanabe, Thereza Cristina Ferreira Stummer. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antônio Carlos Viana. 2.ed. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BUTLER, J. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CANEVACCI, Massimo (org). *Dialética da Família: gênese, estrutura e dinâmica de uma instituição repressiva*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CAPOVILLA, Anna Maria. *Amor e sexualidade no ocidente*. Porto Alegre:L&PM, 1992.

CASTELO BRANCO, Lúcia & BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial, LTC, 1989.

CECCARELLI, Paulo Roberto. Prostituição: corpo como mercadoria. *Mente & Cérebro*, São Paulo, v. 4, p. 55-63, 2008.

CHAUÍ, Marilena. *Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CORBIN, Alain. *A relação íntima ou os prazeres da carne*. In: PERROT, Michelle (org.), *História da Vida Privada, da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DOLTO, Françoise. *Sexualidade feminina*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

DUBY, Georges. *Idade Média, idade dos homens: do amor a outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DURIGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e literatura*. 2.ed. São Paulo: Editora Ática, 1986.

ELLIS, Havelock. *Sex and marriage*. London: Greenwood Press, 1977.

ENGELS, Friedrich. *A origem da família, da propriedade privada e do Estado*. São Paulo : Centauro, 2004.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade – o uso dos prazeres*. 10.ed. São Paulo: Graal, 2003.

_____. *Microfísica do poder*. 20.ed. São Paulo: Graal, 2004.

FREUD, Sigmund. *Três ensaios sobre a teoria da sexualidade*. Trad. Paulo Dias Corrêa. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2002.

_____. *O Mal-estar na Civilização*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

FROMM, Erich. *A arte de amar*. Trad. Milton Amado. Belo Horizonte: Livraria Itatiaia Editora Limitada, 1958.

FURTADO, A. M. *Um corpo que pede sentido: Um estudo psicanalítico sobre mulheres na menopausa*. Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental, IV(3), 2001, p. 27-37.

GIDDENS, Anthony. *A transformação da Intimidade*. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

GOTLIB, Nadia Batella (org). *A mulher na literatura*. Vols I e II, Belo Horizonte: UFMG, 1990.

GUARESCHI, P. *Psicologia social crítica: como prática de libertação*. Porto Alegre: Edipucrs, 2004.

GUARESCHI, P. *Sociologia crítica: alternativas de mudança*, 56.ed. Porto Alegre: Edipucrs, 2004.

KOLONTAI, Alexandra. *A Nova Mulher e a Moral Sexual*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2005.

LEAL, José Carlos. *A maldição da mulher: de Eva aos dias de hoje*. São Paulo: DPL Editora, 2004.

LUZ, Madel T (Org). *O lugar da mulher: estudos sobre a condição feminina na sociedade atual*. Rio de Janeiro : Edições Graal, 1982.

MACEDO, José Rivair. *A mulher na idade média*. São Paulo: Contexto, 1990.

MANTEGA, Guido (coord). *Sexo e poder*. São Paulo: Brasiliense, 1979.

MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização*. Rio de janeiro: Zahar, 1968.

MURARO, Rose Marie. *Libertação sexual da mulher*. Petrópolis: Vozes, 1971.

NIETZSCHE, F. *Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres*. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NOVAES, Adauto (org). *O desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

NUNES, César Aparecido. *Desvendando a Sexualidade*. 7.ed. Campinas: Editora Papirus, 2005.

OSÓRIO, L. C. *Família hoje*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1996.

PACHECO, Mário Victor de Assis. *Racismo, machismo e "planejamento familiar"*. Petrópolis: Vozes, 1981.

PAIVA, Vera. *Evas, Marias e Liliths... As voltas do feminino*. 2ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1993.

PATEMAN, Carole. *O contrato sexual*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

PERLS, Fritz. *A Abordagem gestáltica e testemunha ocular da terapia*. Rio de Janeiro: LTC, 1988.

PERROT, Michelle. *História da vida privada*. v. 04. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, 1991.

PRADO, D. *O que é família?* São Paulo: Brasiliense, 1991.

QUINTEIRO, Maria da Conceição. *União conjugal: a grande busca*. Tese de Doutorado apresentada à FFLCH/USP, 1993.

REICH, Wilhelm. *A função do orgasmo*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

REIS, J. R. T. Família, emoção e ideologia. In S. Lane & W. Codo (Orgs.), *Psicologia social: o homem em movimento*, 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

RICHARDS, Jeffrey. *Sexo, desvio e danação – as minorias na Idade Média*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

SAFFIOTI, H. *A mulher na sociedade de classes: mitos e realidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1979.

_____. Movimentos sociais: A face feminina. In N. V. Carvalho (Org.), *A condição feminina*. São Paulo: Vértice, 1988

SCHWANTES, Cíntia. Espelho de Vênus: questões da representação do feminino. Disponível em: http://www.mulhernaliteratura.ufsc.br/artigo_cintia.htm. Acesso em: 10 de agosto de 2007.

SENNETT, Richard. *Autoridade*. Trad. Vera Ribeiro. São Paulo - Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

SIMMEL, Georg. *Filosofia do amor*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

STRECHT, P. *Preciso de ti: perturbações psicossociais em crianças e adolescentes*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1999.

STREY, M. N. Será o século XXI o século das mulheres? In M. N. Strey, F. Mattos, G. Fensterseifer & G. C. Werba (Orgs.), *Construções e perspectivas em gênero*, São Leopoldo: Unisinos, 2000.

THERBORN, Göran. *Sexo e poder: a família no mundo 1900-2000*. Trad. Elisabete Dória Bilac. São Paulo: Editora Contexto, 2006.

5. BIBLIOGRAFIA GERAL

BARTHES, R. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Editora Vozes, 1971.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1992.

_____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Editora Hucitec, 2002.

_____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. 2.ed. São Paulo: UNESP/Hucitec, 1990.

BÍBLIA SAGRADA. Trad. João Ferreira de Almeida. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BUBER, Martin. *Do diálogo e do dialógico*. Trad. Brás. São Paulo: Perspectiva, 1982.

CÂNDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: *A personagem de ficção*. 10.ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

_____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. 15.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação – as categorias de pessoa, espaço e tempo*. 2.ed. São Paulo : Editora Ática, 2002.

FREIXEIRO, Fábio. *Da razão à emoção*. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1971.

GASS, William H. *A ficção e as imagens da vida*. São Paulo: Cultrix, 1971.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Sales; FRANCO, Francisco Manuel de Melo. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 1.ed. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.

KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária (Introdução à ciência da Literatura)*. Vol. 01. 5.ed. Coimbra: Arménio Amado Editor, 1970.

LOPES, Cristina M. *Literatura culta e literatura de transmissão oral: a bipartição da esfera literária*, p. 50.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance – um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.

MACHADO, Roberto. In. FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 20.ed. São Paulo: Graal, 2004.

MACHADO, Irene A. *O Romance e a Voz*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1995.

MAGALHÃES, Álvaro. *Dicionário enciclopédico brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Globo, s.d., v. 01.

MAINGUENEAU, Dominique. *Elementos de lingüística para o texto literário*. São Paulo : Martins Fontes, 1996.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. 3.ed. Campinas : Pontes – Editora da Unicamp, 1997.

MARK, Karl e ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2007.

MENDILOW, Adam Abraham. *O tempo e o romance*. Trad. Flávio Wolf de Aguiar. Porto Alegre : Globo, 1972.

MOISÉS, Massaud. *A literatura portuguesa*. 29.ed. São Paulo : Cultrix, [1997].

MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros. *Por quem peregrinam os cavaleiros de Artur*. São Paulo: Editora Íbis, 1995.

NUNES, Benedito. *O Tempo na Narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

PINTO, Rolando Morel. *Graciliano Ramos, autor e ator*. Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1962.

PLATÃO. *A República*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural. s/d.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1974.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. 76.ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

REICH, Wilhelm. *Listen, Little Man!* London: Souvenir, 1972.

_____. *A revolução sexual*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d.

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

SACRAMENTO, Mário. *Há uma Estética Neo-Realista?* Lisboa: Editora D. Quixote, 1968.

TIN, Emerson (org). *A arte de escrever cartas: Anônimo de Bolonha, Erasmo de Rotterdam, Justo Lípsio*. Campinas: Editora da Unicamp, 2005.

URBANO, Hudinilson. *Oralidade na literatura: o caso Rubem Fonseca*. São Paulo: Cortez Editora, 2000.

VRISSIMTZIS, Nikos A. *Amor, sexo e casamento na Grécia Antiga*. São Paulo: Odysseus, 2002.

ZOLIN, Lúcia Osana. *A república dos sonhos, de Nélide Piñon: a trajetória da emancipação feminina*. 2001. 285 p. Tese (Doutorado em Letras) UNESP. São José do Rio Preto.