

Carina Infante do Carmo

ADOLESCER EM CLAUSURA
Olhares de Aquilino, Régio e Vergílio Ferreira
sobre o romance de internato

Universidade do Algarve &
Centro de Estudos Aquilino Ribeiro
1998

A AUTORA: Carina Infante do Carmo nasceu em Malmö (Suécia), em 1971. Licenciou-se em Línguas e Literatura Modernas pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde obteve igualmente o grau de mestre em Literatura Portuguesa. Foi leitora de Português na Université de Provence, em Aix-en-Provence. Desde 1997, é Assistente na Unidade de Ciências Exactas e Humanas da Universidade do Algarve.

FICHA TÉCNICA:

Título: *Adolescer em Clausura*
Olhares de Aquilino, Régio e Vergílio Ferreira
sobre o romance de internato

Autora: Carina Infante do Carmo

Edição: Universidade do Algarve - Faro
Centro de Estudos Aquilino Ribeiro - Viseu

Capa: *Growth of Nocturnal Plants* (1922), de Paul Klee

Impressão e Acabamento: EDEN GRÁFICO, S.A. - Rua dos Casimiros, 21
Telefs.: 425032 - 425048 — Fax 422617
Apartado 2047 — 2501 VISEU Codex

Depósito Legal 127089 / 98

ISBN 972-95639-4-2

A meus pais

Ao Prof. Dr. Fernando J. B. Martinho, meu orientador, apresento os maiores agradecimentos pelo estímulo e pela confiança que sempre depositou nas várias etapas deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Álvaro Pina agradeço os esclarecimentos que me prestou acerca dos Estudos de Juventude e da mutação histórica nas imagens culturais da infância e da adolescência.

Agradeço ainda ao Sr. Luís Amaro a grande disponibilidade com que me facultou bibliografia crítica sobre José Régio.

À Violante Florêncio e à Ana Maria Ribeiro o meu obrigada pela atenção e pelos diálogos tão enriquecedores sobre a adolescência e a aprendizagem no romance português.

*Os rouxinóis inexoráveis da primavera
trazidos até nós por certa curta carta
em que canto da noite cantarão agora
que já os frágeis frios nos vindimam?
E os lilases cruelíssimos de junho
inalteráveis como o céu das férias grandes
talvez ainda desdobradas sobre a adolescência
de que nos valerão perante a insinuante música de outono?*

Ruy Belo (excerto de “Canto de Outono”)

SUMÁRIO

Introdução	19
1ª. parte A tradição do <i>Bildungsroman</i> e a adolescência no romance português.....	27
1. O mito adolescentista dos meados do século XX português	27
2. A aprendizagem segundo a tradição do <i>Bildungsroman</i>	28
3. O adolescente no internato: o indivíduo no espaço da aprendizagem.....	37
4. A cronotopia do romance de internato	45
5. A narrativa de adolescência e a confiança humanista na aprendizagem	47
2ª. parte O crescimento adolescente em três romances de internato	55
Cap. I <i>Uma Luz ao Longe</i> : a aventura da aprendizagem e a raiz serrana do herói	55
1. O internato e a grande viagem de crescer	58
2. Olhar para trás: o testemunho distanciado de uma idade perdida	61
3. O visualismo contra a devassa e sobre o espectáculo serrano....	65
4. A estrutura narrativa: o herói da aventura e a ruptura com a clausura	81
4.1. A tradição literária da aventura juvenil: notas à margem	91
5. A serra, cronótopo cíclico: crescer ou eterno retorno?.....	96
6. A formação nas quebras interiores da personagem.	105

Cap. II <i>Uma Gota de Sangue</i> : a introspecção e os bloqueios da aprendizagem.....	113
1. Corpo dócil, alma errante: a resistência à clausura disciplinadora	116
1.1. <i>Migrações cronotópicas</i> : o assombro do internato e a regressão até à casa-mãe.....	122
2. A configuração mediadora da personagem na narrativa.....	125
2.1. O insondável humano e a descerebração irónica das personagens secundárias.....	127
2.2. A transparência interior e o diálogo de focos narrativos	130
3. O expansionismo do cronótopo interior e a estrutura narrativa	138
4. A detenção introspectiva: que espaço para a aprendizagem ?	143
Cap. III <i>Manhã Submersa</i> : a aprendizagem ou a queda trágica do seminarista	149
1. A claustrofobia adolescente no internato católico.....	153
2. O motivo da janela gradeada: a disjunção espacial do protagonista	158
3. O seminarista e a integração representativa no colectivo	170
3.1. A revolta crescente e o(s) modelo(s) de aprendizagem no Seminário	176
3.2. O modelo heróico e a revelação da interioridade	181
4. A regressão retrospectiva do adulto ou a esperança adiada.....	189
Conclusão	195
Bibliografia	201

1. Bibliografia activa	201
1.1. Obras estudadas	201
1.2. <i>Corpus</i> de leituras complementares.....	201
2. Bibliografia passiva	203
2.1. Sobre Aquilino Ribeiro	203
2.2. Sobre José Régio	204
2.3. Sobre Vergílio Ferreira	206
3. Bibliografia teórica e de contextualização histórica.....	207
3.1. Geral	207
3.2. Teoria narrativa	210
3.3. Contexto histórico-literário	213
3.4. Romance de aprendizagem / romance de adolescência.....	214

NOTA DOS EDITORES

Universidade do Algarve

No âmbito da série "Línguas e Literaturas", iniciada *com A Audácia da Diferença*, um estudo de Estela Berger sobre a ficção de Maria Velho da Costa, apresentamos agora *Adolescer em Clausura. Olhares de Aquilino, Régio e Vergílio Ferreira sobre o romance de internato* de Carina Infante do Carmo. Este 2.º volume da referida série tem a particularidade de ser uma edição conjunta, fruto de uma partilha que nos parece exemplar. Tanto a Universidade do Algarve como o Centro de Estudos Aquilino Ribeiro desejaram para si o privilégio da publicação deste excelente trabalho, privilégio que a ambas cabia.

Trata-se, com ligeiras alterações, de uma tese de mestrado apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em 1997, cuja autora é docente da Área Departamental de Línguas e Literaturas da Universidade do Algarve. Sem dilemas salomónicos, chegámos à solução feliz de um apadrinhamento conjunto, honrosa e benéfica para ambas as instituições, não só pelo valor da obra, como pelo gesto de aliança de que ela é o fruto.

Isabel Cardigos

Centro de Estudos Aquilino Ribeiro

Na encruzilhada da vida, quantas vezes o insondável destino se atreve a guiar os nossos passos... Por feliz coincidência de percursos académicos e de investigação, travei conhecimento com a autora deste estudo através da sua escrita. Do contacto com ambas nasceu o desejo de ampliar o diálogo encetado, no âmbito da literatura portuguesa contemporânea. Ao darmos agora à estampa este trabalho, estamos certos de contribuir para a sua justa difusão junto de um público mais alargado.

O ensaio de Carina Infante do Carmo passa a fazer parte imprescindível do estudo da obra de três dos nossos maiores escritores deste século. Viajar pela obra de Aquilino, Régio e Vergílio Ferreira, reunidos à volta da figura emblemática do adolescente, é entrar *portas dentro* na sua ficção e percorrer algumas das dominantes estruturais, temáticas e estilísticas, sem prejuízo da diversa idiosincrasia que atravessa o percurso geracional de cada um deles.

Aqui se mostra de forma minudente como na construção romanesca, sobretudo na esfera das obras estudadas, ganha relevo a estruturação do protótipo educacional projectado nos jovens protagonistas. Um protótipo assente no equacionamento de temáticas tão fundamentais como sejam a vivência da adolescência no internato - note-se a expressividade contida no vocábulo "adolescere"! - e, a ela associada, a interiorização de princípios pedagógicos pouco conducentes com o arreigado espírito de liberdade; as relações com a divindade e o transcendente; a erupção do erotismo e da pulsão sexual; o espanto perante o crescimento do corpo; e o estranhamento

perante as conotações da mal desenhada tentação pecaminosa. Uma das personagens do conflito traçado - o Amadeu de *Uma Luz ao Longe* - sente mais tarde um rebate de consciência quando encontra explicação para a acabrunhada vivência juvenil, devida ao atrofiamento da "sua pessoa social" e à "adulteração da sensibilidade".

Todos estes matizes semânticos são anotados pela autora, tão ampla se mostra a sua leitura semiótica. Ademais, sem nunca se distanciar da matriz de natureza universitária, o ensaio alia o rigor e a densidade de pesquisa à escrita escurrita e sedutora. Toda esta viagem é guiada por um olhar penetrante e persuasivo, capaz de cativar o leitor para as virtualidades estético-literárias dos textos. Quando assim é, só pode ser muito gratificante a experiência de leitura, que vivamente se recomenda.

Congratulamo-nos por ter sido bem acolhida a proposta de edição em parceria com a Universidade do Algarve. Prova deste entendimento é a apresentação conjunta de um trabalho que, se por um lado atesta o mérito da autora, revela igualmente a atenção que a ele prestaram todos os intervenientes neste projecto editorial, ao qual se augura o maior sucesso junto do público leitor.

Henrique Almeida

INTRODUÇÃO

Há livros que mudam o curso de uma vida: o primeiro livro sem ilustrações que conseguimos ler até ao fim, romances devorados às escondidas, versos declamados por um professor. Pelos livros se trilham e invertem caminhos; com livros veste-se-nos a vida de palavras e heróis, mesmo aos que não padeçam de *bovarismo* ou que cheguem a actos extremos por sugestão de uma obra. Vida e literatura não são dois continentes distantes mas duas margens confluentes que se constroem mutuamente no mundo de mundos que é o nosso. Das linhas de uma página saem o rudimento esplendoroso da palavra, a tensão de um diálogo, a força de uma paisagem porque se encontra alguém no lado de cá da leitura. Alguém que, por isso, não se furta ao caudal de discursos e imagens sociais, tradições e conflitos que entram pela literatura dentro e a fazem com os sonhos, perplexidades e formas do homem se imaginar a si e ao mundo.

Ora, do terreno insondável das coincidências nasceu, em parte, esta dissertação, a pretexto de um livro. Mais propriamente, a pretexto de um romance de Aquilino Ribeiro, convocado para a tertúlia de vozes contemporâneas, no seminário de Literatura Portuguesa orientado pelo Professor Dr. David Mourão-Ferreira. Chegou-me assim às mãos *A Via Sinuosa* - esse é o seu título - e com ele a evocação afectiva de um adolescente-aprendiz da vida. Ao jovem Libório juntaram-se, depois, muitos outros rostos ficcionais e seus percursos de crescimento, enchendo aos poucos uma verdadeira arca romanescas dos meados do século.

De obra em obra, a adolescência ganhou força de *leitmotiv*, a extravasar polémicas e correntes, já que fez dialogar, no mesmo

período histórico, inúmeros autores, não apenas presencistas e neo-realistas. No entanto, a bibliografia crítica sobre o tema pouco mais tem feito do que sugestões e listagens,¹ sem que, entretanto, daí resultasse um estudo sobre as figurações romanescas do adolescente, a construção narrativa que as sustenta ou mesmo a compreensão histórico-cultural dessa emergência temática.

Assim nasceu a ideia do presente trabalho que não visa obviamente esgotar estas questões, quase inexploradas na literatura portuguesa, embora parta sempre delas para analisar e até comparar os três romances escolhidos. Além disso, um tal estudo denuncia a minha adesão afectiva a esses caminhos ficcionais, aos seus temores e descobertas. Será infracção deontológica por excessiva simpatia com o objecto? Corro, pelo menos, o risco (assumido) de fazer também deste ensaio um retalho pessoal de aprendizagem, elaborado, por tentativa e erro, nas leituras e diálogos que suscitou e condicionado por um olhar que é o meu, no seu lugar histórico, nas suas expectativas, dúvidas e desconhecimentos.

Aquilino Ribeiro, José Régio e Vergílio Ferreira: três gerações, três nomes da primeira linha na literatura portuguesa contemporânea, reunidos à volta de uma figura emblemática que tomou a dimensão de mito literário, o adolescente. Na idade

¹ Destacam-se o verbete “Adolescente” no *Dicionário de Literatura* (cf. Andrade, João Pedro, 1969) e a panorâmica literária, na *Seara Nova*, de Óscar Lopes (1963), autor que já sublinhara a importância da narrativa de infância e adolescência, na *História da Literatura Portuguesa* - de parceria com António José Saraiva (cf. 1961: 1093) -, e que voltou a evidenciá-la, mais recentemente, num estudo sobre Aquilino (cf. 1992: 20). É, porém, a M^ª. Alzira Seixo (cf. 1983) que devemos uma breve sistematização do tema num âmbito mais teórico, partindo também de textos portugueses: *Casa na Duna* e *Manhã Submersa*.

indefinida entre a puberdade e o fim da adolescência, o internato retém o jovem e tenta moldar-lhe os saberes, os gestos e os sonhos. Eis, então, a matriz temática dos romances que constituem o foco deste meu ensaio: *Uma Luz, ao Longe* (1948), *Uma Gota de Sangue* (1945; 2ª. ed. rev. 1961) e *Manhã Submersa* (1954).

A saída de casa inicia o processo de aprendizagem e é essa a condição indispensável para que se alargue o horizonte de experiências do sujeito. A entrada no lugar da educação assinala, de imediato, o início de uma etapa decisiva no crescimento em que, por força e apesar de todas as restrições, o herói tem de encontrar a sua individualidade. Entre os regulamentos internos, a frieza das camaratas e o tédio vigiado das salas de estudo, Amadeu, Lèlito e António - assim se chamam os heróis dos romances em causa - vêem-se obrigados a sobreviver, a abandonar a idade infantil e a despertar da ignorância e da passividade em direcção ao conhecimento e à acção. Em suma: algo têm de fazer para, no limite da tormenta, salvarem a integridade do *eu*.

Na boa herança romântica, estas obras definem-se como biografias ficcionais que buscam o valor do humano, em metamorfose e progresso, enriquecidas nos planos psicológico e social. Tradicionais na sintagmática narrativa, humanistas na semântica da personagem, aqueles romances sofrem dos condicionalismos de ter por protagonista um rapaz e por narrador um adulto. Nos casos de Aquilino Ribeiro e Vergílio Ferreira, a retrospectiva tem voz na 1ª. pessoa, quase sem assumir a contingência dos actos de recordar e escrever. Em qualquer das narrativas, interroga-se o sentido de uma vida e entendem-se como viáveis a reconstrução cronológica da memória e a sua passagem à escrita.

O ponto privilegiado da minha atenção será, portanto, o internato e a forma de o rapaz o habitar, de o segregar na espessura do vivido e de o subverter (ou não). Assim, interessar-me-á compreender a libertação gradual da escola-prisão e, em geral, a

qualidade do processo de aprendizagem, entretanto adquirida. Nas três obras, o herói amadurece porque vai tendo mais conhecimento sobre si e sobre o mundo e o desenlace corresponde sempre à desejada expulsão / fuga do internato. Resta saber, contudo, até que ponto esta vitória prenuncia uma integração eufórica na sociedade adulta. Mesmo que o resultado não seja inteiramente satisfatório, a socialização no internato deixa o rapaz à beira da maturidade. Em consequência, este tipo de narrativa entra em diálogo com a tradição do romance de autodescoberta no mundo social, o chamado *Bildungsroman*, que constitui um marco fortíssimo na literatura europeia da modernidade.

Se, à partida, a dispersão do meu *corpus* e dos conceitos narratológicos utilizados dificulta a profundidade da análise, ao mesmo tempo, ela permite considerar formas ligeiramente diferentes e coevas de integrar o adolescente / colegial interno num romance de aprendizagem. Não tenciono seguir a definição indutiva de um paradigma de género, mas sim compreender o resultado e a validade da aprendizagem segundo um pequeno repertório de motivos, centrados no internato. No fundo, pretendo identificar pontos de continuidade e elementos perturbadores da ideia-chave de formação que fazem prever, em certa medida, um novo retrato do adolescente no romance português.

Alerto, desde já, que, ao chamar adolescentes aos três protagonistas, não esqueço que eles têm idades diferentes. Lèlito não tem ainda bem 18 anos, nos três meses em que decorre a acção, ao passo que Amadeu e António atingem somente os 14 anos, após alguns anos de internato católico. Ainda assim, os três heróis vivem uma experiência escolar semelhante, centrada pelo seu ponto de vista, e relembada pelo adulto. Melhor dizendo: eles salientam o olhar juvenil, em trânsito e descentrado da casa familiar, donde partiram. No decurso da acção narrativa, todos eles contemplam a paisagem exterior e a interioridade, pelo que conferem à diegese um assinalável

realismo de ambientes e uma quase paridade entre as categorias de personagem e de espaço (interior, físico, social e simbólico).

Pelas razões apresentadas, tentarei explorar dois motivos espaciais, enraizados no internato e condicionadores da aprendizagem individual: a janela prisional e a ligação do rapaz à comunidade escolar. Em torno de tais motivos, elaboram-se alguns lugares e figuras retóricas pertinentes, que explorarei em micro-análise estilística. Desejo ainda verificar quais os efeitos semântico e ideológico que subjazem à personagem, ao seu movimento e vivência no espaço-tempo, e à arquitectura dos romances estudados.

Entretanto, pareceu-me mais conveniente separar os comentários sobre as obras individualmente consideradas por cada capítulo da 2ª. parte deste livro. Essa estratégia de análise não obsta, é claro, a que repetidas vezes seja possível a comparação e o estudo transversal sobre os elementos do meu *corpus* de trabalho. Aliás, no capítulo III, optei por enriquecer o estudo específico de *Manhã Submersa* através do confronto mais intenso com *Uma Luz ao Longe*, tanto mais que os dois textos partilham entre si a centralidade do internato católico, na Beira Interior, e a narração autodiegética.

No capítulo I do desenvolvimento, veremos como o herói de *Uma Luz ao Longe* sai de si, pelo olhar e pelas aventuras, e como começa a quebrar as muralhas do colégio a partir da janela, reencontrando a serra exuberante onde nasceu. No capítulo III, os motivos comuns da janela gradeada e da ligação ao colectivo impõem o confronto do referido texto aquiliniano com *Manhã Submersa*. Nesta última obra, o pânico adolescente torna ainda mais aniquiladora a máquina do Seminário e o rapaz só pode avistar da janela uma paisagem gradualmente mais longínqua e absurda.

Por outro lado, terei ocasião de considerar, em especial no capítulo II, a constituição do adolescente através do discurso interior. Em *Uma Gota de Sangue*, a paralisia introspectiva de Lèlito alheia-o

de qualquer convívio. Engolfa-se a personagem nos meandros da interioridade e, por isso, se frustra o caminho de socialização que a faz regressar de novo a casa, depois da fuga para o Porto (capítulo II). Já para o frágil seminarista de Vergílio Ferreira, a força da autoridade surge em parte compensada pelo exemplo heróico de alguns colegas que o estimulam à revolta, concretizada com o preço dos seus dedos mutilados (capítulo III). Neste caso, e mais até do que no texto aquilino, sobressai a integração na comunidade escolar, entre colegas, professores e prefeitos.

A minha leitura dos três romances acompanha, portanto, a evolução do aprendiz até conseguir fugir do internato, se bem que quase todos estes colegiais desconheçam, no fim, a euforia de passar à idade adulta, no mundo social. Se, no desenlace narrativo, Amadeu invoca Lisboa como cidade-foz dos seus sonhos, Lèlito e António ficam no impasse, imobilizados no poço íntimo e na automutilação física, respectivamente.

Chegada aqui, colocam-se-me as seguintes interrogações: saber que imagem fica do ser humano, uma vez denunciados os malefícios do internato, e avaliar o modo como os bloqueios íntimos conduzem a um desfecho ambíguo que não dá garantia de um amadurecimento gratificante e de uma salvação individual. Não será tanto o caso do texto de Aquilino mas sobretudo os de Régio e de Vergílio Ferreira que recusam assegurar o amadurecimento promissor ao adolescente, o talismã simbólico do século XX. A emergência literária desta figura foi problemática desde cedo, porque vista como idade metafísica, insurrecta e ansiosa de autenticidade. Ora, de um modo geral, a meio do século, os rostos iluminados do humano começam a toldar-se e, entre eles, o do adolescente, deixando ele de comportar sempre os sentidos positivos de que o adulto (narrador, autor implicado e leitor implícito do texto) carece.

Com efeito, o adolescente no internato dá origem a uma construção literária de redenção, muito sedutora na sociedade

portuguesa dos anos 30-50, e entra em diálogo com a representação literária da instituição escolar, num modelo já desacreditado: o regime interno, isolado e autoritário da escola. É bem sabido que a significação ideológica de um texto não é um mero aditivo; nasce, isso sim, de dentro, constitui de raiz os seus elementos e, neste caso particular, articula-se com as figurações do adolescente que circulam no discurso social e em que o romance participa de pleno direito.

Sem nunca esquecer este diálogo biunívoco entre a ficção e a sociedade e essa diversidade de figurações, tenciono sobretudo debruçar-me sobre os textos em concreto e sobre as estratégias adoptadas no plano semiótico para sublinhar o choque do adolescente com a escola-prisão e os impasses que começam a inviabilizar a descoberta promissora de si no mundo.

De Aquilino a Régio e a Vergílio Ferreira vai, pois, uma laçada temática e genológica comum, tecida nas tensões, expectativas e rupturas culturais de um mesmo período histórico e literário. É agora tempo de não perder de vista cada um dos rostos juvenis e a sua rota narrativa de aprendizagem, no internato.

1ª. PARTE A tradição do *Bildungsroman* e a adolescência no romance português

1. O mito adolescentista dos meados do século XX português

Logo em 1955, Jorge de Sena abalança-se a uma panorâmica sobre a primeira metade do nosso século literário. Intitula-a “Tentativa de um panorama coordenado da literatura portuguesa de 1901 a 1950” para a antologia *Tetracórnio* (cf. Sena, 1955: 59-86). Apesar de estar temporalmente próximo do seu objecto de análise, não escapam ao autor as grandes correntes e os vultos literários, paralelos e contraditórios, no fluir dialéctico deste período, desde o tempo de *Orpheu* aos *Cadernos de Poesia*, dos anos 50.

A meio do ensaio, Jorge de Sena toma o adolescentismo como eixo temático da contemporaneidade, “inevitável entre homens que viram politicamente anuladas as suas virtualidades de realização viril” (idem: 81). Deixo, por agora, em aberto a justificação histórica da voga fictiva em que se teriam destacado Joaquim Ferrer e Marmelo e Silva. Todavia, o ensaísta restringe a voga aos anos 40, remetendo-a já para o passado nesse momento em que escreve. Ora é necessário discordar de uma tal restrição cronológica sobre o adolescentismo no romance português. Basta lembrar *Manhã Submersa* (1954), de Vergílio Ferreira, *Bandeira Preta* (1956), de Branquinho da Fonseca, ou *A Cidade das Flores* (1959), de Augusto Abelaira, para confirmar o contínuo adolescentista pela década de 50 afora, não sem algumas mutações na forma narrativa e no modelo heróico, entretanto configurados.

Para o romance português da altura, então em franca germinação *desenvolta* (Lourenço, 1966: 259), livres que estávamos

da restrição congénita ao génio lírico,¹ a adolescência é um caudal temático de vários afluentes e ganha uma dimensão de quase hegemonia e de valor sintomático na época.

Pouco tempo depois de Sena, Óscar Lopes (cf. 1963) elabora uma panorâmica exclusivamente dedicada aos temas literários da infância e adolescência, sobretudo no século XX, que começam a ganhar expressão com o jovem Libório, alegado *alter ego* de Aquilino Ribeiro (em *A Via Sinuosa*, 1918), até chegar à expressão feminina, na escrita tensa e afectiva de Irene Lisboa, e à maturação juvenil, em ambiente cosmopolita, dos heróis de Urbano Tavares Rodrigues ou de Fernanda Botelho.

Sucedem-se, naquela sincronia histórica, as narrativas de infância e adolescência num número que passa pelas dezenas: não implicam elas uma reversão inovadora na carpintaria formal e reúnem um friso variado de heróis (masculinos, na esmagadora maioria) sob o signo da formação e que o olhar adulto mediatiza, seja ele assumidamente autobiográfico ou não. Destes dois veios estruturantes, um sintáctico - a retrospecção -, outro semântico - a aprendizagem -, deriva a imagem fictiva do adolescente que se impôs a outros níveis, da Psicologia do Desenvolvimento aos Estudos Culturais de Juventude, como o conceito civilizacional do século (cf. Ariès, 1973: 54).

2. A aprendizagem segundo a tradição do *Bildungsroman*

Insisto, em primeiro lugar, no valor da formação juvenil que representa o caminho necessário e progressivo entre a inocência

¹ Generalizou-se, até bem dentro do nosso século, a suspeição sobre a viabilidade do romance no *solo lírico* português, ensombrado pelo fantasma modelar de Eça de Queirós e pela revolução romanesca à escala europeia. Na década de 50, Jorge de Sena (cf. [1956]) desdramatiza o complexo de inferioridade pela difícil aclimação daquele género entre nós, talvez porque, nessa altura, sentia próxima a maturidade do romance português.

natural e a inserção social. Ficcionalizada no romance, a aprendizagem pressupõe a enunciação ordenada de uma vida, que, do final do século XVIII em diante, tem proporcionado variantes discursivas (autobiografia, memórias, confissões, diário, etc.) do indivíduo, não assimilável aos outros e situado num espaço-tempo concreto. A peregrinação espiritual por um mundo estabilizado transforma-se, segundo os parâmetros modernos do humano, na narrativa de um aprendiz da sociedade em devir.

Reside no histórico a espessura do vivido e o romance modeliza o homem no fluir quotidiano e na “integração historicista da vida privada e da vida pública” (Touraine, 1992: 90). Já György Lukács e Mikhaïl Bakhtine convergiram na definição sociológica do romance como descendente burguês da épica. O herói deixa de simbolizar a comunidade e é trazido ao contacto familiar e ao presente inacabado, onde se provam as suas virtualidades irrealizadas e problemáticas. Em paralelo, o herói vê-se cindido e enriquece a acção com a experiência interior que o singulariza em termos discursivos e ideológicos (cf. Bakhtine, 1975: 470-471).

O romance constitui a “epopeia de um mundo sem deuses” e nele impera a psicologia “demoníaca” de um **herói problemático** que torna intercambiáveis as turbulências íntimas e históricas (cf. Lukács, 1920: 100). O autor de *A Teoria do Romance* avança, de resto, uma definição já clássica do género romanescos: “(...) o conteúdo consiste na história dessa alma que entra no mundo para aprender a conhecer-se, que procura aventuras para se experimentar nelas e, por meio desta prova, dá a sua medida e descobre a sua essência.” (idem: 102).

Esta concepção alarga o tópico da aprendizagem a qualquer romance romântico e realista. Porém, um subgénero específico recorta, com maior rigor, a ideia de formação e chama-se ele *Bildungsroman*. Aprendiz das partidas do mundo, o seu protagonista descobre o mundo burguês, em *anos de prosa*, e a narrativa monta

pela cronologia a escrita de uma vida que se quer de salvação, a provar um inequívoco tradicionalismo formal.

Nessa medida, a categoria diegética da personagem monopoliza o romance com o seu retrato, o seu discurso e o seu itinerário em aberto pelo mundo. Às vezes, o nome próprio dá mesmo título à obra. Temporal e socialmente ancorado, o herói romântico corporiza o jovem aprendiz em busca de si e dos sonhos que a sociedade destroça, procurando ele o meio de gerir essa oposição. Como palco privilegiado de ganhos e perdas, a cidade situa a abertura ao mundo social mais vasto do que a casa familiar. Afirmarei, por isso, de acordo com Franco Moretti (cf. 1986: 9-26), que a literatura oitocentista encontra no *Bildungsroman* a forma simbólica magna e na juventude a idade da mudança, enriquecida na intimidade, na vivência contraditória do quotidiano e na mobilidade pelo mundo. Sobre estes dois pontos nucleares (o *Bildungsroman* e a juventude), a modernidade dimensiona, então, uma verdadeira “cultura histórico-narrativa” (idem: 16).

No seio romanesco, o conceito de formação coincide com o triunfo do indivíduo, legalmente consignado na *Declaração Universal dos Direitos do Homem*, de 1789. O Romantismo aprofunda a origem setecentista do sujeito com um destino próprio, adensado na contemplação das trevas interiores que a descoberta psicanalítica do inconsciente exacerbará, no dealbar do século XX. Mergulhamos, assim, nos bastidores sombrios do homem, cada vez mais arredo a uma personalidade coesa e racional. Em breve, o herói modernista começa a desintegrar-se num quotidiano devorador e mesquinho, na multiplicação de vozes interiores ou nos fios enredados da memória e da imaginação que, sem cessar, tentam repor o vivido.²

² A adaptação dolorosa à sociedade sublinha ainda mais a excepcionalidade da personagem romântica. Mas um retrato de corpo inteiro, como o de Julien Sorel, conta já com a fenda introspectiva e pressente a gargalhada corrosiva e a auto-ironia, rumo ao anti-herói estilizado, banal e *sem qualidades* do Modernismo (cf. Furst, Lilian, 1979; Buescu, Helena, 1990a: 72-177).

Retenho, neste momento, um primeiro conceito, a formação, e um subgênero romanesco que dele deriva, o *Bildungsroman* (ou romance de formação), explicitamente codificado no espaço alemão ao longo do séc. XIX. À componente reflexiva sobre o humano não é alheio um novo ideal de educação, definido no discurso filosófico de Rousseau (*Emile*, 1762) e na moral kantiana. Para a burguesia intelectual alemã, *Bildung* e *Kultur* são os pilares do seu breviário legitimador, segundo o qual o crescimento do indivíduo se harmoniza com a ordem racional do universo, contra o artifício e a futilidade sociais. Se o culto da intimidade garante uma vida esmerada, conta igualmente a formação, pois ela atende ao aperfeiçoamento espiritual e ao que no adulto resulta da criança e do jovem que foi no passado.³

Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister (1795-1796), de Goethe, afirmam-se como a obra de referência do *Bildungsroman*, ao envolver o crescimento juvenil numa aura de religiosidade estética, segundo os requisitos do humanismo clássico alemão. Wilhelm Meister soma experiências, confrontado com o mundo teatral e social do seu tempo, até cumprir a máxima da Sociedade da Torre que o apadrinha: “Procura viver”. Difícil será negar, na mais-valia da aprendizagem, o eco da fórmula kantiana: “Ousa saber. Tem a coragem de utilizar o teu próprio entendimento.”.

Antes de avançar na semântica da formação, justifica-se, primeiro, inserir o referido subgênero no quadro teórico dos gêneros

³ Exaltando o progresso humano, o *Bildungsroman* constitui-se na confluência da reflexão filosófica e social e da prática romanesca. O conceito de *Bildung* emergiu do humanismo burguês do final do século XVIII como fórmula laicizada da tradição patrística sobre a ação da graça divina: a possibilidade do humano se aperfeiçoar e se identificar com o modelo do Criador (*Bild*) (cf. Jost, François, 1969: 98-99). Todavia, se a primeira definição do *Bildungsroman* surge à volta de 1820, pela iniciativa de Karl Morgenstein, só no final do século XIX, Wilhelm Dilthey vulgarizou o termo nos estudos literários, por forma a denominar a chamada “escola de *Wilhelm Meister*” e a encontrar nela o grande contributo alemão para a literatura europeia moderna (cf. Franz Martini, “*Bildungsroman* - term and theory” in Hardin, James (ed.), 1991: 1-25).

literários. Não está em causa resolver o eterno dilema de quem tem maior importância, se o género, se a obra individual, nem tão-pouco aferir a influência de Goethe nos romances de Aquilino, Régio ou Vergílio Ferreira. Impõe-se, em contrapartida, uma visão sistémica do *Bildungsroman*, historicamente modulado como tradição genológica e em expansão transnacional, num “*proceso complejo y selectivo de acrecentamiento*” (Guillén, 1978: 264).

Afinal de contas, a história dos géneros (e dos subgéneros) participa nessa laboração incessante que não se coíbe ante fronteiras nacionais ou temporais, em ritmos intermitentes de afirmação e circulação, nos universos culturais e literários específicos.⁴ Uma vez reconhecidas as afinidades e divergências entre obras díspares que, a seu jeito e no seu tempo, apropriaram aspectos temáticos e estruturais da tradição do *Bildungsroman*, reconstruímos o rumo histórico que ela tomou em diferentes literaturas.

Wilhelm Meister poderá surgir como *cabeça de linhagem* da referida tradição realista.⁵ Um tal conceito não implica que o romance goethiano defina uma escola - como Dilthey reivindicou - ou um paradigma original, quando, na história literária, os princípios e os fins absolutos são sempre tão relativos. Contudo, se uma obra não faz um género, *Wilhelm Meister* reuniu, no seu momento histórico, alguns

⁴ Em alternativa à categoria da *influência*, que simplifica a intertextualidade nos sistemas literários, a *tradição* aborda o facto literário, a sua comunicação e mudança, segundo uma geografia não restritiva e uma temporalidade poliédrica. Perde-se o vínculo de descendência directa entre obras e autores, valorizados sempre da mesma forma por toda a gente, em todos os espaços e tempos. O caudal da tradição reconfigura-se continuamente pelas sucessivas leituras que apropriam, nos textos, temas, formas e convenções historicamente sedimentados. Por isso, a tradição sofre uma constante remodelação, entre continuidades e transformações, ressurgimentos e esquecimentos, mais ou menos prolongados (v. Guillén, Claudio: 1971).

⁵ Aproveito o conceito genológico de *cabeça de linhagem* com que Lázaro Carreter (cf. 1972: 193-229) marca a constituição básica do romance picaresco espanhol, entre *Lazarillo de Tormes* e *Guzmán de Alfarache*.

traços basilares que permitem relacioná-lo um grupo vasto de textos subsequentes e distingui-lo do romance picaresco e da escrita autobiográfica que, nos séculos XVII e XVIII, começam de facto a explorar a consciência individual no mundo e a enunciação retrospectiva. Nesta encruzilhada histórica que dá lugar ao *Bildungsroman*, definiram-se, portanto, um ser em crescimento e o caminho progressivo da formação e da confiança humanista (cf. Bakhtine, 1975: 202-207).

Mais do que um rótulo, o *Bildungsroman* traz consigo um horizonte de experiências e expectativas de leitura e ajuda a redefinir o lugar de cada texto dentro da classe genérica do romance. Ajudados por um repertório de invariantes necessárias, os leitores reconhecem o subgénero e avaliam as variáveis possíveis que ele consegue incorporar até a um limite que não o transfigure por completo. À semelhança do romance em geral, poder-se-á dizer que também a evolução do *Bildungsroman* é historicamente determinada e “não assenta num alargamento constante do campo das suas possibilidades, mas na natureza mutável dessas possibilidades” (Głowiński, 1989: 114).⁶

Ao conhecer o contexto das obras concretas e das suas leituras, é absurdo identificar em *Wilhelm Meister* o modelo absoluto e intemporal do *Bildungsroman*. Daí que tenha pouca razão de ser a reticência, levantada por alguns críticos, em aceitar a continuidade dessa tradição na Alemanha e a afirmação europeia de diferentes romances de aprendizagem, adoptando, à mesma, a terminologia alemã. Em oposição às opiniões reticentes, diversos têm sido até os estudos sobre a presença daquele tipo romanescos na literatura inglesa

⁶ Como entender a denominação de anti-*Bildungsroman*, atribuída a *O Tambor* (1959), de Günter Grass, senão pelo confronto com o que o *Bildungsroman* tem de intrínseco e estruturante ou pela dialéctica entre o necessário e o possível do subgénero? Que outra tem sido a história do romance, grande género da era moderna, continuamente remodulado nessa mesma dialéctica e exigindo uma análise trans-histórica que não se confina a uma etapa isolada da sua evolução?

(cf. Buckley, 1974; Shaffner, 1984) e na literatura francesa (cf. Moretti, 1986; Demorand, 1995), quase sempre com a designação de *Bildungsroman*.

Há que considerar, em paralelo, a reivindicação da exclusividade alemã do subgênero, entre o Romantismo e a I Guerra Mundial. Tal reivindicação serviu sobretudo a causa de uma cultura nacionalista e omitiu a circulação multidireccionada, no romance europeu, da aprendizagem juvenil e que, na Alemanha, suscitou obviamente uma codificação mais intensa e específica à volta de Goethe e do conceito de *Bildung*. Não nego a marca alemã deste conceito e a referência (relativizada) de uma *cabeça de linhagem*, contudo, o romance de formação participa na dinâmica do romance ocidental e moderno e na concepção gradualmente aceite do humano em devir e interiormente enriquecido. A narrativa da socialização juvenil não começou do nada e apenas em solo germânico, nem se cingiu a *Wilhelm Meister*, e, ao longo do século XIX e meados do século XX, potenciou o diálogo com o romance histórico e social, dentro e fora da Alemanha.⁷ Se aceito a elasticidade da etiqueta *Bildungsroman* para romances de aprendizagem de diferentes épocas e literaturas nacionais, não esqueço a relatividade histórica do termo. No entanto, ele suscita expectativas de leitura e abarca melhor essa tradição romanesca e as características das obras singulares que a incorporaram.

Concretizo, então, a ideia de variação na tradição do romance de aprendizagem com dois exemplos que ficcionam a aculturação

⁷ Levantou-se a dúvida sobre a validade da transferência (segundo alguns arbitrária) do termo alemão para a literatura europeia e sobre a predominância do *Bildungsroman* na literatura alemã de oitocentos. Daí que J. Sammons (cf. 1981) o tenha definido como *gênero fantasma*, quase restrito ao exemplar goethiano e que, de Dilthey em diante, foi canonizado pela crítica. Considerando a conotação limitativa do termo alemão, a importância do indivíduo e a ligação ao romance social do século XIX, alemão e europeu, H. Steinecke propôs o termo alternativo de *romance individual* (cf. “The novel and the individual” in Hardin, James (ed.), 1991: 69-96).

social de um jovem: Wilhelm Meister encarna um ideal filosófico algo abstracto de educação - anterior a qualquer reforma dos *curricula* e do sistema de ensino alemão -, ao passo que *David Copperfield* (1849-1850) mostra já uma criança em crescimento, embora dando-lhe a imagem sentimental de vítima, e faz dela um foco de resistência à civilização industrial e utilitarista da Inglaterra da altura (cf. Morgado, 1988: 188-202). Neste segundo exemplo, a inserção no presente histórico é ainda mais notória. Autores como Charles Dickens, Romain Rolland, Thomas Mann, Aquilino Ribeiro, integram, sem dúvida, uma corrente literária europeia que reelabora, em cada obra, a socialização juvenil à luz da modernidade humanista.

Eis-nos, agora, chegados ao âmagô da formação: o erro produtivo e o finalismo do desenvolvimento individual. Serão eles os indicadores preciosos para avaliar as apropriações contextuais desta tradição genológica. Já o itinerário de Wilhelm Meister se sujeita à virtualidade do tempo, na esteira de Herder e do pensamento biológico que, no final do século XVIII, define a Natureza em devir, a *natura naturans* (cf. Baumer, 1977, I: 161-284). A experiência, feita na tentativa e no erro, condiciona o potencial do ser humano, dá-lhe capacidade de ajuizar o crescimento e condu-lo à aceitação final dos seus limites.⁸

Quer se preserve um final feliz quer se insista num desenlace impreciso e problemático, creio que prevalece, no romance de aprendizagem, um rumo orientado e finalista para a personagem,

⁸ O balanço da aprendizagem não é consensual. Na sua *Estética*, Hegel (cf. 1832: 298-301) sublinha a má consciência do herói. De sonhador ele passa a filisteu burguês, em tributo ao mundo que foi a sua escola. Todavia, aprender significa igualmente perder as ilusões e tomar rumos errados ou inesperados: o próprio romance *Wilhelm Meister* abunda em vidas com destino falhado ou por cumprir. O fruto do aprendizado suscita, nesse sentido, a interrogação conservadora sobre o homem, sobre a sua liberdade e a sua disposição para mudar em sociedade (cf. Koepke, Wulf, 1990). Veja-se, aliás, a ironia do nome Meister - mestre -, que não bloqueia a confiança no potencial humano, assinalando a reconciliação difícil, mas possível, com o mundo e dando tempo para a auto-realização.

quanto mais não seja porque ela se aproxima da maturidade. Os erros, impasses e dúvidas ganham pois um *sentido*, formam um *processo* e enriquecem o saber adquirido pela experiência. Toda a economia narrativa arruma o vivido numa biografia e numa sequência de momentos-chave. Quer isto dizer que o balanço adulto clarifica e ordena o volver absurdo dos dias e a nostalgia estagnada da infância perdida segundo um fio lógico de vida em que certas potencialidades e sonhos conhecem realização.⁹

Com esta ideia, não estou a omitir a inserção, feita pela crítica literária, do romance de aprendizagem na categoria de *romance aberto*. Em boa verdade, o subgénero em causa não inclui uma acção única (com princípio-clímax-fim), nem anuncia o destino definitivo da personagem, e, pelo contrário, segue o ritmo oscilante do crescer que continua para lá dos limites da diegese (cf. Aguiar e Silva, 1982: 730-731). Desta abertura resulta a metáfora da mudança de cavalos na malaposta, formulada por François Jost (1969: 99) para definir o *Bildungsroman*, uma vez que os frutos do aprendizado não têm um objectivo determinado e conta mais a forma como os erros foram e serão aproveitados de futuro.

Vejamus um caso ilustrativo: o Livro V de *Wilhelm Meister* marca a encruzilhada do protagonista entre “o desabar das suas

⁹ O esquema da aprendizagem juvenil deu azo a legitimações doutrinárias mais cerradas, eliminando as ambiguidades de leitura, na forma maniqueísta e redundante de uma tese. A retórica persuasiva de *L'Étape* (1902), de Paul Bourget, ou de *Les Vieux Quartiers* (1936), de Louis Aragon, fazem da aprendizagem dos seus heróis o encontro (ou a falência) monológico(a) com uma verdade (cf. Suleiman, Susan, 1983). Também muito romance neo-realista dos anos 30-40 funciona como romance de tese e exalta o aprendizado social do *homem novo*. Assim, a evolução juvenil coincide com a consciencialização social, na passagem do “individualismo egoísta” para a “dedicação generosa e abnegada à colectividade carenciada e perseguida” (Losa, Margarida, 1989: 35). Por exemplo, o herói de *Fanga* (1943), de Alves Redol, anuncia teleologicamente o sentido futurante do mundo, “[n]uma jornada romântica em busca de um mundo épico” (idem: 38).

expectativas, bem como a sua concomitante capacidade de as substituir por outras, mais conformes ao processo de maturação” (Buescu, 1990b: 127). Mas essa é a panorâmica construída *a posteriori* pelo narrador e encontra-se nela um sentido totalizador e confiante no desenvolvimento humano.¹⁰ Mesmo sem um final preciso para a aprendizagem, fica o sentido ordenado dos dias juvenis. A esta questão estruturante voltarei mais à frente.

3. O adolescente no internato: o indivíduo no espaço da aprendizagem

Se o jovem polarizou o modelo heróico do Romantismo, a figura literária do adolescente recentra a narrativa novecentista num período etário mais preciso e curto do crescimento. As novelas de Camilo podem arder em paixões juvenis que nunca delas sobressai a ideia de processo que o étimo *adolescens* (aquele que se torna adulto) encerra. Nem mesmo Carlos da Maia, acompanhado como é na infância em Santa Olávia, se nos apresenta na idade indecisa que tem o futuro adulto a bater à porta.¹¹

¹⁰ Com o risco de caracterizar sumariamente este tipo romanesco, insisto na ideia de um sentido previsto e teleológico atribuído à aprendizagem, podendo ela servir diferentes concepções sociais e culturais. Franco Moretti (cf. 1986: 16) distingue duas tradições oitocentistas no subgénero, em função do diferente itinerário juvenil: uma tradição inglesa que, pela formação do herói, legitima a sociedade burguesa e o seu conservadorismo no progresso. *Oliver Twist* conhece o mundo num exílio de provação a que a justiça social é capaz de pôr fim, separando os bons dos maus. Outra tradição europeia e continental valoriza, na esteira da Revolução Francesa, a mobilidade turbulenta do herói com um fim em aberto e de que se aproximam muitos romances de formação do século XX, como são os estudados neste trabalho.

¹¹ A aprendizagem desta personagem queirosiana de *Os Maias* (1888) continua a herança do *Bildungsroman*, se bem que seja fragilizada pelo desengano e pelo fracasso do desenlace e não tenha garantido um futuro promissor (cf. Buescu, Helena, 1990b: 129-31).

Essa ausência oitocentista de heróis adolescentes não será de estranhar porque a adolescência tem o seu reconhecimento social e literário apenas no nosso século. E daí também a importância seminal de *A Via Sinuosa* (1918), de Aquilino Ribeiro, em que um herói a sair da puberdade vive a revelação intelectual e erótica, no conflito com a origem serrana. A ficção aquiliniana reincidirá mais vezes em personagens desta idade e por elas se cruzarão também as coordenadas da voga adolescentista, nos anos 30 a 50.

No discurso social, o adolescente ocupa um novo hiato etário entre a criança e o adulto, que a era industrial e a escolaridade mais longa e democratizada proporcionaram. Na confluência dialéctica de imagens sociais e disciplinares (da Psicologia, da Sociologia ou da Pedagogia), o adolescente sucede à imagem fascinada da infância, consagrada no século XIX, e resulta da inversão freudiana pela qual a criança perfilha e pode explicar o adulto. Esta nova idade suscita diversas representações social e historicamente relativas e, entre elas, as propostas pela forma do romance. A este género cabe, lembremo-lo bem, uma espantosa força modeladora da cultura moderna: a ele afluem e dele dimanam as assimetrias e tensões ideológicas do social, em cada momento histórico e em cada espaço geográfico e cultural.

Como não relacionar a “era social da adolescência”, demarcada por John Gillis (1981: 133) entre 1900 e 1950, com a galeria daqueles rostos ficcionais, sonhadores, perplexos e instáveis? É impressionante a sua presença literária (a solo ou num grupo de amigos) que não conhece fronteiras nacionais: são as aventuras de Meaulnes; o despertar artístico de Jean-Christophe; a fragilidade dos heróis de Scott Fitzgerald; Tonio Kröger; a consciência social gradualmente desperta de Adriano, em *Cerromaior*; ou o aluno da difícil conjugação de amar, no projecto expressionista de Mário de Andrade, em *Amar, Verbo Intransitivo*. Enfim, todos eles modos literários de retrabalhar o ideograma social do adolescente, entre

sensibilidades manifestas e latentes na sociedade de novecentos, quando a confiança humanista começa a sofrer erosão.

Trata-se, pois, de um mito literário e social ambíguo: ser adolescente significa viver a metamorfose em excesso, no corpo e no íntimo, e encarnar os sonhos, a subversão e os bloqueios. O seu efeito é, aliás, homólogo às noções do humano como ser inacabado, fragmentário e fluido na personalidade, comum entre a geração cultural europeia do pós-guerra de 1914-1918. Ao mesmo tempo que a sociedade luta a todo custo por purificar e enquadrar o adolescente no sistema escolar, o absurdo do devir, a memória e a imaginação criadora põem em causa a idade adulta como corolário do desenvolvimento.¹² Estão, sem dúvida, em causa a figura temática do adolescente e a forma narrativa que a ficciona, participando uma e outra na construção literária desse alguém que ainda não é adulto e deixou de ser criança. Não se trata da mera precisão etária, entre os 13 e os 20 anos, aproximadamente, mas de um investimento semântico nada pacífico sobre a representação literária de uma idade humana.

No domínio das imagens culturais, o adolescente sucede ao jovem exaltado e boémio e à criança angélica do Romantismo e estabelece-se forçosamente um diálogo entre todas estas figuras dominantes. Vejamos os traços gerais da construção romanesca da criança, bem como da sua evolução na ficção moderna.

A considerarmos a literatura inglesa dos dois últimos séculos, destaca-se primeiro a idealização da criança, pura, inexperiente e regeneradora, evoluindo, em *David Copperfield*, para a

¹² Por exemplo, o adulto de *A Morte em Veneza* fascina-se narcisicamente por um adolescente que afinal o conduz à morte. A saudade e o remorso do protagonista denunciam a delapidação trágica do tempo que a ilha utópica da adolescência já não pode redimir. A leitura comparatista de Elisabeth Ravoux-Rallo (cf. 1989: 19-48) faz o paralelo entre a ascensão da teoria psicanalítica e da filosofia de Nietzsche e Bergson e esta novela de falhanço de Thomas Mann que ficciona a falência do humano e do próprio *Bildungsroman*.

criança-agente de mudança e, como tal, ajustada à forma do *Bildungsroman*. A criança fica então investida pela ideia reconfortante de progresso e, por isso, não se emancipa do “modo adulto de estruturar o mundo, geralmente centrado na família e numa linha de continuidade (que pode ser de ruptura da continuidade) entre pais e filhos” (Morgado, 1994: 93).

Nos meados do século XX, a criança literária começa, por fim, a sabotar os sentidos moldados pelo adulto, entre eles o da aprendizagem, e a sobrepor um ritmo próprio que inclui o jogo, a agressão, a sexualidade, a incomunicação e a morte. O processo positivo do crescimento, rumo à idade adulta, aos poucos, “vai cedendo lugar a uma configuração mais estática da criança, ainda em transformação, mas sem chegar à maturação” (idem: 91-92). Exemplo manifesto desta mudança semântica está presente nos pequenos heróis de *Lord of Flies* (1954), de William Golding.¹³

Ora, a identidade adolescente construiu-se desde cedo, no nosso século, em torno da desordem interior e da insurreição e comporta já, num texto como *Le Grand Meaulnes* (1913), as isotopias da degradação e do falhanço (cf. Ravoux-Rallo, 1989: 135-152). Por razões óbvias, a representação romanesca da escola incorpora esta perplexidade e o conflito violento com este indivíduo inquietante.

É no espaço reservado da escola que a sociedade moderna encerra e tenta domesticar a *idade crítica* dos verdes anos. Espécie de raptó social à casa familiar, a escola regulariza ritmos, controla o ócio e vigia actos impuros, uma vez que discurso oficial do início do século associa o crime e a perversão sexual à adolescência (cf. Gillis,

¹³ No quadro dos Estudos Culturais, Margarida Morgado (cf. 1994) analisa a construção da criança no romance inglês do século XX, através dos debates ideológicos da sociedade em que a literatura também participa. Assim, a evolução daquela imagem literária não é homogênea e sofre dos silêncios e dos choques entre os valores dominantes, emergentes ou em extinção, no contexto histórico-cultural do nosso século.

1981: 133-184). Edificada pela ideologia das classes dirigentes, a escola torna-se numa máquina de controlo da juventude, proclamando, em causa própria, o perigo das ruas da cidade e o benefício da disciplina e do medo para que se não perturbe a ordem e se assegure a sanidade das mentes em corpos sãos (cf. Bouillé, 1988: 101-189).

Não admira, pois, que a escola e, sobretudo, o internato tenham participado notoriamente na voga fictiva do adolescentismo. Ao contrário do romance escolar na Inglaterra vitoriana (cf. Wallace, 1992), o romance de internato já não consegue exaltar o sistema escolar, a classe média ascendente e a pátria fortalecida por cidadãos úteis e *bem* formados. Charlotte Brontë (*Jane Eyre*, 1847) e Charles Dickens (*Dombey and Son*, 1848, e *Hard Times*, 1854) apresentam jovens vítimas da educação escolar, no entanto o final feliz apazigua a provação entretanto sofrida.¹⁴ Em contrapartida, no século XX, cresce a dúvida sobre o papel salvador da instituição que nega ao aluno um saber válido e uma personalidade singular e que o obriga a aprender e a submeter-se à lei vigente.¹⁵

No que toca ao internato, não se interrogam apenas o sistema educativo e a imposição de conhecimentos de relevância contestável. Acima de tudo, concentra-se aí uma ilha social, despoticamente

¹⁴ Importa considerar, na literatura inglesa dos meados do século actual, a presença insistente do colégio interno em narrativas destinadas a adolescentes (as de Enyd Blyton, por exemplo), animando colecções de grande êxito, inclusive entre nós, por via das traduções. Claro que, nestes textos, o leitor previsto e implícito é também ele jovem e o valor da aventura suplanta a denúncia séria e tenaz da opressão no internato.

¹⁵ Ao pôr a nu a deformação juvenil no internato, estas obras afastam-se do que a crítica alemã chamou o *Erziehungsroman*: um romance que, na esteira da *educação do príncipe*, consagra uma educação dirigida, sob a influência de um perceptor, de um programa de estudos ou de uma escola, e cujos frutos devem ser comprovados pelos êxitos do discípulo (cf. Jost, François, 1969: 100-101). Existe ainda outra especificação, o *Künstlerroman* ou romance de artista. A par do termo convencional de *Bildungsroman*, a referida variedade de taxonomias pode ser englobada sob a designação de *Entwicklungsroman* ou romance de desenvolvimento, em que a escola, os sentimentos ou as condições de vida são temáticas possíveis deste romance tipicamente oitocentista (cf. Koepke, Wulf, 1990: 129).

regulamentada e hierarquizada, de que ficam reféns, mês após mês, uma comunidade juvenil e, dentro dela, o protagonista. Robert Musil textualiza, em *O Jovem Törless* (1906), essa sinédoque social, a sua repressão totalitária e a violência que esmaga a liberdade do indivíduo. Törless acaba, contudo, por ultrapassar a crise e por se integrar na sociedade e na classe que é a sua, sem cair na marginalidade.

De assinalar que este romance de Musil é o mais conhecido exemplar do *Schulroman* que, à volta de 1900, abordou a experiência escolar, geralmente com uma tonalidade negativa e infeliz (cf. Koepke, 1990: 129). O marco incontornável do início do século XX não esconde, em todo o caso, um outro antecedente europeu para a temática romanesca da escola interna, embora trabalhada como episódio num painel social mais vasto. Trata-se, é óbvio, de Stendhal, em *Le Rouge et le Noir* (1830), com a passagem de Julien Sorel pelo Seminário de Besançon, tão destituído de religiosidade e de modelos positivos de educação.

No romance português, o internato aparece de modo particularmente intenso nos anos 40 e 50, exemplificado nos textos do meu *corpus*, assim como em *Ilha Doida* (1945), de Joaquim Ferrer, em *Internato* (1946), de Gaspar Simões, e em *Malta Brava* (1955), de Alexandre Cabral. Modeliza cada um deles as hesitações adolescentes e a revolta surda contra a escola-prisão, seja ela laica, religiosa ou militar.¹⁶

Literatura e contexto histórico estão implicados nesta imagem insistente do internato. Corriam então os anos do Portugal salazarista, agitado pelos ventos novos do pós-guerra, mas onde não será difícil

¹⁶ Na literatura portuguesa, a imagem da criança vítima do adulto e do aparelho escolar / internato remonta talvez a Fialho de Almeida, não faltando os traços deterministas e degenerescentes da estética naturalista: destaque os contos “Pedro e Paulo” e, na versão feminina, “A verruga” (in *Lisboa Galante*, 1890).

reconhecer um grande internato, surdamente asfixiante e violento. Sob a imposição da Censura salazarista, a leitura metafórica do universo disciplinar e da resistência do aluno permitia, certamente, o paralelismo. O sistema educativo do regime impunha os princípios inquestionáveis da obediência passiva e da *limpeza moral* do corpo, à semelhança dos grandes homens, venerandas efígies coroadas pela história nacional. Ilustração perfeita desta imagem eram os desfiles da Mocidade Portuguesa que exibiam um formato militarista, adverso a toda a turbulência e contestação. “A vontade de obedecer, única escola para aprender a mandar” -eram algumas das palavras lapidares do ditador-ideólogo que deviam constar, por despacho legal, nos manuais escolares únicos.

Fora dos circuitos e mensagens oficiais circula um modelo alternativo de educação e juventude, a animar os propósitos da *Seara Nova* e de outras revistas de cultura e divulgação ou o projecto da “Biblioteca Cosmos”. As primeiras brechas sérias na muralha salazarista fazem-nas alguns pedagogos contestatários (Bento de Jesus Caraça é um exemplo maior) e os primeiros movimentos sociais de juventude oposicionista, como o MUD Juvenil, fundado em 1946 e extinto na década de 50, e aos quais sucederá a contestação universitária de 1962. Por tais circuitos parece justamente circular o romance de internato e a respectiva figuração adolescente, visando condenar a escola disciplinar e exaltar a intimidade, a revolta e a abertura ao mundo.

Vive-se, entretanto, um tempo de extremos e choques ideológicos, no dealbar de um novo *puzzle* social que esvaziará os velhos preconceitos, instituições e puritanismos. Entre nós, serão os anos 60-70 (da emigração e da Guerra Colonial) que mudam o conceito de família e os papéis sexuais e abrem caminho a uma escola livre. Na afirmação crescente de subculturas, vivências marginais e discursos próprios, a adolescência deixa de ajustar-se ao modelo adulto em miniatura e resiste mais a ser investida por ideais de que a sociedade se

vê privada. Um desses ideais é a caminhada positiva da formação, rumo à maturidade. Em todo o caso, até ao 25 de Abril, o conservadorismo moral e a atrofia política do nosso país prolongaram a necessidade de metáforas utópicas e compensadoras e atrasaram a figuração autónoma da adolescência em relação ao adulto.¹⁷

Daí que os romances de internato, atrás enumerados, contem ainda a história tradicional da aprendizagem de um rapaz em mobilidade entre a casa familiar e o mundo social. A evolução biográfica do adolescente decorre na clausura escolar que esmaga a infância e obriga à resistência e à fuga. Joga-se aqui a dialéctica - defendida por M^a. Alzira Seixo (cf. 1983) - das metáforas da “recusa” e da “preensão”. O itinerário do *eu* oscila entre a desolação impotente diante do aparato da instituição e a imperiosa necessidade de se tornar *outro*, de conquistar terreno seu e de amadurecer. Além do mais, a aprendizagem mede-se pela capacidade do sujeito em se libertar dos medos infantis, em resistir à repressão e em alcançar um terceiro campo (por via de regra, a cidade grande) que garanta a individualidade e a promessa de futuro.¹⁸

Em certas narrativas de juventude, a cidade não é o culminar da formação; é, ela mesma, a arena do conflito. Estou a pensar no jovem provinciano de *Nome de Guerra* (1938), de Almada Negreiros,

¹⁷ Um pequeno artigo de Urbano Tavares Rodrigues, sintomaticamente datado de 1968 (cf. 1971), evidencia a emergência de uma cultura juvenil autónoma, na nossa literatura dos anos 50 e 60, sinal do mundo social em crise de crescimento. Só que essa cultura não reflecte a marginalidade mas os ideais (humanistas) do amor, da liberdade e da justiça, em oposição à sociedade fechada do salazarismo.

¹⁸ Numa linha diferente da análise semântica (isto é, das figuras e isotopias temáticas e das estruturas ideológicas), que privilegiarei neste trabalho, a análise simbólica e mítica da aprendizagem valoriza a ideia de iniciação em que o espaço de reclusão obriga a uma morte iniciática (clausura e mutilação) para dela renascer o neófito que assume um novo estatuto na comunidade a que pertence. V. Eliade, *Mircea*, 1959. Não esqueço, porém, que *Uma Luz ao Longe e Manhã Submersa* oscilam entre a pulsão histórica e a ligação mítica e disso darei conta nos capítulos I e III (respectivamente) da 2ª parte.

que chega a Lisboa e aí reconhece, graças à boémia e ao erotismo avassaladores, o estilhaço íntimo e a recusa de ser mais um obediente insincero da sociedade; ou então, no pequeno Gabriel a descobrir fascinado as gentes e as ruas lisboetas, entre as margens do céu e do rio, a partir da casa-mãe, na Rua da Saudade, que a evocação adulta transfigura em poesia e sonho (cf. Marques, 1994: 108-143 e Ribeiro, 1996). Refiro-me, claro está, à *Escola do Paraíso* (1960), em cujo título Rodrigues Miguéis avança os semas da aprendizagem (escola) e do lugar utópico (paraíso) perdido. Em qualquer das obras, explora-se a metáfora da manhã, tão ligada à juventude e à crença moderna no humano em floração e de que o romance de adolescência tanto se investiu (cf. Seixo, 1983: 90).

Em contrapartida, os romances do meu *corpus* de estudo fazem do internato concentracionário o espaço central, a placa giratória da formação. Através da figura oprimida e inquieta do adolescente, o vector semântico da aprendizagem intersecciona o lugar da educação e confluem, naturalmente, os dois subgéneros deles resultantes: o romance de aprendizagem e o romance de internato.

4. A cronotopia do romance de internato

Nos romances de internato já referidos, o adolescente vai aos poucos tomando consciência do direito a decidir por si e a libertar-se: apercebemos-nos disso porque domina o ponto de vista daquela personagem, configurando a “narrativa de um *olhar* e das detenções que esse olhar sofre” (Seixo, 1983: 88) sobre as efusões e as tormentas interiores e sobre os seres, os objectos e a paisagem envolventes. O adolescente é agente de acção e observação, condicionado pelo lugar educativo, onde afinal injecta o seu próprio ritmo de aprendizagem e revolta.

Mercê dessa vivência da reclusão e do trânsito para o mundo social, definem-se as coordenadas do tempo e do espaço romanescos, isto é, o cronótopo do internato e, num plano complementar, o cronótopo do caminho. Se o microcosmos escolar devora o herói indefeso, se lhe regulamenta as horas e lhe espartilha o corpo em divisões, hierarquias e isolamento, o facto é que se evidencia o tempo biográfico e psicológico e temos um ritmo subjectivo que se adensa e materializa no internato.

Em literatura, o cronótopo permite visualizar o tempo no espaço e de uma tal correlação geram-se a composição formal, os eventos, as isotopias e as redes simbólicas dominantes, a textualização da personagem e a configuração ideológica da obra (cf. Bakhtine, 1975: 378).¹⁹ Ao estudar e tipificar diferentes cronótopos literários, a sua proveniência social, geográfica e cultural, M. Bakhtine fez depender deles a poética histórica do romance. Na verdade, a mudança na figuração do tempo no espaço narrativo foi determinando, segundo o autor, a constituição e a metamorfose dos subgéneros romanescos.

Para caracterizar o *Bildungsroman*, Bakhtine equacionou a evolução histórica e cultural do género romance, conforme as coordenadas de tempo e espaço nele presentes, desde o romance de viagem grego, passando pelo romance de provas (romance de cavalaria; hagiografia; romance barroco) e até ao *romance biográfico-familiar*, exemplificado por *Tom Jones*, de Fielding. Enquanto os dois primeiros tipos apresentam como cronótopo central o caminho individual num mundo estático que põe à prova e confirma as qualidades inatas de um herói-tipo, o romance biográfico apresenta já uma figura singular, nas suas obras, méritos e actos, embora alheia a uma verdadeira evolução (cf. Bakhtine, 1979: 213-224).

¹⁹ Para conhecer a origem da metáfora epistemológica do cronótopo, que Bakhtine apropriou à matemática de Einstein, v. Zavala, Iris, 1991.

Em contraste, o romance de formação traz uma alteração significativa, porque faz eco de uma sensibilidade crescente à dimensão histórica. Goethe, em *Wilhelm Meister* (1795-1796), e, mais ainda, Thomas Mann, em *A Montanha Mágica* (1924), inscrevem o itinerário físico e a aprendizagem do protagonista na arena mutável da sociedade. O cronótopo maior do romance de formação será, portanto e compreensivelmente, a História, ela mesma: “L’ homme ne se situe plus à l’intérieur d’une époque mais à la frontière de deux époques, au point de passage d’une époque à une autre époque. Ce passage s’effectue en lui et à travers lui. Il est contraint de devenir un type d’homme nouveau, encore inédit.” (idem: 230).

Recupero, agora, os dados cronotópicos específicos do romance de aprendizagem no internato, apresentado pelos textos portugueses antes referenciados: o **internato** centra o **caminho** adolescente entre a **casa-mãe** e o universo social da **cidade**. Na escolarização, o herói tem assim de encontrar a saída, sob pena de ver esmagada a sua integridade, e aí se mede a evolução no tempo biográfico, a meio caminho entre a puberdade e o fim da adolescência. Faço, então, minhas as observações de Henri Mitterand sobre *Germinal*, de Emile Zola: “Il est bien clair que le pouvoir productif-créatif du temps ne se mesure que par les transformations des lieux, ou par les migrations d’un lieu à un autre.” (1990: 91). Da possibilidade de mudanças de espaço e da sua vivência subjectiva nascem o alcance da autonomia adolescente e a qualidade (do processo) da aprendizagem.

5. A narrativa de adolescência e a confiança humanista na aprendizagem

Em regra, os romances de internato combinam o tradicionalismo da forma narrativa e a confiança humanista. Vítimas

da deformação escolar, a figuração literária do jovem ajusta-se precisamente ao significado positivo de resistência que o adulto, em evocação, lhe confere. A este último, já o disse antes, cabe a ordenação temporal e ideológica de uma carreira de vida, deixada à beira da maturidade.

Contudo, na era contemporânea, a segurança que a cronologia confere à narrativa já é posta em causa, na medida em que o humano começa a perder a coesão e a luz única da razão. Daí que as próprias narrativas de infância e adolescência (inclusive as assumidamente autobiográficas) incorporem cada vez mais os esquecimentos, as distorções e as efabulações da memória traduzida pela escrita. O fragmentário e o incerto explicam-se pela distância assumida entre o enunciador e o enunciado da vida passada. Soa, então, a hora da suspeita sobre a personagem e a retrospectão tradicionais (cf. Lejeune, 1988).

É sintomático que o *Bildungsroman* seja uma narrativa tradicional, não raro escrita na 1ª. pessoa, e se situe na faixa imprecisa entre o romance pseudo-autobiográfico e a autobiografia pseudo-romanceada. Quantas vezes esta ficção (auto)biográfica não é indissociável da experiência de vida do escritor? Quantas vezes não fomos forçados a quebrar o pacto romanesco e a nossa leitura não foi já condicionada pela identificação do autor empírico com o narrador e/ou com a personagem em aprendizagem? Curiosamente, por força da afinidade com os escritos confessionais e pessoalizados, Philippe Lejeune (cf. 1975: 41-43) inseriu o romance de formação no grande *espaço autobiográfico*.

Ainda assim, mesmo sem responder aos apelos da referência empírica do autor, a verdade é que o *Bildungsroman* procura a reconstrução de uma trajectória, coerente e de valor explicativo, e a identidade do sujeito adulto que resiste à insuficiência da memória e da linguagem para falar de si. Encontra-se aí uma invariante formal daquele subgénero e que os romances de internato em estudo também aproveitam.

Em termos de conteúdo, os nossos romances de internato exploram uma imagem humanista e tradicional do protagonista, embora introduzam os factores potencialmente inquietantes da introspecção e do erotismo. Essas obras propugnam, sobretudo, uma visão progressista do humano em que o crescer segue uma orientação e conduz a um patamar superior de vida. Em nome dessa visão, o romance de formação reivindicou sempre para si o epíteto de “ficção da humanidade” (Beddow, 1982: 15). Conta-se uma história alinhada em que a retrospectiva (autodiegética ou não) invoca o conhecimento acumulado até ao presente.

A questão de representar o homem na arte monopolizou, sem dúvida, os grandes debates na cultura portuguesa dos anos 30-50. E no caso que em concreto me ocupa, as narrativas auscultam e plasmam em si os embates e polémicas da nossa *república das letras*, em especial a peleja entre as correntes neo-realista e presencista, com vista a uma melhor apreensão artística e ética do homem.

A *literatura viva*, reivindicada por Régio em textos programáticos da *Presença*, enaltece a arte como documento sublimado da paixão humana e passível de atingir a ordem metafísica. O autor de *Jogo da Cabra Cega* privilegia o emblema da paixão individual e, com esse argumento, dispensa o artista de compromissos e missões sociais. Gaspar Simões, por seu lado, insiste no tópico da sinceridade, nascida no lado infantil e inviolado, espécie de arca original do humano, ao abrigo das imposições dos outros e de que a literatura psicologista tanto procurou dar conta.²⁰

Ao mesmo tempo, a nova geração neo-realista põe a tónica forte na arte social e militante e na posição cívica empenhada do

²⁰ Atente-se designadamente em José Régio, “Literatura Viva”, in *Presença*, n.º. 1, Coimbra, 10 Março 1927 e “Literatura livresca e literatura viva”, in *Presença*, n.º. 9, Fevereiro 1928; assim como em Gaspar Simões, “*Les Enfants Terribles* de Jean Cocteau”, in *Presença*, n.º. 22, Setembro-Novembro 1929 (cf. 1993, ed. facsimilada em três tomos, Lisboa, Contexto).

escritor. Em tempo de holocausto europeu e da névoa cinzenta da ditadura santacombadense, urge dar voz ao *outro* colectivo e reclamar o perfil intelectual de um *Novo Humanismo*. À semelhança das artes plásticas e do cinema,²¹ o romance neo-realista traz consigo a utopia de um mundo novo. Ninguém melhor do que os jovens para encarnar o ideal de que um homem só não vale nada. Sonho desses “filhos dos homens que nunca foram meninos” a quem Soeiro dedica os *Esteiros* (1941).

Vemos, assim, o quanto a representação literária adolescente resulta da convergência humanista daquelas correntes dominantes que não esgotam (longe disso) o panorama literário dos meados do século, nem tão-pouco se polarizam, com nitidez, entre o psicologismo intuicionista e a visão behaviorista do colectivo trabalhador. Sem convocar o que se convencionou chamar *realismo ético ou crítico*, de Rodrigues Miguéis ou Irene Lisboa (cf. Saraiva & Lopes, 1961: 1074-1075), os três romances a que Joaquim Namorado atribuiu o “grande sucesso geral” do Neo-Realismo (1982: 22) não enjeitam o ascendente psicologista e, no caso dos dois primeiros, o próprio legado presencista. São eles *Sedução*, de Marmelo e Silva, *As Sete Partidas do Mundo* de Fernando Namora, os dois de 1938, e *Casa na Duna* (1943), de Carlos de Oliveira. Coincidência ou não, todos eles abordam a temática adolescente.

Defender a separação absoluta daquelas correntes seria simplificar ao extremo um campo literário tão complexo em que, para além das polémicas e dissensões, autores de quadrantes diversos publicam lado a lado nas mesmas revistas, inclusive na *Presença*, e se

²¹ Não sendo matéria deste trabalho a figuração artística e não literária da infância e adolescência, deixo apenas a referência ao filme de Manoel de Oliveira, *Aniki-Bóbó* (1942), baseado no conto “Meninos milionários” de Rodrigues de Freitas (in *Presença*, nº. 26, Abril-Maio 1930 e nº. 28, Agosto-Outubro 1930). Próximo da estética neo-realista, entre a ficção e o documentário, surgem aí as brincadeiras infantis, demasiado indisciplinadas para sossegarem numa sala de aula. As represálias da Censura que o realizador sofreu na sequência deste filme são argumento bastante para confirmar a imagem *subversiva* dos seus heróis.

aproximam nos temas e em algumas opções estéticas. Casais Monteiro, Miguel Torga ou o heterodoxo Marmelo e Silva perfilham um tal hibridismo. Por aqui se vê como a restrição dos autores a uma escola atrofia a visão do panorama literário, quando, ao invés, se desenha um diálogo confluyente na diferença.

Ainda por cima, a maturação neo-realista dos anos 50 consoma, de certa forma, a síntese estética das duas correntes referenciadas, uma vez interiorizada a mensagem ideológica na personagem. Pela interioridade dos heróis romanescos passam os dramas e conflitos de classe e a angústia existencial. Na mudança do Psicologismo para o Existencialismo, Ana Paula Ferreira (cf. 1992: 164-170) assinala esse enriquecimento da personagem neo-realista, sem, contudo, ultrapassar a mensagem humanista.

Por muito que os neo-realistas tenham redimido o desdém da literatura burguesa pelos marginalizados e pelo *suor alugado* dos trabalhadores; por muito que os presenciistas tenham sondado os meandros demoníacos do íntimo, ambos os movimentos literários concentraram-se, acima de tudo, na representação do ser humano. Para lá das divergências sobre a finalidade estética e a implicação social da arte, uns e outros fizeram convergir, na personagem e na escrita, uma retórica da seriedade e da razão, que apenas o Surrealismo subverterá. A esta retórica aliaram-se os valores comuns da sinceridade e do desajuste do *eu* interior ou do *eu* social às coacções vigentes, sejam elas morais ou económicas. São, aliás, estes os traços definidores com que Fernando Guimarães (cf. 1989) caracteriza a expressão das duas correntes poéticas e que julgo definir também o romance, cuja eclosão presenciista e neo-realista é quase simultânea.²²

²² Depois de reflectirem acerca do romance português e dos seus bloqueios, os presenciistas passaram à prática. Se *Elói* (1932) e *Jogo da Cabra Cega* (1934) assinalaram o arranque psicologista, a década de 40 - já desaparecida a revista *Presença* - confirmou o fôlego narrativo (no romance, na novela e no conto) nomeadamente da figura tutelar do grupo, José Régio. Coube, em todo o caso, aos neo-realistas a tarefa de consagrar o género romance, numa dimensão até então desconhecida entre nós.

Nessa medida, o valor humanista da aprendizagem encontra no internato uma sinédoque da repressão, remissível, na altura, à ditadura salazarista. O discurso crítico que se publicou acerca do tema adolescente viu no enclausuramento escolar uma metáfora da situação histórica portuguesa e gerando, deste modo, o efeito de refração de um plano extraficcional. Advogam esta ideia David Mourão-Ferreira ²³ e Jorge de Sena, que, por seu lado, explica a voga adolescentista “entre homens que viram politicamente anuladas as suas virtualidades de realização viril” (1955: 81). Já o havia citado no início desta contacorrente de questões prévias.

A luta do aluno interno pela liberdade exalta a urgência de contestar e subverter a ordem castradora: o adolescente torna-se, por isso, alvo exemplar da simbologia humana e utópica ²⁴. O romance de internato condena um certo modo de ensinar e de reprimir as energias da adolescência, enquanto sublima, cada vez com mais força, o direito juvenil à irreverência, à perplexidade íntima e à expressão menos coagida e púdica da sexualidade.

Com efeito, a renovação que Eduardo Lourenço reconhece na nossa literatura dos anos 50 caracteriza-se, entre outros tópicos, por um certo amoralismo e pela *desenvoltura* no “comportamento amoroso e sexual tão despido de preocupação ética e tão alheio à óptica masculina como o que nos apresentam as personagens de Fernanda Botelho, de Augusto Abelaira, de Cardoso Pires, de

²³ David Mourão-Ferreira define a ficção presencista com os tópicos do “provincialismo” e do “adolescentismo”, que não se limita à categoria etária e aponta para a imaturidade eterna e inata às personagens, jovens ou não: “Aliás, ‘provincialismo’ e ‘adolescentismo’ de modo algum se opõem ou se contradizem: antes se completam; quer como raiz quer como expoente de uma situação histórica (ai de nós!) muito localizada.” (1977: 55).

²⁴ Seguindo também o figurino do romance de formação, o jovem herói de *Chiquinho* (1947) promove a confluência do subjectivismo e do realismo social, típica do seu autor, Baltasar Lopes, e constitui uma afirmação da diferença crioula (nacional) de Cabo-Verde. V. Carvalho, Alberto (1988).

Almeida Faria” (1966: 263). Segundo o ensaísta, teria cabido precisamente às personagens estudantes de Namora, Régio, Torga ou Joaquim Ferrer a antecipação do novo comportamento amoroso.

Em síntese, os romances de internato juntam a retrospectiva adulta ao olhar e ao protagonismo de figuras adolescentes e masculinas, aliás hegemónicas na galeria de personagens a que tenho vindo a aludir. É certo que se aliviam já certos preconceitos morais referentes à sexualidade, tanto mais que está em causa a natureza excessiva e inquietante do adolescente. No entanto, a representação do feminino, segundo uma voz feminina, só começa a emergir com força na literatura portuguesa da década de 50 e, apenas nesta altura, se torna visível o distúrbio (ainda assim tímido) sobre os lugares sexuais numa sociedade burguesa e católica como a nossa.²⁵

Mesmo que a sintagmática e a semântica narrativas dependam ainda do modelo do *Bildungsroman*, o romance apresenta algo de subversivo quando uma adolescente ganha o primeiro plano na diegese e quando ela protagoniza as expectativas de mudança, a consciência individual, a escolha de uma profissão ou a independência gradual da família. Entre nós, os anos 50 potenciam um crescendo de autoras e de temas da adolescência feminina: Celeste Andrade, em *Grades Vivas* (1954); Fernanda Botelho, em *Calendário Privado* (1958); Esther de Lemos, em *Companheiros* (1959); ou M^a. Judite de Carvalho, em *Tanta Gente, Mariana* (1959).

Lembro que, no entender dos estudos literários feministas, a entrada tardia da heroína rebelde na tradição do *Bildungsroman* permitiu redireccionar este subgénero, já desacreditado. Na verdade, a

²⁵ Na literatura italiana entre as duas guerras, Gilbert Bosetti (cf. 1987: 262-274) identifica o mito literário da criança e do seminarista, em particular, como uma utopia passadista (do narrador adulto) capaz de contestar disfarçadamente o Fascismo e as coacções morais sobre o convívio humano. Por conseguinte, a criança antecipa a nova imagem literária da juventude, das minorias sexuais e da mulher emancipada.

vocação da rapariga só se cumpre na condição de ela se deslocar no espaço físico e social, a começar pela saída da casa dos pais. Em oposição ao herói masculino, não a move tanto a luta pela igualdade social, mas sobretudo a igualdade entre os sexos, pondo em causa a penalização de que a mulher é alvo por reivindicar a emancipação (cf. Labovitz, 1986: 245-258).

Ainda neste âmbito, a admirável narrativa de adolescência que é *Voltar Atrás para Quê?* (1956), de Irene Lisboa, ilustra um cunho duplamente revolucionário. Primeiro, a narradora envelhecida busca a raiz da sua identidade adolescente por meio da rememoração e da escrita e, indirectamente, dá voz ao abafamento recalcado da mulher sob a ordem patriarcal da sociedade. Depois, a imagem da adolescente constrói-se a partir do material corroído da memória, ardente, traumática e narrativizada pela voz enunciativa. A narração compõe um longo monólogo que denuncia a inutilidade de relembrar, a ilusão do fluxo de consciência, fortuita, falível e auto-referencial, e a escrita fragmentária. Em vez da cronologia linear e orientada, o sujeito não se escusa a narrar o seu romance familiar das origens, em deriva obsessiva, e a justificar o acto da escrita com as condições precárias que a determinam (cf. Morão, 1989: 136-172).

Em suma, as metamorfoses e as rupturas nos contornos semânticos do(a) adolescente e as transformações na composição narrativa podem fazer-nos aperceber de como é crucial, para o romance moderno, a tradição do *Bildungsroman*, continuamente remodelada em diferentes períodos e literaturas. Neste caso, no romance de internato português dos meados do século XX.

2ª. PARTE O crescimento adolescente em três romances de internato

Cap. I - *Uma Luz ao Longe*: a aventura da aprendizagem e a raiz serrana do herói

Do painel romanesco em estudo, dou agora primazia a Aquilino Ribeiro, não por qualquer ordenação cronológica das obras (quando muito dos seus autores) e, menos ainda, por uma ordenação valorativa das mesmas. Escolho Aquilino por ser ele uma referência para o romance português de adolescência, pressupondo uma personagem dinâmica, solar e coesa que se enlaça com a terra, os seres e os sentimentos, na massa viva do universo.

Aquilino continua, deste modo, a tradição realista de oitocentos e a vaga regionalista, o que não implica a demissão de uma escrita sedutora e pessoal e da contestação a alguns valores instituídos, e marca, dentro do romance contemporâneo, a sua diferença em relação à literatura psicologista e neo-realista. Distante da face sombria do homem ou da participação na dialéctica histórica e social, a ficção aquiliniana promove a religação do humano à natureza e ultrapassa o pitoresco regional.¹ Nessa massa telúrica surge a ideia de aprendizagem humana e adolescente, em particular.

¹ É, sem dúvida, um equívoco filiar o Neo-Realismo no regionalismo aquiliniano - e por ele, no Realismo oitocentista -, em virtude do pitoresco dos seus tipos populares e rurais, a que os neo-realistas teriam acrescentado o conteúdo da transformação e do conflito sociais. A diferença neo-realista remonta, antes, à “conjugação de duas tradições essencialmente românticas - a proveniente da literatura ‘de tese’ do tipo de *Os Miseráveis* com a oriunda do ‘romance campestre’ de George Sand - nunca antes associadas”

Apesar do tradicionalismo da sua narrativa, em termos estruturais, representativos e enunciativos, Aquilino participa, mais do que ninguém, na consagração da personagem infantil e adolescente, num filão romanesco que ele próprio desenvolve, na nossa literatura, a partir de *A Via Sinuosa* (1918). Regressa a essa temática, quando a adolescência já é um rio de caudal poderoso, nos seus afluentes presencista e neo-realista. Não só fecha a abóbada daquele seu romance, em *Lápides Partidas* (1945), como constrói um novo ciclo, em 1948, composto por *Cinco Réis de Gente* e *Uma Luz ao Longe*. Neste último díptico, embora as obras estabeleçam entre si nexos estruturais e semânticos muito fortes, quanto mais não seja pelo protagonista comum, esse facto não obsta a uma leitura seccionada do segundo volume, que seguirei no presente capítulo.

Estudar hoje Aquilino implica conhecer a receptividade e as leituras que a sua obra suscitou. Algumas notas prévias, portanto. A crítica tem-lhe renovado, décadas a fio, o título de *mestre* quase sempre com o senão perturbante da sua arte da prosa, num estilo dicionarizado e arcaico e num regionalismo provinciano. Se é certo que o autor tem responsabilidade nessa estreiteza de rótulos,² até há pouco e salvo honrosas excepções (nomeio duas, David Mourão-Ferreira e Óscar Lopes), o autor de *Terras do Demo* passou um imerecido esquecimento

(Ferreira, Ana Paula, 1992: 134). Constitui-se nessa conjugação uma grelha ideológica, transcendente ao “estritamente temporal e local captado na representação da realidade rural” (idem: *ibidem*). Alheado da dialéctica histórica marxista, Aquilino não é, por causa disso, um autor desideologizado e cingido às curiosidades regionais: a sua visão do humano não esconde um matiz conservador e saudoso, religa-o à natureza e universaliza-o à escala cósmica.

² Na nota introdutória a *Terras do Demo*, Aquilino celebra o credo regionalista contra a escrita afrancesada, em moda, e confessa-se “mais cronista do que carpinteiro de romances” (Ribeiro, Aquilino, 1919: 9).

A crítica pouco atenta tratou de o encerrar na moldura de regionalista-prosador, intrínseca às suas obras, mas sem nunca se limitar a ela. Embora enverede pela temática urbana, em *Maria Benigna* (1933), basta citar *Volfrâmio* (1944), *Uma Luz ao Longe* (1948) ou *A Casa Grande de Romarigães* (1957) para vermos Aquilino a retomar o seu grande ciclo regional. Cf. Almeida, Henrique, 1993: 81-91.

e tem sido afastado dos êxitos editoriais e das colunas de imprensa. Afinal, ele é mais do que avesso a arrumações esquemáticas em escolas e gerações literárias.

Nos meados do século, a cultura portuguesa apanhou a carruagem pessoana e modernista, com entroncamentos vectoriais na *Presença*, nos surrealistas, sem esquecer o Neo-Realismo. Quanto a Aquilino, só a morte, em 1963, potenciou alguma projecção sobre a sua ficção: continuou, depois disso, a ser um escritor mais conhecido do que lido. Mais tarde, passado o centenário do nascimento (em 1985), sucederam-se iniciativas meritórias de divulgação e estudo,³ e só agora o ciclo de artigos breves, panorâmicas algo genéricas e de argumentos batidos parece estar a ser contrariado. A literatura infantil aquiliniana, a correlação ficção-História ou a recepção crítica têm servido de tema a teses universitárias, algumas com o privilégio louvável da publicação (cf. Almeida, 1993; Veloso, 1994).

Acompanhando essa retoma aquiliniana, a minha análise de *Uma Luz ao Longe*, enquanto romance de formação, define um contorno preciso: saber em que medida o lugar da educação testa a aprendizagem adolescente e lhe confere o selo da abertura ao mundo e à maturidade. Não esqueço, já se sabe, que está em causa uma construção literária do humano, recuperada amiúde na obra narrativa de Aquilino, pelas evocações da infância serrana e das crises iconoclastas na adolescência, desde o conto “O Remorso”, de *Jardim das Tormentas* (1913), até *Um Escritor Confessa-se* (póstumo, 1974).

No contraponto solar a certo cosmopolitismo modernista ou às trovas saudosistas e nacionais, Aquilino ombreia com os

³ Destacaram-se, em 1985, o n.º 85 da *Colóquio / Letras* (Maio) e a reedição comemorativa, pela Bertrand, de dezassete volumes de ficção, de *A Via Sinuosa* a *Quando os Lobos Uivam*. Diversificaram-se, entretanto, as iniciativas da Fundação Aquilino Ribeiro, promotora inicial dos *Cadernos Aquilínianos* (1992-).

gigantes da primeira metade do século, Raul Brandão, Camilo Pessanha e Fernando Pessoa, e intervém, dentro do Pós-Naturalismo, nas novas coordenadas da ficção portuguesa, com a matéria-prima de um mundo duplamente perdido: as primícias juvenis e a agrestia pícara do povo beirão (cf. Lopes, 1988: 169-177). No fundo, o voto aquiliniano de originalidade, sem vínculos a escolas ou a modas efémeras, é também ele urdido nas linhas cruzadas de uma obra diversificada e dialogante com a sua sincronia literária.

1. - O internato e a grande viagem de crescer

A acção do romance decorre num internato serrano e determina a travessia existencial de um rapazinho em crescimento e em deambulação eufórica, de que o próprio título faz eco. A abrir a obra, Amadeu parte da casa materna -lugar imaginário central em *Cinco Réis de Gente* -, rumo a um horizonte alargado no espaço físico e no plano da experiência de vida, sem que perca de vista as raízes familiares.

Até vislumbrar, no desenlace, a cidade de Lisboa, a “pátria dos [s]eus amores sonhados” (p. 190),⁴ Amadeu tem de permanecer no colégio interno durante cinco anos. No confronto com a instituição, a personagem escolhe a resistência vitoriosa, a ponto de anular a clausura e de participar na invasão avassaladora do macro-espaço serrano envolvente, de que é membro efectivo. Assim sendo, quase tudo em *Uma Luz ao Longe* se joga em torno da dialéctica de Amadeu com o espaço, entre as forças motrizes da **aventura** e da **formação**. No romance, estrutura-se por elas a concepção do humano

⁴ As citações de *Uma Luz ao Longe* são extraídas da edição da Bertrand (Lisboa, 1985).

como travessia de vida. Sobre a personagem incide o ângulo retrospectivo do narrador em 1ª. pessoa que se abalança a reconstituir uma *idade de ouro*, entretanto esboroada pelo tempo.

Irrequieto no desabrochar para a vida, o menino afirma, a cada passo, a sua inteireza inata. Resulta desse conflito entre o inato e o adquirido a densidade da personagem eleita. O centro da prova situa-se no colégio, um “torvo moloque de granito e sombra” (p. 17), em contraste com o esplendor luxuriante e luminoso da serra à volta. Em geral, a rebeldia indómita de Amadeu tem confirmação crescente nas sucessivas escapadelas aos moldes da instituição. A prova individual consiste em enfrentar um espaço absorvente, vigiado pela ordem e povoado por uma “corja” encrespada de colegas. Já inserido no colectivo, nunca o protagonista abdica da sua autonomia. Por maiores que sejam os embezzamentos e medos, resiste sempre, em especial nos capítulos de integração (I a IV), e entrega-se às aventuras contra o “santo ergástulo” (p. 21). Tudo começa pela prova na capela encafurnada:

“Depois de tudo ter visto e comentado com os meus botões, deitei balanço à situação. Era costume fazer aquilo com os recém-chegados àquele ninho de peneireiros? Sorte de vigília de armas à Loiola, recalçamento da fibra carnal, exercício ascético, ensaio de monacato, numa palavra, uma dose farta de purga mística a bem do sistema de clausuração professado na Casa? Só sabia que me enfadavam. Por duas, três vezes, olhei para os portões da galilé, com a tentação de erguer a grossa tranca de carvalho e pôr-me ao fresco. Mas reprimi-me.

(...)

À luz vespertina, que penetrava pelas altas frestas e as sanefas de sarja vermelha apenas embrandeciam, enxergava-se no templo como numa eira. O que me escapara ao primeiro relance entregava-se agora avantajadamente, e com prazer dei conta que deixara muitas coisas por descobrir.” (pp. 21-22, sublinhado meu).

Estes excertos do capítulo II exemplificam à perfeição a centralidade de Amadeu e da sua errância física, com repercussão na orgânica episódica da obra. Recusada a sonda introspectiva, a deambulação espacial afasta o indivíduo da casa natal da Lomba, desenraiza-o, numa solidão discretamente desolada, mas em breve estimula-o a subverter as regras escolares. A prova inaugural, na caverna da Virgem (capítulo II), é apenas antecedida pela partida da casa materna, “ao descoser do povo” (p. 6), no *incipit*. Evento agudizado, em termos afectivos e espaciais, pela violência do prefeito que enxota o cachorrinho e empurra o miúdo para dentro do colégio monstruoso (final do capítulo I). Começa, nessa altura, o cerco hegemónico do aparelho escolar ao génio rebentio do rapaz.

Entre a perda do mundo familiar, a crispação insubmissa e a vitória individual, a reclusão no colégio estimula a autonomia e demarca, ao longo do romance, as etapas da evolução ufana do herói. Se é um caminho progressivo de aprendizagem ou o retorno circular à condição inata e ao espaço original da serra, eis a questão nevrálgica que me importa explorar em *Uma Luz ao Longe* e que se começa a pôr nestes excertos supracitados, conforme três estratégias complementares de representação:

- a.** a supervisão totalitária e racionalizante do narrador, em retrospectão, sobre o discurso da personagem (cf. sublinhado meu na citação);
- b.** a resistência da personagem à devassa interior e a projecção dela no exterior serrano;
- c.** o génio rebelde que prenuncia a fuga (“pôr-me ao fresco”) para lá dos “portões da galilé”, na senda de uma “luz vespertina”.

Na verdade, esta luz fraquinha traz já consigo um fio de esperança, tão simbólico no romance e no título: não só permite ao prisioneiro neutralizar o mistério intimidador da gruta-capela e reduzi-la ao nível do conhecido, no povoado natal (“como numa eira”), como suscita o prazer da descoberta e a dúvida sobre Deus, perante a “mediocridade aflitiva” (p. 23) daquele espaço.

2. Olhar para trás: o testemunho distanciado de uma idade perdida

Salienta-se, em primeiro lugar, o tratamento do protagonista de acordo com a focalização interna. Ecoa, na retrospectiva nostálgica do adulto, o confronto do menino com a clausura escolar. A intervenção do narrador nesta reconstituição é por demais notória. Quantas vezes não acontece os sentimentos e as emoções turbulentas de Amadeu serem rasurados ou simplificados? O adulto desvaloriza o discurso interior do menino que foi, enquanto intervém a cada passo da evocação para relativizar e resumir os traumas, para enfatizar e idealizar os feitos e os avanços.

Escolho um exemplo: ao enfrentar o edifício monstruoso e frio do colégio,⁵ o pânico é rapidamente diminuído e não expande uma *durée* íntima, ao sabor da emoção: “Não tive tempo de profundar o problema, penetrado pela soturnidade da Casa, ao verme diante da portaria. A frieza torva e imponente que se filtrava das altas paredes encalia a alma para o idílio. Embezerrei.” (pp. 14-15, sublinhado meu). Até em termos rítmicos, é barrada a entrada nas galerias da alma: a síntese irónica do termo “embezerrei” traz à superfície a modalização do narrador adulto que apropria, em grande medida, a personagem e o seu discurso. Basta dizer que Amadeu só alcança o máximo de autonomia discursiva pela citação directa de diálogos seus, em cenas de aventura e afrontamento rebelde.

⁵ “Reparando na construção ciclópica [do colégio] o coração se me apertou, como se todo aquele peso me caísse sobre o peito, tirando-me o fôlego e estancando nas veias o natural discorrer do sangue.” (p. 13). Como veremos a seu tempo, em *Manhã Submersa*, a sobreposição esmagadora do espaço escolar afunda o seminarista na impotência e no trauma, projectando-se essa submersão na imagem da paisagem exterior. Em *Uma Luz ao Longe*, a retrospectiva prevalece, anula esse peso e faz da paisagem serrana um estímulo à liberdade.

Entro, de facto, num aspecto determinante para a personagem: o telescópio do narrador autodiegético olha em retrospectão a criança que foi e não se arrisca nos atalhos da psique infantil nem reivindica em excesso os dividendos (sempre falíveis) da sua capacidade de memória. Não renuncia, contudo, à vantagem de julgar, situado que está numa posição ulterior ao narrado, de que conhece o devir e cujas etapas arruma cronologicamente, sem questionar o acto de escrita em curso.

Caso inusitado em toda a obra é o momento, quase auto-referencial, em que o narrador caracteriza o seu labor: “Que impressão era afinal a minha? Se não fosse temerário condensar a nebulosa de era tão remota, desenredar a meada e enovelar o fio, como interpretaria eu o meu estado de consciência?” (p. 22, sublinhados meus). Reconhece, afinal, nas metáforas da “meada” e da “nebulosa” a distância entre dois indivíduos de idades diferentes, o da experiência passada e o da narração. E se se torna impossível a empresa de reconstruir fielmente o passado, é forçoso ao adulto racionalizar o seu tempo conturbado de imaturidade. Mas, como disse, aquele é um passo excepcional: nunca mais, em toda esta narrativa, a retrospectão volta a interrogar a origem e a natureza da informação narrada e as limitações da memória.

A retrospectão identifica o narrador com a técnica mais tradicional da enunciação em 1ª. pessoa. A ancoragem no presente de enunciação, em expressões como “imagino eu” (p. 47), “digamos” (p. 50) ou “se bem me lembro” (p. 82), salvaguarda as falhas possíveis, sem inviabilizar a autoridade elucidativa do narrador sobre os pânicos e perplexidades juvenis.

Vejamos outro exemplo:

“Quando os derradeiros ecos se extinguiram no ar sereno, do roxo macerado da terra sob a fulva enchente solar exalava-se um recôndito mas pertinaz langor, que me encharcou de

melancolia. A vida era uma corrida para a morte, e apenas o amor, na condição de moderador plástico, nos daria a ilusão de personalidade. Quem é que eu ia amar com os poros todos da carne e as veras todas da alma?” (p. 13)

A indistinção de Amadeu no discurso do narrador bloqueia, muitas vezes, a autonomia interior do rapaz. Como se vê, a oração (“que me encharcou de melancolia”) denuncia uma descida superficial ao íntimo e afinal uma tendência exteriorizante. Sob o impacto sonoro e visual da serra, a reacção psíquica ganha corpo num verbo semanticamente visual - “encharcou” -, condensada sem mais na “melancolia”. Ainda por cima, o narrador verbaliza as reacções de outrora num tom que seria inverosímil no juvenzinho: é disso prova a definição peremptória e generalizadora da vida (veja-se o pronome “nos”). Em sentido inverso, vem a relativa expressividade da pontuação que, apesar de acompanhar o tempo passado (“ia”, “era”), quase traz até nós a acção, as ansiedades do protagonista, embalando-nos para as aventuras que se avizinham no internato.

Páginas antes, um parágrafo mais extenso mostra a dupla oscilação entre o exterior e as quebras interiores (“De alto, em cima da água, os meus olhos divagavam, reflectindo a contenção interior e sensíveis a tudo o que viam.”, p. 6), e entre as elucubrações conhecedoras do narrador e a consonância afectiva com a personagem: “Não descarregaria esse *diávolo-móndo* sobre mim as suas incógnitas até me britar? As suas incógnitas por agora eram o colégio com alunos, mestres e prefeitos.” (*ibidem*).⁶ O narrador

⁶ Domina a *autonarrativa* que, no quadro da retrospectão em 1ª. pessoa, verbaliza, sintetiza e comenta estados psicológicos do passado, com o qual o narrador se mostra identificado e compassivo (cf. Cohn, Dorrit, 1978: 168). São, depois, menos frequentes os passos de *monólogo autonarrativizado*, em que o narrador abandona o seu acréscimo de saber e dramatiza, narrativiza, os pensamentos e as hesitações que lhe passavam então pelo

disfarça assim a sua incontinência onisciente e estimula o *suspense*, ele que pode percorrer todo o eixo temporal e aproximar-se de quem foi, enchendo de palavras as emoções de uma infância definitivamente perdida. Nunca esquecemos a sabedoria que o tempo trouxe ao adulto: “Pois o mundo, de que começava a enxergar as coordenadas, era improfundavelmente vasto, e eu ia cheio de medo, com a apreensão instintiva de resvalar a um covil de serpentes.” (*ibidem*).

Nos primeiros cinco capítulos, a ênfase na dor do herói aumenta, a espaços, a nostalgia do narrador que volta a encenar o discurso da personagem, no fim em aberto de *Uma Luz ao Longe*. Ao narrativizar a (sua) voz juvenil, o adulto exalta, com maior vivacidade, a saída entusiástica do colégio, na senda do futuro, e confirma a simbologia diurna e a estrutura teleológica da obra.⁷

Volto, de novo, aos primeiros capítulos. O narrador faz da entrada no colégio uma verdadeira encruzilhada e revive a dor de se separar do criado Monge, do amigo Loio e do cão Barzabu e a necessidade de escolher o seu futuro (final capítulo I). O adulto relembra as dúvidas que então sentiu quanto à “ficção humana da Divindade” (capítulo II, p. 20) e a crispação dolorosa, na praxe, contra a “revoada de rapazinhos” (p. 28) provocadores. No recreio, a “corja” expõe Amadeu a uma “lágrima estúpida” (p. 34: cf. modalização apreciativa do adjectivo), fazendo-o envergonhar-se da pronúncia e do enxoval serranos e tornando-o ainda mais carente do aconchego familiar e dos antigos amiguinhos da terra, “borregos e generosos” (capítulo III, p. 35):

espírito, mantendo nos tempos verbais a distância desse passado (idem: 192). A consonância afectiva com a infância reforça a nostalgia presente. Eis um caso raro de autonarrativização: “O meu *Barzabu* àquela hora que faria?... E a minha boa mãezinha...’ E o diacho da Loiita... a minha Loiita... sim, o meu amorzinho verdadeiro...?” (p. 28).

⁷ “Lisboa, pátria dos meus amores sonhados, mão gentil a acenar-me, teatro onde se proponha a minha humanidade ambiciosa, luz ao longe, salve!” (p. 190). Remeto para o ponto 4 a reflexão acerca dos efeitos do desenlace na economia narrativa e na leitura simbólica do romance.

“Que havia de odioso em mim para me receber[em] daquele jeito? E como em minha inexperiência do mundo não encontrasse resposta à pergunta ansiosa, senti-me invadido por uma verde amargura. Um instante olhei para a porta com vontade de largar. Era a tentação da véspera que voltava a cometer-me. Sim, porque me não decidia a desaparecer daquele canil de cachorros assanhados, fugindo para a serra, para minha casa, para o meio do inferno?! Ah, mas não era ainda dar prova de cobardia?” (*ibidem*)

Se tomar em linha de conta este passo na relação próxima com a citação mais longa que até agora fiz de *Uma Luz ao Longe* "(cf. *supra* p. 59)", aqui o empenho afectivo desnuda a personagem (sem perder a noção do filtro adulto), e desenvolve (um pouco) o mistério de ser um humano em metamorfose, hesitante mas já potencialmente rebelde.⁸

3. O visualismo contra a devassa e sobre o espectáculo serrano

O *incipit* do romance apresenta-nos a experiência do sujeito no internato que deixa para trás a infância. A dor de enfrentar o novo, traço estruturante do romance de formação, deve-se ao afastamento do lugar familiar, no trânsito por outros dois pólos espaciais: a *casa madrasta* do colégio faz ter saudades da *casa-mãe* e anuncia a

⁸ Se abordo o olhar retrospectivo e afectivo do narrador e o seu impacto na personagem, não saio do plano ficcional. Embora o romance de aprendizagem actue no limiar do território autobiográfico, considero, de facto, impertinente atestar neste narrador a projecção biográfica do escritor. Cito em meu auxílio Henrique Almeida (cf. 1993: 91-97) que contesta, entre outros, Óscar Lopes, por este crítico defender a existência de *transvases sinceros* da biografia para a ficção a que chama “de base autobiográfica”. Nesse grupo de textos, destacar-se-iam os romances de infância e adolescência e, entre eles, *Uma Luz ao Longe*.

libertação na cidade de Lisboa, para onde se mudará, no fim, a família de Amadeu e onde ele comemora a vitória sobre a escola opressora. Num admirável artigo-síntese sobre o romance de adolescência, que atrás referi, M^a. Alzira Seixo (cf. 1983) enuncia uma trajectória semelhante à de Amadeu no que toca ao espaço físico e às implicações desse movimento no tecido semântico da narrativa de adolescência.⁹

Na espiral ascendente de aventuras, cabe ao capítulo III anunciar as sementes de revolta. Amadeu não se verga à humilhação da praxe e do padre-carrasco e encontra força no sofrimento, o que, mais à frente, suscita a homenagem dos colegas e a desconfiança dos vigilantes. De “ar afrontado”, com “raivoso e arrebatado coração” (p. 35), o juvenzinho não tem pejo de abalar a paz ordeira do colégio e de se entregar à pancadaria com um colega provocador. O poder sugestivo da acção salienta o vitalismo humano, típico na galeria de personagens aquilínianas: “Nem dois galos. Batemo-nos à unha, a dente, a pontapé; se tivéssemos facas, seria à faca. Separámo-nos finalmente quando já não podíamos mais, rotos, arranhados e esbaforidos de todo.” (*ibidem*).

Daí para a frente, começam a demarcar-se grupos e inimigos entre os rapazes, e o mérito deste gato assanhado dá azo a uma conclusão irónica do narrador, no fecho do capítulo III: “Tal foi a minha iniciação no Colégio de Nossa Senhora da Lapa, instituído e patrocinado pelo prelado da diocese para ensino de meninos e seu ordenamento na carreira eclesiástica e civil.” (p. 42). Dois comentários breves a este remate. Trata-se do anúncio explícito do fim de uma etapa e a paródia (do narrador) ao

⁹ Lembro que esse artigo trata, entre outros textos, de *Manhã Submersa* também em função do percurso espacial aldeia-seminário-Lisboa, aspecto a que voltarei no capítulo III da 2^a parte do presente ensaio.

pomposo discurso institucional. Prenunciam-se, em simultâneo, neste tom paródico, a vivência nua e crua do dia-a-dia no colégio, para lá das palavras de autopromoção, e o carisma do protagonista, activo em aventuras e sensações, especialmente no campo da visão. Pelo olho vivo, ele liberta-se do “castelejo” sombrio e apertado e faz a ponte com a serra. De vítima da vigilância e da punição, Amadeu passa a sujeito sabotador da ordem. Sintomaticamente, as suas armas são o olhar e a iniciativa aventureira.

A personagem recusa a domesticação do internato católico e o primeiro sintoma é a hipertrofia da sua retina incansável. Logo no caminho para o colégio, Garrafão Saraiva, o prefeito, tenta devassá-lo e esbarra com a cortina defensiva da intimidade. A focalização interna não nos favorece quanto a informações e é mesmo contrariada pela justaposição do humano ao animal: “Como eu levasse os olhos obstinadamente ‘ao direito do nariz’ por cima das orelhas da Inácia, sinal de que ia a laborar o meu moinho interior, o prefeito deixou-me.” (p. 11, sublinhados meus). O mesmo sucede com o exame de Pe. Leonel que, ao conhecer o novo aluno, tenta “edificar a [sua] psicologia sobre o jogo fisionómico e expressão dos olhos” (p. 26), acertando, de qualquer modo, no inconformismo do menino que, pouco depois, o afronta e exprime em voz alta a vontade de sair do colégio.

Ante a violência da hierarquia, o protagonista aprende que o ser pode não coincidir com o parecer: “No fundo de mim, debaixo desta aparência de conformidade, começava a levedar a cólera.” (p. 23). Como resultado do “entorse moral” (p. 62) da educação religiosa, ele aprende a fingir, a esconder o “aspecto extra-escolástico” (p. 57) debaixo da obediência fingida à disciplina. O “culto do pechisbeque” (p. 62) daquela casa fá-lo contrair-se, disfarçar o afecto pela mãe, quando esta o visita, facto que, de resto, suscita a primeira crítica acérrima do narrador à instituição e aos seus ditames, muitas vezes

carecidos de base ética.¹⁰ Mas para se fazer homem, ele tem de passar pelo colégio e ser “sustentado à mesa mercenária” (p. 65). Diga-se em antecipação que o fim da vida colegial - com que se remata o romance - mostra o caruncho sensual a corroer a fortaleza escolar e desmente a moral hipócrita de alguns dos seus responsáveis.

Encarcerado na casa reguladora da turbulência (a partir do final do capítulo I), a Amadeu só resta travar uma luta surda contra a ordem estabelecida. No primeiro castigo, a “garra poderosa” (p. 37) e as palmatoadas do Pe. Mourão ainda vergam o aluno subversivo. A desproporção das forças assim o dita, embora já assome a rebeldia: “O padre leu[-a] no meu instinto, porque me não deixou tempo para chamar as energias a campo.” (p. 39). A calculada simetria da narrativa fará repetir uma nova cena de castigo, no capítulo XII, mas, desta feita, ganha a vítima, porque entre lágrimas ela recusa confessar a sua aventura na cave do colégio (capítulo XI). Aos poucos, Amadeu ameaça a estabilidade incontestada das regras e tem de ser controlado à força, pela vigilância e pelo castigo. Aí reside, segundo Michel Bouillé, a utopia obsessiva do controle da escola sobre o indivíduo:

“Instaurer la puissance du continu dans un monde de discontinuité n’est possible qu’au prix de la multiplication des regards, des surveillances (...). Sur la surveillance pèse sans cesse la menace d’un oubli, d’une absence, d’un relâchement involontaire ou fautif. C’est dans ce petit intervalle, cette parcelle d’infini, que peuvent naître l’acte coupable, la pensée impure.” (1988: 133).

¹⁰ O comentário sabedor do adulto não deixa dúvidas: “Hoje ponho-me a raciocinar sobre esta adulteração da sensibilidade, e o mais feio labéu que lanço àquela espécie de pedagogia religiosa é esta frieza com que recebi a adorada mulher [a mãe].” (p. 63)

O indivíduo resiste nos bastidores da ordem. A reprodução dos princípios da instituição escolar, que reúne corpos e almas para os modelar contra a impureza mundana, é contrariada pela autoconfiança incansável de um *eu* que se sabe diferente. Amadeu valoriza a sua “mentalidade insegura e naturalmente enlodada da ganga da selvajaria, mas pessoal no que era e no que poderia vir a ser” (pp. 59-60). Perdida a amargura pela hostilidade dos colegas (cf. capítulo III), a sua luta consiste em fazer valer a energia pessoal e em combater os dogmas da autoridade, enunciados pelo Sr. Pe. Mourão: “Mas sua alma, sua palma! Verdores do sangue nesta casa, abrenúncio! Aqui só se aceitam estudantes amigos uns dos outros e submissos. Estás a ouvir, pequeno? Tens que ter muito, muito juizinho. Nós sabemos a prenda que tu és.” (pp. 39-40).

Para Amadeu, desviar o olhar significa uma força dupla. É uma barricada contra a prisão e uma possibilidade de osmose com a geografia sentimental da serra. A cada momento, é tocado pelos estímulos exteriores: logo no caminho para o colégio, contempla a exuberância primaveril dos campos e ouve um canto feminino, “uma espécie de música carnal em que pela primeira vez se banhavam os [s]eus sentidos” (p. 12). O “olhinho marau” (p. 48) reverte a vigilância a seu favor e enfrenta, sem medos, a capela-cafurna e a devassa do prefeito: “Fitei-o muito, a provocar o seu olhar, mas ele meteu os olhos de porco no chão e dali não os tirou.” (pp. 25-26).

À coragem de enfrentar o edifício gigantesco e as figuras poderosas junta-se a capacidade do menino em transfigurar e caricaturar, de que resulta uma prova da maturação pessoal em curso. É o caso da personagem paradigmática da instituição escolar, o Saraiva. Já em *Cinco Réis de Gente*, o prefeito trouxera ao povoado a sombra da prisão abafada, do “colegiozinho montanhês” (1948: 174), como “uma grande asa negra a toldar com a sua noite a (...) rica liberdade” (idem: 173) de Amadeu. Actua no domínio do repressivo,

pouco compadecido com os bandos matreiros de garotos, e, já no remate em aberto daquele romance, o prefeito conduz Amadeu ao cárcere escolar, cena com que depois começa *Uma Luz ao Longe*. A união entre as duas obras passa justamente por esse nó temático: a partida para o colégio fecha um romance e abre o outro.

Naturalmente, o *incipit* de *Uma Luz ao Longe* acompanha já o olhar do menino. A abertura salienta a presença repressiva do prefeito, num *remake* do capítulo XII de *Cinco Réis de Gente*. De novo temos a dicotomia do Saraiva, adulto, contra a garotada pilhadora dos pinheiros, num quadro pletórico de sensações e energia serranas.

Esta personagem secundária é desinteriorizada¹¹ e atinge o limiar da animalização, mergulhado “no pélogo limoso de suas cogitações, trupe-trupe, escarrapachado na burrica” (p. 5). É, aliás, nos avanços mais ousados da transfiguração caricatural do “Sr. Saraiva” (tratamento respeitoso quase exclusivo da primeira oração do romance em análise) que o menino afoga os fantasmas e a melancolia lutuosa da casa-mãe, central em *Cinco Réis de Gente*. Daí para a frente, Amadeu põe as manguinhas de fora e reage às imposições do colégio.

O Saraiva tem “olhos de porco” (p. 26), parece um “fungagá” de rosário e palmatória, “corrente e ladrante como um mastim” (p. 45), que vai deixando de intimidar. Por isso, Amadeu torna-se mais insolente e manhoso e participa no achincalhe colectivo do prefeito com o embrulho de ferraduras e os epigramas anónimos (cf. pp.

¹¹ Se com o protagonista acedemos pouco ao discurso interior, em favor da reacção instintiva, estreitamente determinada pelo meio, é natural que as personagens secundárias sejam esboçadas a traço sumário (cf. Coelho, Nelly Novaes, 1973:32) O narrador reincide nesse procedimento, quando refere o francês invadido da Guiana que se abriga uns dias no colégio (capítulo XII): “Porventura tudo quanto eu devaneara coubesse na psique do homiziado, que fugia com os olhos, tristes mas dum azul puríssimo, à nossa mirada, como apostado a não franquear a estranhos estas portas da alma.” (pp. 155-156).

54-55).¹² A aversão mútua será natural. No capítulo VII, assiste-se à gradual transfiguração grotesca do Saraiva, feita por um olhar explicitado e bastante irónico:

“Observando-o ajoelhado à sagrada mesa, gebo, torto e mau, com aquela sua fisionomia tristonha de cariátide e a mão nefanda que nos batia, mão mosqueada de manchas cloróticas, que lembrava, a segurar a patena dourada, uma santola mostra saída do lodo, tinha pena de o odiar.” (p. 106, sublinhado meu)

A violência do olhar rebaixa e integra a personagem na zona de contacto familiar que só o riso promove. Numa frase tão cheia de pormenor descritivo, o rebaixamento animaliza o Saraiva e associa a ele os vectores do sujo e do disforme (“santola mostra saída do lodo”), com a ironia cínica da oração principal (“tinha pena de o odiar”).

Não será de estranhar que o caso amoroso do Saraiva, o beato “*quaker*”, tome as feições de uma pequena comédia, tanto mais que resulta do fim do medo juvenil.¹³ De Atlante implacável da moral, o Saraiva passa a ser enamorado e comedido nas maneiras, alinhando “debruçado do peitoril entre o rostinho inosso, de iluminura, da Antonieta, e o carão cavalari do Zezinho” (*ibidem*). Pouco tempo depois, o prefeito acaba por abandonar o seu posto, no colégio, e foge

¹² O humor do narrador tem um cariz benigno e conciliador no que toca à experiência no colégio, apesar da *charge* caricatural sobre o prefeito e certos padres. Ao mesmo tempo que vê no Saraiva o “cão de fila do curral”, a retrospectiva denuncia os disparates dos miúdos, como o ridículo erro ortográfico deles, no epigrama anónimo que destinam ao prefeito.

¹³ O riso e as imagens grotescas dele decorrentes confirmam a vitória sobre o medo. “On joue avec ce qui est redoutable, on s’en moque: le terrible devient un ‘joyeux épouvantail’.” (Bakhtine. Mikhaïl, 1963: 99). Do riso nascem o contacto, a inversão e o desmascarar da distância ameaçadora, com que se definem sempre os rostos da autoridade e do poder monolíticos.

com a amada, ele que zelava pela ordem rotineira das aulas odiosas e pelo fim do gozo matinal dos alunos, no quente dos lençóis. Agora fica nu, numa humanidade ridícula.

A metamorfose e o desaparecimento do prefeito lançam “um solavanco tão terrenal à alma dos mocinhos” (p. 124), quase um aviso à navegação do colégio: o Saraiva mais não é do que um gigante de pés de barro, sustentado na hipocrisia. Daí que as tímidas maroteiras de Amadeu cedam lugar ao escapango nocturno até ao arraial, contíguo ao colégio (capítulo IX), e que ele se entregue, no capítulo XI, à exploração da cave subterrânea.

Correspondem estes capítulos à plena força do olhar crítico do rapazinho, cuja adesão à aventura justificará a expulsão do colégio, no final do capítulo XIII. Como é possível a euforia desse desenlace? A resposta talvez se encontre no facto de o aprendiz ir descobrindo as fendas e os podres do labirinto sombrio e absorvente. Atente-se, aliás, na rede semântica do sombrio e do esfumado, recorrente no capítulo II, aquando da entrada do menino nas salas assustadoras do colégio: o espaço escolar surge como um “covil de serpentes” (p. 6), reformulado com os índices do inóspito e do selvagem, num “singular ninho roqueiro para abutres espirituais” (p. 13) e num “canil de cachorros assanhados” (p. 35).

A libertação é ganha, palmo a palmo, graças ao rabiar do “olhinho marau” (p. 48) que não se impressiona grandemente com espectáculos misteriosos. Mesmo quando, pela primeira vez, é compulsivamente conduzido ao colégio, o galaripo resiste pela fuga visual, na transfiguração impressionista de certos elementos naturais:

“(…) o ar da imensa redoma celeste que assentava naqueles cerros, tão alta e deslumbrante que dava vertigem erguer os olhos. Hilros, porventura os primeiros da migração, vagueavam nos espaços extralúcidos, lembrando à primeira vista sementeira de vírgulas numa lauda em branco.” (p. 15).

Não será de estranhar que a extrospecção permita a Amadeu e ao narrador, que o superintendente, ignorarem muitos dramas interiores e galvanizarem a (re)conquista do espaço de origem, a serra. Associada ao registo descritivo da paisagem, a extrospecção expande a personagem além da clausura e antecipa o trilho da aprendizagem. Dentro da prisão, o recreio surge como “redoma de respeito, curialidade, mansidão, estilhaçada em pedaços” (p. 49), em socos, fumaças furtivas e grupinhos de amigos, sentindo-se todos da mesma igualha. Todavia, antes do recreio, sobressai a janela da sala de estudo que promete a liberdade ao aluno interno e estimula a implosão do colégio, pelo esplendor natural avistado. Por enquanto, a paisagem já reflecte a forma como Amadeu se encara e como passará a enfrentar aquela ilha, pretensamente incólume, da educação religiosa.

Sem fazer uma análise extensiva de todas as ocorrências da contemplação pela janela, não posso deixar de eleger um parágrafo extenso e de averiguar um pouco, na filigrana retórica, a penetração crescente da natureza nevada no mosteiro:

“A neve dava-nos a honra de nos visitar amiúde. Muitas vezes, estávamos nós dobrados para os compêndios, sob o olhar de cérbero do Saraiva, e caíam inesperadamente dois flocos. Vinham com requebro preguiçoso zebrando o ar plúmbeo, encostados à vidraça, dir-se-ia a espreitar-nos: *estais lá?* E escapuliam-se para as couves galegas, que medravam em baixo para o consuetudinário caldinho verde da ceia, orelhudas como as melhores cerebrações da comunidade. Figuravam de batedores. Atrás deles rompia o pelotão. E a breve trecho o céu tornava-se uma toalha turca, agitada ao arfar do vento, uma hora, todo o dia, toda a noite, uma semana inteira com o ritmo para a eternidade. Contra os peitoris a massa branca acumulava-se, fazia regueifas, enfuscava as vidraças. Para lá do tapume lívido das janelas represava-se um oceano opaco, zinco em fusão. Olhávamos de dentro para fora como se nos abafasse

uma redoma. De tempos a tempos, o Saraiva não resistia à tentação de chegar à janela em arrastados passos a gozar o espectáculo do grande mausoléu branco que sepultava o mundo. Um mais gaiato atrevia-se a ir espreitar, ronceirinho, à sua ilharga. E, encorajados pelo exemplo, lá iam todos. Uma vez na vida, o Saraiva tinha de ser benévolo.” (pp. 46-47)

Neste passo, a provar o seu enraizamento na terra, o protagonista integra o colectivo de rapazinhos, o “nós” solidário, e começa aqui a reconquista do exterior de que Amadeu se vê privado com a entrada no edifício (final do capítulo I). A força do olhar, mais do que qualquer outra sensação, contraria o ritmo castrante dos deveres escolares e integra o sujeito no *habitat* genuíno da serra, tal como, nos tempos de criança de *Cinco Réis de Gente*, quando “[b]ebia’ mundo instintivamente “ (1948: 108).

A longa descrição da paisagem viabiliza a conciliação com a serra, ainda longínqua, porque murada pelas paredes hediondas do colégio. Começa aí uma expansão sensorial mais diversificada, com prioridade para a visão, o que não significa uma pausa morta na diegese ou um mero adorno subsidiário. Ao contrário, a multiplicação do pormenor descritivo sublinha as sinuosidades expressivas do espaço estético, feito organismo vivo pela palavra exultante (cf. Seixo, 1985). Na verdade, mais do que um mero barroquismo prosaico, esta descrição implica um olhar situado (dentro do colégio) que perdeu os limites estreitos do ninho materno e que se encaminha, a passos largos, para a arena da vida social. Esse enquadramento na paisagem harmoniza-se, a meu ver, com a revolução estética do Romantismo pela qual a percepção dos sentidos presentificou o sujeito na paisagem e conferiu a esta última o cariz de construção estética.

A definição concisa de Helena Buescu salienta a referida revolução, ao acompanhar a história do romance que, a partir do século XIX, aposta em força na confrontação dialéctica do herói com

a paisagem.¹⁴ No centro desta mudança encontra-se o conceito de paisagem:

“‘Paisagem’ distingue-se, pois, de ‘natureza’ na medida em que é sempre *organizada* pela apreensão de um *olhar (pontualmente) fixo*, pressupondo a *perspectiva*, que se exerce sobre um *todo homogêneo* preferencialmente captado por uma *directão* (oblíqua) e um *sentido* (descendente) do olhar.” (Buescu, 1990a: 66).

Ora, no texto aquiliniano, a visão é o estágio sensorial mais comum do adolescente enclausurado e dela resulta não um cenário decorativo mas um lugar perspectivado e carregado de conteúdo significativo, porque apreendido e construído pelo sujeito fenomenológico, “prisioneiro do seu organismo biológico” (Hall, 1966: 8) e dos seus filtros perceptivos.

Por sinal, resulta deste investimento sensitivo na paisagem a tendência continental de Aquilino, que David Mourão-Ferreira (cf. 1985) evidenciou a propósito do *incipit* de *Cinco Réis de Gente*. Lembremos o passo da queda da neve, avistada da janela (capítulo IV) e temos uma exuberante vivência-apreensão da serra: o olhar desliza e contiguiza as parcelas da *terra ferma*, até compor um quadro vivo de “ritmo para a eternidade” (p. 47). A continentalidade compensa a ausência de um espaço interior no adolescente através das camadas densas, escavadas na paisagem pelo olhar estético, no ritmo dinâmico da descrição. Não pequenas

¹⁴ A história do romance moderno articula-se com a descoberta textual da sensação, de uma nova concepção de espaço e dos elementos simbólicos nele inscritos. Ao “sentimento da natureza” (século XVIII), em que o sujeito se demarca ainda do exterior natural, segue-se a denominada “sensação”, no cruzamento do sujeito e da paisagem (século XIX). É nesta comunhão mais paritária que se situa a relação (visual) de Amadeu com a serra. Corporaliza-se a sensação no texto, mas não inclui ainda a sinestesia, que dilui o sujeito no exterior fragmentado e definitivamente apropriado (cf. Buescu, Helena, 1990a: 71-108).

serão as implicações da descrição no traçado cronotópico do romance, que fará a matéria do ponto 5 deste capítulo.

Insisto, então, no processo construtor do olhar. Sem fusão sinestésica, verifica-se, pelo menos, a comunhão sensorial da personagem com a paisagem animizada, quase personificada, uma vez que os flocos de neve são tocados pela tentação (“requebro preguiçoso”, “escapuliam-se”, “rompia”). A natureza eterniza-se, sem vínculo temporal preciso, expande-se na contiguização da frase e na construção metafórica que a neve desenvolve. De dois flocos passa-se a um pelotão que se reelabora amplificado na “toalha turca, agitada ao arfar do vento” e no “grande mausoléu branco que sepultava o mundo”. A implicação descritiva salienta com júbilo o encontro pessoal com a serra nevada.

Mais uma vez, atenho-me no sentido defendido por M^a. Alzira Seixo (cf. 1985) de harmonização da mimese da terra com o verbo pletórico, subentendendo, acrescentaria eu, a percepção da personagem e a sua potência expansiva no espaço, entre a casa materna e a cidade. Longe de se ficar por um discurso subsidiário da acção, o registo descritivo alcança, com justiça, um estatuto paritário com a narração.

A percepção visual apoia-se no motivo tópico da janela, explorado no romance realista (cf. Hamon, 1981: 205-239): ¹⁵ neste caso, a janela não naturaliza, pura e simplesmente, a descrição exaustiva do real e situa o observador aprisionado num lugar

¹⁵ Philippe Hamon define a janela como um “*signal introductif stéréotypé* d’ une description: il suffit que, au sein de l’esthétique du texte lisible-réaliste-vraisemblable-lisible (celle qui impose que le fonctionnement du texte soit à la fois *délégué* au personnage et *motivé*), un personnage de roman s’approche d’ une fenêtre pour que se déploie quelque description de panorama justifiée, grillée, organisée en perspective à partir de cette ‘croisée’, de ce poste d’ observation ‘naturel’. Toute ouverture de fenêtre est (...) ouverture sur un fragment textuel, où un lexique est mis en scène et donné à voir dans son organisation paradigmatique.” (1981: 205).

intermédio entre o claustro e a serra avistada. A janela permite discriminar a relação entre os planos espaciais, do próximo ao longínquo, no ensejo de reinventar a ponte com o *lá fora*, contra a devassa, os fantasmas e as coacções do *cá dentro*.

Saliento a janela enquanto tópico descritivo, exactamente na medida em que implica um sujeito a crescer e condicionado pelo espaço recluso. Nesse sentido, a janela serve de fronteira, ultrapassa as muralhas espessas do edifício e antecipa a reconciliação da personagem com o exterior, mediante a marcação deíctica, pontualizadora e dinâmica, entre o “para lá” e o “de dentro para fora”. A contento dos traços consagrados na prisão romântica, as salas e os corredores do colégio são sombrios e sórdidos, sintetizados na sinédoque “tapume lívido”, em contraposição nítida ao anseio efervescente de “um oceano opaco, zinco em fusão”. Dito de outro modo: no gelo acalenta-se o fogo prometido que, na macro-estrutura romanesca, vai armadilhando uma a uma as grades da prisão (patentes nos vocábulos “represava-se”, “abafasse” e, claro, “redoma”) e que animará a aventura do rapaz, a largar pelos cerros à garupa de um potro genioso (capítulo VII).

Na definição de Victor Brombert (cf. 1975: 15-22), o encerramento na prisão romântica obriga à vivência de um *eu* dividido entre dois lugares, sofrendo a solidão pesada e também a doçura da evasão onírica e espiritual. Daí decorrem a imagem feliz da prisão que tem lá fora a promessa de liberdade e o valor do exílio, engrandecido pelo sonho de salvação. Na literatura de prisão, o tópico da janela gradeada sublinha o contraste entre a frieza da cela e dos carcereiros e o esplendor entrevisto ou adivinhado na paisagem.

Quanto à alma cativa de Amadeu, coagida, como é, a esconder a natureza indomável de serrano, ela não se embrenha na intimidade exaltada, típica dos heróis de Stendhal ou Victor Hugo. Até à primeira saída para o exame da instrução primária, em Lamego (capítulo VI), o internato gera certa angústia, embora nunca o leve a

embrenhar-se no íntimo. O figurino do protagonista é o do desembaraço aventureiro e não do desespero introspectivo.

Deste modo, Amadeu exterioriza-se na sensação visual, adversa a descidas obsessivas à interioridade. A liberdade individual passa pela adesão ao espaço serrano, de que é originário e que acaba por invadir o colégio, no capítulo VIII: no mês de Maria, os peregrinos trazem ao santuário, perto do colégio, um “muladar de carne” (p. 102) sensual, desvendando, entre os colegiais e os padres, a aceitação plena do humano, no espírito e na *carne fraca*. Note-se que os diversos episódios de aventura se articulam sempre com essa sensorialidade e se aliam, por isso, aos excursos descritivos, que desviam o ritmo enxuto do romance de aventuras.

Um reparo ainda: ao abdicar do *derrame* psicologista, o narrador não recusa totalmente à personagem a densidade psicológica e mantém pequenos núcleos de tensão que problematizam a sua aura solar: a tensão com a mãe, o sonho nocturno e a vivência da noite, tópicos que deixo para o último ponto deste capítulo. Como então tentarei explicar, só nesses núcleos o exterior serve de ancoragem à indagação interior da personagem.¹⁶ No contraponto claro ao narcisismo de *Uma Gota de Sangue*, aqui ocorre a fuga declarada ao interior. As referências ao olhar despertam em Amadeu a energia necessária para combater a opressão e prendem-no quase por inteiro ao espectáculo da paisagem e ao desejo de osmose com os seus elementos.¹⁷

¹⁶ Segundo Isabel Allegro de Magalhães (1994: 99), o “realismo interior” de Irene Lisboa nasce precisamente da apreensão oscilante do real exterior que chega e toma posse do substrato introspectivo e do não-dito, decantado da memória. Em Aquilino, não se verifica o mesmo equilíbrio de planos e daí resultam o menosprezo pelas turbulências íntimas e uma grande rasura do discurso interior da personagem.

¹⁷ No capítulo VIII, a Primavera inunda o colégio com o seu bafo tépido e sensual, pelo que o narrador ironiza a psicologia do herói, feito cabrito sem peias. Arrisco a ver aqui um toque humorístico de Aquilino dirigido àqueles que, como Régio, insistiam no adolescente narcísico: “Em despeito do que havia de empolgante neste teatro interior, figurantes o anjo bom e o anjo mau, as horas da capela eram arrastadas e odiosas. Nesta fase da vida nada supera à liberdade de cabrito a céu aberto.” (p. 103). Por curiosidade, veja-se a ponderada análise de Régio sobre o figurino extrospectivo das personagens aquilínianas (cf. 1933).

Assim, a magia demiúrgica do olhar abre espaço a uma transferência metafórica entre os três reinos naturais. Diversos são os quadros de áurea mediania que se enriquecem em descrições transfigurativas, quase sempre inseridas num quadro diurno, nítido e luminoso. Funda-se na fraternidade promíscua dos seres vivos uma espécie de comunhão ecuménica, definida pela animalização e pela personificação. Dou evidência a um passo descritivo que concilia logo o colégio católico com os princípios franciscanos e, de modo global, a tentação pagã com um cristianismo menos ortodoxo:

“Um melro negrejou por entre os silvados, rápido e buliçoso como um seminarista que vai ajudar à missa e, às duas por três, as rolas puseram-se a arrulhar na coruta dos pinheiros. A manhã floria no mundo com sua radiosa claridade, tão viva, tão táctil que não o seriam mais cravos brancos, palpados por nossos dedos.” (p. 81, sublinhados meus).

A comparação aproxima e funde o humano e o animal e daí nasce uma expansão sensorial mais intensa, uma manifestação corporal do sujeito, arrepiado pelo “frémiteo [crescente] de mundanidade” (p. 126). Do olhar criativo chega-se ao tacto, palpando a floração matinal. O impressionismo é a senha da conciliação, pois esbate a distância e a frieza graníticas do edifício, alvejado pela dinâmica das comparações e das metáforas. Por isso, surgem os “hilros a sarabandar no céu como faúlhas, ao passo que iam despejando o seu chilreio fritado sobre o mar de granito e a antiga residência da S. J.” (p. 61). Em certos momentos, o eixo antropocêntrico dilui-se absolutamente na metáfora natural. Assim que o pequeno herói monta o seu Manjarico, o “garraninho” ganha elegância aérea pelo “pescoço arqueado como cisne que se prepara para vogar” (p. 91).

Não raro, e refiro-me apenas ao reino animal, o narrador exalta, em desvio descritivo, a riqueza cinegética da serra. Outras

vezes, perde-se em pequenos relatos orais, ouvidos por Amadeu aos mais velhos, aquando das suas deslocações à aldeia: é o caso das raposas com guizos e do caçador Ferreirinha (capítulo VI) ou da heroicização satírica e ternurenta da “chilandrona” égua Inácia, esventrada por lobos sedentos (capítulo VII). Além disso, as personagens do romance encontram, quase sempre, correspondências animais ou vegetais. Não é só a “poldra ferosa” (p. 14), Maria Loia; são também os amiguinhos do povoado natal, potros endiabrados que pilham a querida leira do Saraiva, e os colegiais, “lobinhos” vorazes e “cordeirinhos de mama” (p. 104), enlevados na luxúria casta.¹⁸

Da soberania da natureza parte-se para o envolvimento telúrico de Amadeu. Os poucos traços físicos que dele conhecemos vêm da proximidade com o cavalinho Manjarico, na sua “topetada de mariola”, no “tamanho e idade ao sabor dos (...) calções” (p. 91) de Amadeu. Todo o capítulo VII mostra a agilidade do aluno franzino, um verdadeiro “mosquito” à desfilada pela serra nevada. E, já no desenlace iminente, aquele “bigodinho - dois pelitos loiros - a apontar-lhe no canto do lábio” (p. 179) surge associado a malícias faunescas, a “fosquinhas e bajoujices” (p. 178) com uma criada da casa, a farta Encarnação.

Sabemos, de antemão, das limitações da sonda interior. Ficamos sempre ao nível do olhar, mesmo quando é do íntimo que se trata: “E eu, embalando ao compasso das ferraduras, ia silabando - sim visualmente silabando - os trechos da paisagem, incapaz de precisar o que deixava atrás de mim.” (p. 12, sublinhado meu). Em síntese, o relativo monolitismo da personagem deve-se ao narrador que a superficializa nos momentos recorrentes de acção e a simplifica nas perplexidades juvenis.

¹⁸ Cito o excerto em que a compaixão do narrador sublima o erotismo da adolescência, em analogia com a natureza: “Mas [o Chiquinho] era tão ingénio como os cordeirinhos de mama nos prados a cavalgar-se e a regambiar atrás das mães ovelhas. Como se distinguiria a alvinitente castidade sem esta espuma cor-de-rosa da luxúria?” (p. 104).

Para o narrador, uma criança é sempre bafejada pela “brisa oportuna que varre todas as penas” (p. 91). Na abalada do misterioso francês (capítulo XII), a “tremenda estreloçada” de dúvidas existenciais e teológicas caem por terra com impressionante rapidez: “Uma bela manhã, o francês evolou-se sem erguer rumor nem deixar rasto, tal como viera. Por concomitância, suspendeu-se a derrocada mística. Deus, o meu Deus Trino, voltou à sua era. Serenei temporariamente.” (p. 157, sublinhado meu). O olhar adulto traduz e racionaliza as tensões anímicas, num tom bem humorado. Muitas vezes, o narrador não se empenha em trazer até nós a brasa quente das dores. Opta, em alternativa, pela fusão com a paisagem primaveril: “As ilusões e os sonhos soltam-se e voejam como abelhas, quando acerta o sol nos cortiços.” (p. 6). Tão simples quanto isto.

4. A estrutura narrativa, o herói da aventura e a ruptura com a clausura

A extrospecção fica completa pela disponibilidade aventureira e pelo afrontamento destemido dos obstáculos. Amadeu veste a roupagem do galaripo matreiro que, entretanto, se viu obrigado a esconder, dadas as regras estritas do colégio: mal respira o primeiro fôlego de rebeldia, não tem pejo de se engalfinhar em brigas, partidas malandras e descobertas aliciantes. A retomar a infância (de *Cinco Réis de Gente*) vive, de novo, a pulsão que faz sonhar com a fartura da mesa familiar e com as galopadas a cavalo, à rédea solta.

Prefigura-se, contudo, uma condição prévia: a integração na “corja” de colegas, entre os quais distingue o seu “clã” e os inimigos, sem que isso ameace, de algum modo, a proeminência e a iniciativa individuais. Recordo que a narração oscila entre o indivíduo e o colectivo, num ritmo alternado de capítulos (ex: capítulo VII - episódio

natalício com o cavalinho Manjarico: “eu”; capítulo VIII - “teatrada” dos alunos: “nós”; capítulo IX - escapadela nocturna até ao arraial: “eu”), até que a expulsão afasta o herói do grupo (“a pena que experimentavam de não poderem levar o meu caminho”, p. 174): o capítulo final consagra a tenacidade pessoal e revela a foz deslumbrada de Lisboa e uma nova etapa de vida.

O cariz eufórico da aventura reforça o seu impacto ao evidenciar o indivíduo (Amadeu) na comunidade de alunos. Depois da recepção encrespada dos colegas que o gozam e da cena de pancadaria, a solidariedade do grupo compensa o exílio da serra e incentiva a violação dos interditos. Conhecer os cantos inexplorados da prisão, esconjurar a sua execranda monstruosidade e atingir a liberdade definitiva. Assumida a sua sensorialidade sensorial, Amadeu perde quase todos os medos e é tão-só um entre iguais, nos anseios e aventuras. O colectivo juvenil contrai a densidade psicológica e é sublimado pela saudade do adulto que o evoca como rapazolas, patuscos e atrevidos, a “joga[rem] as cristas” (p. 53) uns com os outros, e já sem as distinções de classe que assinalara de início:

“Éramos entre cinquenta a sessenta rapazinhos, e no recreio fazíamos guerras assanhadas e quebrávamos denodadamente a pinha uns aos outros como nunca. Pulmões lavados pelos mil metros de altitude, comíamos carne de cabra de manhã, ao meio-dia, e à noite; e apanhávamos palmatoadas pela medida grande, louvado seja Deus, a qualquer hora.” (pp. 84-85).

O trajecto biográfico do herói no colégio denota como as restrições e proibições do internato comprimem a sua potência rebelde. Assim, o triângulo diegético da personagem-acção-espaco centra, no vértice da personagem, o ímpeto aventureiro e o quadro social e telúrico. Naquele bando de alunos, Amadeu é, sem dúvida, o

mais insolente e o mais tenaz, insiste em ser ele mesmo e, nessa conformidade, merece a atenção da narrativa: ele é o foco situado do olhar, o agente da aventura e o eixo humano da ficção que determina as outras categorias diegéticas.¹⁹ O protagonismo (enraizado na terra serrana) afigura-se-me indispensável para compreendermos o processo e os frutos da aprendizagem. Entre a comunidade de meninos aprisionados, emerge um rosto singular e indomável e no binómio indivíduo-colectividade, o segundo serve de pano de fundo à aventura do primeiro.

Uma Luz ao Longe define uma narrativa individualista, porque as personagens secundárias gravitam em torno do protagonista autoconfiante que ousa enfrentar o prefeito Saraiva; que rompe à garupa de um potro garboso, ao lado do Loio, o seu amigo-escudeiro; que sonda a cave inviolável do colégio. Em cada uma das suas iniciativas de inconformismo, Amadeu quebra, de facto, a rotina e recusa a conformidade à lei dominante.

Pelo estímulo de uma “brisa oportuna” (p. 91) ou de uma qualquer “novidade explosiva” (p. 72), a coesão solar da personagem lança-a em provas aliciantes e eleva-lhe “o entendimento a planos avantajados e de imprevistas dimensões” (p. 83). Assim acontece na viagem a Lamego (capítulo VI). Vem então ao de cima uma energia *inata*, em simbiose com a paisagem natural, que maximiza as forças do rapaz e o aproxima de seres fantásticos, no ímpeto aventureiro, o centauro (cf. p. 97) e Galaaz (cf. p. 101), e no ímpeto erótico, o “fauno incipiente” (p. 179) do capítulo final.

¹⁹ A topografia não obsta às aventuras e antecipa, na dinâmica do olhar, o caminho libertador e o retorno à casa-mãe. Atribui-se, em geral, ao romance aquilino uma arquitectura desproporcionada por causa das digressões sobre a paisagem (cf. Lopes, Óscar, 1987, vol. I: 395). Em *Uma Luz ao Longe*, o eixo é humano - o rapaz irrequieto -, sempre estimulado pela terra envolvente. Daí que se trate também de um romance de espaço, “embora este meio telúrico seja indissociável, na visão do romancista, do homem que nele se integra” (Silva, Aguiar e, 1982: 685).

Misto de convencido e lutador, o seu lema é a autoconfiança, num crescendo de aventuras: a ida a Lamego para o exame de instrução primária (capítulo VI); a corrida a galope do Manjarico (capítulo VII); a fuga nocturna até ao arraial (capítulo IX); a visita ao padrinho, D. Nicéforo (capítulo X); a aventura subterrânea na cave do colégio (capítulo XI); a correria atrás do asno Sternax (capítulo XII); e a luta de canivete com o colega Pires, que justifica finalmente a expulsão de Amadeu (capítulo XIII).

Esta enumeração comprova dois traços marcantes da obra, um estrutural, outro semântico, ou seja, a feira concatenada de episódios - sintaxe narrativa - e a itinerância do protagonista dentro e (cada vez mais) fora do colégio - denominador semântico -. Não direi que a composição diegética se reduz a uma série de episódios: não o permitem a centralidade do espaço e as derivas descritivas, nem a (relativa) evolução da personagem em aprendizado, que apaga a repetição formal das aventuras. Mas também não será o rótulo de *romance*, inscrito em paratexto pelo autor empírico, que nos impedirá de questionar o fundamento desta designação de género.

Uma Luz ao Longe torna esquemáticas as personagens secundárias que enriqueceram o universo de *Cinco Réis de Gente*²⁰ e denuncia uma diegese mais linear, pois faz corresponder a cada

²⁰ Em *Uma Luz ao Longe* perde-se a densidade dos ambientes humanos, em favor de um traçado impressionista. Sucedem-se retratos esfumados que a memória conservou, como a galeria de mocinhas que deram a Amadeu o contacto primeiro com o amor e com a mulher (cf. p. 112). Entre elas, Maria Loia é a miragem sensual que perturba a devoção religiosa de Amadeu, acabado de entrar no colégio (capítulo V), e que pede ao amiguinho para regressar ao povoado e às aventuras. A presença dela só volta a fazer-se notada no retorno a casa do protagonista (capítulo XIV): "(...) mais que meia mulherzinha, muito espigada, e (...) os seios a empolar como o pão ao primeiro calor do forno. Os lábios ao mesmo tempo turgesciam-lhe, embora conservando o tom de amoras silvestres imaturas." (pp. 175-176). Maria Loia não alcança, entretanto, a mesma importância que tivera em *Cinco Réis de Gente*, sobretudo no longo episódio da exibição dos saltimbancos, no povoado, e da perseguição a dois a um urso fugitivo (capítulos XVII-XIX).

capítulo um ou dois eventos, com o seu nó conflitual próprio. Linear e, mesmo, apressada é a marcação temporal, assemelhando-se à urdidura de uma novela em que o fim dos episódios abrem a possibilidade de outros.

A sintaxe narrativa acompanha a movimentação cada vez mais livre e alargada no espaço: depois de ser visitado por Maria Loia e pela mãe (capítulo V), o protagonista não se confina aos lugares destinados aos alunos, entra e sai do edifício, por causa do exame em Lamego e, depois, por iniciativa própria. Pouco dado a traumas e fantasias íntimas (embora, por vezes, amarfanhado na saudade), entrega-se à justiça sumária dos brigões e é o primeiro da lista dos suspeitos, em todas as malandragens. Quem, como Amadeu, se vê enjaulado pela vigilância e pela punição, só lhe resta violar as muralhas do espaço educacional e seguir um caminho vitorioso. Resiste à domesticação e constrói, pouco a pouco, a alforria do “paredeiro” que desejava logo no primeiro embate e alcança, de facto, com a expulsão.

De tudo o que atrás ficou dito, não admira que prevaleçam a emancipação, o distúrbio da norma, o imprevisto extemporâneo e a tentação intensa de cada minuto. Amadeu tem a raça dos “agarrantes” da vida que a todo o custo preservam a cabeça à tona de água e as dores da prisão espevitam-lhe a natureza sobrevivente.

Os obstáculos da aventura fazem irromper no quotidiano a exaltação do instante, a angústia, o pânico, a coragem e a força de vontade, “un bouleversement qui rend la mort possible, probable, présente, jusqu’au dénouement qui en triomphe” (Tadié, 1982: 5). Combinam-se o jogo e o sério, a força do livre-arbítrio e a finitude humana, donde se avista o limiar da mortalidade. “L’aventure”, assim o sublinha Jankélévitch, “explore les possibilités cachées dans la détresse ou endormies dans l’ennuyeuse béatitude” (1963: 42). A narrativa compreende, simultaneamente, o contraste brusco e o *suspense*, a ameaça do trágico / irresolução e a vitória do cómico / superação (cf. Tadié, 1982: 58).

Neste romance em particular, a rotina do espaço disciplinar é devassada pelo ritmo individual do ócio e do jogo, em detrimento da programação utilitária das horas. De entre os vários episódios enunciados, dois apresentam uma força simbólica acrescida. Ambos se situam num ambiente nocturno e neles o pânico adquire o sentido claro da tentação: a escapadela até ao arraial (capítulo IX) e a aventura subterrânea no colégio (capítulo XI).

Elejo, em primeiro lugar, o capítulo XI e a sequência da exploração da cave por Amadeu e Gasco. A alegria incontrolada do herói em quebrar a rotina e os seus interditos justifica a tentação. Recapitulando: a descoberta de um livro antigo sobre o colégio, extensamente citado pelo narrador bibliófilo, sugestiona a quebra do quotidiano escolar e a distinção de dois espaços antitéticos, a camarata e “um outro mundo” subterrâneo por desvendar, sabendo que “[p]or baixo do saal ha al” (p. 137).

Ao lado do protagonista intrépido, temos Gasco, o comparsa de andanças (personagem acessória e episódica) que treme de medo mal se apaga a vela. Gasco não tem o sangue-frio de Amadeu, personifica a fragilidade (“entrecortado e convulso gemedouro”, p. 145), a dependência animalizada (“burrinhava no meu encalço”, p. 144) e a “desordenada exaltação” (p. 147), no desenlace aliviado do episódio. Um capítulo à frente, quando Gasco denuncia ao Pe. Mourão a aventura na cave, repete-se o confronto bipolar entre os dois rapazes, a verticalidade de um e a calúnia de outro, esta forjada no “temperamento débil e feminino, estimulado pelo zelo religioso” (p. 166). A modalização valorativa do narrador adulto (cf. sublinhados meus) também intensifica esse contraste.

A profusão de verbos de acção (“enfiei-me”, “arrojámos-nos”) e de expressões como “tratámos de nos safar dali” (p. 146) ou “pusemo-nos ao fresco” (p. 147) salienta a inusitada facilidade da aventura. Tudo se deve à experiência de Amadeu, cuja deambulação tem menos de fascínio atemorizado do que de à-vontade displicente, a

ponto de o balanço humoral do narrador menosprezar o mistério: “Alvoraçando com a luz as sombras amortiçadas nos ângulos, algumas das quais pareciam erguer-se da terra com a silente mobilidade de cocas e fantasmas acorados, nada se nos ofereceu de insólito.” (p. 142). Muito embora não esqueça o estímulo do *suspense*, o narrador desdramatiza a acção daqueles exploradores a quem pouco mais resta do que galerias de entulho e calhamaços esquecidos.

A transfiguração de sombras e de fantasmas faz-se com os traços semânticos do tenebroso nocturno e do perigo iminente, não apenas vividos na imaginação ou em sonho, como acontece no capítulo imediatamente anterior (capítulo X): o relato de D. Nicéforo sobre as façanhas brasileiras do pai de Amadeu que tumultuam o sono do menino com “acentos bárbaro-heróicos de *Iracema*” (p. 133), jagunços e cangaceiros, num nocturno sertanejo. De facto, o “ar hermético e enfeitado” (p. 141) da cave estimula as sensações (“um relento de catacumba, salitroso e mefítico com suas sombras enoveladas, (...) lufou[-nos] ao rosto”, p. 140). Creio, no entanto, ser mais pertinente o significado iniciático conferido à descida subterrânea até às “goelas de madrigueira” (p. 144), espécie de entranhas do monstro devorador que é o internato.

A descida “à estância misteriosa dos subterrâneos” (p. 140) estimula o “palpite instintivo” da saída, em busca da luz e da vocação eufórica do seu destino. O clímax da aventura apresenta o obstáculo a superar: “Levados pelo sortilégio do desconhecido arrojámo-nos mais uma vez a gatinhar através daquelas goelas de madrigueira, dispostos a transpor para a outra banda. Eu ia adiante, o Gasco após, a alumiar com a vela.” (p. 144).

Num plano arquetípico, descrito por Northrop Frye em *The Secular Scripture* (cf. 1976: 95-157), o romance de aventura cumpre o repertório narrativo da perda e da recuperação da luz, por forma a celebrar a vitória de um herói que faz da astúcia o estratagema salvador. A geografia imaginária compreende a descida negativa e a

ascensão redentora. A meio caminho, uma via expiatória ameaça o indivíduo com o engano, o esquecimento da sua origem, a separação da família ou a mudança do estatuto social, a calúnia ou o rapto. Neste pólo negativo e baixo, prepara-se a vitória e garantem-se, desde logo, o fecho do ciclo e o momento feliz em que a identidade do herói se organiza e sublima.²¹

Ora, no episódio-sinédoque do capítulo XI, a cave é o sepulcro e o ventre prometedor, no edifício escolar, quase um purgatório donde sai reforçada a autonomia adolescente.²² Esta aventura define-se circularmente pela ascensão luminosa, no fundo da cave, e entra em diálogo com todo o romance e com o título em particular, *Uma Luz ao Longe*. A partir da ida a Lamego (capítulo VI), a feira de aventuras começa a quebrar o cerco das muralhas do colégio, o *mundo demoníaco*, donde emergem as forças para Amadeu chegar ao *mundo idílico* (os termos são de Frye - idem: 97-98) e solar, na excitação voluntariosa, no pasmo e na incerteza que o oxímoro “faminta cautela” (p. 142) tão bem enuncia. A luz contrapõe-se, ao fim e ao cabo, ao fechamento no colégio sombrio e à descida às suas entranhas. Basta citar a abertura do capítulo II e a ideia de descida é nítida: “O Jonas engolfou-se pela escada abaixo” (p. 18) ou “remontada a escadaria lóbrega, metemos por um extenso, largo, larguíssimo corredor” (p. 19).

Assim como surge, no fundo da cave, o “fiapo de penugem branca boiando no sopro do vento” (p. 146), também a expulsão põe

²¹ Desde o romance grego até à ficção científica, a categoria trans-histórica da *escrita secular* implica uma aventura humana, realizada com a descida e ascensão do herói, que não é actor de um drama divino da criação e redenção, mas sujeito criador da luta pela sua identidade e auto-reconhecimento: “the epic of the creature, man’s vision of his own life as a quest” (Frye, Northrop, 1976: 159).

²² Frye salienta a ambivalência desse lugar subterrâneo: “(...) the descending hero or heroine is going into a dark and labyrinthine world of caves and shadows which is also either the bowels and belly of an earthmonster, or the womb of an earth-mother, or both.” (idem: 119).

fim ao cativo escolar: por usar canivete na luta com um colega, Amadeu conhece a expulsão e a liberdade chega por fim (capítulo XIII), depois de ter extraído energias da paisagem serrana, congeminado aventuras e relativizado as regras e interditos, as chamadas “pachouchadas do internato” (p. 134). Incansável na função ideológica e interpretativa, o narrador clarifica a metáfora da luz ao fundo do túnel que, afinal, preside a este itinerário teleológico. No fim do episódio da cave, a luz é um “emblema na vida” (p. 146) do sujeito e um ensinamento para “todos os humanos” (*ibidem*):

“Nas horas de maior negrume, quando era para desesperar de todo, surgia-me imprevisadamente no bártro dos cuidados. Pequenina, bruxuleante, vinda de longe, crescia, e iluminava-me o caminho. Filha da própria ralé, providência de infelizes e aflitos, nunca por nunca deixou de raiar. Creio que ela existe igualmente para todos os humanos, e não deve ser outro o fanal que os guiou através das convulsões físicas e sociais do mundo. A questão para o indivíduo é ter olhos que a descubram.” (*ibidem*).

Neste excerto, está naturalmente em causa a sintaxe romanesca. Se o episódio do subterrâneo segue a estrutura de um arranque-clímax-desenlace, a obra no seu todo deixa a personagem em aberto, no limiar do futuro adulto. A vitória individual sobre a instituição escolar fecha, é certo, um percurso (teleológico) entre a reclusão inicial e o epílogo da expulsão. A evolução vitoriosa é mesmo assinalada pelo contraste entre os dois interrogatórios do Pe. Mourão ao protagonista, que se engalinhara com um colega, pouco depois de chegar ao colégio (capítulo II), e no inquérito à incursão subterrânea, denunciada pelo Gasco (capítulo XII). Em paralelo a este fechamento narrativo, a justaposição de aventuras mede o avanço da aprendizagem e finda em aberto: a descoberta de si e dos outros traduz-se no desenlace em que Amadeu saúda Lisboa, à beira

da maturidade, processo de que todo o romance foi apenas a preparação.

Ao passar nos exames da Primária e do Liceu, dão-se as grandes mudanças na vida do herói, todavia o crescimento individual parece não beneficiar em nada do saber adquirido nos livros e no colégio. São até raríssimas as alusões ao estudo e aos seus frutos. *A posteriori*, o narrador avalia a experiência vivida e as mudanças num período que quase se tornou na “mancha negra do [s]eu passado” (p. 174). Naquele momento passado da sua vida, teve de aprender a confrontar-se com o internato, exilando-se do povoado natal, e viu brotar em si o erotismo, tomando consciência de que o seu corpo entretanto crescera.

A reclusão escolar, que ocupa o centro da narrativa (capítulos II a XIII), não submete este bicho acuado, pois, sem descanso, ele acumula forças para se escapulir. A energia dos episódios advém precisamente da resistência, estimulada pela serra-mãe, donde emana a lembrança da origem. Com o estímulo da paisagem, o aprendiz encontra as fendas e os pontos fracos do sistema e transforma a humilhação de ser expulso na vitória do seu aldeanismo bravo. De resto, antes do exame liceal (capítulo XIV), que tem de preparar sozinho, Amadeu toma conhecimento do descabro do colégio, em vias de ser encerrado.

Recentro, de novo, a minha leitura no binómio da aventura / aprendizagem, cuja articulação nos dá uma definição possível do subgénero romance de formação. Não creio que os termos do binómio sejam incompatíveis e que o herói de aventuras tenha de ficar imutável e não conheça o sofrimento moral, o progresso e a derrota.²³

²³ Ao contrário do conto, o romance de aventuras pode revelar um herói complexo e evolutivo, solicitado pelos desejos inconscientes de um romance familiar (freudiano). A aventura modela-o, dá-lhe conhecimentos e obriga-o a procurar saídas para os desafios com que se depara (cf. Tadié, Jean-Yves, 1982: 10-12).

Historicamente considerado, o género romance sempre se revitalizou *devorando* formas discursivas e subgéneros literários menores. Isso nos diz Bakhtine (cf. 1975: 206-207) que considera a reunião da aventura e da formação o traço estruturante no romance europeu do século XIX.

Indefensável será, portanto, a ideia de pureza no romance de formação. A questão coloca-se, antes de mais, no equilíbrio de forças que *Uma Luz ao Longe* estabelece entre a aprendizagem e a aventura, permitindo ambas a subversão das barreiras individuais. A inserção espaço-temporal da personagem constitui, nessa conformidade, o melhor vector de análise sobre a referida ambivalência semântica.

4.1. A tradição literária da aventura juvenil: notas à margem

A simbologia eufórica da luz, no fundo da cave, permite ao narrador generalizar o ensinamento do episódio subterrâneo. O instinto de sobrevivência norteia, afinal, todo o universo serrano de que o narrador se crê descendente, o velho Portugal perdido na memória, afectivamente agreste e prazeroso na entrega sensorial e pagã. E mais: a luzinha orienta o *pequeno bicho da terra*, para quem a fraqueza se faz poder de descoberta e de construção, na roda vertiginosa de um mundo sem justiça garantida.

Para equacionar melhor a passagem do adolescente pelo lugar de educação, considero de toda a pertinência uma breve analogia (não mais do que isso) com uma figura literária congénere de Amadeu: o pícaro. *Uma Luz ao Longe* exalta a sabedoria de um sobrevivente que, já adulto, idealiza o passado segundo o perfil extrospectivo e ambulatório, naqueles cinco anos de crescimento aprisionado. Na verdade, Amadeu não apresenta qualquer indicador de marginalidade que o filie na galeria pícara, enxertada por Aquilino na nossa

literatura tão melancólica e pouco afeita à solaridade peninsular (cf. Lopes, 1988: 172).

Amadeu entrega-se às manhas e aventuras, típicas do “complexo de Malhadinhas” que tantas obras aquilínianas recuperam (Chorão, [1986]: 107): podem até ser negras as circunstâncias de vida que, todavia, as personagens “se aquece[m] e exalta[m] ao forte sol da vida” (idem: 106), em risota malandra. Vagabundos e ladinos, faunos e animais, eis o círculo de figuras que integram a galeria pícaro de Aquilino. Todos eles vivem o risco de afrontar o destino e também os prazeres da vida, o lirismo sensual e a malícia satírica.

A bravura insolente, as saídas e as fugas do colégio, uma delas a cavalo (capítulo VII), sugerem a afinidade com a tradição picaresca. No nosso século, de tantos relativismos e desenganos, a retomada da tradição pícaro tem sido moeda corrente, ao exaltar a tenacidade insubmissa contra um mundo absurdo e perturbante. Além disso, por estabelecerem as bases de uma tradição literária, *Lazarillo de Tormes* e *Guzmán de Alfarache* determinaram um caminho especial para a picaresca, para o romance, de um modo geral, e para a imagem do humano que aí se projecta e constrói. Claudio Guillén (cf. 1962) sintetiza a importância destes romances em dois pontos-chave: a quebra na coesão do *eu* íntimo face ao *eu* social e a dolorosa aprendizagem do órfão que segue o trilho marginal, numa sociedade elitista, e sobrevive à custa de expedientes.²⁴

Nessa base, não será de estranhar a comparação do romance picaresco com o romance de formação e o seu herói mutante. É evidente, e Guillén não o esquece, que a aprendizagem tem pesos diversos num e noutro subgénero. Se no romance picaresco, a prova do crescimento assinala apenas o arranque dos “climaxes de

²⁴ Sobre o contributo do romance picaresco para a constituição individual da personagem, v. Gaède, Edouard, 1983. Quanto ao tipo infantil do pícaro, saliento a obra de Gómez Yebra, Antonio A., 1988.

mudança” (idem: 81), onde um homem marginal, ardiloso e amargurado, enfrenta as contrariedades do destino, o romance de formação acompanha a integração social e a maturação física e afectiva de um jovem, na senda da vida adulta. Cada uma das tradições romanescas projecta, então, imagens e sonhos humanos diversos, historicamente situáveis.

No caso de *Uma Luz ao Longe*, não se verifica uma associação directa ao pícaro. Mau grado a insubmissão no colégio, Amadeu não se encontra socialmente desvinculado, não segue um trilho delinquente, nem manifesta, com insistência, a amargura contra a hierarquia social. Aos olhos saudosos do adulto, o rapaz não passa de um filho-família, indómito na fraqueza, peregrino do crescimento, tentando manter a cabeça à tona de água.²⁵

O tipo do pícaro rústico, desenhado na carência congénita da fome e do sexo, não tem honras de protagonismo e é remetido para as franjas narrativas, em personagens-tipo que gravitam em torno do herói. Essas figuras participam em curtas histórias que Amadeu ouve nas suas saídas para fora do colégio: heróis exumados da memória aldeã, “cortados pelo padrão de Ruy Blas” (p. 71), e que o narrador considera estarem perdidos na era da sofreguidão do dinheiro e do consumismo burguês.

Sublinho apenas os casos principais. É o caso, ouvido ao Monge (cf. capítulo VI, pp. 76-80), do caçador Ferreirinha e dos guizos das raposas a que não falta o picante da violência e do erotismo animal. Escutada no caminho para Lamego, esta historieta, passada nas faldas da serra, harmoniza-se com o quadro natural que envolve os alunos, entre o fresco rumor do húmus e a comunhão

²⁵ Um herói mais híbrido, entre a picaresca e a formação, surge no hortelão Zé Lambu, soldado à força do conto “Chumbo” (in *Caminhos Errados*, 1947), cuja proximidade cronológica com a obra em estudo não é, por certo, aleatória e revela a aliança perseverante entre os dois filões narrativos, na escrita aquiliana.

amistosa com os animais. Aliás, a expedição dos examinandos até Lamego cruza-se com viajantes e marginais no espaço por excelência do pícaro, que é a estalagem, da mesma forma que, no capítulo IX, outros alunos (entre os quais também Amadeu) decidem escapar até ao espaço popular do arraial. Na mesma linha está a “odisseia” do pai de Amadeu (capítulo X, pp. 129-133), na senda do seu malfeitor, em terras brasileiras. Na voz do padrinho, D. Nicéforo, animam-se, sucessivas peripécias com salteadores e ladrões do sertão, anunciando o remate eufórico do romance, isto é, o regresso do pai do Brasil e a reunião da família, em Lisboa.

Uma última figura picaresca: Manuel Loio, o serviçal e amigo de Amadeu, ágil corredor da serra que conduz o seu jovem amo à liberdade das férias do Natal (capítulo VII). A sua presença perde aqui a importância alcançada em *Cinco Réis de Gente*, onde tomou o contorno clownesco de jovem larápico de pinhas, na leira do tenebroso Saraiva (capítulo XII). No *incipit* de *Uma Luz ao Longe*, fica apenas um resquício dessas diabruras da rapaziada que não dá sossego aos pinheiros mansos do prefeito.

Amadeu evoca as “lutas-cambalhotas” e as correrias na companhia do Loio, batedor desempenado da serra, com suas “botas das sete léguas” (p. 87). A errância brava e os furtos desenvergonhados diferenciam-no do protagonista, na certeza, porém, de que, fora do colégio da Lapa, os dois rapazes comungam o chouto balançado do *Manjarico*, as fumaças furtivas, o confronto de rixas e ousadias, qual formiga com catarro, e o fascínio por cavalos e lobos.

Daí que o episódio da ida a casa, numas férias de Natal (capítulo VII), assente na fórmula de uma parselha juvenil da aventura. Entra ela na linhagem de Mark Twain que, através dos seus jovens heróis, narrou a epopeia de uma América adolescente, em expansão contraditória e poderosa. Assim lê Italo Calvino (cf.

1980) a descida enfunada do Mississipi, por Huckleberry Finn e o seu companheiro negro, através da qual se contradiz o puritanismo e a segregação racial vigentes. Ou então, as diabruras de Tom Sawyer e do seu amigo-pária da sociedade, livre de se embrenhar na floresta. Ao lado do Loio, Amadeu expande a sua energia pessoal, nos moldes do romance oitocentista e de um conceito peculiar de indivíduo no mundo social: “(...) il bisogno di continuare a proporre all’ uomo un atteggiamento di scoperta e di prova, una possibilità di trasformare ogni esperienza in vittoria, como è possibile solo al fanciullo.” (idem: 30).

Experiência diametralmente oposta é a que integra Amadeu num bando de colegas que escapa até ao arraial, perto do colégio (capítulo IX). São “Filhos da Noite” (p. 115) que, entre cigarradas e bebidas, conhecem a promiscuidade comunitária do arraial, das lutas dos ferrabrases pícaros e os *bas-fonds* da prostituição: um espectáculo grotesco, de tom naturalista. Antes de se tornar no chefe incontestado da expedição subterrânea com Gasco, o protagonista fragiliza-se, impressiona-se com o manto negro da noite. A infracção da fuga activa-lhe as sensações, libertas da coacção do estabelecimento disciplinar: “eu sentia-me fora de mim, alado muito acima da minha natureza e possibilidades, capaz de ser santo ou bandoleiro” (p. 118). Contudo, perturba-o a transacção amorosa dos colegas com uma prostituta, por sentir vergonha e náusea dessa figura do *lado errado da noite*.

Atendendo à gana sobrevivente dos serranos, faço notar a afinidade de Amadeu com outras personagens, por exemplo, com o entusiasmado “capitão D. Pedro” e seu “piloto” Chinca, em *Bandeira Preta* (1956). Guiados por uma bandeira pirata de liberdade, estas personagens de Branquinho da Fonseca agitam-se em sonhos e aventuras, por entre a solidão da noite e o mistério da floresta, onde se comprova e supera o crescimento. Claro que o desenlace transfigura o sentido positivo das aventuras e a promessa

juvenil fica ensombrada pela morte de Chinca, o comparsa vagabundo do protagonista.²⁶

Ao desviar-me do texto-base aquiluniano e do binómio aventura-aprendizagem, levanta-se uma questão subsidiária, que enuncio apenas. Parece uma evidência que, nos meados do século actual, implanta-se entre nós o fascínio generalizado pela personagem infanto-juvenil. Não cabe aqui aprofundar as razões (que expus sumariamente na 1ª parte) da receptividade crescente a essa figura literária. Em todo o caso, não posso deixar de registar o diálogo intertextual entre o romance de formação e a nova narrativa para crianças e jovens das décadas 50 e 60, mais liberta de pressões moralistas e nacionalistas. Com efeito, o olhar infantil ganha impulso na ficção de Ilse Losa, Irene Lisboa ou Matilde Rosa Araújo e esta nova literatura começa a deslocar-se do maravilhoso tradicional para uma ligação mais intensa ao quotidiano social, num realismo poético de aventura e sonho (cf. Rocha, 1984: 87-102).

5. A serra, cronótopo cíclico: crescer ou eterno retorno?

Desde cedo, Amadeu é, para os vigilantes da disciplina colegial, o primeiro suspeito de todos os distúrbios e, por isso, tem de dissimular o seu *bicho carpinteiro*. Tem congenitamente alergia à conivência submissa com a tirania: “Agarravam-me...? Pilhasse-me eu

²⁶ Registe-se o elogio à liberdade marginal: “O Chinca não queria trabalhar lá na Quinta da Várzea. E ainda bem. Passaria de companheiro a criado. E a liberdade de correr montes, de dia e de noite, valia mais do que as sopas certas. Miséria por miséria, antes moço de moleiro e caçador furtivo.” (Fonseca, Branquinho da, 1956: 72). O mesmo tipo de herói individual surge em *Constantino, Guardador de Vacas e de Sonhos* (1962), de Alves Redol, mas em que o sonho infantil molda a esperança de um futuro social menos opressor. Também o bando juvenil de *Esteiros* (1941) segue esse figurino marginal-revolucionário, agora ampliado a um colectivo de rapazes.

na serra e haviam de me assobiar às botas.” (p. 164). A coação do colégio encontra resistência na energia do galaripo aventureiro, estimulado pelo exemplo de um fugitivo francês, que passa pelo colégio (capítulo XII), e pelas leituras do *Palmeirim* e de *Os Três Mosqueteiros*.

De harmonia com o passo supracitado, o traço semântico da aventura e a consonância com a serra levantam objeções à ideia de progresso individual e de abertura ao social. Amadeu é o sujeito de experiências mundanas, enfrenta e fortalece-se, é verdade, contra um universo violento, *contra natura*, e não fica à espera de fortuna: “Au lieu de subir sa destinée, le héros se prépare à l’affronter.” (Jost, 1969: 99). Todavia, parece que a evolução está pré-determinada por uma força inata, irradiada da terra serrana da Lapa.

Importa, então, avaliar o equilíbrio das forças semânticas da formação e da aventura. Defino formação como transformação por etapas, beneficiária das lições do mundo social, mais lato e conflituoso, de que o aprendiz toma consciência, com que entra em conflito e em que acaba por integrar-se, no limiar da vida adulta. As mudanças suscitam a necessidade de fazer opções. Longe vai o aconchego natal. Viver é, nessa medida, uma arte que se pode aprender, ficcionando numa prosa do mundo a experiência individual.

A dilatação espacial do rapaz é estimulada pelo colégio serrano, numa sequência que poderei sintetizar assim: casa-mãe → colégio → Lisboa. Amadeu vai ganhando espaço e matiza a aprendizagem com a alegria das aventuras, por forma a que a religação à terra e o caminho percorrido o libertem gradualmente do microcosmos claustral. Acontece que as aventuras o emancipam e o levam de novo à serra, tendendo mais para a essência inalterada da rebeldia (*ser*) do que para a metamorfose conflituosa e em aberto, no mundo social (*tornar-se*). Não nego, claro, a formação que ele vive naquela ilha social, com regras próprias para moldar a carreira (eclesiástica ou civil) dos seus alunos. A dor do menino revela-se

mesmo pela separação da mãe e pela isotopia assustadora da noite. Porém, a formação compadece-se muito pouco com o retorno à serra original, efectivo após a expulsão e que preenche quase todo o capítulo final.

Explico-me melhor: rebelde ao ritmo artificial da instituição disciplinar, a personagem teima e consegue reinserir-se na geografia serrana, pelo que ocorrem o regresso e a reconquista do ritmo natural, só abruptamente interrompido, na última página da obra, pela ida para Lisboa. Entretanto, com uma ou outra quebra esporádica, tudo corre sobre rodas, em direcção à liberdade, e não falta até a protecção de um padrinho rico e influente, D. Nicéforo. Proponho, desde já, a reformulação da sequência espacial do romance para casa-mãe → colégio → serra-mãe → Lisboa, que tentarei justificar de seguida.

O nosso herói surge determinado, desde a primeira infância, pelo ciclo natural da criação, das estações, dos animais e dos frutos, e pela união da morte e da ressurreição. Trata-se de um ciclo que se adensa no espaço, através na fascinada apreensão sensorial de Amadeu e da sua adesão física à aventura. Impõe-se entretanto considerar o espaço-tempo, condicionado pelo modo como o adolescente se vê dentro do colégio e condicionante do seu trânsito espacial e existencial. Cria-se, sem dúvida, a tensão dos dois cronótopos maiores da obra: o colégio e a serra.

Detenho-me então nas metáforas que se ligam ao protagonista. Em primeiro lugar, a imagem do *caminho* simboliza o movimento da casa para o colégio, dentro e fora dele, até conseguir voltar a casa e avistar Lisboa. Caminho é também a vida no seu todo, como se depreende das palavras do adulto que assim relê o passado *a posteriori*: “A vida era uma corrida para a morte, e apenas o amor, na condição de moderador plástico, nos daria a ilusão de personalidade.” (p. 13). A “folha corrida dos destinos” (p. 92), que reformula a definição supracitada, faz da vida um rumo para a morte mas também

o palco do gozo e de amor, contra todos os preceitos assépticos e moralistas, apregoados no internato.

Sublinho, agora, a metáfora da crisálida. O colégio funcionou como a “colmeia de granito à escoda, que era a casa onde se formou a crisálida do (...) inconformismo” (p. 123) de Amadeu. Ela emblematiza a metamorfose natural, a maturação de um ser que abandona um estado, na promessa imprevisível de vir a ser outro. Daí que se leia, a meio da obra e já passado o exame da Primária: “Adiante, estava outro. Caminhava para bacharel a passos agigantados.” (p. 84), e, depois do exame liceal: “Estava quase urdida a minha crisálida de bacharel.” (p. 190). As expressões por mim sublinhadas explicitam a inconclusão do processo de crescimento que ocupa a narrativa, quando, entretanto, nela se fez tanto retorno à origem e tanta confirmação do vitalismo serrano.

A metáfora da crisálida traz consigo o significado da evolução relacionada com os ciclos de morte e ressurgimento da natureza. Lembro que a força inata do menino é permeável aos códigos da lei natural e cristaliza-se no centauro que o adulto elege para imagem paradigmática da aventura e da extrospecção: “Em cima do cavalo, que tragava as léguas, eu ia entretido com o arraial interior, em que acudiam a lançar-se, renovando-o, todas as coisas e loisas do caminho.” (p. 126).

Amadeu formou-se à garupa do cavalo e não propriamente pelos livros ou pelos regulamentos do colégio, factos que, à partida, monopolizariam o universo de um aluno interno. O humano e o animal fundem-se, por isso, num só ser, o centauro: “Foi [a montada a cavalo] a escola em que me formei e que me salvou.” (p. 97). Eis uma frase retrospectiva onde o adulto, conhecedor, anuncia a *salvação* adolescente. Cada episódio é um avanço no plano traçado, desde o começo, de se evadir. Para o narrador, formar-se e salvar-se significam ambos a vitória sobre o internato e o afã de deixar a “etapa de fraganito” (p. 111) e de se fazer homem.

Não só a movimentação de Amadeu ultrapassa largamente as fronteiras do colégio, como se verifica uma vigorosa condenação dos seus métodos obsoletos e princípios hipócritas. À imagem de *Uma Gota de Sangue* e de *Manhã Submersa*, não se comprova também no texto aquiliniano um modelo de educação, condena-se, antes, “o amoldamento à dedada religiosa” (p. 60) e a “via iluminativa” (p. 56) com que Suas Reverendíssimas constrangiam as crianças na sua potência livre. Em *Uma Luz ao Longe*, a expulsão e o sucesso no exame liceal coincidem com o anúncio do encerramento do colégio. Derrotado o lugar da educação, o remate do romance proclama sobretudo a escola da vida no mundo serrano. É lá que Amadeu se faz centauro desinibido.

A seguir à expulsão e ao exame liceal, nada mais sabemos de Amadeu, a não ser que assume a evocação adulta, tão entusiasmado com as suas antigas tropelias, desculpabilizador da música carnal dos rapazolas e da inocência patusca das suas “teatradas”. É, sobretudo, uma voz saudosa de um tempo perdido (“Nunca mais esquecerei aquela sala de estudo” - p. 40; “Aquele Natal, tão remoto no tempo e tão vivo na memória” - p. 86), explicitando na saudade a união dos dois tempos, passado (vivido) e presente (enunciado):

“Desde essa hora [da morte de uma tia] instilou-se-me no sangue o veneno da dor, letal e capitoso. Não é tóxico que mate; mas sinto que me corre nas veias com a sua febrícula temporária, e correrá até que deixe de bater meu coração roubado.” (p. 169).

Será essa nostalgia, esse sentido de perda da infância, a razão última da rememoração sobre os cinco anos de colégio? Pouco nos é dito a esse respeito, quase total é o silêncio sobre a reconstrução do passado. O certo é que fica um hiato entre o menino vitorioso que parte para Lisboa (no desenlace) e o adulto judicativo: a narração só se

presentifica na condição de um olhar retrospectivo (“Estou a ver-lhe os lábios finos”, p. 136). A narração auto-evocativa chega facilmente à exaltação do velho Portugal, como se o passado infantil fosse a sinédoque dessa era primitiva, também ela vítima inelutável do tempo depredador.

De um a outro momento vai o tempo da queda, da perda da idade áurea, por mais agruras que ela tenha acarretado. Daí que seja dificultada a ligação dialéctica entre a infância e a maturidade e entre a aldeia beirã e a sociedade moderna, fundindo a maturação individual e as tensões do mundo. Claro que, na avaliação do narrador, a vitória sobre o colégio indicia a anacronia daquele sistema de ensino e a transferência social do rapaz, na ida para a cidade.²⁷ Porém, a retrospectiva idealiza uma idade de ouro, um espaço-tempo fundador na serra-mãe, a que Amadeu ainda consegue regressar, pois vence o internato e reafina o seu diapasão rústico segundo o calendário natural, onde se inclui a imagem da crisálida. Inesperadamente, na última página da obra, Lisboa anuncia uma outra idade e uma nova integração social, no tempo histórico.

Como tentei revelar na análise do parágrafo da paisagem nevada que transcrevi (cf. *supra* pp. 73-77), o tempo espacializa-se no ritmo agrário das estações, na exuberância da madre telúrica, traço

²⁷ A *Via Sinuosa* dá maior evidência à passagem do mundo rural e do saber fradresco ao amor requintado e ao ideal do anarquismo republicano. Libório, o protagonista, vive a encruzilhada histórica da sociedade, abandonando em definitivo a serra: “Saí a passos lentos, cabisbaixo, outro homem. E pela terra rasa de neve, sem rumo, esclarecida por um vago horizonte, marcheí, marcheí, costas voltadas implacavelmente ao que ali ficava.” (Ribeiro, Aquilino, 1918: 345). Nelly Novaes Coelho (cf. 1973: 24-30) lê esta aprendizagem segundo o binómio primitivismo / civilização que Aquilino teria prolongado até *O Servo de Deus* (1940). Vigoraria até então a fase de denúncia do racionalismo cosmopolita e a exaltação do homem natural e instintivo. *Uma Luz ao Longe* aproxima-se dessa denúncia conservadora, embora menos sintonizada com os fluxos da história social, decisiva em *A Via Sinuosa*.

distintivo da narrativa regionalista em que Aquilino se filia. Condição prévia para uma tal definição cronotópica é a presença sensitiva da personagem, fora de qualquer adensamento psicológico, inebriada pelas cores e brilhos, pela brancura nevada ou pelo verde do mato, “polifonicamente luxurioso” (p. 6).

Desvalorizado o espaço interior, os sinais temporais marcam os episódios narrativos, na abertura de muitos capítulos: “A luz vespertina” (p. 21); “Aquele Natal” (p. 92); “Maio à porta” (p. 102). Eles pontualizam as elipses temporais que aceleram a acção, em especial a partir do capítulo X. Depois da escapadela até ao arraial (capítulo IX), passam três anos, entre férias e festas, no prenúncio galopante da libertação. O tempo denuncia, portanto, a dilatação do espaço vital do herói na paisagem, que entrara pelo colégio adentro, com a contemplação à janela ou com a visita de figuras originárias da serra: “(...) esse tráfego que nos suavizava o tempo que consagrávamos a Deus. Sem isso a penha [do colégio] ter-nos-ia embrutecido de todo.” (pp. 44-45).

De harmonia com o Maio primaveril e mariano, grupos de peregrinos criam, no templo contíguo ao colégio, a agitação de uma “Meca cristã”, a “beduinagem das aldeias” (p. 106) e, em consequência, a exaltada convivência de Cristo e Eros. A sensualidade desgasta as convenções puritanas e estimula os amórios dos alunos adolescentes, enlevados em sonhos, mais ou menos metafísicos, com suas ninfas. O capítulo VIII compõe, a este título, um verdadeiro quadro pagão, um “oásis de húmus” (p. 103), de aragem e verdura, onde o humano quase se dissolve e no qual convivem, sem esforço, o Paraíso e o Inferno.

Esboroam-se os muros e as rotinas do colégio, até aí auto-excluído da serra na sua pedagogia moralista, parco em barrigadas pantagruélicas, restrito nas aulas odiosas. Se a janela e o recreio começaram a quebrar as paredes grossas da solidão juvenil, a

enxurrada de peregrinos ²⁸ arrasta o colégio para o exterior, numa ressurreição serrana. Longe vai a impressão de uma “baça e obtusa improfundidade” (p. 48) da paisagem aos olhos do herói encarcerado na escarpa sombria. Agora, “as giestas desfaziam-se em maias, e nós, do cesto da gávea que era o Colégio, víamos seus estendais amarelos e brancos como diabruras da Primavera” (p. 104).

A penha isolada do colégio implode e não suporta a pressão do perfume inebriante da paisagem sobre as suas trancas moralistas. O colégio embarca como uma “gávea” na serra, de modo que impera uma nova coordenada temporal e espacial na obra, isto é, o cronótopo serrano, no seu compasso natural e onde o celeste e o terreno se enlaçam ante o olhar compassivo do protagonista. A fruição da vida recusa o constrangimento do pecado, veiculado nos internatos religiosos, ou, segundo as palavras de José Gomes Ferreira, nessas “fábricas em série de mediadores entre os homens e os anjos (sem a ajuda de Bach)” (1974: 13).

Como uma hossana à epifania sensual, o narrador adulto integra a crisálida rebelde do herói na corrida humana para a morte, tendo por filosofia de vida a religião do amor, no sentido de compromisso e religação totais e jamais de exclusão. Encontra-se aí o substrato ideológico último de Aquilino:

“O seu fito não é o de contrapor, como dois mundos opostos, a sensualidade pânica que governa por igual homens e bichos e o ideal de perfeição cristã que exige a sua contenção e

²⁸ O colégio sofre invasões sucessivas de gente estranha ao lugar da educação repressiva, constituindo uma galeria rica de tipos sociais, reconhecidos por um olhar vivo e satírico: o demônio louro da Loiita; a excursão de burguesas em que vem a mãe de Amadeu (capítulo V); perto do mosteiro, as senhoras portuenses que estimulam o mundanismo do Pe. Mourão e desviam o Saraiva; o público da peça teatral dos alunos (capítulo VIII); assim como os meninos sujos da aldeia, no fundo da sala de estudo, e o misterioso vagabundo francês (capítulo XII).

sublimação, mas de conciliar o inconciliável (ou o que o parece), *sacralizando*, por assim dizer, a pulsão sensual e humanizando o ideal de perfeição.” (Lourenço, 1985: 232).

Não será ocasional, na prática escolar, o antagonismo de dois pares de personagens - o Saraiva e o Pe. Mourão, fundamentalistas bestializados da religião - e a simpatia humilde dos franciscanos: o Pe. Leonel, cuja benignidade o leva a temer o gênio adolescente e a ceder à “tirania das responsabilidades”, com o que justifica a expulsão de Amadeu do internato; e o director espiritual, o Pe. Santos, na mansa indulgência que edifica a fé juvenil, tão arrebatadora quanto frágil. Personifica este último o sincretismo religioso, no amor a Deus e aos homens, sabendo “ler nas constelações e galáxias a nossa insignificância e irrisória vaidade do eu” (p. 150).

Ao Pe. Santos (vindo de outro convento da serra, à garupa do macho *Sternax*) cabem a confissão e os exercícios espirituais dos alunos, depois de uma semana de estudo. Sem negar o trágico da morte e da delapidação do tempo, o seu magistério exalta o Deus cristão entre o esplendor das plantas e da *Via Láctea*. O discurso deste franciscano traz em si a sabedoria arcaica que faz participar os meninos na celebração dos ciclos da serra e do firmamento e atinge o *ser* religioso do humano que suplanta o histórico, o biológico. Na serra situa-se o centro sagrado da origem, periodicamente renovado em cada criatura, em cada Primavera.²⁹ A importância das aventuras e do amadurecimento individuais tem, em suma, de contar com o magnetismo do cronótopo da terra, a

²⁹ Consagram-se, então, a força magnética da terra sobre o homem e a possibilidade de este participar na revelação cosmogónica da origem. Irrompe na formação o ritmo do *eterno retorno*, típico da serra, esse lugar utópico da infância e da adolescência perdidas. A sagração da *telus* em Aquilino adquire, em suma, uma feição conservadora, homóloga das sociedades arcaicas, avessas ao tempo histórico e ciclicamente contemporâneas dos deuses fundadores (cf. Eliade, Mircea, 1949: 481-505).

repercutir no estatuto da descrição, na intriga e no investimento ufano do homem:

“Nela [na terra] a acção das personagens não se esbate, seguramente; mas é como se essa acção fosse condicionada por uma terra que é, na maioria dos (...) livros [de Aquilino], motor da intriga porque campo de cultura onde projectos se semeiam e frutos se colhem, se roubam, se adulteram ou se perdem (em sentido literal e metafórico).” (Seixo, 1985: 141).

6. A formação nas quebras interiores da personagem

É por de mais sabida a aversão aquiliniana aos embrenhamentos psicologistas. Em *Uma Luz ao Longe*, a vivacidade sensorial da personagem integra-a na natureza solar e exuberante e funciona sistematicamente como antídoto das quebras interiores. O espectáculo do mundo natural absorve-a tanto que não chegam até nós o desassossego interior e as indagações mais fundas. Para mais, no tempo da infância e adolescência, “levanta-se sempre uma brisa oportuna que varre todas as penas” (p. 91). Valem mais as pulsões instintivas.

Uma forma análoga de sonda interior consiste em ver projectada a tristeza adolescente na reacção do perdigueiro Barzabu, que recusa separar-se do dono, prestes a entrar no colégio. Acompanho, por isso, Frederick Garcia (cf. 1981: 113-117) que vê nos animais um catalisador da emoção humana, pouco dada (em Aquilino) a introspecções ensimesmadas. A expressão afectiva de Barzabu compensa a passividade de Amadeu, “cabeça virada para trás, na porfia amorosa de não querer apartar-se de mim” (p. 17). Ao reviver, no capítulo I, o corte com o mundo infantil e a entrada no colégio, o adulto narrativiza a dúvida, então sentida, quanto ao porvir,

se deveria ser camponês livre ou letrado inibido. A hesitação na escolha abre espaço ao desconhecido e ao futuro: “Não eram termos da mesma equação, e na sua elementaridade, insusceptíveis de embaraço na escolha?” (*ibid.*).

Essa imagem forte da reclusão no colégio da Lapa intensifica-se emocionalmente no primeiro reencontro com a família que o visita (capítulo V), a mãe, o “pobre Barzabu” e o criado Monge: “Um momento me enterneci com seres tão amantes da insignificantíssima coisa que eu era.” (p. 65). O reencontro comovido com a mãe desmente, com efeito, a superioridade auto-suficiente e individualista que o adulto exalta a cada instante: “À parte o amoldamento à dedada religiosa, nem coacto nem encaminhado, por mero contágio, nada de especial venceu os meus primeiros meses de reclusão.” (p. 60).

A zona problemática do menino, que o revela em crise interior, fica remetida para pequeníssimos quadros oníricos, três ao todo, sob o impacto de eventos diurnos. A própria localização diegética dos sonhos, arrumados dois deles em fim de capítulo (II e V), comprova o quanto é limitado o espaço deixado ao inconsciente, sem expansões narrativas. A crise interior é sempre controlada para não importunar a humanidade solar e coesa. Só por ironia o narrador integra Amadeu no campo não racional, quando este se diverte em conversa com o companheiro Loio (“- E se nos saíssem os lobos a caminho? -proferi eu rindo, cedendo talvez a toque do subconsciente.”, p. 92: cf. sublinhado meu).

Todavia, a simplicidade extrospectiva da personagem não impede que ela se revele mais frágil no sonho e na resistência à noite, mantendo, ainda assim, a atração visualista pela paisagem. A este propósito, Óscar Lopes define a psicologia aquiliniana pela capacidade de observação comportamental em “sucintas imagens apreensoras dos cálculos íntimos.” (1988: 196). No internato, a vivência onírica ocorre a princípio no período de adaptação. Logo no fim do capítulo II, o sonho antecipa o inconformismo do rapaz,

sedento por se reconciliar com o espaço serrano: “E, reatando o sono, dormi, dormi como os penedos que povoavam de lés a lés, a todo o horizonte, a extensão desolada da Lapa.” (p. 28).

Para o novo aluno, é real a inibição dos sentimentos, na sequência ternurenta em que Maria Loia viola as grades do colégio religioso, revela o encanto de uma pequena rola e deixa o recado de retorno: “- Avia-te a estudar para te vires embora...” (p. 59). Contudo, é à volta da mãe e, mais tarde, da “terníssima divindade” da tia Custódia (cf. p. 169) que se expande o sobressalto do remorso por não prestar o devido afecto às mulheres da casa.

Embora a razão do narrador o negue, o menino fica envolvido pelo sonho agitado “[n]aquela negregada terra de desterro e deformação, triste como a noite” (p. 66), que é o Colégio de Nossa Senhora da Lapa. No sonho, um bando aziago de aves e uma galinha fantástica assolam a casa da Lomba e perturbam a mãe de Amadeu. O grito desesperado do menino, na camarata, interrompe o pesadelo e remata de súbito o capítulo, sob o efeito das invectivas do prefeito, “como uma duche gelada.” (p. 67). Os fantasmas e os desejos ficam reclusos desses momentos de sonho. Fechados na reserva apertada da noite a desordem perturba a nitidez dos seres. A noite é afinal o tempo da disforia, o terrível abismo do sofrimento e da aflicção claustrofóbica, o prelúdio da morte.

Enquanto escritor solar, Aquilino situa os seus heróis no plano da luz. Até a noite é iluminada e inclui uma notação visual e animalizada, como uma espécie de negativo (nocturno) da paisagem nevada do capítulo IV, já antes analisada (cf. *supra* 73-77): “De noite, com o céu luarento víamos descer os grossos flocos, por vezes espalmados como asas de mariposa.” (p. 84). Manifesta-se, por outro lado, o fascínio do céu iluminado por lágrimas de foguetes, no arraial (capítulo IX), ou pela luzinha sumida da casa materna, a iluminar os pâmpanos das latadas (capítulo XIV).

Perante a ausência da noite cerrada, cresce, no íntimo adolescente, a “nauseada cobardia das sombras” (p. 138). Surgem

pequenas notas de mistério nos vultos furtivos que cruzam a noite estival de S. João (capítulo XIV), ou nos corpos que se amam, vislumbrados no arraial da Lapa (capítulo IX). Timidíssimas são também as transfigurações da paisagem, não indo além de árvores “em seus esqueletos de inverno” (p. 98). Antes de percorrer a cave do colégio (capítulo XI), o narrador evoca o sótão da casa natal: neste caso, sobressai a já convencional simbologia uterina e labiríntica do espaço doméstico (cf. Durand, 1960: 167-168). O sótão-adega da casa da Lomba explora o símbolo da intimidade e do regresso ao ventre materno e liga-se ao húmus da origem:

“Já não contava para mim a vaga salitrosa das sombras em que soçobravam as paredes, dissipadas momentaneamente pela inundação da luz diurna; nem o casulo, agora vazio, das cocas, crisálidas peganentas; nem a pestilência e humor viscoso do solo em que corriam ratos, doninhas, trasgos, duen[d]es, salamandras, entes afins e da mesma nocturnal fugacidade. Estavam vazadas as pupilas, que eu fantasiava assestadas nos esconsos ensonados contra a minha imprudência.” (p. 139)

A implicação telúrica da casa atinge, por último, uma dimensão cósmica, ela que abriga nas suas paredes protectoras o imemorial e a recordação. Fácil é relacionar este adensamento afectivo da casa com a figura materna. Daí que, em *La Poétique de l'Espace*, Bachelard (cf. 1957: 37) estude a geografia imaginária da casa e valorize a cave como o lugar fundo da intimidade, o ninho do obscuro e do sonho. No romance aquiliniano, é o sótão desnivelado da Lomba que suscita em Amadeu o pasmo pelos trastes velhos e pelo berço protector, onde habitam os seus medos atávicos e as recordações mais caras. Aí se situa um outro mundo, um “vislumbrado e abelhudo limbo” (p. 137) por descobrir.

A lembrança fascinada do sótão recria autênticos rituais agrários, num cenário paganizado, em que os camponeses serranos se

transformam em Sileno e suas bacantes. Na adega-sótão descobre-se um esplendor cósmico, antes oculto: “ (...) o grão rolava nas tulhas com um murmúrio subtil, raro, milhões de esferas sobre milhões de esferas escorregando na lubricidade do éter” (p. 139). A casa-mãe é, por assim dizer, um naco de terra, à beira do cosmos incomensurável.³⁰

O lugar subterrâneo congrega simbolicamente as recordações infantis que constituem o cerne dos dois romances, figurando a memória com a imagem de uma mina, como no *incipit* de *Cinco Réis de Gente*: “Retrocedendo nos limbos do passado até onde a minha memória é como a lanterna dum mineiro perdido no fundo de uma galeria, que vejo?” (1948: 9). Sugiro com isto duas leituras confluentes sobre a tal luz ao longe que se espacializa no título. Num plano mais directo, ela significa o caminho (subterrâneo) sacrificial e longo realmente palmilhado na cave do colégio, no fim do qual se alcança a luz. Depois, num plano simbólico, ela é a sonda iluminadora do narrador adulto até ao seu passado, feito mina, onde repousam a infância e a esperança que o guiou no crescimento.

A vida no internato é contrariada por um arco de horizonte gradualmente dilatado, graças à resistência (do olhar) e à reacção (da aventura). Amadeu ganha espaço, liberta-se das coacções institucionais e nunca perde o íman afectivo da casa-mãe, na serra. Isso explica, no capítulo XIV (com o regresso a casa, após a expulsão), o desejo de voltar a ser o rei do gineceu infantil e de ganhar o perdão e o carinho da mãe, figura mais sublimada do que em *Cinco Réis de Gente*. Na verdade, a entrada dolorosa na escola-prisão obrigou, entretanto, o menino a confrontar-se com a saudade e o remorso de ter sentido vergonha da mãe.

³⁰ De novo, surgem aqui o sincretismo religioso e a integração cósmica do humano, tão recorrente em Aquilino. Já em *Cinco Réis de Gente*, a epifania do Cosmos na paisagem rural ocorre aquando da doença de Amadeu e da cerimónia da bênção, na ligação às crendices ancestrais do povo serrano (cf. capítulo III).

Está, aliás, implícito o motivo do conflito com a mãe plebeia - já patente no conto “O Remorso” (*Jardim das Tormentas*, 1913) e em *A Via Sinuosa* (cf. Lopes, 1988: 209) - que, em *Uma Luz ao Longe*, favorece, de certo modo, a escalada social do protagonista. Quando entra no colégio, Amadeu sente-se deslocado entre “fidalguinhos”, “meninos catitas, papudinhos e róseos, de cabelo de risca ao meio” (p. 6), filhos de senhoras de “dom e de tornu” (*ibidem*), que gozam com o enxoval serrenhamente barroco, trazido da casa da Lomba. Com esse gozo fazem-no isolar-se na sua cidadela interior, de revolta e lágrimas (capítulo III). Mas a situação não tarda a mudar e o velho Amadeu de guerra reage, em luta acesa com um colega provocador. A todo o custo, tem de defender a sua inteireza inquebrantável: “Sentia-me rústico, sem que todavia me reconhecesse bárbaro e desprezível.” (*ibidem*).

Na habituação dolorosa à rotina programada da escola, será discreto mas pungente o reencontro com a mãe, vinda num rancho saloio de mulheres (capítulo V). Então, chegamos mais perto do discurso interior (“discorria eu *in petto*”, p. 61), acompanhamos a vergonha do rapaz perante esse “rancho” de “ralé” (p. 62) que finge desprezar. Ficam, porém, na voz do narrador, a emoção pelo sacrifício da mãe em mantê-lo no colégio, o remorso da sua indiferença para com ela e, no fundo, a denúncia da mentira, aprendida com a educação religiosa. Em última análise, a escola deturpa a natureza afectiva do menino.

O sonho com as aves, que remata o episódio do capítulo V, fecha este ciclo da dor, só retomado no capítulo final, quando o herói regressa à casa-mãe, depois de expulso do colégio. Medem-se neste regresso as mudanças e as perdas do mundo infantil: por exemplo, a liberdade sensual com as criadas impõe constrangimentos até então desconhecidos. O corpo muda em termos físicos e, no regresso a casa, a abrir o capítulo XIV, a maturação suscita a dúvida sobre o futuro: “E agora?” (p. 175). No luto da infância, “[s]emelhante mutação

pung[e-o] profundamente” (p. 176) e coloca-o perante uma nova encruzilhada, tão forte como a que viveu ao entrar no colégio. Também o fascínio pela noite festiva de S. João, episódio deste último capítulo, é a prova acabada de uma humanidade hesitante, em conflito com as raízes.

Se existem, de facto, essas marcas de viragem e formação, é agora altura de clarificar melhor os entraves à socialização do protagonista. Amadeu transita da casa para o internato, donde nunca perde de vista a serra, os seus habitantes e ciclos naturais. Não é despiciendo que a narrativa abra com uma hierofania primaveril, no caminho para o colégio, e termine com um festejo estival. Ou, então, que no mesmo capítulo (XI), tão perto do desenlace, o narrador ponha em paralelo as duas aventuras subterrâneas, na casa familiar e no internato. Nelas se combina o percurso biográfico do aprendiz com o cronótopo da terra-mãe, que impera em *Uma Luz ao Longe*.

Impossível será negar o crescendo erótico de Amadeu e a sua insubmissão vitoriosa contra a instituição. Só que a influência cíclica da natureza liberta estes anos da adolescência, consegue destruir a lei do colégio e dissolve no Cosmos a caminhada humana: “Todas estas ninharias [do internato], insignificâncias escarradas no curso da vida universal, se sucediam ao compasso da lei da ciclicidade que conduz e retorna os astros pelos mesmos orbes.” (p. 123).

A tónica dominante da aventura e da paisagem contemplada celebra a aprendizagem na terra de origem. Celebra, em grande medida, um retorno à origem. Contudo a ufanía que preside à aventura e à paisagem não esconde, na evocação do narrador, a trágica delapidação do tempo, apenas amenizada pelo “moderador plástico” do amor que conheceu, pela primeira vez, numa voz doce de rapariga, a caminho do colégio (cf. pp. 12-13). Entre o genesíaco e o efémero da *idade de ouro* juvenil, Amadeu, amado de Deus, protagoniza o voluntarismo humano que faz do querer poder e do tempo humano e natural uma eternidade cósmica.

Cap. II - *Uma Gota de Sangue*: a introspecção e os bloqueios da aprendizagem

Nesta minha revisitação de romances portugueses, tenho vindo a privilegiar a definição ideológica e semiótica da aprendizagem centrada no internato: contam, antes de mais, a qualidade e o modo como a narrativa delinea ou trava o processo de socialização adolescente. Por isso, a consideração do *Bildungsroman* e da tradição romanesca a ele ligada permite reconhecer a singularidade e os pontos de contacto entre os textos que integram o meu *corpus* de análise.

Sintetizo agora ideias já expostas na Introdução deste trabalho. Aferir em *Wilhelm Meister* as combinatórias mecânicas de um paradigma de género equivale a depurar, em ar rarefeito, o que por natureza se foi constituindo não como um molde definitivo mas no feixe trans-histórico das possibilidades do subgénero e das leituras a ele atribuídas. Mesmo assim, o vaivém da ruptura e da tradição não recusa ao romance de formação o traçado retórico de uma linha de vida, unidireccional e tendencialmente ascendente. A linha narrativa acaba por amplificar o crescimento individual de um jovem à potência duma *prosa do mundo*.

Deste modo, muitos estudos sobre o *Bildungsroman* francês do século XIX (como Moretti, 1986) salientam a forma como Stendhal, Balzac e Flaubert exploram um herói móvel, na vertigem da liberdade e à escuta do fluir social e histórico. Creio, de resto, que essas características têm continuidade, reformulada, no romance português dos meados do nosso século. Porém, a transferência espacial do protagonista para a cidade cosmopolita dificulta a teleologia simples da formação, tão ajustada ao humanismo burguês de oitocentos (cf. idem: 261-85). Em *L'Education Sentimentale*, de

Flaubert, a cidade moderna já é a geografia asfíxiante e desumana de um labirinto, ao que o jovem herói responde com o diletantismo *blasé*, sem o compromisso de passar a etapa conturbada do crescimento; a bem da maturidade. Nesse sentido, o destino colectivo perde força vinculativa sobre a formação, agora em óbvio transtorno, pelo que de agudamente descoincidente separa a intimidade da acção, na personagem.

No romance de Flaubert, a aprendizagem não garante o êxito do jovem: nem é o balanço positivo da vida que está em causa, quando a hipertrofia interior invade o romance psicologista. Dostoievski e, depois, Proust exploram a nova dimensão temporal do humano, embrenhada nas galerias íntimas de um indivíduo em estilhaço, sem rumo pré-conhecido ou vitorioso. Género da temporalidade, o romance começa a ser dominado pela vivência interior que sabota as linhas (artificialmente) construídas do biográfico e da aprendizagem. A personagem detém-se no buraco negro do instante, numa espécie de escória subjectiva para a arrumação cronológica da vida, pois expande o inacabado, o fragmentário e a deriva.

Em *A Velha Casa*, José Régio (1901-1969) valoriza a expansão morosa do humano, na herança do filão europeu dos romances de família e do seu cronótopo, enlevado no imaginário, que é a casa familiar. Tal como a *Recherche*, de Proust, ou *Jean-Cristophe* (1904), de Romain Roland, a soma romanesca de Régio estrutura-se sobre um itinerário pessoal e sobre a espiral da introspecção que, a todo o custo, procura o paraíso perdido da infância. Não pretendo fazer aqui analogias comparativas entre romances de literaturas diferentes, mas apenas evidenciar, em *A Velha Casa*, o tempo espesso da psicologia que o seu narrador verbaliza de forma cerebral e até ensaística. Não será essa, todavia, razão bastante para esquecer a obra e perpetuar os equívocos preconceituosos que têm envolvido José Régio e a geração presencista, de um modo geral.

Foi *A Velha Casa* o projecto romanesco de maior fôlego para o seu autor, acompanhando-o numa publicação sucessiva de cinco

volumes, entre 1945 e 1966. ¹ O paralelismo da vida e obra, que sugiro somente em termos cronológicos, definiu, aliás, até há pouco, o grande tópico crítico acerca de Régio, segundo o qual a sua obra enunciaria uma confissão autobiográfica e Lêlito, de *A Velha Casa*, seria um *alter-ego* do romancista. ² O biografismo crítico acabou, então, por simplificar a ficção regiana da máscara e a imagética do espetáculo que o *eu* cria para chegar ao duplo inquietante, aos outros e a Deus. Da máscara e da dramatização dilemática no humano resultou a criação literária deste mestre presencista, na poesia, passando pela narrativa, até ao diário, tornando fluidas as fronteiras de género.

Ora, esse cunho *personalizado* da ficção regiana (não apenas da narrativa) tem uma implicação crucial na constituição da personagem e no valor da aprendizagem, se é que ela existe, em *A Velha Casa*. De momento, afigura-se-me prioritário tomar em linha de conta o campo enunciativo, a intrusão argumentativa do narrador (e cinjo-me a ela) que participa na implicação formal da voz e do modo narrativos. ³ A partir

¹ São eles *Uma Gota de Sangue* (1ª. ed., 1945; 2ª ed. rev. 1961); *As Raízes do Futuro* (1947); *Os Avisos do Destino* (1953); *As Monstruosidades Vulgares* (1960); *Vidas São Vidas* (1966), cuja 2ª. ed. (1973) foi acrescentada dos rascunhos do 6º. volume de *A Velha Casa*.

² A implicação da voz narradora e a coincidência da vida de Régio com certos eventos de *A Velha Casa*, em especial com a passagem pelo internato, no volume I em estudo, deram argumento para a crítica enveredar pela correspondência ficção-vida, às vezes sem a ressalva de uma *confissão relutante* (cf. Lisboa, Eugénio, [1988]). O próprio Régio jamais deixou de insinuar essa correspondência, como sucede em *Confissão dum Homem Religioso*: “De muito que venho evocando neste capítulo há vestígios e lembranças na *A Velha Casa*, misturados embora com a fantasia que sempre ajuda os romancistas.” (1971: 33).

³ Associadas ao tempo, as categorias do modo e da voz são factores estruturantes no discurso narrativo. A voz coloca a questão de *quem fala?*, isto é, as circunstâncias e a forma como a narração se vê implicada na narrativa. O modo regula a informação narrativa, em termos de quantidade e qualidade e segundo um determinado ponto de vista (*quem vê?*), com uma certa distância e perspectiva focalizadora sobre o discurso da personagem (cf. Genette, Gérard, 1972: 71-75 e 225-227). A configuração de Lêlito resulta, por isso, da intervenção da instância de enunciação e da representação diegética, oscilando entre a onisciência e a aproximação, mais afectiva ou mais irónica, ao foco da personagem e ao seu discurso interior.

destas categorias edifica-se a percepção da aprendizagem, traçada sobre o itinerário físico do protagonista desde a casa-mãe. Deixo a questão em reserva para o ponto 2 deste capítulo.

Ao confinar-me ao volume I da soma romanesca - *Uma Gota de Sangue* -, demarco um corte existencial centrado na adolescência de Lèlito e cercado pela casa-madrasta que é o internato. Mais uma vez, residem na clausura (e não na casa familiar) a coesão temática e estrutural da obra e, como tal, a justificação de uma leitura seccionada do volume que, de toda *A Velha Casa*, mereceu a única revisão textual para uma 2ª. ed., em 1961.⁴

1. Corpo dócil, alma errante: a resistência à clausura disciplinadora

Lèlito é, no seu caminho, o eixo aglutinador e absorvente do romance e em função de três pólos espaciais: a casa familiar de Azurara, o internato e a cidade, em cuja ordem típica costuma definir-se o valor futurante da adolescência (cf. Seixo, 1983: 86-87). Contudo, a referência aos três espaços, nos três primeiros capítulos, ordena-se com a anteposição da clausura (capítulo I), em relação ao aconchego materno da casa (capítulo II) e à cidade (do Porto) poetizada (capítulo III).

Quando abre a narrativa, não vemos Lélito a sair de casa e a chegar ao internato, cenas que assinalariam a entrada no labirinto escolar e prenunciariam eventualmente um fim libertador: essa foi, como vimos, a sequência espacial de *Uma Luz ao Longe*, e será, de

⁴ Sigo a 2ª. ed. revista (Lisboa, Portugália Editora, 1961), se bem que fosse interessante o confronto textual com a primeira versão, de 1945, tarefa que, naturalmente, não tem cabimento no presente ensaio.

certo modo, a de *Manhã Submersa*. Em ambos os romances, a isotopia da luz / manhã aparece antecipada no título, prenunciando uma vitória ufana ou um bloqueio frustrado, respectivamente. Em Aquilino, já o tentei explicar, o sentido circular da exploração da cave, no capítulo XI, confirma a prova superada e a anunciação luminosa de **uma luz ao longe**. A aproximação gradual à luz prometida faz a contagem descrente para a vitória final.

Uma Gota de Sangue não é, assinale-se, um título cronotópico como os dois atrás enunciados, em que a marca espacial e temporal se cruza explicitamente; constitui uma sinédoque emblemática que só pela simbologia da “gota de sangue” consegue relacionar os pólos espaciais da casa-internato-cidade e a respectiva vivência temporal do protagonista que os dinamiza. Iniciado o romance, Lèlito apresenta-se já encarcerado, **sujeito ao** ritmo institucional que apenas tem contradição no tempo projectivo (nostálgico da casa e idealizador da cidade). Aos poucos, ele será também **sujeito do** ritmo psicológico que corrói a disciplina e abre o alçapão nocturno do *eu*, instintivo e passional.

O *incipit* antecipa, desde logo, uma primeira tensão cronotópica no romance, entre a casa e o colégio:

“Era a hora do estudo da tarde, e Lèlito pensava. As *Catilinárias* abertas na carteira, o dicionário à direita, o caderno de significados à esquerda e o lápis à mão - pareciam demonstrar que Lèlito preparava a sua lição de latim. Mas Lèlito não pensava nas *Catilinárias*. Na realidade, nem pensava. Melhor fora dizer que vogava ao sabor de um vago devaneio melancólico, através do qual a saudade de casa transparecia num persistente vaivém de recordações, aliada a uma como viscosa, angustiosa, obscura sensação de pavor. Tal pavor, ainda Lèlito fugia de o confessar a si próprio; mas há três dias que o perseguia; e há seis que Lèlito chegara. Há seis que neste mesmo salão fingia, a esta mesma hora, preparar as lições do dia seguinte.” (p. 9).

Trancado o portão do internato, o corpo adolescente cede à rotina do estudo: a abertura bipolar do parágrafo (“hora do estudo” / “Lêlito pensava”) submete o jovem e assinala, ao mesmo tempo, uma ténue resistência pelo devaneio, salientado pela aliteração (“vogava ao sabor de um yago devaneio melancólico”) e agregador de sentimentos, também eles bipolares, a saudade da casa e o pavor do internato.

Há ainda um outro aspecto a sublinhar, o deslize do pensamento para a recôndita paisagem interior. Traduz-se esse deslize na formulação retórica da *correctio* (cf. meu sublinhado no parágrafo), pela qual o narrador se intromete e toma posição sobre a *transparência interior* do herói. Terei oportunidade de analisar, no ponto 2, a enunciação do narrador sobre a personagem, ela que faz mover todos os elementos da narrativa e que constitui o grande centro mediador das vozes textuais, com diferentes densidades e graus de relação (cf. Buescu, 1995: 79-107).

De momento, prosseguirei a leitura das primeiras páginas do romance. Antes que Lêlito comece de facto a minar o controlo tirânico do colégio, ele conhece a violência das regras e dos interditos sobre o seu corpo, dócil e submetido pela instituição. Já a imobilidade desgasta as horas previstas para o estudo zeloso: todo o capítulo I expande o *incipit*, ou seja, a cena do aluno imóvel, fingindo ler as *Catiliárias*, e o capítulo II retoma-a, fechando o círculo da analepse que, entretanto, abrangeu os primeiros seis dias de internato.

O novo aluno interno conhece a violência do espaço cercado que, no parágrafo subsequente ao *incipit*, o compartimenta numa sequência de elementos contíguos, premonitórios para o decurso da narrativa: “salão comprido” → janelas até ao tecto → recreio → “muro da cerca” → “longes da cidade” (p. 9). Curiosamente, identifica-se neste passo um dos poucos momentos de contemplação através da janela gradeada, tão intensa é a detenção introspectiva no romance. Depois, Lêlito conhece as instâncias da autoridade e as regras

corporativas, as infracções e as cumplicidades (para ele repulsivas) dos colegas. A imposição das normas e hierarquias antecipa-se, no próprio espaço, com o estrado, a mesa do prefeito, a divisão em filas de carteiras e, na parede, com o retrato do fundador do colégio e uns dizeres lapidares sobre o sacrifício dos que exercem a autoridade e o benefício do trabalho.

No que à lei da instituição diz respeito, proclama-se o controle purificador dos corpos e almas, encarcerados sob a utopia da luz e da ordem, da obediência muda e da famosa *alegria no trabalho*. Com tibieza, o discurso interior subverte já a verdade totalitária: “«Trabalhar com alegria!... Mandar, obedecer...» Desde a primeira tarde que estes letreiros se tinham tornado quase odiosos a Lèlito; nem ele sabia bem porquê.” (p. 10).

Embora desproporcionada nas armas utilizadas, prepara-se uma luta acesa entre antagonistas bem marcados, o aluno e o colégio. Ao desejo individual que Lèlito reivindica na solidão, na leitura de Garrett e na recusa do recreio, a autoridade responde com a rotina escolar e com a punição sobre a turbulência e os tempos mortos, que favorecem o pensamento livre e os chamados *actos pecaminosos*. São apenas permitidas as deslocações vigiadas ao liceu e as pausas de recreio no espaço concentracionário. Definem-se neste quadro os traços essenciais ao aparato disciplinar da escola moderna, de que a criança devia ser produto obediente e passivo (cf. Bouillé, 1988: 108).

É justamente neste lugar tão vigiado que o aluno vive a sua crise adolescente. A abundância de eventos, no capítulo I, dá conta dos embates, ainda submissos, de Lèlito com os prefeitos, com a praxe vexatória dos colegas e com o castigo do director-adjunto. Recordo a série assindética de adjectivos no *incipit* (“viscosa, angustiosa, obscura sensação de pavor”, p. 9) que associa ao rapaz um medo gradualmente incorpóreo.

Daí que, no todo do romance, o itinerário individual se cumpra sem a alegria aventureira de Amadeu (em *Uma Luz ao*

Longe) e seja vivido na “cobarde ousadia” (p. 18) do convívio social e no embrenhamento íntimo. O auge dessa introspecção conhecêmo-lo aquando da errância alucinada pelo Porto nocturno (capítulo XIII). Ao contrário da primeira audiência com o director-adjunto (final do capítulo I), os encontros seguintes com a autoridade (capítulos VII e IX) já não amedrontam e estimulam, antes, o desdém pelos outros e a aparição da face monstruosa que o adolescente em si vê emergir. Na aparência dos gestos quotidianos, ele finge e constrói a máscara da civilidade.

Regresso, por agora, ao capítulo I, onde o narrador comanda as reacções do protagonista, assume a sua defesa, onisciente e enfática, e sublinha os efeitos retóricos do contraste e da transfiguração. A desproporção entre as personagens envolvidas no lugar da educação é determinada em função (do olhar) de Lèlito. Ele fragiliza-se no diminutivo familiar, empregue pelo narrador, pelas outras personagens e por si mesmo, em solilóquio. É uma vítima indefesa, criança grande e iluminada, desajustada dos colegas e esquivo a convenções. Em contrapartida, assomam à sua volta os espectros gelados e sinistros dos prefeitos, a começar nos próprios nomes do *Caveira* ou do *Carne Crua*, este último mostrando as “pernas como trancas, aquele queixo largo, aqueles olhos limosos” (p. 16).

No entanto, a partir do capítulo VI, as sombras funestas dos prefeitos atenuam-se e rebaixam-se até ao ridículo emproado de Bento Adalberto, o prefeito-filósofo que a todo o custo quer conquistar a amizade de Lèlito. No início, a fantasmagoria do internato ainda tolhe Lèlito com o seu habitual “senso do estranho” (p. 247), em plena deambulação portuense (capítulo XIII). Afinal, essas figuras detêm poderes assustadores e incompreensíveis.

Bem cedo, tomamos consciência do martírio do corpo adolescente, do abandono esquizofrénico, dos “olhos desvairados” (p. 44) para um mundo-refúgio a que repugna a insinuação física de Adélio (“voz pegajosa”, “sorriso sensualão” e “brandura obscena”, p. 22) ou a

roda grotesca dos colegas que o expõem à “vistoria” humilhante da carne. A cerimónia bárbara da praxe fá-lo estranhar-se e transfigurar os seus colegas-algozes pela cor e pela decomposição dos rostos, conforme o motivo do palhaço miserável e da população *voyeurista* e chocarreira:⁵

“(…) via erguidos para ele, de baixo, os glóbulos alvejantes dos olhos de *Cabeça de Graixa*, a face verde e o grosso lábio sarcástico do Adélio, a testa amarfanhada do japonês (...), a grenha de Julião *Le Gros*; outras caras e pedaços de caras já conhecidas.” (p. 42).

Não é tanto a arquitectura do “casarão odioso” (p. 128) que intimida o novo aluno, como sucede nos romances de Aquilino e Vergílio Ferreira. O medo nasce sobretudo das figuras espectrais, dos prefeitos e dos colegas ameaçadores, que povoam o colégio. Só o capítulo IV, o capítulo mais pequeno da obra, devotado por completo ao pânico nocturno de Lèlito, repercute o quadro tétrico do dormitório, na “nudez utilitária e brutal” (p. 67), e, mesmo assim, assolado pela sombra deslizante do Barroso e pelas escapadelas clandestinas de outros alunos:

“O claro lívido da noite se infiltrava por essas frinchas, e anulava ainda a luz baixa das lâmpadas; mas ajudava a manter o dormitório numa penumbra em que vagamente se desenhavam as formas das camas, e até, nos lugares menos escuros, o volume dos corpos.” (p. 65).

⁵ Exemplos da devassa sobre o sujeito poético-palhaço são recorrentes em José Régio, nomeadamente em *Biografia* (1929), nos sonetos “Génese”, “A terra é redonda”, “Boneco desfeito”, “Filho do homem” e “Soneto de Onan”.

1.1. Migrações cronotópicas: o assombro do internato e a regressão até à casa-mãe

Através da “obsessiva ocularidade” sobre o real (Faria, 1977: 35), *Uma Gota de Sangue* desenvolve na personagem a impressão de assombro, desde aquele primeiro “vago devaneio melancólico” do *incipit*. A precária inserção no mundo dos outros explica o refúgio no íntimo. Pelo egotismo se desprendem a agitação alucinatória e o apelo regressivo até ao aconchego da casa-mãe. Duarte Faria justifica do mesmo modo esse caminho do familiar para o estranho:

“É da sua colisão com a lei irracional ou materna que esta [transgressão] tem ocasião de subverter os primeiros dados desencadeando a instância do assombro. E isso basicamente através de três elementos já formulados: a mãe, a casa, o devaneio.” (idem: 34).

No capítulo IV, irrompe um tempo não programado por calendários ou relógios, mas influenciado pelo “angustioso pavor de se ver ali indefeso, só nesse imenso dormitório comum, ouvindo o vento farfalhar lá fora nas árvores, olhando as manchas incandescentes das lâmpadas” (p. 68). Situamo-nos, então, num pico de *suspense*, expresso pelo narrador (“Lèlito tinha medo! tinha medo!”, p. 69). Ainda longe das iluminações satânicas, o jovem recolhe-se nas lembranças nebulosas da casa-mãe, a ponto de, no capítulo V, a “luz do dia não chega[r] a dissipar tais sombras; nem a agitação da vida.” (p. 70).

Entrecruzam-se, por isso, dois espaços polares, a casa materna denominada a “plácida Azurara” (p. 33), e o colégio, sendo a primeira responsável pela nostalgia das memórias e da imaginação que aquece a alma do rapaz. A casa familiar simboliza o cais seguro da origem, onde se refugia a evasão imóvel dos capítulos I e II, e

torna Lèlito no soberano (fugaz) dos movimentos interiores, reiterados na expressividade do monólogo narrativizado: ⁶ “Imaginava a sua casa a essa hora. Que paz! Era a hora em que já não chegava a luz para se ver. Nas janelas ficava como pegada uma claridade fosca, leitosa, que vinha do céu nestes cinzentos crepúsculos de Outubro.” (p. 33, sublinhados meus).

Num primeiro momento, Lèlito relembra, em morosa saudade, o quadro diminutivo do cronótopo doméstico. A apreensão temporal ganha corpo numa *casa-ninho* idílica, reduzida à escala *guliveriana* - o termo é de Duarte Faria (idem: 69) - e reveladora de um *espaço poetizado*, na acepção bachelardiana (cf. 1957: 92-104). Ele evoca o “seu quartinho de outrora” e a “cadeirinha baixa”, à luz da “claridadezinha da lanterna” (p. 34), a lareira e as ancestrais paredes familiares, exploradas em entardeceres encantados. Um ninho só seu, de leituras enlevadas, de lendas e rezas entoadas pelas criadas, guardiãs do lar, ao abrigo das tempestades e dos fantasmas mais tenebrosos.

Desta forma, o adolescente encontra no colégio um bem-estar regressivo e recorda o “sussurro monótono e doce, embalador” (p. 35) das vozes e o avançar das sombras na casa familiar: “As sombras desciam as escadas, amontoavam-se aos cantos, subiam ao tecto. Bem Lèlito gostava de percorrer a casa a essa hora! Era como penetrar na mais funda intimidade dela e no mistério da noite.” (p. 33). O efeito retórico de contraste fica, de novo, activo. Quando está mais

⁶ Entre as modalidades de citação do discurso interior em 3ª. pessoa, o monólogo narrativizado mostra a individualidade expressiva da personagem (deícticos, pontuação, etc.), embora sob o domínio do narrador. Na demarcação fluida entre narração e citação, própria do romance psicologista do século XX, este é um meio de focalizar (“pensée avec”) a *rêverie* livre da personagem e a tonalidade afectiva do narrador (cf. Cohn, Dorrit, 1978: 121-164). Ao articular o comentário e a síntese (*psiconarrativa*) com momentos de citação interior, *Uma Gota de Sangue* apresenta um espaço enunciativo monopolizado pelo narrador.

embalado pela recordação da casa-mãe, o prefeito *Caveira* irrompe como uma aparição funérea (cf. pp. 36-37) e obriga-o a descer até à realidade crua do colégio, proibindo-lhe o direito à intimidade, já dificultada pelos corredores lúgubres, cercas divisórias e dormitórios frios, e vexada pelo riso grotesco dos colegas.

No quadro habitual da prisão romântica, caracterizada por Victor Brombert (cf. 1975), também a alma deste recluso voa para fora das grades do internato e consegue recriar o ritmo temporal da casa familiar, tornada visível no espaço da lembrança. Está, de facto, em causa a definição da cronotopia no romance que relaciona as personagens e a ação narrativa - aqui bastante condicionada pelo devaneio - com as redes simbólicas e metafóricas da obra (cf. Bakhtine, 1975: 391). Entre a evasão para o passado e a queda dolorosa no internato, nasce a primeira transição no espaço-tempo do herói. Essa migração cronotópica significa que a personagem atravessa vários lugares e lhes atribui uma temporalidade pessoal (cf. Mitterand, 1990: 91).

Por conseguinte, Lélito cede à nostalgia (da casa familiar), palavra que tem o sema regressivo no seu étimo grego *álgos* (dor) + *nostos* (regresso). Com ela traça um esboço de romance familiar freudiano que a criança constrói e o adulto em geral recalca, embora, na óptica psicanalítica da literatura, este material psíquico possa ser recuperado sob a forma do romance (cf. Robert, 1972). A energia do cronótopo doméstico reside na sacralização da figura materna, ao passo que a figura paterna é desvalorizada e só ganha evidência como cúmplice da disciplina do colégio e das suas hipocrisias.

Atendamos, neste momento, ao Porto boémio dos cafés e cinemas, outro refúgio idealizado, paralelo à evocação da casa natal, e bem próximo do lugar de reclusão escolar. A personagem projecta aí um novo aconchego, “deliciosamente embalado no quente e contínuo marulhar do mar humano circundante” (p. 50), movido não já pela dependência umbilical mas antes pelo fascífascínio do convívio na

“cidade poetizada” e nas suas “casas estuantes de luz” (*ibidem*). Não obstante o contacto (um tanto repulsivo ao satanismo latente de Lèlito) com os becos malsãos e com as mulheres pintadas de “seios moles” do centro portuense (no capítulo VI), a cidade voltará a agitar o autismo juvenil, quando, por fim, toma a iniciativa da fuga. As ruas cobertas pela noite tenebrosa ganham plena centralidade no capítulo XIII, palmilhadas em desassossego como um labirinto iniciático.

Aos poucos e à força de o herói se emaranhar na introspecção, o tempo regulamentar do colégio perde força coerciva e não consegue garantir a lógica positiva da aprendizagem. Caso contrário, o colégio interno seria um purgatório consagrador e de passagem. O facto é que esse lugar constrange Lèlito e condu-lo a um desenlace regressivo, porque no fim volta a situá-lo na casa de Azurara. Aí decorrerá toda a acção do volume II de *A Velha Casa* (intitulado *As Raízes do Futuro*, 1947), num compasso de espera até à anunciada partida de Lèlito para Coimbra. Para já, não desenvolverei os factores de bloqueio à maturação adolescente. Apesar disso, note-se que a introspecção não só estimula a evasão até à casa familiar como transforma os três meses de internato numa *durée* prolongada de autodescoberta interior.

2. A configuração da personagem na narrativa

“Era como se um monstro desconhecido e proteiforme se lhe espapaçasse no peito; ou o ameaçasse um grande perigo iminente, não menos terrível por se apresentar vago. A par desta angústia inteiramente nova, quase, quase lhe pareciam reminiscências doces os terrores infantis que na sua casa de Azurara tivera. O seu espírito como que ofegava sobre si próprio, a um tempo atónito e baldeado pelos mais desencontrados movimentos.” (pp. 107-108).

O refúgio da personagem transforma-se numa nova metáfora espacial: o poço íntimo. Não conta agora a vivência idealizada da cidade ou mesmo da casa-mãe, cuja presença denota uma enorme dependência edipiana. Diminuído o peso do ninho maternal, o capítulo VII - em que ocorre o primeiro encontro (deceptivo) com o pai - inaugura a descida ao fundo de si mesmo. Lèlito debruça sobre si um olhar estagnado, exigindo-lhe, ainda assim, esse gesto uma máscara social para poder vegetar sob a autoridade escolar. Ora, uma tal estagnação interior reforça o protagonista e o seu foco de consciência sobre o universo ficcional que ocupa.

Visto que a personagem não se constitui destextualizada mas na interacção com os diversos membros do espaço ficcional a que pertence, ela possui *um* foco de consciência, emite *um* sentido de mundo e de intervenção nele, que assume ou recusa no seu discurso e nos seus actos, por contraposição às outras personagens. Por maior que seja a centralidade diegética da personagem, esta assume sempre um perfil relacional e mediador, como “uma forma de organizar e distribuir formas de comunicação no texto” (Buescu, 1995: 85). Torna-se pois essencial integrar a personagem na confluência das vozes romanescas, dos seus conteúdos e formas de intervenção dialógica que asseguram a (mais ou menos) instável unicidade do texto.⁷

Encontraríamos muito pouco interesse se víssemos em Lèlito um ponto isolado da narrativa ou, pior ainda, uma mera soma de

⁷ Embora longa, deixo aqui a seguinte citação que elucida bem quanto à modelização dialógica da personagem: “(...) se considerarmos que a fixidez da personagem implica sempre a sua interrogação enquanto forma plástica, enquanto entidade dinâmica (em função de si própria) e relacional (em função das outras personagens), estaremos talvez mais perto de entender como a manifestação do mundo se concebe a partir de dimensões que ultrapassam a mera *constituição* da personagem para insistirem no seu carácter *mediador*, enquanto elemento de *progressão narrativa* (...) pensada em função de padrões inter-subjectivos e trans-individuais, que apenas podem ser interrogados se tivermos suficientemente em conta a ‘plasticidade’ que caracteriza toda e qualquer personagem.” (Buescu, 1995: 92).

acções, quando, nesta obra, a escassez de movimentos paralisa o herói e a sua integração no mundo social do internato. A sua plasticidade, maioritariamente introspectiva, e a progressão narrativa a ela associada enraízam, sobretudo, a personagem no confronto com dois elementos estruturais que convém desde já seguir:

- a. a superficialização do insondável humano (em Lèlito) e a descerebração irónica das outras personagens;
- b. a transparência interior do herói regida pela intrusão sapiencial do narrador.

2.1. O insondável humano e a descerebração irónica das personagens secundárias

Os outros seres e entre eles as figuras da autoridade no internato não merecem uma sonda compassiva do narrador. São monstros malvados, de perfil terrífico e loucura contida no olhar. Ficamos sempre no limiar da máscara, fazendo supor energias incontroláveis. O prefeito *Caveira* traz consigo histórias terríveis e faz valer o seu poder “nesse olhar imóvel, de clarão mortiço (...) e no seu riso que rebentava misterioso, inquietante, como um alçapão que de repente se abre” (p. 37).

Neste excerto fica-se pela superfície, sendo impossível chegar ao mistério subterrâneo da alma. Tal superficialidade é favorecida pelo domínio subjectivo de Lèlito - em focalização interna - e pela distância em relação ao “rancho”, às convenções e às cumplicidades dos que o cercam no internato. Bloqueada a comunicação com os outros, eles são alvo, a seus olhos, do grotesco e do fantasmagórico, ou são definidos pela “simples nitidez do olhar” (pp. 71-72). Daí a desenvoltura franca de Pedro Sarapintado e o sentimentalismo plebeu de Olegário. Todas estas figuras não passam de máscaras frágeis ou de humanos lamechas, destituídos de exacerbação narcísica e de carácter excepcional.

As tensões entre as personagens expressam-se pelos diálogos de conflito, particularmente recorrentes quando, de início, Lèlito se expõe às regras do colégio, e claro pela violência do olhar, como se cada ser fosse uma ilha incomunicável, isolada na sua verdade última.

Nos olhos dos outros seres procuram alento os humilhados, como Lèlito, Bento Adalberto e a prostituta saída de uma viela portuense; ⁸ pelos olhos se navalha a raiva física de Adélio e Lèlito ou o cinismo gelado do director-adjunto, ao presenciar os encontros do sr. Trigueiros com o filho. Se os olhos do prefeito Barroso devassam tenebrosamente o protagonista, nunca conhecemos a perturbação que eles escondem, por muito “dom de acirrar a loucura” (p. 141) que demonstrem: “Na face lívida, arrepanhada, aqueles olhos vidrados onde Lèlito só via uma espécie de *cerração*, - a ferina inconsciência dos olhos de certos animais - luziam agora fixos e sanguinários, devorando-o.” (p. 177).

Quanto a Bento Adalberto, mesmo sofrendo o trauma da experiência seminarista e a chacota dos outros, mesmo fazendo brilhar uma luz fugidia no olhar e agitando-se num tique nervoso, ele reduz-se sempre a um tipo ridículo, afectado nas reflexões, tosco na afectividade e na aparência, quase o *homem sem qualidades* do romance modernista. Os dois prefeitos são almas atormentadas e, todavia, o narrador superficializa-os e deixa-os em aberto. ⁹

⁸ Da alucinação visual do protagonista emerge o rosto quase brandoniano da prostituta, uma máscara expressionista e patética de miséria: “uns olhos vidrados, grandes, que o procuravam com uma ansiedade suplicante, brilhando numa face chupada e vermelha” (pp. 236-237).

⁹ Outra personagem *desaproveitada* é o pai de Lèlito, conotado com a violência e as fraquezas do coração e incapaz de compreender a diferença do filho. Ainda que a máscara reflecta “um esgar quase sardónico” e uma postura militar, o olhar penetrante de Lèlito pressente-lhe “os estigmas dos anos”, o desgaste da “caveira” (p. 207). A virulência rebelde contra o pai, no último encontro (capítulo XI), deixa o sr. Trigueiros ferido “em obscuras regiões tanto mais sensíveis quanto menos conscientes” (p. 210), a que nunca acedemos.

É, contudo, sobre o director-adjunto, Paiva Filho, que se abatem a maior ausência do mistério e uma quase descerebração. E, paradoxalmente, ele beneficia da única mudança de foco narrativo para outra personagem que não Lèlito. Acareados os prefeitos e os alunos desordeiros, depois da cena de pancadaria (capítulo VIII), o director-adjunto condena o réu exasperado (Lèlito) e fulmina, sem piedade, o frágil prefeito Bento Adalberto. A figura máxima da autoridade faz-se pavão cioso da sua eloquência e requinte e, em resposta, o narrador viola o seu íntimo e revela o teor consciente e silencioso dos seus pensamentos e contrariedades mesquinhas. O que conhecemos em Paiva Filho é a verdade crua da superficialidade e da afectação.

Ao ter de julgar a desordem entre os alunos e ao ver-se privado do convívio mundano de um chá, o director-adjunto surge-nos devassado na intimidade vazia e caricatural, como se fosse o reverso da auréola sobre-humana do protagonista. Eis então outra cena de contraste. Ao mesmo tempo que ouve os ditames ocultos da figura da autoridade, o rapaz não esconde um riso arrepanhado e mostra-se cada vez mais alheado da vivência social: “E, como um eco multiplimultiplicando-se e perdendo-se nas profundezas de uma cisterna, aquela mesma acusação lhe ressoava muito longe nas obscuridades do ser.” (p. 153).

A descerebração das personagens secundárias radicaliza em Lèlito a altivez íntima de herói romântico, levada ao paroxismo introspectivo, porque justamente conta (quase em exclusivo) com a transparência interior. O adolescente distingue-se, portanto, das personagens mais velhas e/ou membros do poder escolar que, em termos de discurso interior, revelam um bloqueio absoluto para a crise e a insignificância das suas perturbações e, por conseguinte, nem sequer merecem a atenção do narrador.

Para Lèlito, chegar ao alheamento surdo do mundo social, à vegetação dormente e, mais tarde, ao delírio febril, em Azurara (capítulo XIV), significa que ele se entrega à sonda autista do íntimo.

Neste gesto, aliás comum entre os heróis regianos, o narrador acompanha, a par e passo, a descida ao inferno do protagonista, deixando escapar, por vezes, um comentário mais afectivo ou mais irónico. Define-se neste diálogo personagem-narrador a tensão entre os dois focos de consciência, estruturantes do romance em presença.

2.2. A transparência interior e o diálogo de focos narrativos

A singularidade interior que Lélito se compraz em descobrir começa num quase nível zero de consciência, na imobilidade do *incipit*. O protagonista é, creio bem, o puro objecto de manipulação do narrador que o sonda mais fundo, na zona subliminar da psique: “Tal pavor, ainda Lèlito fugia de o confessar a si próprio;” (p. 9). A construção da personagem passa pelo conhecimento, que ela vai acumulando, da perversidade do mundo e pela capacidade em deter-se conscientemente sobre si e sobre o seu próprio mistério. A intervenção do narrador será, a esse título, capital e até mesmo monopolizadora.

O narrador encarrega-se da defesa afectiva e da desculpabilização ostensiva sobre actos mais *extemporâneos*, logo na inter-rogação: “Não chovendo, porém, que remédio teria Lèlito senão gozar quase uma hora de recreio?” (p. 12). E, com autoridade de psicólogo e moralista, esclarece a origem da turbulência negra do inconsciente: “Decerto os seus sonhos, dele, eram bem mais amplos e precoces - pensava o próprio. Também mais impuros!” (p. 54, sublinhado meu). O narrador corrige, sabe mais, adere compassivamente à personagem numa estratégia que, todavia, nem sempre será consonante. Vejamos como.

Um rosto denso como o de Lèlito não cabe na zona consciente de que o monólogo citado ou o monólogo narrativizado podem dar conta e, então, o narrador investe-se da tarefa mediadora sobre o conteúdo, sobre os mecanismos do psiquismo e sobre as tensões do humano e do

sobre-humano, do satânico e do angélico. Em nome da pretensão à verdade total do homem, a voz narradora recusa a racionalidade monológica. Escuta a voz do silêncio através da *psico-narrativa* com que tenta resumir, descrever e comentar a vida psíquica (cf. Cohn, 1978: 37-74), cabendo-lhe grande parte da efeito de mistério incomunicável do aluno que, dificilmente é verosímil “com os seus dezoito anos incompletos, ainda virgem e cheio de criancices inconsequentes com as suas precocidades, tão sobressaltado, ainda, pelas primeiras surpresas ante a descoberta do mal em si ou noutrem” (p. 112).

Se o testemunho da narração racionaliza a cada instante o íntimo recôndito, deixa, ainda assim, algum espaço para citar o monólogo interior do herói, que não chega até nós com a humanidade familiar de outros adolescentes, em romances coevos. Talvez nenhum outro se veja tão “prematuramente chegado aos limites da vida” (p. 111), nem a fragilidade atormentada de Ramiro, em *Internato*, de Gaspar Simões, nem a dor comovente de António seminarista, rememorado em *Manhã Submersa* a partir da idade adulta.

Referindo-se em especial a *Jogo da Cabra Cega* (1934), Casais Monteiro encontra no cerebralismo o traço distintivo do romance regiano, cujas figuras e enredos denotam “o perigo para essa humanidade que está no fundo de toda a sua obra sacrificada a uma ideia que fica ‘desumana’ pela extrema depuração a que ele pretende levar uma atitude teoricamente justa” (1964: 325). Embora confunda o autor empírico / Régio e o narrador, as palavras do ensaísta têm a pertinência de chamar a atenção para a habitual manipulação ideológica do narrador regiano: ¹⁰ uma entidade sabedora que coloniza a personagem adolescente até a elevar a símbolo essencial do humano.

¹⁰ Este narrador exerce um magistério ideológico (ostensivo) sobre a diegese a que Gérard Genette (cf. 1972: 255-265) chama *função testemunhal* (pois manifesta, na modalização do discurso, o comentário pessoal e a atestação afectiva, moral ou intelectual com a história) e *função interpretativa* (a tendência para a digressão ou comentário didáctico sobre a acção).

Nesse sentido, é lícita a analogia entre Lèlito e o herói de *Uma Luz ao Longe*, este último parcialmente investido pelo figurino de pícaro sobrevivente, fascinante aos olhos adultos de quem narra e recuperado, inúmeras vezes, na ficção de Aquilino. Mesmo divergindo no tratamento psicológico das personagens e na presença em 1ª. ou 3ª. pessoas da voz enunciativa, ambas as obras expõem o empenho em figurar o humano (com júbilo ou fascínio perplexo) por parte de um narrador adulto que não tem pejo de se fazer notar na cena narrativa. E mais: além do privilégio de conhecer o futuro do herói, que as prolepses indicam,¹¹ o narrador de *Uma Gota de Sangue* exibe uma sobrecarga argumentativa junto de um possível narratário (ex: “Assim nos será lícito dizer que”, p. 85; “o nosso bom senhor Bento Adalberto”, p. 93, ou “Eis aqueles em que Lèlito encontrara companhia”, p. 107, sublinhados meus). Muito embora insista nas “criancices” do herói, o narrador cita o monólogo interior da personagem e faz dela um paradigma do humano, nos debates últimos, entre a contingência e o desejo de Absoluto, inapreensíveis ao comum dos mortais.

“Dans un récit marqué fortement par le narrateur, donc la vie intime d’un personnage ne sert qu’à permettre la formulation de vérités générales sur la nature humaine”. São certas as palavras de Dorrit Cohn (1978: 40) e podemos confirmá-las no longo comentário, abaixo transcrito, designadamente pelo valor assertivo da 1ª. pessoa do plural, do modalizador de afirmação e da interrogação retórica, a pedir a anuência de quem lê:

¹¹ A mais-valia de saber sobre a personagem passa pela prolepse, em alusões efêmeras: “o pacto de uma amizade que, embora com largos intervalos e ausências, havia de durar a vida de ambos” (p. 46) ou “Muitas vezes, mais tarde, Lèlito se lembraria deste momento” (p. 231). O corte narrativo “Justamente um domingo,- talvez o penúltimo -” (p. 130) é modalizado na dúvida (“talvez”), mas denota a óbvia superioridade da voz que, numa situação ulterior ao narrado, (re)constrói o destino biográfico da personagem.

“A fantasia e o sonho são aves que em verdade se podem alimentar das nossas próprias misérias: tal desejo temos de nos não sentirmos tão miseráveis! Porém o desgosto demasiado premente sufoca-os; escorraça-os a contemplação ou preocupação demasiado imediata de um estado infeliz. Lèlito não tinha agora senão a felicidade negativa de haver fugido à *prova do discurso*. Valeria o turvo sentimento de humilhação que lhe deixara ?” (p. 55, sublinhados meus).

Ocasionalmente, escapa uma ou outra citação da voz mental da personagem, limitada à moldura discursiva do tipo “pensava o próprio” (reformulada no meu sublinhado do próximo excerto) ou à fórmula mais solta do monólogo narrativizado, em que os pensamentos verbalizados se ajustam à narração em 3ª. pessoa. No entanto, se o narrador o permite, em breve retoma o resumo de sentimentos e pulsões difusos e a citação directa cai no comentário:¹²

“Sofrer também cansa; cansa - esmoer e consciencializar o sofrimento. E uma tarde fechado torna-se muito longa! Depois cerrara as portadas da janela sobre aquele vago crescente de lua que se ia desenhando mais nítido no céu, e ele via por entre os ferros da sua prisão. (“*Os ferros..., a prisão*”, - eis coisas a que mentalmente estava aludindo com um secreto gosto, pois o tornavam interessante a seus próprios olhos; e estas futilidades lhe não eram indiferentes mesmo naquela hora de angústia muito real).” (pp. 181-182).

A instabilidade de Lèlito simboliza a natureza humana (ao invés das personagens adultas, como os prefeitos) e, apesar de toda a

¹² A citação, mesmo em monólogo narrativizado, da voz interior dura sempre muito pouco e o narrador assume logo o comentário - psico-narrativo -, visível no parênteses deste excerto: “A grosseria não estava no seu feito; mas fora grosseiro (repetia consigo que fora grosseiro, que fora grosseiro...) para com um desconhecido que o procurara, talvez, amigavelmente.” (p. 57).

busca introspectiva, deixa-nos perante uma máscara ainda mais incompreensível. Situa-se o adolescente “no limiar de um esgotamento, e a contínua iminência de conflito interno ou externo produz um efeito especialmente teatral na remoção de máscaras por trás das quais elas e as suas clivagens se escondem” (Nunes, 1994: 141). Dificilmente o humano abre todas as suas portas a si e aos outros seres. Acresce que, ao escolher a *psico-narrativa*, na forma de comentário ou de síntese em 3.^a pessoa, o narrador não pode esconder a dúvida sobre a linguagem interior e a capacidade dela para alcançar e reproduzir, em citação directa, a faixa mais escondida do íntimo. Por consequência, o narrador arroga-se no direito de chegar mais fundo à *sua* personagem e disso dar conta pela transparência interior. Agindo assim, ele não abdica da omnisciência e controla a humanidade titubeante do adolescente.

Neste último excerto do romance, impera o retrato de um menino velho, rastilhado pelo sarcasmo com que olha os outros e a si mesmo e sob a manipulação irónica do narrador (veja-se a conotação depreciativa de “estas futilidades”). Já antes, no capítulo VII, o adolescente chegou a ensaiar a pose do órfão de Deus: agora, depois da briga com Adélio, está recluso no quarto de castigo do cárcere escolar e enfundado no seu próprio íntimo. Dir-se-ia que estamos diante de um prisioneiro em segundo grau, afundado em si mesmo e que deixa inexplorado o ponto de fuga da janela gradeada e da paisagem nocturna. Em oposição aos heróis de Aquilino e Vergílio Ferreira, o exterior não atrai, nem compensa Lèlito. O olhar adolescente concentra-se, de facto, na intimidade.

Ao pavor e à vergonha da intimidade devassada seguem-se o gosto de punir os amigos sinceros, a inquietação satânica e os prazeres solitários que, segundo o rapaz, maculam o seu corpo virgem e são ainda mais repugnantes quando praticados pelos outros. De vítima indefesa, Lèlito passa a um autismo sobre-humano, capaz de enfrentar o divino e de se entregar à autocontemplação afectada, “vendo-se interessante como qualquer grande herói de romance” (p.

125). Por momentos, os contornos românticos do prisioneiro injustiçado ameaçam ceder à corrosão auto-irónica.

Todas as personagens se fizeram subsidiárias e aparentemente vazias de interioridade. Nelas e no espaço se projectou a fantasmagoria pessoal para criar um indivíduo singular, introspectivo e anti-social, e para tornar ténue a fronteira do real e do sonho. A vivência do internato emaranha-se de mistério que o narrador, por sua vez, tenta racionalizar como *monstruosidade banal*. Esse é o dom do fantástico em Régio, humanizado e apreendido no quotidiano. Não significa ele a invasão de uma realidade outra; “radica”, pelo contrário, “na profunda, trágica, intermitente mas suficientemente sentida convicção de que *os mundos outros* são projecção ou introjecção pura de um *eu que não crê na realidade substante do mundo*” (Lourenço, 1977: XV).

A divisão entre o grotesco e o sublime é tão explorada na descida ao inferno íntimo que o rosto sombrio do adolescente fica tocado pelo gozo consciente de se ver desfasado e monstruoso. Na briga com Adélio, Lèlito vê-se autor de um “*crime*” (p. 212), olha-se como herói e compraz-se em ser um menino-doido que se rasga até fazer sair de si esgares expressionistas, quando, pela última vez, enfrenta o director-adjunto (no capítulo XI).

A máscara surge assim como factor indispensável à constituição da personagem e do seu mistério inatingível, aspecto de que ela própria se torna consciente. Não é por acaso que Lèlito se descobre excepcional, complexo e satânico e com isso se enleva à saciedade.¹³ Parece-me, entretanto, que o carácter de excepção do

¹³ O tópico da máscara sugere, aliás, a conexão intertextual com os sonetos de *Biografia* que definem, através de várias figuras míticas (por exemplo, Narciso ou Ícaro), a narrativa do sujeito poético em diversas sondagens ao íntimo, desde o menino ungido pela loucura (“Conto) ao descarnamento putrefacto do corpo (“Imortalidade”) e ao aceno cósmico do poeta (“Segue no próximo número”). Neste caso é óbvio que a máscara se repercute na própria constituição da figura autoral regiana e na sua “enunciação mascarada”: v. Mindlin, Dulce M^a. V., 1994. A contaminação de temas e géneros, na obra regiana, levou também João Minhoto Marques (cf. 1993: 66-86) a confrontar o projecto do *Jogo da Cabra Cega* com as máscaras biográficas de *Biografia*.

sujeito se marca também pelo acto da escrita, arrancada à dor e cujo conteúdo o narrador nunca cita. Não conhecemos uma linha dos escritos deste adolescente, ao contrário do que sucede com as “pseudo-memórias incompletas de Jaime Franco”, redigidas por Pedro Serra, em *Jogo da Cabra Cega*.

“Dobrado em dois sobre o [s]eu próprio poço”, como o sujeito de “Narciso” (em *Biografia*), Lèlito encena a pose do encarcerado. Não abandona o rosto / máscara da vítima sofredora, desejosa de liberdade e de uma “alvorada longínqua” (p. 179) que o salve do negrume do colégio. O prazer egotista e introspectivo significa, igualmente, o perigo de uma dissolução *blasée* do rapaz. Põe-se então um problema: Lèlito encaminha-se, do capítulo VII em diante, para a fuga redentora, não sem antes (ainda no capítulo VII) questionar abertamente os traumas e a possibilidade de superar a reclusão no internato. Dou como exemplo o passo em que, por momentos, o monólogo interior da personagem deixa de ser apropriado (narrativizado) pelo narrador e chega a ser citado, o que, de resto, a grafia destaca em itálico:

“ Não seriam as suas forças de resistência capazes de o guiarem à vitória? de o fazerem vencer a maldade alheia? «*A maldade alheia!*» Mas seriam realmente maus (ou culpados da sua maldade) esses infelizes cegos entre os quais viera viver?” (p. 179).

Esta interrogação interior será apenas prova da benevolência para com os “infelizes cegos” do internato, antes vistos na sua mesquinhez e prepotência, ou, pelo contrário, estará Lèlito prestes a embater na máscara e na opacidade da sua expansão sincera? Não obstante a brevidade da hesitação auto-irónica, Lèlito não se fica já pelo cariz excepcional e autocontemplativo do herói romântico e aproxima-se, a passos largos, do autodistanciamento esvaziador do

herói modernista (cf. Furst, 1979: 53). Uma tal erosão anti-romântica da personagem deve muito à indefinição irônica do narrador que ou a apresenta “redemoinhando nas tormentas” (p. 114) ou a desautoriza na imagem dramática de prisioneiro. Desta forma o narrador tenta desdramatizar a cisão e equilibra melhor a defesa compassiva e racionaliza o “estado anormal” (p. 123) deste adolescente.

Passada a imobilidade do *incipit*, na leitura fingida das *Catilinárias*, o narrador chega a ser corrosivo: a idealização que Lèlito faz do Porto surge “em pleno ridículo de solidão e sonho” (p. 51); os fantasmas interiores nascem-lhe do “senso do estranho que torna medonhas e secretas as próprias coisas triviais” (p. 247). No mesmo sentido, ele é acusado por um colega, Pedro Sarapintado, da “mania de atirar tudo para o trágico” (p. 213). A credibilidade da referida acusação é confirmada pela face solar de Pedro, tão corajoso e fascinante para o nosso herói. Existe, deste modo, uma dissonância grave entre o protagonista e as outras personagens, inclusive com o narrador. Por exemplo, o itálico assinala na narração uma dissonância discursiva com Lèlito e impugna levemente o perfil titânico do rapaz, escondido sob a máscara de aluno bem comportado:

“(…) ninguém suspeitaria que, serenamente desesperado ou amargamente conformado, aquele simpático rapaz de modos finos, afável e até sorridente, se sentia *ora à beira da morte ora no declive de todos os abismos.*” (pp. 111-112)

A vacilação irônica do narrador e do próprio protagonista não comprometem, em todo o caso, o *foco lacustre* sobre o íntimo, que afinal nunca desvela, à luz da razão, a zona subliminar e insondável da psique. Gradualmente, o mistério interior estimula o aluno interno a fazer do íntimo um lugar alternativo ao convívio social, no lugar educativo, e ao idílio familiar, na casa de Azurara. Esta nova transferência no espaço-tempo de *Uma Gota de Sangue* acaba por

trazer à minha reflexão duas questões cruciais: o caminho orientado da aprendizagem e a leitura de um desenvolvimento sobre a linha de vida que a adolescência recorta, à beira da maturidade.

3. O expansionismo do cronótopo interior e a estrutura narrativa

A estrutura romanesca e as suas coordenadas espaço-temporais sofrem com a expansão do egotismo introspectivo. Aos poucos, e até ao capítulo VII, no balanço de mês e meio de internato, a análise morosa do narrador oblitera as indicações temporais e desacelera a diegese, cada vez mais dessorada de eventos.

A narrativa começa *in media res*, com os pavores da praxe, e alarga-se na espiral repetitiva das lembranças familiares e dos desencontros com os outros seres que o pretérito imperfeito modaliza à saciedade. A rotina melancólica dos domingos converge, todavia, para um evento-clímax, a luta com Adélio, anunciada logo a abrir o capítulo VIII no corte temporal: “Justamente um domingo, - talvez o penúltimo - (...), Lèlito sentiu de repente que alguém o seguira abafando o trilhar dos passos.” (p. 130). O valor aspectual do pretérito perfeito (por mim sublinhado) denuncia a primeira acção importante de todo o romance, prepara a briga sangrenta e antecipa, por sinal, um maior equilíbrio entre a contemplação interior, de um lado, a acção e os diálogos de conflito, de outro, nos capítulos mais extensos da obra (capítulos IX e X).

Nesse domingo de Dezembro, Lèlito começa a adoptar a atitude de revolta, até que seja possível a fuga, sem nunca interromper a sonda introspectiva e a correspondente desaceleração temporal. Do capítulo VIII ao desenlace cumprem-se três dias cruciais, cabendo ao capítulo XII o relato da fuga do edifício escolar e ao capítulo XIII os minutos intensos da deambulação labiríntica pelas ruelas portuenses.

Antes do clímax, na viragem do capítulo VII para o capítulo VIII, o indivíduo contempla-se e reconhece os impasses interiores,

assim como os valores maiusculados da “suprema Desventura” e da “Felicidade triunfante” (p. 125). Depois do clímax, ele passa a violar abertamente a lei para não continuar a “consumir-se mesquinamente” (*ibidem*) na escola-prisão. Opta por ser mais actuante e por reformular o “prematureo encarquilhamento psicológico” (Simões, 1946: 148). Encontra-se neste acto uma atenuação ao imobilismo de Lèlito, sendo ele “muito mais um rapazinho que *se vê viver* do que uma criatura humana *realmente viva*” (idem: 146).

Em concreto, como ocorre esta transformação na personagem? Na cena de pancadaria (cf. capítulo VIII: pp. 132-135), a minudência cinematográfica com que o narrador retrata a animalidade dos gestos e dos rostos cria um efeito retardador de câmara lenta, sempre a partir do foco do protagonista. Ora frenético ora desfalecido, o protagonista age por reacções automáticas, alheado do “mundo que estivesse *para lá*, um alarido que parecia aproximar-se...” (p. 133); de repente, pára horrorizado por pensar que cometeu um homicídio: o indício perturbante é a “gota de sangue” que lhe mancha a mão, “*o pormenor horrível*” (p. 134), como o próprio define interiormente.¹⁴

A prova do alegado crime faz o herói engolfar-se mais no seu íntimo. Os instantes petrificam-se e começam a desintegrar a linha cronológica da diegese. E o cronótopo interior ganha consistência, quando, perante a acusação do director-adjunto, a cadência do tempo interior se expande, num eco surdo, pelo íntimo espacializado de Lèlito. Volto de novo a citar: “E, como um eco multiplicando-se e perdendo-se nas profundezas de uma cisterna, aquela mesma acusação lhe ressoava muito longe nas obscuridades do ser” (p. 153).

Nesta cena com o director, já Lèlito destruiu a frágil intersecção com o mundo dos outros e já abstraiu o seu “olhar

¹⁴ Este sintagma, integrado no discurso do narrador, denuncia pelo itálico a narrativização dos pensamentos da personagem, acompanhada, no episódio em curso, por um foco consonante e compassivo do narrador.

embaciado e sonâmbulo” (p. 40) que transfigura sempre o exterior (personagens, espaços e acções) e, vemos agora, a própria paisagem interior. Logo, o tempo psicológico materializa-se no refúgio íntimo, figurado “nas profundezas de uma cisterna” (p. 153). A “cisterna” delimita mesmo uma geografia a três dimensões, do baixo-alto / interior-exterior, análoga, no plano enunciativo, ao contraste entre o diálogo de conflito (exterior) e a corrente de consciência da personagem (interior), quando Lélito tem de enfrentar o director ou tem de confirmar ao pai a briga com Adélio (capítulo X). Num ritmo desacelerado, o sujeito forma em si uma paisagem fisicamente concreta de “debate com incertezas e sombras ora quase palpáveis, ora inapreensíveis, rasgadas de iluminações que rastilhavam em profundeza” (p. 111, sublinhados meus).

Chamada a título, a “gota de sangue” desenvolve um significado sinedóquico e metafórico, como essência da revolta contida e assinala, ao mesmo tempo, o resultado e a origem espacializada dessa febre juvenil que a instituição sempre inibiu. Não será demais lembrar que a gota ascende da “cisterna” íntima que impulsionou a fuga do social e a viagem interior, na intermitência espiralada de instantes fortes.¹⁵

A dimensão espacial da fundura interior, de que a gota é a parte visível, amplifica-se na iniciativa de fuga (capítulos XII-XIII), enquanto a máquina escolar é pura e simplesmente engolida e quase rasurada pela *durée* psicológica, por mais violenta que seja a reacção

¹⁵ O título do romance opera como sinédoque. A gota resulta da violência sobre Adélio e, em termos metonímicos, representa a parte (a lava) que ascende do todo espacializado que é a fundura interior. Ao mesmo tempo, a sinédoque metaforiza a paixão e as energias criadoras, submersas no Homem. Por isso, Minhoto Marques encontra na sinédoque a figura matriz do *eu* poético regiano, enquanto “corpo dissecável e palco de conflito” e também “sinédoque [exemplar] da Humanidade” (1993: 85). Em síntese, esta figura retórica evidencia o que no individual se encontra de universal, argumento com que Régio defendeu o indivíduo contra a superioridade artística de uma personagem colectiva e socialmente activa.

do director-adjunto ou dos colegas que facilitam a fuga a Lèlito. Ouvidas as badaladas do relógio, ainda no interior do internato, começa a travessia dos corredores lúgubres para as ruas do Porto e ocorre, portanto, uma alteração nas coordenadas de tempo e espaço, uma nova *migração cronotópica* para a cidade, na acepção já citada de Henri Mitterand (cf. 1990: 91; *supra* p. 47).

Não se interrompe, claro, a introspecção da personagem que funde os planos exterior e interior e que lembra a *aventura numa cabeça*, a ecoar o subtítulo de *Elói* (1932), o primeiro romance psicologista dos presencistas, pela pena de Gaspar Simões. Antigo móbil idealizado de evasão (no capítulo III), a cidade do Porto é agora percorrida ao vivo, sempre com o foco narrativo preso ao poço interior:

“Uma badalada caiu lá fora, pesada e longa na profundidade da noite, alargando pelo silêncio uma vibração semelhante ao primeiro círculo de uma pedra tombando em cheio numa água morta. Depois foram mais onze: rotundas, lentas...” (p. 225).

A errância nocturna e física pelas ruelas da baixa portuense é delimitada, como um círculo, pelos dois convites de uma prostituta e conota no adolescente a desafinação nervosa e um olhar transfigurante do exterior em paralelo à absorção gradual no espaço interior e fantasmático (fobia do lugares sociais, refúgio uterino e exacerbação libidinal). Pelos olhos de Lèlito, a descrição das ruas surge tocada pelo “fantástico na imersão social”, de que fala Duarte Faria (1977: 82-83). O capítulo XIII valoriza tanto o espaço que amplifica a paisagem interior até à escala real de um labirinto hermético e desenha um mapa íntimo, a partir das vielas lúgubres que o sujeito percorre. Mais parecendo a corja patológica que povoou o romance naturalista, sucedem-se as sombras equívocas e decrépitas de bêbados e prostitutas, as aparições” e os “fragmentos de seres vivos” (p. 248), aqui deformados pela alucinação da personagem.

A lembrar Cesário Verde ou Fialho de Almeida, a transfiguração deambulatória sublinha o fluir tenso da consciência juvenil (controlada pelo narrador) e a finura das sensações diante dos antros impuros, de prostituição e vinho, no contraponto à reminiscência acolhedora e solar de Azurara. Estando Lèlito “*mergulhado no estranho*” (p. 212), *Uma Gota de Sangue* consegue um dos seus melhores momentos, graças à imagem alucinatória da Ribeira que transfigura a paisagem e enriquece a visão com as sensações auditivas:

“O gigantesco desenho da ponte se lhe debuxava agora à esquerda, com o seu arco imenso meio afogado no nevoeiro, que adensara. O vento caíra. E como o crescente da lua se desvanecia no céu brumaceiro, de luar não havia senão uma frialdade semiluminosa, muito vaga, esparsa. Na grande mancha negra, lodosa, que era agora o Douro, retorciam-se como longos parafusos em brasa as luzes de Vila Nova de Gaia. Reflectiam outras luzes espalhadas aqui, ali, além, pequeninas, ao mesmo tempo esfumadas e nimbadas pela névoa. Junto ao cais, quase aos pés de Lèlito, mais se adivinhava do que distinguia na facha tenebrosa uma complicação de vultos de barcos. Mas havia aí lume, vozes abafadas, de vez em quando um gorgolejo ou chape-chape de água.” (pp. 243-244: os meus sublinhados assinalam a transfiguração).

Na abertura do capítulo XIV, Lèlito já saiu do mundo portuense e a respectiva mudança de foco narrativo conduz-nos ao amanhecer familiar de Azurara, aonde ele chega exausto. Terminam aí a fantasmagoria nocturna e a espacialização ampliada do sujeito febril, de que se fizeram marcas visíveis a gota de sangue e o corpo deambulante de Lèlito.

Contra a ordem punitiva do Pai (Deus, colégio e sr. Trigueiros), o corpo entregou-se ao *vício nocturno* e sofreu a

vergonha da sensualidade masculina, num espaço como o internato, pretensamente saneado na *moral e nos bons costumes*. É do gesto violento e das reacções intempestivas, do lábio arrepanhado e do riso estrídulo e incontrolado que emerge a energia subterrânea do humano.

Parece ascender nele o *outro de si* que o vai tornando passivo: “Inesperadamente, veio-lhe um pequeno riso nervoso, ridículo, sacudido, que ele próprio reprimiu alarmado.” (p. 123, sublinhados meus). Possuído pelo monstruoso, Lèlito submete-se às forças criadoras e exarcerbadas que a rotina escolar bloqueara. Entretanto teve de esconder essa perturbação, para “enganar os *homens feitos*” (p. 121), entre eles o pai e os prefeitos. Mas, à medida que desceu ao fundo de si, apenas conseguiu remover máscaras sucessivas da sua face e que a seus olhos o tornaram ainda mais estranho.

4. A detenção introspectiva: que espaço para a aprendizagem ?

Reconhecidos os núcleos cronotópicos de *Uma Gota de Sangue* (por ordem: casa familiar → internato → cidade → interioridade), importa agora avaliar a sua sucessão e a qualidade do processo de aprendizagem, em função do percurso neles experienciado pelo protagonista. A vitória sobre o colégio deriva, primeiro, da evasão até às origens familiares e, após a briga com Adélio, da viagem introspectiva a si mesmo. Mais do que a simples psicologia do monstro, o binómio internato-íntimo reflecte o desajuste social e, inclusive, a preferência pelo alheamento autista.

O adolescente resiste aos outros, especialmente aos que zelam pelo bom funcionamento do colégio, e desconhece o sentido de comunidade de alunos, plenamente concretizado em torno do pequeno seminarista de *Manhã Submersa*. Os colegas, os professores e os prefeitos são limitados e insensíveis para se darem conta da excepcionalidade do indivíduo. Do ponto de vista de Lèlito (mediado

pelo narrador), os outros funcionam apenas como factores de contraste, de atrito e de alheamento. Em contrapartida, a sua imagem torna-se mais *simpática* por ele resistir à alienação do dever e das convenções e manifestar “a urgência e o gosto de se exprimir” (p. 112). Logo, exibir a máscara do bom comportamento significa, a um tempo, ceder ao papel que o colectivo do internato lhe impõe e salvaguardar a expansão do sonho e do íntimo singulares.

Neste diferendo do indivíduo com o social encontra Régio uma temática constante e transversal à sua ficção narrativa mas que, no presente romance, alcança um inequívoco realismo de ambientes. Não é despreciando que, além da leitura freudiana de drama familiar, alguns críticos já esboçaram a leitura junguianas dos arquétipos do inconsciente no autor de *Histórias de Mulheres*. Assim tentaram Duarte Faria (cf. 1977: 83-89) e A. Cardoso Gomes (cf. 1982), em torno da tensão entre a máscara da civilidade (*persona*) que esconde, no homem, a face nocturna reprimida (*sombra*) e a feminilidade inconsciente (*anima*). No fundo,

“(…) quando o sujeito (e daí o carácter fundamentalmente individualista de toda essa geração [presencista]) se refugia em si, revoltado com a iniquidade do mundo que o cerca, é que ele está procurando o que não existe fora dele: o natural e o humano. E só há um local em que tudo foi resguardado: a memória, o inconsciente, onde repousa a subjectividade pura.” (idem: 30).

De forma sucinta e algo simplista, poder-se-ia projectar este trio arquétipico de Jung nos núcleos espaço-temporais que identifiquei, ainda há pouco, para Lèlito. Universo da vigilância uniformizadora, o internato exige ao adolescente uma máscara defensiva da civilidade (*persona*), quando, afinal, dentro dele *há mais mundos*. Depois, a casa materna abriga a fragilidade temerosa e regressiva do rapaz (*anima*). Por fim, o poço íntimo que Lèlito

aprende a explorar fá-lo reconhecer-se como anjo caído e excêntrico, intransparente aos outros e a si mesmo (*sombra*).

No lugar da introspecção germinam a divisão de Lèlito, o *outro de si*, e até a projecção na imagem de Deus com quem dialoga, no balanço de vida que faz antes de brigar com Adélio (capítulo VII). Já no *Jogo da Cabra Cega* a exasperação de Pedro Serra que (se) narra *a posteriori* concebe a necessidade de se distanciar pela escrita e agudiza a errância interior, a abjecção sexual e a alteridade diabólica, identificada na personagem-duplo de Jaime Franco.¹⁶

Voltemos, de novo, a Lèlito no internato. Vimos, pela intrusão argumentativa do narrador, que o drama individual ganha foros simbólicos do humano e, segundo Régio, esse facto escusa a personagem de qualquer apelação colectiva e empenhada.¹⁷ Porém, tal escusa não obsta a uma forte incidência social no protagonista, nem que seja pela negação, pelo alheamento.

A “gota de sangue” é a metáfora da revolta de alguém que reivindica o direito a um destino próprio, não planeado pela autoridade paterna ou pela engrenagem escolar. Na “gota” ferve a energia individual que a omnisciência do narrador tenta racionalizar e que se aproximará da *literatura viva*, tal qual Régio encontrou em Dostoiévski e projectou para a literatura portuguesa em artigos programáticos da *Presença*. As torturas, as inibições e as efusões íntimas constituem a

¹⁶ *Jogo da Cabra Cega* funciona, a diversos títulos, como a protonarrativa regiana (cf. Marques, J. Minhoto, 1993: 57- 58), por causa da concepção de romance que nele apresenta e certos temas constantes, glosados na obra subsequente, em especial em *A Velha Casa*. São análogas a busca interior dos seus protagonistas e a irrupção diabólica de Jaime Franco, que em *Vidas São Vidas*, volume V da soma romanesca, oferece a Lèlito as suas “laudadas dactilografadas”. (cf. também Faria, Duarte, 1977: 83 e 89-90).

¹⁷ Os anos 40 encontram Régio numa solidão proeminente, ele que fora a voz teórica mais consequente do grupo presencista. O campo cultural de então radicaliza, em vários órgãos de imprensa, a polémica em torno do verdadeiro modelo humano, se a arte social, se o *umbilicalismo* eterno dos presencistas. A título de exemplo, v. Régio, José, 1946.

base do seu projecto romanesco, iniciado em 1934 e prosseguido, já extinta a revista, a contrariar o que Gaspar Simões e Casais Monteiro diziam ser a inépcia nacional para a invenção psicológica.

No internato, o rapaz conhece a violência, aí se fez aprendiz de si e, ao deter-se na imagem própria, parece estagnar mesmo com a fuga para a cidade. Dificilmente os três meses de internato dão o benefício da aprendizagem social. Lèlito descobre, não o nego, a sua potência rebelde e diabólica, mas fecha-se ao diálogo com os outros seres e à resolução feliz das suas perplexidades e retorna fragilizado a Azurara. Personagem solitária, singular e introspectiva, seria impensável vê-la aderir a qualquer sublevação colectiva que surge no título *Malta Brava*, de Alexandre Cabral.

Na busca de se ver sincero, encontrou a opacidade morosa de si, sofredor e heróico. Segundo Frank Kermode (cf. 1967: 155-180), o confinamento solitário imobiliza o horizonte largo de uma evolução individual. Nestes moldes, a ficção revela que o humano não vive linearmente e em ascensão. Ele cresce de costas voltadas para o futuro, de que desconhece o rumo, e sabe remoer as perdas e a falta de um sentido, de um fim determinado e positivo de vida, como tem a aprendizagem.

Ora, em *Uma Gota de Sangue*, domina um sujeito em impasse que não resolve, no erro produtivo, a sequência do itinerário físico, entre a casa familiar e o internato. A promessa de se fazer adulto enreda-se no fingimento da máscara, no diabolismo envaidecido, “violenta[ndo] o tempo futuro” (p. 111). Se, no capítulo XIII, Lèlito concretiza a fuga, o poço interior não está nada arejado pela esperança de encontrar *uma luz ao longe*. Antes mesmo de começar a libertar-se das coacções do internato, com o pretexto da briga, o herói passa em revista os sintomas da sua anormalidade, entre eles o embaraço de estar em sociedade e a ligação umbilical à casa-mãe. Nesse passo do capítulo VII, a intrusão do narrador acaba por antecipar a morte de um destino vitorioso: “(...) eis momentos em que se via velho como vindo *de trás* e prematuramente chegado aos limites da vida, - à espera do fim. Vivendo, por assim dizer, em vários planos (...)” (*ibidem*).

Na definição de Thomas Mann, o *Bildungsroman* equivale à “interiorização” sublimada do romance de aventuras (1939: 41). Na verdade, as ações e os eventos exteriores pressupõem a vivência interior de alguém que entra em conflito com o mundo social. Por isso, em *Uma Luz ao Longe*, Aquilino insiste tanto na proximidade da formação e da aventura, tendo no internato o palco do conflito. Já a realidade do texto regiano é bem outra: exacerba-se a interioridade a ponto de quase se anular a escalada de aventuras. Mesmo antes de fugir do internato, do autodenominado *Colégio Familiar*, o rapaz fica fechado no seu íntimo, daí não podendo comunicar com os outros, estigmatizado pela exceção que revelou em si e aos olhos do mundo.

Em meu entender, Lèlito não amadurece com a lição do sofrimento que o faria aceder à etapa seguinte, e supostamente mais clarividente, da maturidade. Não beneficia com a vida no internato, que lhe estimularia a vitória pessoal e justificaria o crescimento, nem vê o seu percurso governado pela razão, que liberta o homem da sua face adolescente e sombria (cf. Wallace, 1995: 289-293).

A paragem introspectiva e a auto-ironia, aprendidas na escola-prisão, recusam ao adolescente a ideia de desenvolvimento, já que nele contam mais o tempo psicológico e o cunho aparentemente estagnado dos instantes.¹⁸ Em três meses, Lèlito transita e *transtorna-se* na autonomia espessa dos momentos e das máscaras que em si vai descobrindo. É certo que a onisciência do narrador racionaliza a voz interior do protagonista e não cede à escrita fragmentária e auto-referencial. No entanto, compromete-se, no rapaz, o sentido do progresso individual em sociedade.

Posto isto, não admira a estranheza e a contestação movida contra o *contemporâneo capital*, que era Régio nos anos 40, por

¹⁸ A propósito deste paradoxo na vivência do tempo humano, absurdo, sem sentido e erosivo, cf. Borges, Jorge Luis, “Nueva refutación del tiempo” (1952).

muitos intelectuais que defendiam o humanismo social em arte. Não admira também que, ao comentar *Uma Gota de Sangue*, Armando Ventura Ferreira (cf. 1946) denuncie a traição à promessa juvenil e o emaranhado psicológico e “envelhecido” de Lèlito, em oposição ao adolescente trabalhador que uma parte dos neo-realistas escolheu para herói do devir histórico, num tempo cheio de urgências vitais.¹⁹

Mais do que a matriz da formação (casa → internato → cidade), *Uma Gota de Sangue* privilegia o adolescentismo que não celebra alvoradas radiosas, mas apenas provisórias (como é a de Pedro Serra, em *Jogo da Cabra Cega*), e que apõe o vazio da morte à aprendizagem do Príncipe com orelhas de burro, numa lenda maravilhosa para *crianças grandes*.²⁰ Nessa conformidade, Lèlito integra o adolescentismo presencista, no qual David Mourão-Ferreira (cf. 1977: 49-51) evidenciou uma imaturidade que se eterniza, não circunscrita à juventude, e que se vê, acrescentaria eu agora, irremediavelmente perdida do caminho evolutivo e pré-determinado da formação.

Essa é igualmente a crua verdade confessada pelo narrador de *O Barão*, de Branquinho da Fonseca: “Quantas pessoas, porém, tenho encontrado que são como eu, quase como eu: negadas a si próprias, paradas no encontro das forças contrárias, afinal sem decisão de quem simplesmente caminha para algum sítio onde pensou chegar.” (1942: 24).

¹⁹ Veja-se um texto anterior de A. Ventura Ferreira (1938: 4) com a mesma posição crítica sobre Régio. Sublinho, todavia, que nem a classe social, nem o indicador psicológico definem qualquer critério distintivo entre os heróis presencista e neo-realista, tão próximos na raiz humanista. A diferença situa-se, antes, na concepção ideológica das forças sociais que compõem e podem (ou não) transformar o mundo e ela não se resolve pela arrumação bipolar de autores em grupos ou gerações. Basta destacar Honório, o herdeiro abortado na família proprietária de *Casa na Duna* (1943), de Carlos de Oliveira, ou a exaltação interiorizada e revolucionária de Miguel, em *Adolescente Agrilhoado* (1958), de Marmelo e Silva, para atestarmos a confluência dos traços sociais e psicologistas, na *facção* neo-realista.

²⁰ Em *O Príncipe com Orelhas de Burro* (1942), o percurso de Leonel ficciona uma salvação pessoal e mística, cingida pela ironia de que a perfeição não é deste mundo e por ela o humano não pode ser redimido como entidade colectiva.

Cap. III - *Manhã Submersa*: a aprendizagem ou a queda trágica do seminarista

Como romance de internato, *Uma Luz ao Longe* faz da aprendizagem a direcção do caminho juvenil, a evolução de um ser em excesso e em trânsito para o mundo, entretanto submetido ao lugar educativo. Nele se testa a aptidão do protagonista para subverter a ordem estabelecida e sair do labirinto, ganhando o prémio de uma identidade própria e amadurecida.

Todavia, o desenlace vitorioso do romance consagra a rebeldia *inata* de Amadeu, graças à aventura e ao “olhinho marau” (p. 48). Com estes dois meios de fuga, o cerco asfixiante do colégio acaba por ser diluído na serra-mãe envolvente, pelo que se deduz que não é prazeroso o avanço iminente para a idade adulta. A socialização escolar é já uma queda face à arcádia serrana do herói. É na serra da Lapa da infância e adolescência que o narrador encontra a fonte primordial do saber e o idílio compensador da perda e do tempo irreversíveis. Nostalgicamente empolgado, este narrador interpreta a sua mobilidade juvenil com o molde de uma aprendizagem eufórica que o presente (de recordação) não continua. Por mais negativa que seja a experiência no colégio, Amadeu-criança representa um passado idealizado e compensa o *aqui e agora* de Amadeu-adulto que escreve, pouco ciente do seu acto rememorativo e efabulador.

A partir destes traços definidores torna-se quase inevitável a aproximação do texto aquilíniano a *Manhã Submersa*, sob o mesmo prisma da aprendizagem, nos ganhos e perdas para os dois protagonistas. Com efeito, as duas obras desenvolvem-se em torno do cronótopo do seminário católico, algures na Beira Interior, e da retrospecção adulta em 1ª. pessoa que, também no caso de Vergílio

Ferreira, não compromete a linearidade da narração, mau grado certas intrusões emocionadas da voz narradora. À distância de vinte anos, a forma escrita vem sublimar o que não passava de uma singela “historiazinha infantil” (p. 9).¹

Estudar o autor de *Aparição* implica, é claro, tomar em consideração o caudal bibliográfico que acompanha o meio século da obra vergiliana e subscreve a sua merecida canonização literária². No que diz respeito a *Manhã Submersa*, a crítica tem sido menos abundante, sublinhando, mesmo assim, o romance por ter feito emergir o narrador autodiegético, em Vergílio Ferreira, e por ser já o embrião do *romance-problema* existencialista deste autor. Os textos críticos reconhecem-lhe uma incidência literária e ideológica bifronte, pois a recordação dolorosa do Seminário matiza a tendência neo-realista, na promessa de um humanismo integral que não se furta ao absurdo e à elegia da solidão, órfã de Deus (cf. Lourenço, 1994: 116).

Em vez de explorar o que em *Manhã Submersa* há de seminal para a obra posterior de Vergílio Ferreira (1916-1996) e, portanto, em vez de adoptar uma visão panorâmica e diacrónica, concentro-me naquele romance em função da temática da aprendizagem e do seu herói, o seminarista. Esta figura detém um foco de consciência privilegiado na narrativa e por ele se relaciona e faz mediar o conjunto de vozes das personagens, em especial a do narrador comovido. Através do olhar descentrado do jovem, arrancado à casa natal, acedemos à vivência subjectiva do internato religioso, onde habitam um colectivo submerso de seminaristas e a falange vigilante da ordem.

¹ Sigo a 8ª. ed. de *Manhã Submersa* (Venda Nova, Bertrand, [1979]), de que extraio todas as citações.

² A consagração institucional da obra de Vergílio Ferreira verificou-se, nomeadamente, com a atribuição de prémios, a inserção de obras suas nos programas de ensino e o louvor unânime da crítica. Passou a integrar a selecção restrita de textos que convencionalmente e num dado período pertence à *boa literatura* e, por vezes, chega ao nível dos clássicos. Cf. definição de canonização por John Guillory (1990: 233-249).

Oscilando no grau de importância, entre a personagem e o espaço físico e social, o romance expande o caso singular de António Borralho num rumo de vida determinado pelo que o narrador adulto diz ser o “cadáver da [sua] infância” (p. 90). Resta saber se esse “cadáver”, reconstituído *a posteriori*, contempla ainda ou inviabiliza já a teleologia da formação, que vimos subtilmente contrariada em *Uma Luz ao Longe* e nitidamente bloqueada em *Uma Gota de Sangue*, pela natureza solipsica e estagnada do adolescentismo regiano.

Dada a riqueza plurissignificante dos motivos e opções semióticas de *Manhã Submersa*, este meu capítulo jamais poderia ter a pretensão de fazer a comparação extensiva com os outros romances em estudo. *Manhã Submersa* funciona aqui como placa giratória de confronto - em especial com o texto aquilíniano -, a fim de elucidar apenas certos pontos nevrálgicos da formação e da construção cronotópica (do internato) que a estrutura. Não esqueço também o quanto a obra se Vergílio Ferreira se esmera na irradiação simbólica e semântica das suas figuras e espaços. Além de que talvez seja este volume o emblema mais visado do subgénero *romance de internato* e mesmo da nossa narrativa de adolescência, nos meados do século: não me desmente, com certeza, o impacto prolongado das suas leituras e da sua circulação no campo cultural português.³

De novo, temos um texto cuja intriga parte da reclusão forçada de um rapaz, a meio caminho entre a aldeia (Castanheira) e a cidade (Lisboa). Conta a história de um menino pobre, António, a quem a tutora beata, D. Estefânia, paga os estudos no seminário católico. No espaço vigiado e no tempo regulamentado, oprime-se

³ São inúmeras as razões da recepção continuada de *Manhã Submersa*, em especial depois do 25 de Abril: a sua adaptação ao cinema e à televisão por Lauro António (1980 e 1981), em que o próprio Vergílio Ferreira faz o papel de Reitor; a integração nos programas escolares do ensino secundário; a fronteira sedutora entre a ficção e a autobiografia e, finalmente, a leitura metafórica de toda a vivência totalitária, sobejamente legível no universo português e europeu da época. A alargar a projecção internacional, acresce a tradução francesa *Matin Perdu* (Éditions de la Différence, 1990), galardoada com o *Prémio Femina* 1990.

este retrato de humanidade a descobrir-se, na imperiosa necessidade de, a qualquer preço, tornar real a liberdade sonhada. Ao fim de três anos de reclusão escolar, o seminarista faz, então, explodir um foguete nos dedos. Porque não há sacerdotes deficientes, será esse sacrifício a única saída para a liberdade, depois de consecutivamente frustrada pelas várias instâncias de autoridade que, até aí, talharam o destino do rapaz.

Se compararmos com *Uma Luz ao Longe*, são muitos os elementos que complexificam o itinerário e o confinamento escolar de António: este vê-se rodeado por um friso pulverizado de figurantes e espaços secundários (o comboio / a camioneta, a Guarda e, mais tarde, as ruas de Lisboa), a que se junta uma significação plural da própria aldeia. A solidez do lugar natal ganha simbolismo nos espaços da Montanha e da Casa, também esta duplamente representada. À casa familiar do afecto espoliado e da miséria congénita contrapõe-se, em simetria, uma primeira casa madrastra de exílio. Aí pontifica D. Estefânia, que, pela chantagem da pobreza, aliena a vida do afilhado seminarista, em nome da caprichosa salvação da alma.

O romance inicia-se com a partida para o Seminário. O rapaz encontra-se na estação do comboio e à beira de um futuro paradoxal. Ao partir, ele fica excluído da terra-mãe e caminha para o desconhecido que, todavia, poderá revelar-lhe um horizonte dilatado do mundo, a garantia de uma vida sem privações e até a prosperidade gozada por certos párocos de província.

Não obstante serem frequentes as saídas do Seminário até à aldeia, durante os três anos em que a história decorre,⁴ e nelas se

⁴ As sete viagens confrontam o herói com a sua intimidade, com a paisagem e com os outros seres. Todas as partidas são matinais e indiciam uma promessa sempre adiada: 1ª. viagem (Outubro / ida para o Seminário: capítulo 1); 2ª. viagem (férias de Natal / regresso a casa: capítulo 8); 3ª. viagem (após férias de Natal / regresso ao Seminário: capítulo 10); 4ª. e 5ª. viagens (Páscoa / ida e volta para o Seminário: capítulo 14); 6ª. viagem (férias grandes / regresso à aldeia: capítulo 16); e 7ª. viagem (início do 3º. ano / regresso ao Seminário: capítulo 17). Na segunda parte do capítulo 20, a última viagem (na Páscoa) é omitida, salientando a escalada tensa que conduz à explosão do foguete (cf. Besse, Mª. Graciete, 1992: 49-53).

comprovar o saldo da perda, darei especial atenção à vivência no Seminário, pólo hegemônico da diegese, uma vez que cresce neste espaço a claustrofobia individual.

Sob o signo da catástrofe, a descoberta e a autonomia do *eu* avançam pesadamente entre obrigações e interditos rígidos do Seminário. Daí o interesse em sublinhar a solaridade negra de *Manhã Submersa*, na contraface da luz radiosa de Amadeu, em *Uma Luz ao Longe*. Dois motivos nucleares modulam, neste caso, o cronótopo escolar. A saber: a janela gradeada do Seminário e a singularidade exemplar (passo o paradoxo) de António na multidão. Com tais motivos se definem a submersão e a promessa matinais do humano. Só no limite da derrota, quando a instituição parece já ter afabado por completo o indivíduo, emerge a revolta (que afinal foi crescendo surdamente) contra o espaço regulamentar e contra um céu deserto de Deus.

1. A claustrofobia adolescente no internato católico

O internato congrega dois eixos temporais antagônicos: por um lado, o tempo programado do estudo, das rezas e dos recreios vigiados; por outro, o tempo germinador da biografia do jovem que atravessa uma etapa da vida e dela tem uma agitada vivência interior. *O incipit* de *Manhã Submersa*, e repito-me agora, apresenta o menino-viajante no cais de embarque, entre a “ameaça”, a “estranha felicidade inquietante” de partir e o “halo de novidade” (p. 12) do mundo. Isto é, convergem em António as linhas semânticas da esperança, da perda irremediável e da submissão à inospitalidade do mundo.

Já enredado nas malhas do purgatório, o tempo biográfico comprime-se no recanto ínfimo de um sonho de liberdade e no íntimo, descoberto aos poucos apesar de toda a violência. Nas entranhas

silenciosas do monstro escolar, as horas remoem a disciplina interiorizada e a resistência muda contra a devassa da instituição. Por isso, a narração simula o constrangimento adolescente em capítulos cada vez mais pequenos, até chegar à sumária contracção do capítulo 6, iniciado por um único vocábulo, substantivo e em letras capitais: “SILÊNCIO.”. Lembra uma sístole obsessiva e o capítulo, no seu todo, define o impasse crepuscular das horas de estudo, metaforizadas num “doente condenado” e no “sol, já amarelo de fadiga” (p. 45).

A reincidência circular do vocábulo “silêncio”, na abertura e no remate do capítulo 6, alonga o tédio suicidário de um ser que se perdeu e não encontra rumo para si. O peso arrastado do silêncio será apenas interrompido pela aparição terrífica do Pe. Tomás, na sala de estudo. Contrariamente à isotopia reiterada da manhã (sempre fria, negra e gradeada, na abertura de muitos capítulos), deparamos com um crepúsculo soberano, neste quadro da sala de estudo. O entardecer cobre a sala de paralisia, em “espera absoluta” (p. 46). Numa cena homóloga ao *incipit* de *Uma Gota de Sangue*, que analisei anteriormente (cf. *supra* pp. 117-120), os corpos e os gestos dos alunos desaceleram-se em câmara lenta e vergam-se sob as horas rotineiras:

“A toda a minha volta, para diante, para trás, vagas de seminaristas e mais seminaristas, mudos, submissos, numa espera absoluta. Uma fervura anónima de folhas que se voltam, de pés que se arrastam, povoa o espaço entre os pilares altos de madeira que aguentam com o tecto, pesa sobre a atenção fatigada de todos, sobre o sono dos que tinham Geografia e estudavam de atlas aberto. A chama verde dos bicos de acetilene silva subtilmente, o tiquetaque do relógio atravessa um deserto de areia e de silêncio, caminhando sempre e sempre.” (*ibidem*).

Parece-me ser sintomática a transfiguração da sala fechada na imensidão seca de um deserto: o discurso figurado privilegia a

metáfora e compõe um tempo-espço que simula o abandono mecanizado dos alunos. O tempo materializa-se na lentidão do cenário, no dinamismo anestesiado, erosivo e imparável, como denota o aspecto durativo dos verbos “atravessa” e “caminhando sempre e sempre”. Aos olhos da personagem, o tempo matemático do relógio distende-se segundo o ritmo das “vagas” e da “fervura” das folhas, dos pés arrastados e dos “bicos de acetilene”. Penosa a rotina triste do internato, apenas agitada, no fim do capítulo, pela irrupção vingativa do Pe. Tomás e pelo castigo humilhante de um colega. Por fim, tudo volta ao silêncio e ao “deserto da noite” (p. 47).

Narrando os dias imobilizados do seminarista, dificilmente o capítulo 6 torna visível a cadeia temporal do crescimento, num excerto em que, porém, o narrador autodiegético mais se aproxima do passado.⁵ O deserto minimiza, anula e aliena o seminarista, incapaz de “espreoar o tempo” (p. 59) para trás, de se libertar da saudade da aldeia natal (preservada num sonho nocturno e numa saquinha de figos que a mãe lhe dera) ou de avançar para o amanhã, na esperança de crescer e ser outro (cf. Seixo, 1983: 88).

O deserto metaforiza, com insistência, a contração asfíxiada da vida e reaparece mais vezes em *Manhã Submersa*, sempre que António vive no impasse e não tem saída, embora conte sempre com a amizade confidente de Gaudêncio e sonhem a dois a comunhão da liberdade. Gaudêncio é, nessa medida, o duplo do protagonista (cf. Godinho, 1985: 58-59) e a sua morte antecipa a mutilação final de António.

⁵ Neste capítulo, o discurso da personagem é dramatizado pelo narrador, no pico do *suspense*, quando o Pe. Tomás irrompe na sala de estudo. O terror da altura parece coincidir com o tempo da retrospectiva. O narrador abandona a citação entre aspas e a transparência interior presentifica-se: “Céus! É para mim! Faltam duas filas, falta uma! Mas que fiz eu, que fiz? Deus do Calvário! Senhora das Dores!” (p. 47). Linhas à frente, a distância temporal da evocação volta a explicitar-se: “Mas Pe. Tomás, depois de me fitar brevemente à passagem, continuou.” (*ibidem*, sublinhado meu).

Volto atrás na intriga romanesca: gorado o consentimento materno para sair do Seminário, o menino reíntegra a obediência amorfa ao Regulamento e a aceleração narrativa do capítulo 17 cilindra-o na passagem dos meses, em que nada se passa de novo. Então, o relógio cruza o deserto e faz estagnar, perto de um sinal de morte, a floração juvenil e a consciência de estar a mudar e a conquistar terreno seu:

“Voltaram as aulas, veio a chuva e o vento, vieram os uivos dos cães. Em breve os castanheiros se despiam das folhas e as noites alastravam pelas tardes e manhãs. A lama cobriu a estrada e a cerca, os ventos de Dezembro trouxeram as geadas, e por fim tudo o tempo submergiu. Depressa os dias e os meses se me sucederam, cruzados uns nos outros, e eu me vi no meio de tudo, imóvel e todavia crescendo, como uma árvore à beira de uma estrada. Muita coisa aconteceu e me foi modificando certamente, mas não é fácil saber o quê.” (p. 190).

Como prefiguraração da catástrofe (a explosão do foguete), o capítulo 19 volta a conter poucas páginas e a recordação condoída do narrador retoma a imagem do deserto e da aridez doentia, patente no capítulo 6, uma vez que se trata do ofício fúnebre de Gaudêncio, velado por uma fileira de eclesiáticos e por um bando macabro de abutres:

“Lentamente, na cadência do choro, parecia-me que caminhávamos por um deserto sem fim a uma imóvel hora de cinza com uma fúria de majestade por cima. Atrás de mim, como um arrastar de correntes, o canto pesado não cessava. Uma nuvem de abutres, remando devagar, longo tempo nos seguiu, deslizando no céu...” (p. 203).

Como explicar a convocação reiterada do deserto, imagem já tão cristalizada no domínio do discurso religioso e da iniciação? O

deserto constitui um purgatório agreste e prolongado, até ao limite do silêncio esmagador e do horizonte sem oásis. Define tradicionalmente o cenário do eremita na senda de Deus. Ora, naquele excerto do capítulo 6, a abóbada celeste esmorece a graça no vácuo. O trilho de Deus desaparece e o “céu vazio” não só barra a fuga para o exterior do edifício escolar, como prolonga a prisão no mundo todo, sem que a salvação divina dê nexa à dor. Desesperado e impotente, o seminarista não tem a percepção de que caminha para algum lado, muito menos para a liberdade. Vive, isso sim, no impasse, numa espécie de “caos espacial” (Gavilanes Laso, 1989: 151) entre a casa familiar, a casa da madrinha e o Seminário, que faz cair o sujeito na interrogação e no alarme metafísicos.

Nos capítulos finais, a dúvida religiosa abre espaço à *morte de Deus*, quando o próprio Seminário não inclui uma encarnação positiva do religioso, à exceção do Pe. Alves e da sua afabilidade tolerante para com a infância. Sem Deus, o deserto não avaliza, por conseguinte, uma travessia positiva daquela etapa de vida. Na descrença da antiga fé e num universo cruamente reduzido aos limites humanos, nasce, ainda assim, uma nova esperança para o jovem. Atenda-se ao último andamento do capítulo 12. A ruína da infância coincide com a *morte dos ídolos* (da hierarquia e da vocação clericais e também de Deus), só que é a partir daí que se constrói, pela primeira vez, um novo caminho: “Mas, ao olhá-los [aos ídolos] destruídos, uma consciência nova, calma de força e grandeza, levanta-se-me acima de todo o meu destino...” (p. 134).

Em resposta à imposição mecânica dos deveres, activa-se no sujeito a sensibilidade visual e auditiva sobre o exterior do edifício. No entanto, os sentidos embatem num céu nocturno e fúnebre: “Os grandes janelões tinham os vidros de baixo velados de massa branca e só ao alto se abriam para o largo céu vazio.” (p. 45). Está, de novo, em causa o motivo tópico da janela que afasta a paisagem para muito longe e materializa os sons, até eles se tornarem duvidosos: “O que

era lá de fora, embatendo contra o muro dos vidros baixos, desfazia-se pelo azul do céu, numa poeira fulva e irreal. E era aí que me ficava a memória lenta de tudo.” (pp. 45-46).

Vejam, por conseguinte, a funcionalidade deste lugar intermediário - a janela - que absorve a personagem focalizadora e a sua competência sensorial, que determina a correlação dos espaços por onde António passa e que configura uma leitura semântica e ideológica baseada na ideia de aprendizagem.

2. O motivo da janela gradeada: a disjunção espacial do protagonista

Convém salientar, desde logo, as condições de vida da personagem aprisionada. A colisão do indivíduo a crescer com o mecanismo devorador da instituição restringe-o, antes de mais, a uma peça ínfima e passiva do sistema:

“Fatigado das rezas com que um seminarista mais velho nos ia remoendo a paciência, dorido nos joelhos, do chão duro de tábuas, eu escapei, através da janela, um olhar desocupado pelos castanheiros da cerca, a fila de retretes, em frente, acoradas sobre um rego de água. Mas, imediatamente, segurando-me tenazmente por uma orelha, alguém me repuxou a cabeça várias vezes, e devagar, para a direita e para a esquerda, até me deixar, por fim, na posição correcta. Mas o que mais me aterrorizou foi aquela súbita presença invisível do Prefeito, vinda do fundo da noite, imensa, ilimitada, sem a materialização de um corpo, de um breve ruído de pés. Pelos anos fora, eu havia de encontrá-los, a esses medos, pelo escuro dos corredores, das escadarias, calados, imóveis, rondando-nos de sombra e de ameaça...” (pp. 23-24).

Extraída do capítulo 2, esta citação representa bem a resistência impotente do candidato a ministro de Deus contra a vontade tentacular do internato. O lugar de educação raptou-o à terra natal e, agora, constrange-o num edifício gigantesco e sujeita-o à lei férrea do Regulamento, assim maiúsculo por legislar a disciplina e vergar toda a iniciativa suspeita.

Pela dor e humilhação vigiadas, o jovem tem de submeter-se a uma “posição correcta”. Segundo o foco adolescente (desprotegido, desconhecedor), vemos o peso do espaço sobre o corpo da vítima (“fatigado”, “dorido”). No Seminário, o corpo de António integra uma organização militarizada que ordena a massa dos novos alunos em divisões, camaratas e carteiras; que os aparta, em exércitos vingativos, no concurso da aula de Latim (capítulo 7); que proíbe estritamente amizades particulares, a de António e Gaudêncio, no caso; e que se isola do mundo e reprime, com a pena máxima da expulsão, as *folhas secas* da rebeldia (exemplo do Gama). Os subversivos são, por isso, uma má influência para o seminarista-modelo que o próprio António virá a ser, “apertado em disciplina, num autómato correcto” (p. 190).

Ao peso do espaço físico acresce a aparição silenciosa do Prefeito, anónimo e maiúsculo, como se se tratasse de uma manga extensora da repressão. O assíndeto de qualificativos atribuídos a essa figura mostra a procura incansável do termo que melhor dê conta da sua aparição desproporcionada e sem rosto. Além disso, o sintagma “pelos anos fora” informa-nos de que a repressão perdurará durante toda a experiência no Seminário: a prolepse condena, em suma, todo o tempo do narrado à submersão do herói e apenas a automutilação, no remate do capítulo 20, parece interromper a imobilidade, para dar lugar a um tempo desanuviado, nas ruas de Lisboa. Nesse ponto culminante do romance, coincidem quase o fim da história e o fim do discurso, deixando pouca

margem à reviravolta eufórica de alguém que entretanto cresceu e que pode enfim tirar proveito da dor.⁶

Naquele excerto transcrito do capítulo 2, o Prefeito abafa a reacção do “olhar desocupado” (p. 23) do aluno que tenta quebrar o ritmo e os gestos programados de uma reza enfadonha (“remoendo a paciência”). Ora, antes de ter a iniciativa automutiladora do foguete, António começa a subverter timidamente as regras, sempre que tenta olhar a paisagem através da janela prisional. Se o protagonista-observador pretende expandir deste modo o seu *habitat*, a janela nunca deixa de ser um “operador de disjunção topográfica” (Hamon, 1981: 237), isto é, ela separa o edifício concentracionário da paisagem avistada. Por mais consciência que o observador manifeste acerca da sua clausura, a opressão abafa-o e o mundo fica sempre longe, separado pelo vidro da janela.

Já em *Uma Luz ao Longe*, esse lugar intermediário e transparente proporciona a exploração eufórica do sujeito pela serra. Recordo o episódio do floco de neve, diluído na manta diáfana da serra, a ponto de conquistar, por instantes, a sala de estudo, sombria e vigiada (capítulo IV). Não é despiendo que, nessa altura, o floco antecipe a reconciliação com o mundo de origem, efectivamente cumprida no capítulo VIII, quando o “conventinho” se rende às seduções pagãs da Primavera serrana. Em *Manhã Submersa*, as proibições do internato condicionam igualmente o *poder-ver* da personagem focalizadora (cf. Hamon,

⁶ A enunciação nunca abandona a linha cronológica, com as necessárias elipses e sumários, como confessa o próprio narrador, na abertura do capítulo 12 (cf. p.123). A estada no Seminário ocupa quase toda a narração até ao capítulo 20, deixando um capítulo de remate em que confessa: “Pouco tenho agora já para contar.” (p. 215). Deixa em aberto o tempo pós-Seminário e refere apenas o episódio final, passados anos, ao ter presumivelmente avistado a irmã de Gaudêncio em Lisboa. Num balanço global, não há uma sagração madura do crescimento. A catarse do adulto, dos seus bloqueios e pánicos, continua, portanto.

1981: 174), se bem que daí resulte uma expansão sensorial diametralmente oposta à de Amadeu.⁷

Retomo uma vez mais o esboço de paisagem supracitado de *Manhã Submersa* em que o bloqueio do prisioneiro contamina a natureza, disforicamente humanizada e rebaixada: “castanheiros da cerca, a fila de retretes, em frente, acocoradas sobre um rego de água” (sublinhado meu). Na paisagem perpassam os afectos que o seminarista tem de ocultar, esmagado pelo automatismo regulamentar. A resistência tímida do olhar quer dar vazão ao desejo de mudança que o agitou logo na partida para o Seminário. António quer fazer valer, no internato, um território pessoal, aguardando ainda o despertar da sua intimidade. A essa vontade corresponde uma enunciação dominada pelo ponto de vista do herói, sobre si mesmo e sobre o exterior. M^a. Alzira Seixo sintetiza, deste modo, a importância do foco juvenil:

“(…) a narrativa, reduzida ao essencial e fornecendo os meios para a produção dos momentos de crise, é sobretudo a narrativa de um *olhar* e das detenções que esse olhar sofre (...); o mesmo é dizer também que a descrição representa uma espécie de forma narrativa essencial nesse processo.” (1983: 88).

Além do efeito de real, o lugar tópico da janela medeia, discrimina e distribui os espaços apreendidos pelo seminarista, num esquema lógico, entre o lugar escolar fechado e a paisagem

⁷ Na obra de Vergílio Ferreira, o valor integrativo e eufórico do motivo da janela surge esboçado numa cena da escola aldeã, em *Vagão 'J'*. “A sala era larga e branca, bem janelada, com vistas para a serra e o cemitério, mapas nas paredes e um zunzum de abelhas continuamente no ar.” (1946: 88-89). Em *Manhã Submersa*, só o sonho evasivo, durante a primeira noite no Seminário (capítulo 2), devolve ao menino uma fugaz integração na natureza: “Aberta de liberdade, a minha aldeia reverdecia, na força da Primavera, pelos giestais da montanha, quando o gralhar da sineta me acordou.” (p. 22).

circundante. Nesse sentido, a janela tematiza, por antecipação, a mobilidade e o crescimento problemáticos do sujeito. Não esqueçamos que a saída do edifício, nas primeiras férias de Natal, tolhe um pouco a esperança que o rapaz depositara até aí nas recordações da aldeia: com efeito, ele apercebe-se da lonjura do tanoeiro e do quintal do Seminário (capítu(capítulo 8). Mesmo assim, pouco depois, António ganha coragem para expor, junto da madrinha, as razões da sua falta de vocação sacerdotal e para alcançar finalmente a liberdade (capítulo 9).

Antes de um tal avanço na acção, importa analisar o excerto do capítulo 2. Sobre o paralelismo sintáctico, constrói-se, assim, uma comparação que intensifica outro segmento descritivo da paisagem, transfigurada pelas isotopias da doença e da depressão, até chegar à invalidez e à “sepultura” irremediáveis. Prolifera também a personificação disfórica da natureza num “Outono pálido” e “cansado”, nos castanheiros “errantes” e “desencorajados” e no “sol taciturno”. E, por fim, sucedem-se três planos de perspectiva (castanheiros / céu / fundo do vale), do mais próximo ao mais longínquo, figurando, por contaminação, o “desespero submisso” (p. 32) do rapazinho:

“À nossa volta crescia a ameaça de um Outono pálido, profundamente cansado, cheio do aroma de todas as coisas mortas. Os castanheiros esguios, errantes pela colina, vagos, desencorajados, desfaziam-se lentamente das folhas amarelas, como quem desiste de tudo. No céu húmido e densamente azul, um sol taciturno aguardava, sem interesse, o fim do dia, como um velho inválido numa cadeira de braços, que já não tem projectos para amanhã. E para o fundo do vale, como para uma sepultura, descia uma neblina espessa que amortalhava para sempre a memória de tudo.” (pp. 31-32, sublinhados meus).

Mesmo que, de seguida, António e Gaudêncio se consolem um ao outro, o sentimento de impotência é de tal forma pesado que faz

“amortalha[r] para sempre a memória de tudo”, a começar pela “serra livre da [sua] infância” (p. 59).

Até ao capítulo 8, arrastam-se os três primeiros meses de reclusão, antes das férias do Natal. Se as vozes do poder escolar inculcam o medo e violam a correspondência privada, se a tristeza interior é considerada como pecado, a esperança do (olhar) recluso transfere-se ainda para a paisagem, vista por uma nesga de janela, ou seja, para a “realidade do tanoeiro, dos comboios do adeus e da distância” (p. 60).

Na abertura do romance, a manhã raia “na distância infundável da terra verde e vermelha” e consegue passar pelas janelas, “invadí[r] a camarata, desfaz[er aí] as sombras do terror” (p. 27). Logo a seguir, o olhar de António expande-se numa descrição da paisagem exterior, em três planos de profundidade, por forma a contrariar a “grandeza excessiva para o [seu] corpo pequeno” do “vasto salão” da camarata (*ibidem*): 1º. “castanheiros esguios subindo tristemente pela colina” → 2º. “dois cães de guarda” e o “criado solitário” → 3º. “Longe, lá das terras do sonho, um comboiozinho silvou para os olhos ensonados da manhã.” (*ibidem*). No assombro do Seminário, só do horizonte ao longe chega algo de positivo e reconfortante. É o caso da “simpatia diminutiva [do comboio], no meio de uma visão em que o aumentativo impera (‘casarão’, ‘janelões’, ‘bocarra’, etc.)” (Goulart, 1990: 245).

O pequeno seminarista constrói o espaço exterior segundo a mobilidade visual e dela resultam informações indiciais sobre a sua marcação sensorial e, acima de tudo, a sua distância afectiva do mundo, em descoberta. Tentei sintetizar, até aqui, o modo de apropriação subjectiva sobre o espaço educacional. Diluído na multidão silenciosa, António animiza hiperbolicamente o edifício-monstro (capítulo 2) e delega - por metonímia - a manipulação do medo nos guardiões assustadores da ordem: o Prefeito, o Pe. Tomás e o Reitor.

Especialmente imponente no início do romance, o cronótopo do Seminário, sempre maiúsculo, determina todas as personagens, inclusive as da hierarquia (professores, prefeitos, criados). Aos olhos do novo aluno, o corpo, os gestos ou o discurso das forças do poder materializam-se no espaço, “na distância das camas alinhadas, do tecto gradeado de traves, do silêncio dos corredores” (p. 41); a imobilidade vigilante do Prefeito; o Pe. Lino, “de voz pequena, mordida entre os dentes, com duas pontas azuis por detrás de vidros grossos” (p. 24); o “Pe. Martins, exacto e magro como um artigo do Regulamento” (p. 33); a “vasta sombra” (p. 111) do Pe. Tomás, com “botas inexoráveis, marchando fatídicas e a sombra negra da batina” (p. 142); ou, no topo da pirâmide, o Reitor e a sua “voz neutra” e as “frases cheias de curvas” (p. 41), que são o “instrumento da verdade” oficial. No capítulo 11, o olhar “desembestado” deste senhor absoluto espacializa-se, faz-se espada de fogo: “De pé, com uma face colérica, raiada de tempestade, o Reitor olhou-nos devagar, rasgando-nos profundamente, para que as palavras que dissesse nos entrassem até aos ossos.” (p. 108).

Quer isto dizer que o Seminário faz nascer sensações e sentimentos extremos, traduzidos no espaço amplificado ou na eleição humanizada de elementos paisagísticos como as árvores ou o sol, o criado / tanoeiro ou o “comboiozinho”, vindo “lá das terras do sonho” (p. 27). Aos poucos, estas imagens simpáticas e diminutivas deixam de compensar o sujeito. O canto ao sol do tanoeiro incute, é verdade, alguma esperança no menino atemorizado, na primeira ida ao quarto do Reitor (cf. p. 42). Um pouco mais à frente, a estranheza acaba por atingir mesmo esse trabalhador, avistado da janela: “Num instante de silêncio, levantou-se-me, na doçura do sol, o bater do tanoeiro. E eu senti, como não sei explicar, que o tanoeiro, e o sol, e tudo o que era do mundo, tinham um vício secreto, uma sujidade intrínseca de pecado.” (p. 44). Quando, pela primeira vez, António sai em férias, o edifício escolar já condenou a esperança: “Uma distância intransponível separava-me do homem para sempre.” (p. 61).

Atente-se noutra imagem compensadora, o comboio. O seminarista atribui-lhe qualidades humanas, porque vê nele a imagem da liberdade adiada, nesse “dize[r] adeus ao seu adeus” (p. 101). O comboio integra o desanuviado capítulo 15, numa tarde primaveril. António encontra-se no cimo do jardim do Seminário e a sua visão panorâmica torna-se congregadora (pois abarca o vale e o próprio edifício escolar), de novo em três planos topográficos: “Eu gostava sobretudo de rezar no alto do monte, reunindo num só olhar a dispersão do vale, a nudez branca do casarão do Seminário, lá em baixo, a solidão de tudo.” (p. 164, sublinhado meu). Fora do edifício, dilata-se e ameniza-se o alcance visual da paisagem.⁸

A oscilação entre o monstruoso e o diminutivo, no discurso do narrador, revela a percepção de um rapaz que desconhece e teme sempre o mundo que a ele se sobrepõe, e opta pela analogia “entre o sabido e o ignorado, o próximo e o remoto, o possível e o desejável” (Goulart, 1990: 242). A percepção parcelar do ambiente denota, em última análise, a dificuldade de abrangência por parte do adolescente, esmagado do ponto de vista retórico, por uma contínua “metáfora da *petrificação*” (idem: 246). O tempo distende-se, pesado; petrificam-se as sensações mais abstractas, inclusive o silêncio (“empedrado de silêncio”, p. 89; “cosi-me todo de silêncio”, p. 71). Acentua-se, em consequência, a disjunção entre o mundo exterior e o (olhar do) sujeito, cujas personificações e animizações revelam um quadro

⁸ Nas férias, ao sair do internato, a ligação do miúdo à paisagem é bastante precária, mas permite ainda uma nova visão expansiva e congregadora que simboliza o destino da personagem. Mesmo assim, a perda da infância e o trauma de se ver preso abafam qualquer sentido de libertação e o triunfo cai, breve, na ruína: “Olhei as árvores e senti descer delas um olhar vivo e fraterno. Parei junto de uma (...) e foi emocionado que a senti do meu destino, irmanada às árvores da minha terra distante. Lentamente a manhã ia-se abrindo em leque por todo o horizonte, debruçava-se, suspensa, da altura do céu. Um arco de triunfo levantava-se de pólo a pólo e eu passava por baixo dele, silencioso, mas investido de uma glória antiga, como se passasse por um solitário arco de ruínas...” (pp. 181-182).

hiperbólico e parcelar do edifício e da paisagem e, traçam, etapa a etapa, a “aprendizagem do mundo (...) ligando-a a conhecimentos anteriores” (idem: 243).

Ao cabo de tantos bloqueios, o indivíduo tem de enfrentar ainda a descrença na divindade e o desassossego na carne sensual. Excepcionalmente, a rotina do Seminário organiza, pelo Verão, um dia de visita aos campos em redor. É o dia da *casa do campo* (capítulo 15). Por momentos, as divisões de seminaristas brincam mais livremente e expandem-se, frenéticas, no espaço ameno da quinta. Nesta altura, já António se distancia dos alunos cumpridores e silenciosos, que desconhecem a “técnica da alegria” (p. 167), e ri-se dos mais “seráficos” e “melados”, na pessoa mecanizada do Tavares. Este capítulo 15 é decerto o passo em que António mais se assemelha ao herói aquiliniano, de *Uma Luz ao Longe*. Não lhe falta mesmo o ímpeto de “escabrear” em grupo, que só conhecera nas remotas brincadeiras serranas.

A ligação à natureza ganha um novo alento, porque o seminarista não está separado pela janela e brinca com os colegas na quinta: à visão juntam-se até as sensações auditivas que se dissipam no ar e enleiam a paisagem na musicalidade de orações e sinos. Em crescendo, o corpo entrega-se à onda volátil do sonho, ao “assobio alegre do comboio”, “abala[ndo] logo com ele, segurando-[s]e à sua mão” (p. 164). Dura pouco a alegria. Em refluxo, os sons voltam a pesar, numa sinestesia: “Atrás de mim, pesados e densos, subiam os dois coros da reza, enegrecendo o céu.” (pp. 164-165: sublinhado meu).

Só por momentos, a fusão sensorial com a paisagem aligeira a fadiga e a submersão de António no espaço e na mudez defensiva. Em abono da verdade, os avanços da sua aprendizagem têm sempre origem na dor e no constrangimento mais extremo. O *pathos* do castigo retorna logo no capítulo 15, com a punição do herói, por este ter batido num colega que o injuriara. Perpetrado pelo Pe. Lino, o castigo não tem escapatória, salvo a fuga visual para a paisagem (metaforizada), captada da janela:

“Um sol avermelhado rasava as árvores do jardim, coroava em silêncio a cabeça dos montes. No ar fresco de brisas, as pancadas do tanoeiro subiam para o céu, de grandes braços abertos... Num instante parei frente à janela a olhar tudo isso, banhado de súplica sem esperança. Tomei a palmatória e desci.” (p. 175).

Em suma, a distância petrificada e os aligeiramentos da paisagem nunca escapam à marcação sensorial e afectiva do sujeito, potenciada na focalização interna. Acompanho, nessa medida, Rosa M^a. Goulart (1990: 242-253) que salienta, com grande finura de análise, os efeitos contrastivos no discurso figurado de *Manhã Submersa*. É que a filigrana retórica, subjacente ao espaço do Seminário, denota a presença de um ser em crescimento e os obstáculos que este tem de superar (com ou sem êxito), mais e mais submetido ao espaço concentracionário do romance.

No limiar do trágico, a mobilidade do olhar prolonga na paisagem as grades do Seminário e dissolve, quase por inteiro, a oposição funcional de lugares, tão bem definida na abertura de *Uma Luz ao Longe* - colégio da Lapa (clausura) vs serra-mãe (liberdade) -, a que se segue a implosão contaminada do colégio e a osmose sensorial na paisagem. Em *Manhã Submersa*, o lugar transitivo da janela dá lugar, por seu turno, à retracção das sensações e à distância excessiva da paisagem em relação ao sujeito.

Os curtos momentos descritivos, criados pelo tópico da janela, justificam uma orientação (ideo)lógica precisa no paradigma lexical, na armação estilística e na sucessão dos planos paisagísticos. Explico-me melhor: a referida orientação espacial (de dentro para o exterior) decorre da competência observadora do seminarista que quer, sabe e pode (ou não) ver a paisagem pela janela e antecipa nesse olhar o seu trânsito rumo à liberdade.

Com a mirada pela janela (sempre fugaz, mas focalizada e direccionada), a personagem injecta o tempo interior no espaço.

Nessa condição de operador lógico, investido pelo seminarista asfixiado, a janela do internato constitui um “connotateur tonal” (Hamon, 1981: 213) do texto narrativo.⁹ Ela torna legível, no registo descritivo do espaço, o aprisionamento, a coerção de movimentos e a aptidão dolorosa da personagem para se transformar e tornar real o tempo biográfico da aprendizagem. Analisemos, assim, brevemente em que consiste o bloqueio trágico do destino adolescente.

Lembro, para isso, o passo do capítulo 11 em que o “demônio do [seu] silêncio” e os “breves sobressaltos” sensuais começam a perturbar o íntimo, a ponto de a fantasmagoria invadir a contemplação da noite. Interiorizada a imponência do edifício escolar, a paisagem exterior refluí contaminada de medo e cerca o observador: “O luar gelado entrava pelas grandes janelas, transfigurava tudo em aparições de espectros.” (p. 120, sublinhado meu). O olhar sobre o recreio vê no céu uma cúpula fechada, embora tocada pelo fascínio mineralizador. Este termo surge mesmo um pouco mais adiante: “Uma imobilidade nítida mineralizava tudo como em súbitas figuras de grutas, frouxamente iluminadas por um halo vaporoso.” (pp. 120-121).

Define-se através da janela o ponto de apreensão afectiva e coagida da paisagem; ela mostra como o quotidiano escolar tolhe ainda mais o seminarista e como, a seus olhos, o mundo vai ficando todo ele gradeado. A paisagem não anuncia afinal a salvação. No capítulo 18, a epidemia de gripe, que colherá Gaudêncio na morte, leva à enfermaria um número crescente de alunos e quebra, por força, o ritmo regulamentar do estudo e das orações. António inventa que está doente e pode vaguear

⁹ Mau grado a sua extensão, cito a definição de Hamon acerca do sistema implantado pelo *topos* da janela: “Toute ‘orientation’ (au sens topologique) ou toute focalisation du système est donc rapidement investie d’une ‘orientation’ idéologique qui fera du système un *connotateur tonal* (il orientera la lecture comme euphorisante ou dysphorisante) important du texte. Ce *topos* n’est donc pas plus lié au descriptif qu’au narratif, puisque son ‘orientation’ permet de régler aussi bien les distributions de paradigmes lexicaux (...), que des récits mettant en scène des personnages figuratifs (...).” (1981: 213).

despercebido pelos corredores e espreitar a paisagem nocturna. Só que o exterior já não embate “contra o muro dos vidros baços” (p. 46) mas chega-lhe já embrulhado pelo pânico, como o “sol frio de vidro” (p. 195), gelidamente personificado num rosto humano:

“Recordo muito bem as suas unhas de arame, a sua presença nítida, escanhoadada em azul, pura no esquadrinhado de arestas. Branco e arguto das geadas, tinha uma astúcia fina, penetrando, por qualquer fresta, nos compridos corredores e salões.” (*ibidem*: sublinhado meu sobre o refluxo gélidíssimo do sol, arrastado no valor aspectual do gerúndio).

Constrangido nas pancadas do coração e na sensibilidade exasperada, o sujeito amplifica a medida do monstro escolar que o devorou. Se, no capítulo 6, a “espera absoluta” (p. 46) dos alunos estagna na sala de estudo e “povoa o espaço entre os pilares altos de madeira que aguentam com o tecto” (*ibidem*), agora, no capítulo 18, o peso vem de fora: “O vulto negro da noite inchava entre as luzes, conglomerava-se nos tectos.” (p. 199). A abóbada celeste fecha-se num tecto cristalizado e inerte, quase um esquite negro, e abraça o Seminário desolado que tem lá dentro um prisioneiro mudo, “olhando para lá fora a cerca coagulada de sombras, a mata do monte, o céu frio de estrelas” (*ibidem*). Uma “morte universal” solda o menino naquela “estranha harmonia” de uma noite fantasmagórica, “assistindo à execução do destino” (p. 200).¹⁰

¹⁰ As viagens até Castanheira disseminam a *peste claustrofóbica*, vivida no Seminário. Quando sai pelos portões (capítulo 8), o íman do casarão anestesia o gesto e a garganta e torna longínquas as miragens do quintal e do tanoeiro. A paisagem fechada estende-se à aldeia, no capítulo 9, o mais longo e fantasmagórico do romance, que não se exime ao grotesco hiperrealista de D. Estefânia. Os “olhos vorazes” do menino recriam a redoma do quarto, na casa da madrinha. Em cima, num “céu de pedra, as estrelas reluziam ainda, duramente, como estilhaços de vidro num alto muro inacessível” (p. 74). A cerração é contrariada por uma luzinha animizada e libertária. Ela rasga os redutos sombrios, sejam eles o Seminário, a carruagem do comboio ou a igreja aldeã: “Um sol musculado de Inverno pulava já activamente no adro da igreja. Mas eu via-lhe as cordas dos músculos, o olhar corajoso, através das grades da sacristia.” (p. 77).

António à janela. Um quadro tantas vezes retomado ao longo de *Manhã Submersa* que acompanha, primeiro, a vontade de comunicar, sair e viver um caminho livre, e, depois, o desenraizamento esmagador de tudo. A paisagem avistada revela as dificuldades de viver segundo o Regulamento e a opressão escolares. Mais do que um cenário de acção, a paisagem constrói e é construída pela detenção de um olhar perturbado e pelo registo descritivo daí resultante. Graças a esse olhar, o adolescente preserva, a custo, um pouco da humanidade que a escola-prisão e a solidão existencial fazem gorar cada vez mais.

3. O seminarista e a integração representativa no colectivo

Ao bloqueio gradual da paisagem corresponde, em simetria, a expansão interior, do sonho, do imaginário e da descoberta desassossegada da sensualidade. De todas estas manifestações, seguirei apenas uma: a forma como a descoberta do *eu* se articula com a ligação ao colectivo juvenil. Através do motivo da solidão na multidão, avaliarei o avanço / bloqueio no tempo biográfico da aprendizagem, sob o peso esmagador do Seminário.

Recupero, para tanto, um excerto já citado de *Uma Luz ao Longe*, onde o herói aquiliniano se dilui ainda na massa de colegas, afogueados pela energia serrana. O humano contamina-se da efusão natural, sem traumas para o *eu* enunciador:

“Éramos entre cinquenta ou sessenta rapazinhos, e no recreio fazíamos guerras assanhadas e quebrávamos denodadamente a pinha uns aos outros como nunca. Pulmões lavados pelos mil metros de altitude, comíamos carne de cabra de manhã, ao meio dia, e à noite; e apanhávamos palmatoadas pela medida grande, louvado seja Deus, a qualquer hora.” (pp. 84-85).

Se o romance de formação tradicional valoriza, em regra, um herói a descobrir as suas potencialidades no mundo social, a escolha

do espaço educativo acarreta necessariamente um colectivo que marca presença, quanto mais não seja, por contraste negativo com o protagonista. No que respeita a *Uma Luz ao Longe*, o individualismo jubiloso de Amadeu entrega-se, bem cedo, à aventura e diminui a importância do grupo de colegas. Para o herói regiano (e agora alargo o âmbito da minha comparação), vai diminuindo o elo de ligação à comunidade escolar até chegar ao alheamento completo. Em contraposição aos dois textos anteriores, a integração na massa dos seminaristas é continuamente recuperada ao longo de *Manhã Submersa*. Graças a ela, ficam ainda mais nítidos a vida aprisionada, os laços de amizade, a subversão clandestina e, por último, o dilema no destino adolescente, entre o irremediável e o reversível.

A entrada no edifício espantilha cada um dos seminaristas no regime militarista de divisões, murado entre escadarias, camaratas e paredes altas, regrado por horários de aulas, orações e recreios. Ficam todos eles privados de objectos e amizades pessoais, uniformizados nos gestos e nas fardas. Daí que António deslize “submerso na noite, perdido na confusão dos fatos pretos” (p. 19). Uma multidão de duzentos alunos, sovados de medo, dentro da máquina institucional: “A luz pálida e redonda fechava-nos de um segredo submerso naquele vasto silêncio de um grande casarão com duzentos seminaristas mudos.” (p. 125: cf. meus sublinhados a destacar as isotopias da asfixia, ampliada no plural, e da petrificação do medo).

Assim os quer o Seminário, assim se passam a ver a si mesmos, banidos pelo mundo hipócrita que os goza por virem a ser privados de mulher, sem excessos para se espojarem na serra ou para dizerem palavrões. É o exemplo da matula provocadora de soldados, na primeira viagem de comboio para o Seminário (capítulo 1); do homem acusador da “prisão” do Seminário, na pensão da Guarda (capítulo 8); das insinuações maliciosas do Dr. Alberto, de Carolina e de Mariazinha, na casa da madrinha; ou do olhar distante do povo, nas

travessias da vila soturna, pegada ao Seminário.¹¹ Logo que António reencontra a aldeia materna (capítulo 9), a sua compostura policiada e o “luxo” das suas vestes arredam-no do mundo familiar e infantil, privado da “camaradagem antiga” (p. 87) dos amigos. Estava, afinal, “algemado no fato preto” (p. 86). Era um “padreca” (p. 69)

António reúne-se àquele exército negro que, nas férias, inunda as estações de comboio, e mostra um “ar ajoelhado” e a “palidez de uma força prisioneira” (p. 137). Como eles, reduz-se (por sinédoque) à veste que pesadamente enverga ou à metáfora depreciativa do “corvo”. Como se nunca pudesse esquecer a veste e o destino talhados à força por outrem. A este propósito, é sintomático que, quando idealiza a liberdade, António se veja a despir a mortalha negra e a retomar as brincadeiras infantis (cf. p. 180).

Os seminaristas aprendem juntos a interiorizar rituais e hierarquias, cláusulas e interditos que o mundo lá fora desmente e desvaloriza. Aquele castelo do medo suscita a estranheza de António, um mero anónimo entre muitos. Nos primeiros dias, a dor não conhece olhares solidários e o sujeito vê-se vergastado por centenas de olhos implacáveis. Não creio, apesar disso, que seja determinante o isolamento do resto dos colegas, uma vez que irrompem, pouco depois, a amizade entre os seminaristas mais humildes e o discurso colectivo do *nós* contra a opressão das forças da ordem.

Assim investido pelo narrador adulto, António simboliza todo o seminarista serrano e pobre, traços sociais que só inibem Amadeu (de *Uma Luz ao Longe*) enquanto ele não se entrega às aventuras e maroteiras. No texto vergiliano, o destino social da “raça da gleba” (p. 28) tem, de facto, peso e condiciona muitos alunos no medo antigo de

¹¹ O capítulo 10 termina com um plano geral, bem cinematográfico, do “tropol escuro de duzentos seminaristas”, de regresso ao casarão, arrastando-se no lodaçal nocturno do caminho e engrandecido pela *via crucis* do padecimento. A representatividade da personagem colectiva tem aqui plena razão de ser.

gerações camponesas. Por essa razão, infiltra-se no Seminário um terceiro nível temporal além dos níveis biográfico e institucional, ou seja, a vivência social da aldeia, surdamente parada na evolução histórica e tocada pela aliança com a serra e o céu cósmico. Vem já do *incipit* a referência a uma “enorme manhã circular” (p. 12), quando, no caminho do menino para a estação de Castanheira, ecoam os roncões da Montanha e se arrastam tamancos camponeses e bois, “como se viessem carregando o carro, submissamente, através dos longos séculos” (*ibidem*).

A valorização diegética da personagem traz consigo uma inquestionável ressonância social e ideológica, no “substrato de informações que relevam geneticamente do espaço em que ela [a personagem] se recorta e em que a acção se projecta” (Reis, 1983: 166). Na esteira do romance neo-realista, resulta em parte do seminarista uma representatividade social e humanista, sendo ele uma amostra singular das tensões de classe e do dinamismo histórico a elas subjacente (cf. *idem*: 144). Em troca da privação da liberdade e do angelismo asséptico, o ingresso sofrido no Seminário testa em António a “submissão milenária” (p. 34) dos serranos e a capacidade deste seu descendente em cumprir “a emancipação espiritual d[e] jovem camponês” (Lind, 1986: 39).

Vestir a opa sacerdotal permitiria, tão-só, arrancar a família Borralho da fome e da miséria seculares. Eis o sonho avidamente alimentado pela mãe que, perante a tristeza arrastada do filho seminarista, chega a preferir vê-lo morto (cf. capítulo 20). Só que, no desenlace, em vez de ficar amargamente resignado como a mãe, ele recusa prosseguir o calvário e encarna a revolta.

A narrativa não acompanha uma simples ascensão social mas uma gradual autonomia existencial. Se à aldeia está sobretudo associada a temática social, o certo é que, durante as férias, o seminarista fica imobilizado no lugar de ninguém que é o quarto das traseiras, na casa da madrinha (v. Gavilanes Laso, 1989: 147-151).

Entre a canalha dos Borrachos e a etiqueta áspera do beatério burguês, equivalem-se as cenas de refeição com as duas famílias (capítulos 9 e 14): polido no discurso e nos gestos, António já não pode voltar à rudeza serrana e não consegue ver reconhecida, à mesa da tutora, a nota elevada na disciplina de Civilidade.

De qualquer forma, a ascensão social não condiciona totalmente a maturação da personagem. A balança ideológica de *Manhã Submersa* equilibra o pendor social com a insegurança desenraizada do indivíduo e o domínio obsessivo do Seminário, onde o matiz existencial ganha relevo. À data da edição do romance, as duas orientações da personagem - a social e a existencial - eram ainda conciliáveis para Vergílio Ferreira, aceitando ele a face metafísica no prolongamento do processo social e histórico. Ora, o adolescente (e o narrador, a escrever no seu “quarto nu”) faz do seminarista uma entidade representativa e singular e um centro de irradiação ideológica sobre o humano em situação-limite, não apenas (e cada vez menos) equacionado pelo determinismo económico.¹²

Com “resquícios dum neo-realismo despulpado” (Pavão, 1987: 92), sobressai, na obra em análise, a busca da liberdade e da escolha pessoais que querem fazer “florir o deserto” (Lourenço, 1994: 117), espoliado da infância e de Deus. Registe-se, aliás, o modo como António fica abatido pela zombaria dos antigos companheiros, na aldeia (capítulo 9), ou pela solidão crua do remate, após o acidente com o foguete. Citando justamente Eduardo Lourenço, o próprio

¹² V. a resposta de Vergílio Ferreira a um inquérito da *Estrada Larga* (cf. Ferreira, s./d.: 596). De resto, a vaga neo-realista dos anos 50-60 toma já em consideração o imperativo formal e a imagem do homem situado ao nível psicológico, social e existencial, sem um cunho populizante. *Aparição* (1959) confirma, todavia, a dissidência do seu autor em prol de um humanismo existencialista que recusa o valor da luta social, num plano histórico (cf. Ferreira, Ana Paula, 1992: 182). Uns anos antes, *Manhã Submersa* não explora ainda integralmente o rosto absurdo e cósmico do humano e refracta mais o lastro autobiográfico e subjectivo, de linhagem presencista.

Vergílio Ferreira considera a automutilação e, sobretudo, a morte de Deus como razões suficientes para salvaguardar *Manhã Submersa* da abjuração à sua fase primeira de escritor social e militante.¹³

Em oposição à harmonia natural e cósmica, celebrada no texto aquilino, a carne e os ossos do seminarista fazem-se aqui “irmãos das pedras e da noite” (p. 89) e só elas choram a mutilação, enquanto os outros criam o inferno e o escárnio agreste.¹⁴ A visão negra e petrificada contamina o Cosmos no seu todo e aumenta a separação afectiva e espacial do indivíduo. De onde também a conotação ambígua, no romance, da mãe, da montanha, da noite e da névoa, que abafam a promessa matinal, enunciada no título. São estes símbolos pontos cruciais do imaginário vergiliano, indicadores do bloqueio a que Helder Godinho chamou a “Prisão no Mesmo” (1985: 55).

A referência à prisão da personagem em si mesma constitui um dos denominadores comuns que os protagonistas vergilianos partilham entre si¹⁵ e que António já actualiza, em *Manhã Submersa*,

¹³ Cf. “Pref. do autor à 2ª. ed. de *Vagão 'J'*” (Ferreira, 1971: 29). Lembro, a propósito, o pórtico ficcional de *Manhã Submersa* que responde ao desafio lançado no remate daquele romance de 1946 e à imperiosa necessidade de pôr fim à história dos Borrachos. Aí o narrador recusa o desafio e substitui a saga familiar de *Vagão 'J'* (em que narrara sumariamente o ingresso no Seminário, a mutilação e a ida para Lisboa) por uma “História nova”, “sabida desde o sangue” (p. 9) e remissível ao indivíduo singular, António.

¹⁴ Este desenraizamento do mundo prenuncia a adesão à orientação existencialista do autor, num trabalho incansável de aprofundamento do seu romance-ensaio. Para a definição do Existencialismo vergiliano, cf. Manuel Martínez Martínez, “*Aparición*, una variante existencialista”, e M^a. José Cantista, “Temática existencial na obra de Vergílio Ferreira”, in Fonseca, Fernanda Irene (org. e coord., 1995: 163-181 e 413-417).

¹⁵ A arquipersonagem é uma generalização que resulta do “alfabeto permanente” (Godinho, 1985: 10), semântico e simbólico, da obra vergiliana. É a “personagem ideal que, por sobreposição e abstracção das personagens que conduzem a acção ou que a narram, percorre idealmente a obra de V. F., dos primeiros aos últimos romances, sofrendo a maturação e a evolução desse percurso.” (idem: *ibidem*). Nos termos de Helder Godinho, a arquipersonagem protagoniza uma “Viagem” emblemática, entre a perda / “Disjunção” do lugar de origem e o reencontro com uma nova “Ordem”, revelada pela criação artística e pela escrita, em especial.

ao viver em tempos sobrepostos. Na verdade, ele oscila entre o presente fracturado e nostálgico da unidade perdida - que a morte do pai, o afecto espoliado da mãe e os exílios na casa da madrinha e no Seminário instauraram - e o desencontro de uma ordem futura que dê sentido ao seu quotidiano aprisionado e à passagem para a maturidade. Implanta-se, desde o presente traumatizado e até ao futuro sonhado, a recta tortuosa de uma viagem, que podemos ver antecipada nas contemplações da janela gradeada.

Ao reconstituir o passado, a partir da casa-mãe e da aldeia, o narrador não pretende propriamente regressar a essa idade e a esse lugar fundadores, mas procura um lugar estável no seu presente, cujo sentido de vida remonta ao Seminário e à luta pela liberdade. O mesmo ensejo de reencontrar a origem surge em *Uma Luz ao Longe*, no momento em que Amadeu se liberta em definitivo do colégio e vê na casa natal da Lomba uma arcádia serrana, em equilíbrio com todas as forças do Cosmos.¹⁶

3.1. A revolta crescente e o(s) modelo(s) de aprendizagem no Seminário

A meu ver, a aprendizagem de António beneficia da vivência colectiva entre seminaristas, porque ele encontra em alguns deles o estímulo para se autonomizar e estar mais ciente da violência escolar.

¹⁶ No inquérito da Estrada Larga, Vergílio Ferreira reconhece em Aquilino um profundo sentido religioso, fatal e cósmico. Não o desmente, por exemplo, a jubilosa plasticidade do colégio serrano, em *Uma Luz ao Longe*: “(...) Aquilino, fixando o seu mundo numa dimensão de origens, no domínio das forças elementares, realiza magnificamente uma obra em que o ‘estilo’, mais do que um ‘adorno’, é uma forte estrutura desse mundo que poderíamos designar por da *fatatalidade cósmica*. Mundo surpreendente e comovedor este em que pessoas, coisas, sentimentos, ideais se conglomeram numa massa furiosamente viva e inconsciente, a massa inicial de um universo que se cumpre.” (Ferreira, s./d.: 595).

Na verdade, este aprendizado evolui especularmente com a ajuda de modelos, a partir dos quais o sujeito define as fronteiras do outro e de si mesmo. Aproveito, deste modo, a ideia de M^a. Graciete Besse (cf. 1995: 112) que identificou sumariamente o pólo positivo desses modelos no Gama / Gaudêncio e o negativo no Dr. Alberto.

Em conformidade com a minha atenção sobre o espaço do Seminário, estudo apenas o primeiro grupo de personagens, sem, todavia, ignorar que é no confronto com o mundo *lá fora* que mais crescem a solidão e o rancor do pequeno seminarista. É diante do Dr. Alberto e do seu comportamento desbragado que se activa a “curiosidade ardente” (p. 153) do rapaz. Perante a “cena infernal” (p. 156) do Doutor com a criada Carolina (capítulo 14), o futuro sacerdote vive, mais do que nunca, a exasperação sensual e o nojo / atracção do mundo.

Desde sempre, o Gama protegeu António dos colegas e dos vigilantes do Regulamento. O ser e o parecer reúnem-se na sua figura, sendo a expressão (amplificada aos olhos do protagonista) da resistência subversiva:

“Taciturno, como se remoesse o projecto de um crime, com dois chapéus na cabeça - o velho encaixado no novo para o poupar -, ele olhava duramente e fixamente a ideia do seu rancor. De tez coriácea de um filho da gleba, as mãos grossas nos joelhos, rude, possante, pensava tenazmente, perdido de nós.” (p. 17).

Mercê da sua “vingança reflectida” (p. 18) e silenciosa, o Gama consegue sair do círculo vicioso da submissão calada e passar à acção concreta. Age, por isso, entre os planos do normal e do excepcional. De um lado, tem o rosto adolescente da gleba, humanizado na confiança a António do seu mal-estar no Seminário. Do outro, a face intrépida de paladino da “Ideia, a grande Esperança”

(p. 67), em contraste com a fragilidade atarantada do menino que o narrador foi no passado: “Olhei-lhe a face já devastada de fúria, olhei-lhe as mãos grossas no cabo do guarda-sol, e saudei-o apenas, com um afecto humilde, desde o fundo da minha solidão.” (*ibidem*).

Por se fazer passar pelo bandoleiro Mão Negra e atear fogo à escola, em nome da liberdade, o Gama sujeita-se, num “morro de firmeza” (p. 117), ao interrogatório inquisitorial do Pe. Tomás. No entanto, um pouco antes, dá voz à contra-informação resistente e à lucidez desdramatizada contra ameaças da autoridade. Por outras palavras, ele apazigua António, esclarece o pânico da expulsão (cf. p. 110), traz a desordem à *paz podre* daqueles fiéis castrados e chega a impôr-se fisicamente no labirinto escolar, “poderoso, reforçado sempre pelo seu mistério sombrio, esmagando o corredor de confiança” (pp. 110-111, sublinhado meu).

A instituição conhece, no seu interior e na pessoa do Gama, a acusação de ser uma prisão, já assim incriminada pelo homem da pensão da Guarda. Impera agora entre os seminaristas a tentação de libertar a “nossa voz prisioneira” com o exemplar “sangue dos suicidas” (p. 107), de dois outros alunos expulsos, “heróis que deixavam o Seminário, que iam viver, iam ser homens sem medo” (p. 106). A “madrugada clandestina” (p. 117) simboliza esta cumplicidade tácita entre colegas e demove, por momentos, o negrume do internato religioso. De facto, na “clandestinidade da nossa febre nós bebíamos a memória desses valentes até à embriaguez” (p. 107).

Engrandecido na rebeldia muda, o Gama contraria e quase se equipara (em antagonismo) à magnificência negra do “Chefe-Reitor” e ao seu discurso trovejante, profeta velho-testamentário da humilhação humana. A presença daquele resistente modelar altera o equilíbrio de forças: a anterior desproporção da vítima (António) contra a falange tirânica de prefeitos e professores dá lugar à integração num “nós” febril de seminaristas contra um chefe colérico

(o Reitor) que proclama o Verbo sagrado e com ele viola o coração de quem o ouve. Daí que, passados tantos anos, o narrador recorde e se empolgue ainda com as manobras de subversão dos alunos destemidos e com a tentativa do Gama para incendiar o edifício. Além disso, o símbolo do fogo eleva a atmosfera romanesca à dimensão da luta contra um monstro tenebroso, quase um dragão, como é apanágio de tantas narrativas míticas:

“Excitados, batidos de uma vigilância nova dos prefeitos, lá fomos para a Capela, baralhando a forma com a pressa. Era impossível dominar duzentos corações em alvoroço; e assim, conquanto esmagados pela gravidade do momento, queimados na nuca pelos olhos lúcidos dos padres, nós trocávamos breves olhares, duros de sentido, raiados de alarme. Até que o Reitor chegou. (...). E quando, na realidade, o seu olhar me acometeu, foi como se uma espada de fogo me entrasse pela boca, me trespassasse o ventre, a fumegar...” (p. 108).

O grupo de alunos toma ora a feição matreira ora o impulso heróico. No capítulo 11, o Gama estimula de tal modo a revolta que desanuvia no espírito de António uma visão primaveril, bastante próxima do inebriante mês de Maria e da galera serrana, de *Uma Luz ao Longe*. Por alturas do passeio em grupo, na *casa de campo* (capítulo 15), o discurso da personagem cita aquele seu colega modelar, visto como emblema de uma “nova ‘época’ “ (p. 105). Sem a costumeira “alegria travada” (p. 61), António consegue ser irreverente e espontâneo, à semelhança do que conhecemos no herói reguila e venturoso de Aquilino. Não só se entrega à brincadeira como se ri da “amarelidão seráfica, de mãos atadas, olhar de martírio” (p. 168) dos seminaristas-máquina. Por último, não deixa de enfurecer-se e de entrar na briga com o Taborda, que o acusara de “artilheiro”.

Ainda que o nosso herói sofra, de imediato, um novo castigo que pune a desordem da briga, a aceleração do ritmo narrativo, entre

os capítulos 12 a 17 (a perfazer um ano de internato), mostra a consciência e a revolta crescentes contra a máquina deformadora do Seminário, por maior que seja a impotência para a enfrentar. Deste modo, antes da sístole final do romance (a doença no Seminário, a morte do Gaudêncio e a automutilação: capítulos 18-20), a narração retoma a imagem do deserto e do esmagamento do corpo juvenil. Entretanto, debaixo da superfície estagnada do medo, leveda o sonho de liberdade, que, perto do desenlace, deixa de ser “empedrado” (p. 89) e passa a “revoltado” (p. 209). Debaixo de um céu de chumbo e cercado pelos muros do Seminário e pela ameaça de um mundo inóspito, o rapaz sente finalmente a sua intimidade a desvelar-se inquieta.

Nesse sentido, o prisioneiro expande uma imagem de fúria incontrolada e de quase possessão heróica,¹⁷ sempre atenuada pela fragilidade e pelo pânico. Primeiro, conhece a heroicidade dos seminaristas expulsos e do Gama e, só gradualmente, tem a coragem de assumir, ele mesmo, a revolta, sobre os escombros das suas crenças e afectos infantis. A revolta não lhe é *inata* mas antes dolorosamente *adquirida*, aprendida. Será amargamente vitoriosa a explosão intencional do foguete que lhe permite sair da escola-prisão. Trata-se, no final do romance, da primeira e única contestação aberta à autoridade, porque tem de redimir a morte de Gaudêncio e o louvor cínico do Reitor ao aluno falecido.

Amadeu, de Aquilino, incorpora, quase todo o tempo, um perfil coeso, aventureiro e solar. No episódio da cave (capítulo XI), a veia pícara exige mesmo uma personagem-consorte, Gasco,

¹⁷ O perfil heróico, iluminado pelo fogo libertário, arranca as figuras juvenis do quotidiano e da escala diminutiva. António só aos poucos o consegue e, nesse momento, é espantosa a proximidade com o seminarista de *Adolescente Agrilhado* (1958), de Marmelo e Silva. Neste último romance, o narrador transfigura Luís Miguel num titã vociferante a descobrir a vocação incendiária de revolucionário, com matizes psicologistas (cf. Lepecki, M^a. Lúcia, 1987: 11). O próprio Marmelo e Silva (cf 1967: 18-24) associa o seu romance a *Manhã Submersa*, por este último denunciar igualmente a castração educativa dos seminários religiosos.

para sobre este último recair a fragilidade que Amadeu repudia. Ao contrário, António e Gaudêncio equivalem-se em duplicado, embora a liberdade do primeiro vença um pouco à custa da morte sacrificial do segundo. A existência de “personagens compósitas” (Godinho, 1985: 58) complexifica o rosto do aprendiz, já de si socialmente desajustado e privado de uma plena integração espacial. Durante a “longa viagem” (p. 191) que ambos trilham para se libertarem, continua a resistir um recanto fraterno de confidências: a descoberta do corpo a mudar (capítulo 12), o plano comum de sair do Seminário (capítulo 14) e, por fim, a “ofensa desmedida” (p. 192) que leva Gaudêncio a perguntar “E se Deus não existisse?” (*ibidem*), lançando a dúvida sobre a existência do divino naquele palácio de silêncio e medo (capítulo 17).

3.2. O modelo heróico e a revelação da interioridade

Como antecipadamente anunciei, privilegio o espaço educacional e nele as figuras modelares da revolta, sem esquecer que, na casa da madrinha, outras personagens (a Mariazinha, irritante e levemente feminil, e o irmão, o Dr. Alberto, assim como Carolina, a criada sedutora) despertam no corpo do protagonista o desejo, a violência enojada da carne e o conflito mais violento com o discurso cristão do pecado e da mulher infernal. Integrando, de pleno direito, o retrato da personagem, deixarei de lado as questões referentes à descoberta da sexualidade, em favor da resistência surda ao Seminário. Aí, “a descoberta maravilhosa” da intimidade é vivida no plural, porque, de uma forma ou de outra, cada um dos seminaristas vive essa revelação e essa turbulência interiores. Quanto à autoridade da instituição, ela penaliza o refúgio íntimo, estigmatiza-o como “pecado do silêncio” e invoca demónios e castigos. Contudo, há já na detenção interior a garantia de um lugar próprio para o sujeito individual:

“Por isso, nos expulsavam de lá. Mas, uma vez postos na rua, havia ainda o receio de que as nossas liberdades comunicassem de uns para os outros e ficassem por isso ainda mais fortes. E assim nos obrigavam a integrar-nos numa solidariedade geométrica, ruidosa e exterior como de ladrilhos. Em todo o caso, secretamente e de longe em longe, eu continuava a comunicar com Gaudêncio.” (pp. 179-180, sublinhados meus).

No âmbito do relato retrospectivo, o confronto dialógico da personagem com o discurso dos outros seres, dentro e fora do Seminário, incita à demarcação individual no colectivo e assegura o saldo da maturação. De início, António interioriza a distinção (veiculada por alunos e prefeitos) entre os “alunos *feios* e *bonitos*” (p. 28): afinal, ele pertence ao primeiro grupo, desajeitado e lóbrego, dos serranos, que o adulto revê numa fotografia, sedimentada em recordações (cf. p. 49). Ouve mudo a opinião do Reitor sobre a vida miserável que levava na aldeia, convencendo-o do “alto benefício de Deus (...), [d]a suprema dignidade do sacerdócio, [d]o favor de D. Estefânia, essa piedosíssima senhora, que [o] libertara da sorte da [sua] raça” (p. 43). Quando o capítulo 5 termina, vemos o menino endoutrinado a escrever de novo à mãe, agora a “gab[ar] o Seminário” e a “cant[ar] a [sua] glória de futuro ministro de Deus...” (p. 44).

E, à mercê do arrazoado maniqueísta do poder, chega a encontrar o “*inimigo*” no Gama - “era do bando dos que insultavam de ‘corvos’ e ‘padrecas’, e eu devia defender-me dele com ódio ou indiferença” (p. 69: cf. neste excerto a citação dos insultos mundanos). Mais tarde, graças ao seu esclarecimento trazido por aquele colega-modelo, a “nódoa” vergonhosa da expulsão - assim definida pelo Director Espiritual - passa a significar, somente, a liberdade. O desassossego não se acalma com as leituras aconselhadas pelo confessor e, no episódio da *casa de campo* (cap. 15), António já não é mais um daqueles meninos compostos, catalogados pelo Gama

entre os “ ‘seráficos’ ou ‘melados’”, todos eles desorientados, quando toca a hora de largar a disciplina à porta da brincadeira ¹⁸.

Cada vez mais longínqua, a paisagem avistada faz perder, em rigor, o ponto de fuga que o motivo romântico da janela gradeada tanto desenvolveu. Resulta tal bloqueio da forma como o adolescente se vê encarcerado no seu destino, enquanto a solidão o expõe à revelação interior. Na “era concentracionária” dos meados do século XX (Brombert: 193), denunciada pela literatura existencialista, a alienação, a violência e o absurdo retiram todo o lirismo à prisão / *huis clos*: fecham-se as saídas e a liberdade humana tem de confrontar-se com a situação-limite do *eu* só no universo, sem heróis ou promessas redentoras.

Graças ao Gama, inicia-se a escalada da resistência, logo na recolha dos bens pessoais dos novos alunos (capítulo 4), impedindo António de entregar os figos trazidos de casa (“despojos de um belo mundo que morrerá”, p. 34). Ora, neste episódio do capítulo 4, surge a primeira imagem do mundo interior, uma galeria subitamente arejada, para depois, no capítulo 11, ser substituída por um demónio provocador, “com os olhos fosforescentes no halo verde da lua” (p. 120).

O símbolo do demoniozinho tem origem no catolicismo inculcado pela madrinha, tão ressequido em padre-nossos, ameaças e interditos, e, apesar disso, é aproveitado para dar voz à dúvida, à revolta e à carne agitada. O demónio faz António instalar-se no “crime” e no “orgulho horroroso da [sua] qualidade de pecador perdido” (p. 132). Numa última fase, ele constitui uma espécie de

¹⁸ A incorporação no discurso adolescente do(s) discurso(s) do mundo fazem-no aperceber-se da ilha asfixiante e monológica onde vive: a acusação crispada do homem, na pensão da Guarda, ganha um sentido mais óbvio, até ao culminar da mentira, quando o Reitor louva no amigo defunto o cumprimento do dever e o sonho de ser padre. Outro exemplo: as provocações de Carolina e do Dr. Alberto levá-lo-ão a pedir à mãe para sair do Seminário, no desejo de, um dia, vir a ter mulher.

redenção orgulhosa que vence o Inferno e a morte (final do capítulo 12). Com esta figura provocadora alimentam-se, decerto, o sonho libertário e a solução final de queimar os dedos com o foguete.

Atente-se na amplificação que sofre a imagem deste companheiro demoníaco: primeiro, no cap. 11, é o “demónio do [s]eu silêncio” (p. 119) que desafia o corpo do adolescente e o deixa “caído profundamente para uma larga cisterna muda” (p. 120, v. sublinhados meus sobre a espacialização da intimidade);¹⁹ depois, no capítulo 14, vem uma “legião de demónios”, após a cena pecaminosa entre a criada e o filho da madrinha. Até que culmina num “turbilhão de demónios” (p. 204), aquando do funeral de Gaudêncio (capítulo 19).

A oscilação semântica e rítmica do capítulo 19 (antepenúltimo do romance) confirma o progresso do sujeito, injectado de orgulho, no instante-limite da perda de Deus e da infância, que Gaudêncio, seu duplo já falecido, encarnava. António transmuta-se e do extremo mais cru da catástrofe ele ascende a um saber novo, aprendido na dor.

Já nos capítulos 12 e 14, o “jogo de perseguição entre [si] e o [s]eu demónio da carne” (p. 130), levava António a ranger de desespero, num estado de sítio interno, desprovido da coragem lendária que conhecera no Gama. O *eu* adolescente dobra-se sobre si e sobre o seu corpo em excesso, sensualizado, possesso, que o puritanismo do Director Espiritual recrimina (capítulo 12). Funda-se, no seu corpo, um novo centro de energia, ritmado em ondas esfuziantes e capaz de se alhear ainda mais das coacções controleiras do Seminário. Por fim, reencontra a paz e a reivindicação de um lugar pessoal no universo:

¹⁹ A “cisterna” íntima ganhou centralidade como a grande metáfora / cronótopo de *Uma Gota de Sangue*, isto é, como a imagem do refúgio alternativo ao mundo social. Já no romance vergiliano, se a “cisterna” não constitui um *fim* em si, nem é um tópico obsessivo de introspecção, ela assegura um *meio* de fuga à ordem regulamentar do Seminário e um *meio* de busca do lugar existencial do protagonista, no crescendo de autodescoberta e revolta.

“Lentamente, silencioso, fui-me colando todo a mim mesmo, até ao mais íntimo de mim. Incha-me no crânio, devagar, um vapor quente e sanguíneo. Para um centro imprevisível, em giros rápidos de aço, uma fina teia radia-me das unhas das mãos e dos pés.” (p. 133).

O âmbito da luta individual vai crescendo e atinge uma dimensão não só religiosa como existencial. António encarna positivamente uma quase possessão demoníaca e subversiva, embora, ao mesmo tempo, tenha de fazer o luto pelo amigo e por Deus. Finalmente, a calma regressa, liquida brandamente a divindade e o seminarista sobrevive à catástrofe (prolongada no aspecto durativo dos tempos e da semântica verbais): “Surpreso do silêncio, fui emergindo devagar da minha estupefacção, ergui os olhos ao céu; enchendo a abóbada de horizonte a horizonte, um deus de majestade cerrava os olhos mansamente, diluía-se em azul.” (p. 204). Ao turbilhão de demónios segue-se, tão-só, o deslize naquele azul manso de esperança, enquanto a morte iniciática de Gaudêncio dá lugar ao renascimento das cinzas (“nascido ainda uma vez”, p. 205).

Em afluxos ritmados, consciente do jugo que lhe triturou a infância e da violência do mundo, o seminarista vai aceitando o demoniozinho como seu *alter ego* na revolta, até que protagoniza o acto suicidário final. Paira, assim, neste gesto desesperado a ameaça de uma irresolução. O enterro de Gaudêncio prolonga o cronótopo petrificado do Seminário e arrasta um ofício religioso pesado, em memória da infância espoliada. O espaço desértico e a isotopia musical emolduram as horas esmagadoras do funeral, enquanto o oxímoro (“o peso obscuro do céu”, p. 204) condena a visão do mundo ao abismo dilemático, irresolúvel e negro.

A interioridade descoberta exprime-se portanto nas imagens simbólicas supracitadas (sobretudo no demónio) e menos na transparência discursiva que, assinala-se, ganha certo peso do capítulo

14 em diante. Daí o menor interesse em avaliar, com exaustividade, a incidência do discurso interior, imprescindível, por exemplo, na definição do adolescente, em *Uma Gota de Sangue*. Ainda assim lembro que as cerimónias fúnebres de Gaudêncio (capítulo 19) suscitam no sujeito um longo monólogo interior, em contraponto à prédica cínica do Reitor sobre a vocação de fé do aluno falecido. Pouco verosímil num contexto íntimo, o monólogo parece ser gritado para consagrar melhor, em nome da vida, o pacto fraterno com o amigo morto²⁰. Dando largas à revolta, António toca as raias da explosão fulminada e mesmo da aura lendária que, desde sempre, desejou alcançar, à imagem e semelhança do Gama e de outros modelos de resistência, no Seminário.

Naquele contexto gregário e fechado, a consciência de ser singular e de estar em metamorfose dá força à personagem para passar de vítima a herói (“o homem perfeito que o meu ardor esperou” p. 194), e encontrar uma saída. A urgência de conquistar a liberdade ganha, por sinal, um tom luminoso naquelas férias da Páscoa, naquela “tarde de Primavera, com um sol convicto de esperança” (p. 210), em que resolve mutilar-se.

E, todavia, António parece nunca sair do dilema trágico. À força de querer chegar ao futuro e à liberdade, ele continua submetido a um destino implacável. É certo que se distancia da mãe, para quem a sorte é “sem remédio” (p. 211), e ousa frustrar o capricho da madrinha - a “bruxa” - e libertar-se das proibições e saberes inúteis da máquina do internato católico. Só que a

²⁰ O grito de vingança, pronunciado para dentro, mostra-nos o protagonista “fulminado, mordido de desvario” (p. 209): “Tinha as unhas cravadas na carne, os dentes pregados de ira.” (ibidem). No meio da interpelação interior a Gaudêncio, lá aparecem as figuras modelares da revolta e a consequente necessidade de tomar iniciativa: “Havias tu outrora, havia o Gama e o conforto de ambos para a minha cobardia. Mas agora há só a minha cobardia. Por isso, porque a conheço, eu te garanto que a hei-de vencer.” (ibidem).

explosão do foguete queima um rastilho de loucura e a carne adolescente fica a arder, “perdid[a] no súbito silêncio em redor” (p. 213). A explosão sacrifica o corpo, num “impulso absurdo, vindo não sei de que raízes” (*ibidem*) e mergulha-o integralmente na dor e no negrume, velado por “um amor longínquo de estrelas e de silêncio...” (*ibidem*, sublinhados meus). A distância que separa o menino do Cosmos volta, em suma, a aumentar.

Esta conquista da liberdade contra o destino irremediável parece-se muito pouco com uma escolha livre. Surge demasiado condicionada pelo preço insuportável da castração e da morte, do divino ausente e da necessidade de automutilação suicidária. Por muito mundo que depois desvende, a concentração asfíxiante da paisagem, avistada da janela, ou a morte de Gaudêncio tornam excessivamente vizinhos o destino trágico e a capacidade superadora da aprendizagem.

Pelos índices da janela gradeada e do acto terrorista, é óbvia a alternância do binómio do **irremediável** e do **inaugural** no tecido semântico da obra: a energia de fazer algo pela primeira vez, a conquista e o renascimento impetuosos coabitam com a alienação petrificada e submetida para sempre. Ignorá-lo seria desvalorizar o oxímoro-metáfora que surge no título: *Manhã* (substantivo / positivo) *Submersa* (adjectivo / negativo).²¹ Esta figura retórica nominaliza, a partir do título, um eixo narrativo tradicional, a personagem; espacializa (como cronótopo) o percurso esperançoso do jovem, denunciando uma aprendizagem constrangida e submersa nos planos social e existencial; e, por fim, enforma o romance num desenho dilemático, irresolvido e circular, abafando o indicador temporal e eufórico da manhã. Uma tal irresolução

²¹ A substituição do título inicial do romance, “A Marca”, por *Manhã Submersa* denota a encruzilhada ideológica do autor, que publica, logo em 1950, um excerto inédito da obra, na *Vértice* (nº80, Abril). De facto, o título *Manhã Submersa* dinamiza as coordenadas espaço-temporais e constrói a metáfora do jovem seminarista, pressionado por um dilema irresolúvel. V. Seixo, M^a. Alzira, “Poética do título em Vergílio Ferreira” in Fonseca, Fernanda Irene (org. e coord., 1995: 479-483).

estilhaça, justamente, o molde do desenvolvimento adolescente e bloqueia a reconciliação social de um homem a amadurecer.

A pretensa vitória sobre a autoridade (pois já não tem de voltar ao seminário) obriga António a aceitar “uma automutilação física para, a partir dela, impedir a sua fundamental redução humana” (Seixo, 1983: 90). É apenas com o custo múltiplo da morte (da infância, da aldeia-mãe, de Gaudêncio, de Deus e dos dedos perdidos na explosão) que a saída do internato se torna possível.

Seria viável seguir, neste momento, a leitura iniciática de *Manhã Submersa* como um ciclo de vida, inaugurado com a partida para o Seminário e a devoração monstruosa do edifício (capítulo 1 e 2). Na esteira de Gilbert Durand (cf. 1960), M^a. Alzira Seixo (cf. 1983: 91-92) relaciona o romance em estudo com os símbolos cíclicos do bastão e com o mito arquetípico de Osíris, na metáfora do pai perdido ou odiado e no ritual mutilante do fogo, que adquire um valor de regeneração. Separado da família, o neófito-António tem de encontrar, na solidão do cárcere escolar e na anulação do *eu* (na morte simbólica), o trilho da revolta, com o preço de um sacrifício ritual que lhe mutila o corpo. Através da explosão do foguete, recusa a continuidade da opressão e (re)nasce outro, amadurecido, rumo ao amor e à vida, nas ruas de Lisboa.

Aparentemente, é impressionante a similitude desta ficção com certos processos de iniciação, em tribos agrárias e sociedades secretas, pelos quais os jovens são conduzidos a novas funções na comunidade (cf. Eliade 1959). Nestes casos, a iniciação mutilante tem uma justificação no saber ancestral e ritualiza o tempo fundador.

O sentido da aprendizagem, que tenho vindo a seguir, reclama uma maior atenção aos planos semântico, ideológico e semiótico da narrativa e, apenas esporadicamente, aos planos simbólico e imaginário. Nessa medida, o caminho da aprendizagem toma mais a dimensão profana (futurante / histórica) do tempo biográfico e interior, dentro de um contexto social, e afasta-se da dimensão sagrada. Não esqueço, em todo o caso, e de resto já o afirmei neste

mesmo capítulo, que a tormenta do rapaz no internato religioso é uma situação-limite que pressupõe uma dimensão religiosa e cósmica do humano, determinante em toda a extensão da obra vergiliana.

O caos irressolúvel limita o adolescente no caminho para o mundo social e faz frustrar o intento do narrador que busca na experiência do Seminário uma razão estável para a sua vida. *Manhã Submersa* evoca, ao mesmo tempo, o confronto esmagador com o espaço-tempo da instituição e a capacidade de António em subverter o seu destino previsto de sacerdote. Os obstáculos que vence confirmam, de um certo ponto de vista, a possibilidade de reverter a dor em benefício do crescimento e da condenação à disciplina escolar, apadrinhada pela Igreja Católica. Não falta mesmo à narração a estrutura linear dos eventos, que comprova, em crescendo, a revolta e a afirmação interior do indivíduo. Essa é a principal matéria a abordar no último ponto deste capítulo.

4. A regressão retrospectiva do adulto ou a esperança adiada

Equacionemos, portanto, a semântica da aprendizagem de acordo com a estrutura narrativa do texto. Estamos em presença de um narrador que resgata do passado nebuloso a experiência juvenil no Seminário e pretende direccionar-se, também ele, para o futuro (cf. Farra, 1978: 57). Manifesta, de um modo contundente, a necessidade de ler *a posteriori* e de dar sentido àquele retalho sofrido de vida. E fá-lo mediante uma linha reconstruída de tempo, a “longa viagem” (p. 191), que pressupõe uma partida (de Castanheira: capítulo 1) e uma resolução (a chegada a Lisboa: capítulo 21).

Os movimentos narrativos da retrospectiva e da formação sinalizam duas orientações sobre a diegese, uma de recuo e perda, outra de avanço aparentemente ascensional. Saliento que, também neste romance, a retrospectiva se submete à ideia motriz da formação, porque estas duas linhas semânticas e formais não se misturam e se

encontram linearmente unidas pela cronologia. Deste modo, o caminho (sequencial e causal) do crescimento liga o seminarista ao adulto (seu produto) em evocação.

Em relação à adolescência, o discurso / olhar do narrador consegue percorrer todo o eixo temporal entre as duas subjectividades da autodiegese. O narrador evoca compassivamente (em 1ª. pessoa) a galeria de figuras, comenta os “desastres mínimos” (p. 172), os estados de alma e as reacções interiores, inclusive as não verbalizadas²².

No entanto, por vezes, a memória enfraquece a distinção nítida dos tempos e fica deformada com o passar dos anos. São intermitências comovidas, evocações que, de repente, parecem reais, presentificando o entusiasmo de uma pequena vitória ou a suspensão interior do pânico. Em vão, a segurança imperturbada da narração recalca o trauma e o “estranho poder” (p. 85) da memória. Caso contrário, a voz narradora não amplificaria as imagens afectivas do passado seminarista (o deserto, o comboio ou o demónio), não repetiria, a cada passo, o verbo *recordar*, nem se comoveria tanto, situada no lugar posterior e alegadamente mais esclarecido de adulto. Na realidade, confessa: “ (...) tudo o que me ofendeu me ofende, tudo o que me sorriu, sorri: (...) Dói-me o que sofri e *recordo*, não o que sofri e *evoco*.” (*ibidem*).²³

²² Nas palavras de Dorit Cohn (1978: 168): “Comme le psycho-récit dans le roman à la troisième personne, l’ ‘auto-récit’ peut formuler des états de conscience non verbalisés, résumer des états psychologiques prolongés dans le temps, ainsi que leur évolution.”. A análise desdramatizada do passado situa-se no plano da evocação, da denominada *auto-narrativa*, e permite construir uma linha sequencial e orientada de vida.

²³ Continuarei a citar Dorrit Cohn (1978: 168): “Dans des circonstances particulières, un narrateur à la première personne peut même faire appel à des méthodes plus discrètes pour rendre compte de ses états de conscience antérieurs, en citant mot-à-mot ou en narrativisant les pensées qui les traversaient alors l’esprit.”. Registe-se o pânico (presentificado pelo narrador) de António na sala de estudo, citado na nota 5 deste meu capítulo. Lembra Rosa Mª. Goulart (cf. 1990: 249-253) que só as primeiras férias de Natal (capítulo 9, pp. 84-85) aliviam a apreensão sensorial da paisagem. Nesse passo da obra, a recordação recria, entre a “bruma da distância” (p. 85), a natureza e os habitantes da aldeia, tal como manipula uma inusitada leveza da palavra escrita.

Recordada com emoção, a imagem heróica do Gama é essencial à avaliação retrospectiva: “pela vida fora” (p. 17), depois do Seminário, aquele rosto ajuda António-adulto a espantar o pesadelo de se ver novamente enclausurado. Ao aparecer pela primeira vez no romance, o Gama é, segundo o narrador, o único ponto positivo da sua passagem pelo internato católico: “E pela vida fora, sempre que penso no Seminário, ou sonho com ele (porque sonho muitas vezes), é a imagem do Gama que me enche o sonho e o pensar, para lhes dar algum sentido.” (*ibidem*).

A presença segura do Gama evolui, no capítulo 11, para a exaltação resistente: a sua coragem leva o protagonista (no seio do colectivo) a entregar-se à revolta clandestina, a desejar a possessão prometeica e, assim, “fulmina[r-s]e do alto do precipício com a vertigem do pecado” (p. 106), o que só acontece, muito mais tarde, com a automutilação final. O entusiasmo lendário empolga, a breve trecho, a narração. O Gama traz consigo o fogo libertário que incendeia o edifício, quando, pouco antes, ocorrera a fuga gorada e a expulsão de outros dois seminaristas que também simbolizam a redenção (finalista) do tempo juvenil no Seminário: “Segue o teu caminho de liberdade a prumo. Que dá que sofras, que roas as pedras do teu destino ruim? É teu, pertence-te como os ossos e as tripas. É aguentar de peito aberto. Porque enfim, não valeu bem a pena?” (p. 112).

Acontece, porém, que, ao ler o rumo de vida enquanto **destino**, a retrospectiva emocionada incorre num termo equívoco, saído mais da coacção trágica sobre a *hybris* humana do que da capacidade em reverter o erro e a dor em benefício da aprendizagem. A teleologia progressista embate no trágico. Dificilmente a personagem em impasse se ajusta à dialéctica da formação adolescente, como preâmbulo da vida adulta, o que François Jost tão bem sintetiza na fórmula: “Au lieu de subir sa destinée, le héros se prépare à l’affronter.” (1969: 99).

No resgate da recordação, a vitória sobre a instituição não fica plenamente garantida, muito embora aumente a revolta e se aproveite

o símbolo da travessia do deserto, para figurar a procura de si mesmo. Segundo o adulto, cresce, pelo menos, uma incontrollável “fúria de afogado” (p. 94) no espírito do rapaz, que nunca deixa de ser isso mesmo, afogado, condenado. Imbuído de orgulho terrorista, António vê-se obrigado a mutilar-se e arrasta-se na dor, até depois, quando descobre Lisboa (capítulo final).

Visto que a personagem e o narrador estão separados por vinte anos, muito pouco sabemos da vida de António após a saída do Seminário e da sua integração na capital. Ressalta, contudo, o encontro recente (para o tempo de escrita) da rapariga iluminada, a suposta irmã de Gaudêncio, (“Assim a tenho seguido vezes sem conto”, p. 217), facto que arrasta para o presente a dúvida e a busca insatisfeita de uma compensação. António-narrador encontra-se inexoravelmente “recolhido ao receio do [s]eu sonho” (*ibidem*) e votado à dor, que invoca no penúltimo parágrafo da obra.

Embora o pórtico ao capítulo 1 (assinado por A. Lopes, a instância autoral na ficção) diga respeito a um terceiro momento, o da releitura da “historiazinha infantil” (p. 9), o sujeito narrador faz constar apenas a surpresa pelo que escreveu “sem discussão, surdo de angústia, durante um mês seguido” (p. 10). Surpreende-se ele pelo resultado da sua escrita-catar-se, omitindo qualquer projecto de futuro. Nada indica, por isso, que ele tenha conseguido libertar o seu olhar do passado traumático.

Por maior ênfase que Vergílio Ferreira dê ao desenlace luminoso, em Lisboa, o capítulo 21 é um apêndice narrativo que não pode celebrar o amadurecimento, pois prolonga o bloqueio além do Seminário, tal como os “Conselhos para as Férias” conseguiam vingar quando ele ia até à aldeia.²⁴ Não arriscarei muito se disser

²⁴ Na avaliação sumária das divergências entre o romance e o filme homónimo de Lauro António (1981) Vergílio Ferreira (cf.1983: 59) lamenta que o filme não faça suceder à explosão do foguete o prolongamento esperançoso em Lisboa. Sobre este diálogo inter-artístico entre o romance e o filme, v. Gonçalves, Teresa, 1995.

que a evocação adulta, passada a escrito, continua o impasse da adolescência e os dois tempos coincidem na busca adiada de um sentido de vida. Cria-se, ao fim e ao cabo, um impasse nesta revisão imóvel do passado pelo adulto, perdido do mundo, a escrever num “quarto nu”. No último parágrafo da obra, o cerco adia, uma vez mais, a esperança, talvez já doentia, de um menino-velho, envolvido pela noite: “ (...) conforta-me pensar não sei em que apelo invencível de vida e de harmonia que não morreu desde as raízes da noite que me cobriu.” (p. 217).

Nas palavras de Almeida Pavão, há em *Manhã Submersa* uma:

“(...) libertação que não chega a definir-se nos seus contornos, oscilante entre as fronteiras da vitória e da derrota, e impressa no vazio de um homem só, em face de um mundo povoado por deformados convictos ou desprovidos do impulso que os desprenda das peias da convenção e do preconceito.” (Pavão, 1987: 92).

A descida do narrador ao passado (ainda) não incorpora formalmente a memória (cf. Lourenço, 1994: 125), nem estiliza a linha cronológica. Todavia, ronda já a dúvida: “ Falo à distância destes vinte anos e pergunto-me que destino atravessou a minha vida além desse pavor, que outra voz mensageira lhe clamou ao futuro além da voz de uma noite sem fim.” (p. 15). A verdade é que o adulto não consegue deter-se no presente e sondar a sua origem no Cosmos e o lugar fascinado da escrita. É-lhe impossível ser como o narrador de *Alegria Breve* (1965) que se liberta da sequência linear de uma vida e cuja voz assume o protagonismo e recomeça do seu lugar último o reencontro com os vários estratos do passado, ao capricho da memória, efabulatória e fragmentária. Encontra-se justamente no narrador (auto-referencial) o germen do romance lírico vergiliano (cf. Goulart, 1990; cf. Gordo, 1995).

Em *Manhã Submersa*, somente as condições da escrita (e não a sua forma) padecem do alarme e incorporam os respectivos ingredientes ideológicos: a raiz antiga das gentes serranas, a saudade da origem cósmica e a morte de Deus. Nesta linha narrativa que o une ao adulto, o adolescente não comporta pacificamente o ideal eufórico da formação com que aquele ser envelhecido costuma compensar a desolação do seu presente. Partindo da teleologia do *Bildungsroman*, *Manhã Submersa* começa, então, a enredar em círculo vicioso a aprendizagem mutilada (da personagem) e a prolongar a evocação de alguém (o narrador) incapaz de se virar para o futuro e inexoravelmente engolido pelo passado: “E foi assim, vencido, cortado pelo meio, que eu fiquei a recordar-me para a vida inteira...” (p. 23).

Afinal de contas, o narrador de *Manhã Submersa* não consegue levar até às últimas consequências a inutilidade de voltar atrás pela cadeia alinhada da cronologia: isso seria trabalhar sem rede e assumir no instante da escrita o caos dialógico dos tempos e das vozes, sem o molde pré-fabricado da aprendizagem. Ele que pressentiu o falhanço juvenil, quando o relato ainda mal começara:

“Desisto definitivamente de me iludir com a minha força de adulto sobre o peso de uma amargura infantil. Exactamente porque toda a vida que tive sempre se me representa investida da importância que em cada momento teve. Como se eu jamais tivesse envelhecido. Exactamente porque só é fútil e ingénua a infância dos outros - quando se não é já criança.” (p. 55).

CONCLUSÃO

Nesta viagem-estudo por três romances de internato de Aquilino Ribeiro, de José Régio e de Vergílio Ferreira, retive, em primeiro lugar, a comoção com que eles ficcionam a experiência humana do crescimento e trazem até à cena narrativa gente miúda que deixa a infância e a casa materna e se vê encerrada entre os portões de uma escola-prisão.

Na verdade, em *Uma Luz ao Longe*, em *Uma Gota de Sangue* e em *Manhã Submersa*, o foco de tensão romanesca surge na exacta medida em que o adolescente e o internato são duas forças que mutuamente se repelem. Por um lado, a máquina devoradora da diferença e da desordem individuais; por outro, um ser em crise que descobre a intimidade e o corpo a mudar. É uma combinação explosiva que implica, como vimos, o sofrimento mudo e o trauma da vítima, mas também, e forçosamente, a revolta e a busca de todos os meios para escapar daquele purgatório.

Em termos práticos, o relevo da personagem beneficia de uma profunda ligação ao lugar educativo (como espaço físico, social, existencial e simbólico). Não adoptei, por conseguinte, no estudo dos textos, a mera relação determinista do homem e do meio, e tentei, ao contrário, analisar a forma como os protagonistas apropriam e são implicados no espaço-tempo, configurando, pelo olhar juvenil, o cronótopo central das obras: o internato.

O efeito de comoção humanista que Amadeu, Lèlito e António suscitam na leitura tem, no fundo, uma sustentação semântica e semiótica na aprendizagem. Com efeito, as notícias do bloqueio adolescente são reconstruídas pelo narrador que detém um saber panorâmico e ulterior sobre o desenrolar dos acontecimentos.

Só à distância dos anos, a clausura e a resistência têm validade, participam na escalada da libertação e asseguram um acréscimo de saber, ganho na dor. No remate de cada uma das obras e concluída a etapa pungente do internato, o rapaz mostra que amadureceu, pois revela-se mais conhecedor do mundo social onde deverá desaguar, já perto da maturidade.

O conjunto de textos estudados revela uma inequívoca compaixão pela figura juvenil seguida nos seus gestos e reacções e na escuta do seu discurso interior e manifesta, de acordo com Óscar Lopes, "um desentendimento com a ética adulta" (1963: 225), mais especificamente, com os valores e as regras que presidem ao modelo repressivo da escola, que enclausura, vigia e pune.

Estes heróis de Aquilino, Régio e Vergílio resultam, obviamente, de modos diversos de ficcionar o humano, sejam eles a extrospecção aventureira e visualista, o retrato psicologista ou a solidão existencial. Em princípio, Amadeu, Lélito e António parecem seguir um caminho que lhes alarga os horizontes, desde a casa de origem até à cidade. Todos eles vão-se descobrindo e ganhando coragem para reverter os erros e os fracassos em benefício do futuro livre do internato. Nessa conformidade, respeitam certos traços básicos atribuídos ao *Bildungsroman*, participando e remodulando, em última instância, essa tradição romanesca.

A verdade é que, apesar de tudo, os três jovens alunos conseguem forçar os portões do internato, sair pela via da expulsão, da fuga clandestina ou da mutilação física, e adquirir, naquela ilha social, uma mais-valia de conhecimento acerca de si, dos outros e da vida. E, no entanto, o ângulo (adulto) do narrador sobre a experiência do internato começa a ter algumas dificuldades em investir o adolescente com os valores do progresso individual e em celebrar a conciliação com os princípios dominantes da sociedade adulta. Quero eu dizer com isto que, afinal, o crescimento se debate com alguns dilemas e que se frustram já expectativas de leitura associadas ao tema da aprendizagem.

Não admira, então, que o meu vector de análise tenha incidido precisamente no diálogo problemático destes textos singulares com o caudal de outros romances de formação, bem como nos pontos de mal-estar e até de sabotagem à autodescoberta e ao balanço eufórico da formação.

Uma Luz ao Longe fecha com a saudação ufana a Lisboa, a premiar a expulsão do colégio, não sem antes celebrar, na adolescência e no esplendor telúrico da serra-mãe, um paraíso perdido que compensa a queda e as perdas da maturidade. Espero que tenha sido suficientemente claro, ao longo do capítulo I do desenvolvimento, que, no romance aquiliniano, as ideias de evolução e formação são contrariadas pela capacidade inata de resistir e pela integração do protagonista nos ciclos originais da natureza.

Em contrapartida, nos capítulos II e III, vimos que *Uma Gota de Sangue* e *Manhã Submersa* comprometem muito mais a felicidade da socialização juvenil. O texto regiano faz estagnar os avanços de Lèlito na contemplação narcísica, alheada do social e ligada, pelo cordão umbilical, à casa familiar de Azurara, aonde acaba por regressar no fim do romance. E é *Manhã Submersa* que leva mais longe o valor intransitivo do verbo aprender. A consciência lúcida da prisão em que o retiveram, anos a fio, obriga António a assumir a revolta e a procurar uma saída, nem que seja à custa da mutilação dos seus dedos. Depois, o mundo fora do Seminário revela-se-lhe um grande cárcere, sem deuses e sem luzes ao longe, e que a idade madura não atenua, nem esclarece. Por último, a escrita em retrospectão começa a ceder lugar ao monólogo da voz narradora, traumatizada, ela que desarma já a dúvida sobre a memória e sobre a validade de olhar para trás e elaborar uma narração linear e *com sentido*.

Algo está, de facto, a mudar na semântica da adolescência e na qualidade do processo de crescimento, fertilizado pelos erros, pela dor e pela inexperiência. No romance vergiliano ficam em perigo a

confiança na retrospectiva narrativa e a capacidade de a linguagem reconstruir o passado e de dizer a identidade do sujeito. Claro que podemos ainda ler cada um dos romances enquanto narrativas de aprendizagem. Insisti, aliás, no facto de *Manhã Submersa* e de *Uma Luz ao Longe* - textos que comparei amiúde no capítulo III - distinguirem perfeitamente a supremacia do narrador autodiegético e o tempo de onde se recorda e interpreta a vida no internato. A omnisciência do narrador (heterodiegético) regiano vem assegurar também a proeminência da voz adulta. Afinal de contas, estes adolescentes-aprendizes não se emancipam do modo adulto de narrar e construir o mundo que determina o *Bildungsroman*.

No entanto, a apropriação de muitos traços invariantes que definem o romance de formação não pode omitir os sinais de perturbação. Os motivos da janela gradeada e da solidão na multidão ajudaram-me precisamente a detectar o impasse. A análise ao rés dos textos e da filigrana retórica que os sustenta acabou por encontrar essa dificuldade em ficcionar o adolescente, apenas como emblema utópico da nostalgia e do protesto humanista do adulto, e em salvaguardar a imagem reconfortante de alguém que está a progredir e será um *homem de amanhã*.

Os romances de internato, sobre os quais me debrucei neste trabalho, ressentem-se de uma certa ambiguidade semântica. Por um lado, condenam a escola interna (já em franca decadência) e o ideal de corpo assexuado e exaltam a descoberta interior e o direito à revolta e a um destino escolhido por vontade própria. No fundo, sobrevalorizam o indivíduo contra o aparato hegemónico do internato. Por outro, eles facilitam a emergência de novas construções literárias do ser humano que, da década de 60 em diante, virão a pôr mais em causa os valores da família, da escola e do masculino.

Na literatura portuguesa mais recente, não me parece, todavia, que se tenha mantido a vaga romanesca do adolescentismo, a ponto de enveredar em absoluto para uma imagem literária insurrecta e

inquietante. Não nos podemos esquecer de como, entre nós, a figura adolescente sofreu um investimento metafórico e alusivo tão intenso, aqui agravado com a representação do internato e com o modelo (formal e semântico) do *Bildungsroman*. No entanto, ao reconhecer certos bloqueios no processo de socialização dos protagonistas de *Uma Luz ao Longe*, de *Uma Gota de Sangue* e de *Manhã Submersa*, torna-se visível que a figuração adolescente não podia ser homogênea, pacífica e totalmente imune aos conflitos ideológicos da sociedade contemporânea.

Na era atômica, os homens já viram a agonia do progresso e a morte industrial sob deuses impassíveis. As luzes da esperança e do progresso converteram-se num holofote que fere o olhar a quem está virado para o futuro e crê em absoluto na força ascensional do crescimento social. De Gustave Flaubert - na derrota do herói de *L'Education Sentimentale* - a Franz Kafka vinha já aumentando a contra-corrente do tédio e do absurdo humanos (cf. Steiner, 1971: 32). Quando o devir histórico perde de vista os paraísos terrenos e o itinerário adolescente deixa de poder contar com a arrumação linear e teleológica da narrativa, concretiza-se a morte anunciada do *Bildungsroman* e desgasta-se a confiança humanista que àquele subgênero coube exaltar na literatura europeia da modernidade.

BIBLIOGRAFIA

1. Bibliografia Activa

1.1. Obras estudadas

FERREIRA, Vergílio

1954, *Manhã Submersa* (ed. utilizada: 1979, 8ª. ed., Amadora, Bertrand).

RÉGIO, José

1945, *A Velha Casa I. Uma Gota de Sangue* (ed. utilizada: 1961, 2ª. ed. rev., Lisboa, Portugália).

RIBEIRO, Aquilino

1948, *Uma Luz ao Longe* (ed. utilizada: 1985, Lisboa, Bertrand).

1.2. *Corpus* de leituras complementares ¹

CABRAL, Alexandre

1955, *Malta Brava*, Lisboa, Centro Bibliográfico Distribuidores.

FERREIRA, Vergílio

1946, *Vagão 'J'* (ed. utilizada: [1982], 3ª. ed., Amadora, Bertrand).

1958, *Carta ao Futuro* (ed. utilizada: 1985, 4ª. ed., Venda Nova, Bertrand).

1983, *Conta-Corrente 3 (1980-1981)* (ed. utilizada: 1990, 2ª. ed., Lisboa, Bertrand).

FONSECA, Branquinho da

1942, *O Barão* (ed. utilizada: s./d., *O Barão e Outros Contos*, 3ª. ed., Mem Martins, Europa-América).

1956, *Bandeira Preta* (ed. utilizada: 1986, Lisboa, Rolim).

¹ Estas leituras complementares restringem-se apenas a algumas obras dos três autores estudados e aos romances mais referenciados a propósito da narrativa de adolescência e de internato.

GOETHE, Johann Wolfgang von

1795-6, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (trad. utilizada: 1991, *Obras Escolhidas de Goethe. Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister*, volumes II-III, Círculo de Leitores).

GOMES, Soeiro Pereira

1941, *Esteiros* (ed. utilizada: 1979, *Obras Completas*, Lisboa, Edições Avante!; pp. 13 -164).

LISBOA, Irene

[1956], *Voltar Atrás para Quê?* (ed. utilizada: s./d., 2ª. ed. Lisboa, Editores Associados - Coleção Livros Unibolso).

MIGUÉIS, José Rodrigues

1960, *A Escola do Paraíso* (ed. utilizada: 1982, 5ª. ed., Lisboa, Estampa).

MUSIL, Robert

1906, *Die Verwirrungen des Zolings Törless* (trad. utilizada: 1987, *O Jovem Törless*, Lisboa, Livros do Brasil).

NEGREIROS, Almada

1938, *Nome de Guerra* (ed. utilizada: 1992, 2ª. ed., Lisboa, IN-CM).

OLIVEIRA, Carlos de

1943, *Casa na Duna* (ed. utilizada: 1983, 8ª ed., Lisboa, Livraria Sá da Costa Editores).

RÉGIO, José

1929, *Biografia* (ed. utilizada: 1978, 6ª. ed., Porto, Brasília Editora).

1934, *Jogo da Cabra Cega* (ed. utilizada: 1982, 4ª. ed., Porto, Brasília Editora).

1947, *A Velha Casa II. As Raízes do Futuro*, Porto, Editora Educação Nacional.

1971, *Confissões dum Homem Religioso*. Volume Póstumo (ed. utilizada: 1983, 2ª. ed., Porto, Brasília Editora).

RIBEIRO, Aquilino

1918, *A Via Sinuosa* (ed. utilizada: 1960, Amadora, Bertrand).

1947, “Chumbo” in *Caminhos Errados* (ed. utilizada: 1985, Lisboa, Bertrand; pp. 105-142).

1948, *Cinco Réis de Gente* (ed. utilizada: 1959, Lisboa, Bertrand).

SILVA, José Marmelo e
1958, *Adolescente Agrilhoado* (ed. utilizada: 1987, 4.ª ed. rev., Lisboa, Caminho).

SIMÕES, João Gaspar
1946, *Internato* (ed. utilizada: 1969, 2ª ed. corrigida, Lisboa, Portugália Editora).

STENDHAL

1830, *Le Rouge et le Noir. Chronique du XIXe. Siècle* (ed. utilizada: 1983, Paris, Le Livre de Poche / Librairie Libérale Française).

2. Bibliografia Passiva

2.1. Sobre Aquilino Ribeiro

ALMEIDA, Henrique

1993, *Aquilino Ribeiro e a Crítica. Ensaio sobre a Obra Aquiliniana e sua Recepção Crítica*, Lisboa, Asa.

CHORÃO, João Bigotte

[1986], “Um prosador solar” in *O Escritor na Cidade*, Lisboa, Verbo; pp. 105-113.

COELHO, Nelly Novaes

1973, “Aquilino Ribeiro: o demiurgo beirão” in *Escritores Portugueses*, São Paulo, Quíron; pp. 17-57.

FERREIRA, José Gomes

1974, “Uma inútil nota preambular” in Ribeiro, Aquilino, *Um Escritor Confessa-se*, Lisboa, Bertrand; pp. 7-28.

GARCIA, Frederick C. Hesse

1981, *Aquilino Ribeiro: um Almocreve na Estrada de Santiago*, Lisboa, Dom Quixote.

LOPES, Óscar

1987, “Aquilino Ribeiro” in *Entre Fialho e Nemésio. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, volume I, Lisboa, IN-CM; pp. 369-398.

1988, “Aquilino Ribeiro” (ed. utilizada: 1990, *Cifras do Tempo*, Lisboa, Caminho; pp. 167-209).

1992, “Coordenadas de Aquilino na Literatura Portuguesa”, in *Cadernos Aquilinos*, Soutosa, nº 1, Maio; pp. 11-20.

1993, “Aquilino Ribeiro e a infância”, in *Cadernos Aquilinos*, nº 2; pp. 19-30.

LOURENÇO, Eduardo

1985, “Aquilino ou Eros e Cristo” (ed. utilizada: 1994, *O Canto do Signo. Existência e Literatura (1957-1993)*, Lisboa, Presença; pp. 227-237).

MARTINS, Serafina

1994, “Autobiografia e ficção em obras de Aquilino Ribeiro”, in *Românica*, Lisboa, nº 3; pp. 163-170.

MOURÃO-FERREIRA, David

1985, “Notas sobre a ‘continentalidade’ de Aquilino”, in *Colóquio/Letras*, nº 85, Lisboa, Maio; pp. 73-80.

RÉGIO, José

1933, “As minhas opiniões sobre Aquilino Ribeiro e as que me são atribuídas”, in *Presença*, Coimbra, nº 38 Abril; pp. 14-15 (ed. utilizada: 1993, *Presença*, ed. facsimilada, volume 2, Lisboa, Contexto).

RIBEIRO, Aquilino

1919, Pref. a *Terras do Demo* (ed. utilizada: 1963, Lisboa, Bertrand; pp. 7-13).

SEIXO, M^a. Alzira

1985, “O exaltante poder. Relendo *Terras do Demo* e *A Casa Grande de Romariães*”, in *Colóquio / Letras*, Lisboa, nº 85; Maio; pp. 22-31.

VELOSO, Rui Marques

1994, *A Obra de Aquilino Ribeiro para Crianças. Imaginário e Escrita*, Porto, Porto Editora.

2.2. Sobre José Régio

FARIA, Duarte

1977, *Metamorfoses do Fantástico na Obra de José Régio*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian / Centre Culturel Portugais.

FERREIRA, Armando Ventura

1946, Recensão de 'Uma Gota de Sangue', in *Seara Nova*, Lisboa, nº 1000-7, 26 de Outubro; pp. 214-218.

GOMES, Álvaro Cardoso

1982, "O psicológico e o social na ficção da *Presença*", in *Colóquio / Letras*, Lisboa, nº 70, Novembro; pp. 23-30.

LISBOA, Eugénio

1976, *José Régio. A Obra e o Homem* (ed. utilizada: 1986, 2ª. ed. rev. e aumentada, Lisboa, Publicações Dom Quixote).

[1988], *José Régio ou a Confissão Relutante. Estudo Crítico-Biográfico e Antológico*, Lisboa, Rolim.

LOPES, Óscar

1987, "José Régio" in *Entre Fialho e Nemésio. Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, volume II, Lisboa, IN-CM; pp. 655-679.

LOURENÇO, Eduardo

1977, "Régio no espelho da sua subjectividade fantástica", pref. a FARIA, Duarte, 1977; pp.VII-XVII.

1973-1984, "Sobre Régio" (ed. utilizada: 1994, *O Canto do Signo. Existência e Literatura (1957-1993)*, Lisboa, Presença; pp. 136-149.

MARQUES, João Minhoto

1993, *Arte e Vida em Jogo da Cabra Cega, de José Régio*, Dissertação de Mestrado (policopiada) em Literatura Portuguesa, apresentada ao Departamento de Literaturas Românicas da Faculdade Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa.

MINDLIN, Dulce Mª. Viana

1994, "José Régio: a enunciação mascarada" in AA. VV, *Ensaio Críticos sobre José Régio*; Porto, Asa; pp. 73-93.

MONTEIRO, Adolfo Casais

1964, "José Régio e o romance" in *O Romance. Teoria e Crítica*, Rio de Janeiro, José Olympio; pp. 323-340.

NUNES, João M. de Sousa

1994, "O numinoso na ficção narrativa de Régio" in AA.VV, *Ensaio Críticos sobre José Régio*, Porto, Asa; pp. 139-153.

RÉGIO, José

1946, “ *O drama pessoal e a humanidade sofredora*”, in *Mundo Literário*, Lisboa, nº 12; pp. 1, 8 e p. 16.

SIMÕES, João Gaspar

1946, “José Régio, romancista” (ed. utilizada: [1948], *Liberdade de Espírito. Ensaio*, Porto, Portugalíia; pp. 143-154).

2.3. Sobre Vergílio Ferreira

BESSE, M^a. Graciete

1992, *Vergílio Ferreira. ‘Manhã Submersa’*, Mem Martins, Europa-América.

1995, “*Manhã Submersa* de Vergílio Ferreira - A epifania da palavra iniciática” in FONSECA, Fernanda Irene (org. e coord.), 1995, *Vergílio Ferreira. Cinquenta Anos de Vida Literária*, Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida; pp.107-113.

FARRA, M^a. Lúcia Dal

1978, “A estimulação do discurso pela narrativa (*Manhã Submersa*)” in *O Narrador Ensimesmado (O Foco Narrativo em Vergílio Ferreira)*, São Paulo, Ática; pp. 57-64.

FERREIRA, Vergílio

s. /d., Resposta a inquérito in Barreto, Costa (org.), s./d., *Estrada Larga*, volume 1, Porto, Porto Editora; pp. 593-596.

1971, “Prefácio do autor à 2^a. edição” de *Vagão ‘J’* (ed. utilizada: 1982, 3^a. ed., Amadora, Bertrand; pp. 7-32).

FONSECA, Fernanda Irene (org. e coord.)

1995, *Vergílio Ferreira. Cinquenta Anos de Vida Literária*, Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida.

GAVILANES LASO, J. L.

1989, *El Espacio Simbolico en la Obra de Vergílio Ferreira* (trad. utilizada: 1989, *Vergílio Ferreira. Espaço Simbólico e Metafísico*, Lisboa, Dom Quixote).

GODINHO, Helder

(org.) 1982, *Estudos sobre Vergílio Ferreira*, Lisboa, IN-CM.

1985, *O Universo Imaginário de Vergílio Ferreira*, Lisboa, INIC.

GONÇALVES, Teresa M^a. Pinto

1995, '*Manhã Submersa*': o Romance e o Filme, Dissertação de Mestrado (policopiada) em Literatura Comparada, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa.

GORDO, António da Silva

1995, *A Escrita e o Espaço no Romance de Vergílio Ferreira*, Porto, Porto Editora.

GOULART, Rosa M^a.

1990, *Romance Lírico. O Percurso de Vergílio Ferreira*, Venda Nova, Bertrand.

LIND, Georg Rudolf

1986, "Constantes na obra narrativa de Vergílio Ferreira", in *Colóquio / Letras*, Lisboa, n^o 90, Março; pp.35-46.

LOURENÇO, Eduardo

1994, "Sobre Vergílio Ferreira", in *O Canto do Signo. Existência e Literatura (1957-1993)*, Lisboa, Presença; pp. 83-135.

PADRÃO, M^a. Glória (apres., pref., notas),

1981 *Vergílio Ferreira. Um Escritor Apresenta-se*, Lisboa, IN-CM.

PAVÃO, José de Almeida

1987, "Entre o Neo-Realismo e a problemática metafísica em Vergílio Ferreira", in *Arquipélago*, Série Línguas e Literaturas, Ponta Delgada, IX; pp. 79-93.

SEIXO, M^a. Alzira

1983, "As metáforas da preensão e da recusa - a adolescência na ficção: *Jean-Christophe; Casa na Duna e Manhã Submersa*" (ed. utilizada: 1986, *A Palavra do Romance. Ensaio de Genologia e Análise*, Lisboa, Horizonte; pp. 82-92).

3. Bibliografia teórica e de contextualização histórica

3.1. Geral

ARIÈS, Philippe

1973, *L'Enfant et la Vie Familiale sous l'Ancien Régime* (trad. utilizada: 1988, *A Criança e a Vida Familiar no Antigo Regime*, Lisboa, Relógio d'Água).

- BACHELARD, Gaston
1957, *La Poétique de l'Espace* (ed. utilizada: 1992, 5ª. ed., Paris, PUF).
- BAUMER, Franklin
1977, *Modern European Thought* (trad. utilizada: 1990, *O Pensamento Europeu Moderno*, 2 volumes, Lisboa, Edições 70).
- BORGES, Jorge Luis
1952, “Nueva refutación del tiempo” (ed. utilizada: 1989, *Obras Completas*, volume 1, Barcelona, Emécé; pp. 135-149).
- BOUILLÉ, Michel
1988, *L'École, Histoire d' une Utopie? XVIIe. - Début XXe. Siècle*, Paris, Rivages.
- BROMBERT, Victor
1975, *La Prison Romantique. Essai sur l' Imaginaire*, Paris, José Corti.
- CARVALHO, Alberto
1988, *A Ficção de Baltasar Lopes: Contributo para a Originalidade da Literatura Cabo-Verdiana*, Lisboa, Dissertação de Doutoramento (policopiada) em Literatura Portuguesa, Universidade de Lisboa, Lisboa.
- DAVY, Marie Madeleine
1982, “Le voyage intérieur- L'exode - Le désert - La terre promise”, in *Corps Écrit*, Paris, nº 2, Mai (“Champ du Sacré”); pp. 71-80.
- DURAND, Gilbert
1960, *Les Structures Anthropologiques de l' Imaginaire* (trad. utilizada: 1989, *As Estruturas Antropológicas do Imaginário*, Lisboa, Presença).
- ELIADE, Mircea
1949, *Traité d'Histoire des Religions* (trad. utilizada: 1992, *Tratado de História das Religiões*, Porto, Asa).
1959, *Initiation, Rites, Sociétés Secrètes*, Paris, Gallimard.
- FOUCAULT, Michel
1975, *Surveiller et Punir. Naissance de la Prison*, Paris, Gallimard.
- GILLIS, John R.
1981, *Youth and History. Tradition and Change in European Age Relations 1770 - Present*, Orlando (Florida), Academic Press Inc.

GOFWIŃSKI, Michal

1989, “Les genres littéraires” (trad. utilizada: “Os géneros literários” in 1995, Angenot, Marc *et alii* (dir.), *Teoria Literária*, Lisboa, Dom Quixote; pp. 105-121).

GUILLORY, John

1990, “Canon” in Lentricchia, Frank & McLaughlin, Thomas (ed.), *Critical Terms for Literary Study*, Chicago and London, Univ. of Chicago Press; pp. 233-249.

HALL, Edward T.

1966, *The Hidden Dimension* (trad. utilizada: 1986, *A Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógio d’Água).

MAGALHÃES, Isabel Allegro de

1994, “Interioridade e exterioridade na obra de Irene Lisboa”, in *Colóquio/Letras*, Lisboa, nº 131, Janeiro-Março; pp. 97-103.

MARQUES, Teresa Martins

1994, *O Imaginário de Lisboa na Ficção Narrativa de José Rodrigues Miguéis*, Lisboa, Estampa.

MORÃO, Paula

1989, *Irene Lisboa. Vida e Escrita*, Lisboa, Presença.

PETITAT, André

1982, *Production de l’ École - Production de la Sociéte*, Genève, Droz.

ROSAS, Fernando (coord.)

1990, *Nova História de Portugal. Portugal e o Estado Novo (1930 -1960)*, volume XII, Lisboa, Presença.

SPACKS, Patricia M.

1982, *The Adolescent Idea: Myths of Youth and the Adult Imagination*, London, Faber and Faber.

STEINER, George

1971, in *Bluebeard’s Castle. Some Notes Towards the Redefinition of Culture* (trad. utilizada: 1992, *O Castelo do Barba Azul*, Lisboa, Relógio d’Água).

TOURAINÉ, Alain

1992, *Critique de la Modernité* (trad. utilizada: 1994, *Crítica da Modernidade*, Lisboa, Instituto Piaget).

WALLACE, Jo-Ann

1995, “Technologies of ‘the child’: towards a theory of the child-subject”, in *Textual Practice*, London, volume 9, nº 2; pp. 285-302.

WILLIAMS, Raymond

1977, *Marxism and Literature*, Oxford / New York, Oxford Univ. Press.

ZAVALA, Iris M.

1991, “Metáforas epistemológicas de tempo y espacio: M. Bajtin, K. Mannheim y los modernistas” in *La Posmodernidad y Mijail Bajtin. Una Poética Dialógica*, Madrid, Espasa-Calpe; pp. 191-213.

3.2 Teoria narrativa

BAKHTINE, Mikhaïl M.

1963, *Problemy Tvortchestva Dostoievskogo* (trad. utilizada: 1970, *Problèmes de la Poétique de Dostoïevski*, Lausanne, Editions L’Age d’Homme).²

1975, *Voprosy Literaturny i Estetiki* (trad. utilizada: 1978, *Esthétique et Théorie du Roman*, Paris, Gallimard).

BUESCU, Helena Carvalhão

1990a, *Incidências do Olhar. Percepção e Representação. Natureza e Registo Descritivo na Evolução do Romance Romântico (Portugal, França, Inglaterra)*, Lisboa, Caminho.

1995, “Personagem e mediação” in *A Lua, a Literatura e o Mundo*, Lisboa, Cosmos; pp. 79-107.

CALVINO, Italo

1980, “Natura e storia nel romanzo” in *Una Pietra Sopra*, Torino, Einaudi.

² A publicação de 1963 é a 2ª. ed. revista e ampliada de uma primeira versão publicada em 1929.

COHN, Dorrit

1978, *Transparent Minds* (trad. utilizada: 1981, *La Transparence Intérieure*, Paris, Seuil).

FRYE, Northrop

1976, *The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance*, Cambridge / Massachusetts and London/England, Harvard University Press.

FURST, Lilian

1979, "The romantic hero, or is he an anti-hero?" in *The Contours of European Romanticism*, London, Macmillan; pp. 40-55.

GAÈDE, Edouard

1983, "Conscience de soi et forme narrative - réflexions sur le roman picaresque" in Elhrodt, Robert (ed.), *Génesis de la Conscience Moderne*, Paris, PUF; pp. 119-172.

GENETTE, Gérard

1972, *Figures III*, Paris, Seuil.

GÓMEZ YEBRA, Antonio A.

1988, *El Niño-Pícaro de los Siglos de Oro*, Barcelona, Anthropos.

GUILLÉN, Claudio

1962, "Toward a definition of the picaresque" (ed. utilizada: 1971, Guillén, *Literature as System. Essays Toward the Theory*, Princeton Univ. Press; pp. 71-106).

1971, "A note on influences and conventions" in *Literature as System*; pp. 53-68.

1978, "Cambio literario y múltiple duración" (ed. utilizada: 1989, Guillén, *Teorías de la Historia Literaria (Ensayos de Teoría)*, Madrid, Espasa-Calpe; pp. 249-281).

HAMON, Philippe

1981, *Introduction à l'Analyse du Descriptif* (ed. utilizada: 1993, *Du Descriptif*, 4^a ed., Paris, Hachette Livre).

1984, *Texte et Idéologie*, Paris, PUF.

JANKÉLÉVITCH, W.

1963, *L'Aventure l'Ennui le Sérieux*, Paris, Aubier.

KERMODE, Frank

1967, *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, New York, Oxford Univ. Press.

- KUNDERA, Milan
1987, *L' Art du Roman* (trad. utilizada: 1988, *A Arte do Romance*, Lisboa, Dom Quixote).
- LÁZARO CARRETER, Fernando
1972, *Lazarillo de Tormes en la Picaresca*, Barcelona, Ariel.
- LEJEUNE, Philippe
1975, *Le Pacte Autobiographique*, Paris, Seuil.
1988, "L'ère du soupçon" in Lejeune, Philippe (dir.), *Le Récit d'Enfance en Question*, Cahiers de Sémiotique Textuelle, Nanterre, n.º 12, Univ. Paris X; pp. 41-66
- LUKÁCS, György
1920, *Die Theorie des Roman* (trad. utilizada: s/d., *A Teoria do Romance*, Lisboa, Presença).
- MITTÉRAND, Henri
1990, "Chronotopies romanesques: *Germinal*", in *Poétique*, Paris, n.º 81, Février, pp. 89-104.
- REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M.
1987, *Dicionário de Narratologia*, Coimbra, Livraria Almedina.
- ROBERT, Marthe
1972, *Roman des Origines et Origines du Roman*, Paris, Bernard Gasset.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e
1982, *Teoria da Literatura* (ed. utilizada: 1988, 8ª. ed., Coimbra, Almedina).³
- TADIÉ, Jean-Yves
1982, *Le Roman d' Aventures*, Paris, PUF.
1990, *Le Roman au XXe. Siècle* (trad. utilizada: 1992, *O Romance no Século XX*, Lisboa, Dom Quixote).

³ A data de 1982 corresponde à 4ª. ed. em que se encontra a configuração básica dos capítulos desenvolvida nas edições subsequentes.

3. 3. Contexto histórico-literário

FERREIRA, Ana Paula

1992, *Alves Redol e o Neo-Realismo Português*, Lisboa, Caminho.

GUIMARÃES, Fernando

1969, *A Poesia da Presença e o Aparecimento do Neo-Realismo* (ed. utilizada: 1981, 2ª. ed., Porto, Brasília).

1989, “A poesia neo-realista entre um expressionismo possível e a impossibilidade de uma objectividade verbal”, *Vértice*, Lisboa, IIª. série, nº 21, Dezembro; pp. 59-68.

LOSA, Margarida

1989, “O *herói colectivo*: um aspecto da estratégia romântica do romance neo-realista”, in *Vértice*, Lisboa, IIª. série, nº 21, Dezembro; pp. 33-42.

LOURENÇO, Eduardo

1966, “Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos” (ed. utilizada: 1994, *O Canto do Signo. Existência e Literatura (1957 / 1993)*, Lisboa, Presença; pp. 255-267).

1982, “A ficção dos anos 40” (ed. utilizada: LOURENÇO, Eduardo, 1994; pp. 284-291).

MOURÃO-FERREIRA, David

1977, *Presença da ‘presença’*, Porto, Brasília; pp. 45-55.

NAMORADO, Joaquim

1982, Entrevista a João Carreira Bom e Mª José Mauperrin, in *Expresso / Revista*, Lisboa, 24 de Abril; pp. 22-23.

REIS, Carlos

1982, *O Discurso Ideológico do Neo-Realismo Português*, Coimbra, Almedina.

ROCHA, Natércia

1984, *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal* (ed. utilizada: 1992, 2ª. ed., Lisboa, ICLP).

SARAIVA, António José & LOPES, Óscar
1961, *História da Literatura Portuguesa* (ed. utilizada: 1985, 13ª. ed. corrigida e
actualizada, Porto, Porto Editora).⁴

SENA, Jorge de
1955, “Tentativa de um panorama coordenado da literatura portuguesa de 1901
a 1950” (ed. utilizada: 1988, *Estudos de Literatura Portuguesa II*, Lisboa
Edições 70; pp. 59-86).
[1956], “Características do romance português” in Barreto, Costa (org.), s/d.,
Estrada Larga, volume 1, Porto, Porto Editora; pp. 548-554.

3. 4. Romance de aprendizagem / romance de adolescência

ANDRADE, João Pedro
1969, “Adolescência” in Coelho, Jacinto do Prado (dir.), *Dicionário de Literatura*,
volume I (ed. utilizada: 1990, 4ª. ed, Porto, Figueirinhas; p. 24).

BAKHTINE, Mikhaïl M.
1979, “[O romance de aprendizagem na história do Realismo]” (trad. utilizada:
1984, “Le roman d’ apprentissage dans l’ histoire du Réalisme” in *Esthétique de la
Création Verbale*, Paris, Gallimard; pp. 211-261).

BEDDOW, Michael
1982, *The Fiction of Humanity. Studies in the Bildungsroman from Wieland to
Thomas Mann*, Cambridge, Cambridge Univ. Press.

BOSETTI, Gilbert
1987, *Le Mythe de l’ Enfance dans le Roman Italien Contemporain*, Grenoble,
Ellung.

BUCKLEY, Jerome
1974, *Season of Youth. The Bildungsroman from Dickens to Golding*,
Cambridge (Massachusetts), Harvard Univ. Press.

⁴ Embora a 1ª ed. deste livro seja de 1955, é na 3ª. ed. corrigida (1961, Porto Editora; pp. 975-6) que consta, pela primeira vez, a resenha sumária da literatura portuguesa de adolescência, nos meados do século XX.

BUESCU, Helena Carvalhão

1990b, “A importância dos actos V: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, *L' Education Sentimentale* e *Os Maias*” in AA.VV, *Estudos Portugueses. Homenagem a António José Saraiva*, Lisboa, ICLP / FLUL / Ministério Educação; pp. 123-131.

DEMORAND, Nicolas

1995, *Premières Leçons sur le Roman d' Apprentissage*, Paris, PUF.

FERREIRA, Armando Ventura

1938, “Sobre a falta duma literatura da adolescência”, in *O Diabo*, Lisboa, nº 219, 4 de Dezembro; p. 4.

HARDIN, James (ed.)

1991, *Reflection and Action. Essays on the 'Bildungsroman'*, Columbia, Univ. of South Carolina Press.

HEGEL, G. F. W.

1832, *Ästhetik IV* (trad. utilizada: 1972, *Estética IV. A Arte Clássica e a Arte Romântica*, 2ª. ed., Lisboa, Guimarães Editores).

JOST, François

1969, “La tradition du *Bildungsroman*”, in *Comparative Literature*, Eugene (USA), nº. 2, Univ. of Oregon; pp. 97-115.

KOEPCKE, Wulf

1990, “Quest, illusion, creativity, maturity, and resignation: the questionable journey of the protagonist of the *Bildungsroman*”, in *Helios*, Lubbock (USA), volume 17, nº. 1, Spring; pp. 129-143.

LABOVITZ, Esther K.

1986, *The Myth of the Heroine. The Female Bildungsroman in the Twentieth Century: Dorothy Richardson, Simone de Beauvoir, Doris Lessing, Christa Wolf*, New York, Peter Lang.

LEPECKI, Mª. Lúcia

1987, “A linguagem dos heróis”, in *Diário de Notícias*, 24 de Maio.

LOPES, Óscar

1963, “A infância e a adolescência na ficção portuguesa”, in *Seara Nova*, Lisboa, nº. 1418, Dezembro; pp. 222-226 e p. 235.

MANN, Thomas

1939, "Die Kunst des Romans" (trad. utilizada: 1995, "A arte do romance" in Seruya, Teresa (org.), *Sobre o Romance no Século XX. A Reflexão dos Escritores Alemães*, Lisboa, Colibri; pp. 39-43).

MORETTI, Franco

1986, *Il Romanzo di Formazione*, Milano, Garzanti.

MORGADO, Margarida

1988, *A Criança no Romance de Charles Dickens. Contributo para o Estudo da Literatura Infantil e Juvenil*, Dissertação de Mestrado (policopiada), Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade Lisboa.

1994, *A Estação do Brincar. Modos de Construção Literária da Criança no Romance Inglês do Século XX*, Dissertação em Estudos Culturais Ingleses (policopiada), Castelo Branco, Escola Superior de Educação de Castelo Branco.

RAVOUX-RALLO, Elisabeth

1989, *Images de l'Adolescence dans quelques Récits du XXe. Siècle*, Paris, José Corti.

RIBEIRO, Ana Maria Silva

1996 'A Escola do Paraíso', de José Rodrigues Miguéis: *Um Romance de Aprendizagem*, Dissertação de Mestrado (policopiada), Braga, Universidade do Minho.

RODRIGUES, Urbano Tavares

1971, "A juventude no mundo actual e a projecção na literatura" in *Ensaio de Escrever* (ed. utilizada: 1978, 2ª. ed. rev. e ampliada, Coimbra, Centelha; pp. 253-263).

SAMMONS, Jeffrey

1981, "The mystery of missing *Bildungsroman*, or: what happened to *Wilhelm Meisters'* legacy?", in *Genre*, XIV, Univ. Oklahoma, Summer; pp. 229-246.

SEIXO, M^a. Alzira

1983, "As metáforas da preensão e da recusa - a adolescência na ficção: *Jean-Christophe, Casa na Duna e Manhã Submersa*" (ed. utilizada: 1986, *A Palavra do Romance. Ensaio de Genologia e Análise*, Lisboa, Horizonte; pp. 82-92).

1987, "Figurações da noite e do dia - *Adolescente Agrilhado*, de José Marmelo e Silva" in SILVA, José Marmelo e, *Adolescente Agrilhado*, 4ª. ed. rev., Lisboa, Caminho; pp. 9-21.

SHAFFNER, Randolph

1984, *The Apprenticeship Novel. A Study of the Bildungsroman as a Regulative Type in Western Literature with a Focus on Three Classic Representatives by Goethe, Maugham, and Mann*, New York, Peter Lang.

SILVA, José Marmelo e

1967, "Duas palavras" in *Adolescente Agrilhoado*, 3ª. ed., Lisboa, Ulisseia; pp. 11-24.

SULEIMAN, Susan

1983, "The Structure of Apprenticeship" in *Authoritarian Fiction. The Ideological Novel as a Literary Genre*, New York, Columbia Univ. Press; pp. 65-100 e pp. 265-269.

WALLACE, Jo-Ann

1992, "Subjects of discipline: the child's body in the mid-victorian school novel" in Purdy, Anthony (ed.), *Literature and the Body*, Amsterdam, Rodopi; pp. 59-76.

EDIÇÕES DA UNIVERSIDADE DO ALGARVE

(Série "Línguas e Literaturas")

A Audácia da Diferença - Maria Velho da Costa, 1998

EDIÇÕES DO CEAR

Glossário Aquiliniano - Henrique Almeida, 1988

Imaginários Portugueses - Luís Vidigal, 1992

Aquilino Ribeiro - desigual entre iguais - António da Silva Neves, 1993

Terras do Demo - Itinerário aquiliniano - Henrique Almeida, 1997

Revista *Cadernos Aquilianos* (5 números)

Universidade do Algarve - U.C.E.H.
Campus de Gambelas
8000 FARO

Centro de Estudos Aquilino Ribeiro
Apartado 239 (Universidade Católica)
3500 VISEU

