

## *Uma Luz ao Longe: os olhares da recordação e da aprendizagem*

*Carina Infante do Carmo\**

No contraponto solar a certo cosmopolitismo modernista ou às trovas saudosistas e nacionais, Aquilino ombreia com os grandes autores da primeira metade do nosso século, Raul Brandão, Camilo Pessanha e Fernando Pessoa, trazendo à ficção pós-naturalista um universo duplamente perdido, a agrestia pícara do povo beirão e as primícias juvenis. Se bem que o pícaro seja quase omnipresente na forma como a narrativa aquiliniana religa o humano à natureza, muito além do simples pitoresco regional, a iniciação juvenil é certamente uma outra linha temática estruturante nesta obra ficcional, na medida em que também enraíza na terra-mãe serrana a aprendizagem humana e adolescente, em particular.

Não esqueçamos que apesar do tradicionalismo da sua narrativa, em termos estruturais, representativos e enunciativos, Aquilino contribui, como poucos na nossa literatura, para a consagração da personagem infantil e adolescente, sobretudo a partir de *A Via Sinuosa* (1918). Regressa à mesma temática quando a adolescência é já 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*. Este díptico estabelece no seu seio fortes nexos estruturais e semânticos, graças a um protagonista comum, sem

obstar a uma leitura seccionada do segundo volume, que seguirei de imediato.<sup>1</sup>

Ora, uma das vias fecundas da leitura de *Uma Luz ao Longe* é saber que construção literária do humano se defende aí e em que medida o lugar da educação, onde decorre a acção, testa a aprendizagem adolescente e lhe confere o selo da abertura ao mundo social e à maturidade. Pressuponho, em última instância, o diálogo desta ficção romanesca com a tradição ocidental e moderna do romance de formação ou, na sua designação mais comum, com o *Bildungsroman* que tem em *Wilhelm Meister*, de Goethe, a sua referência matricial e que racionaliza no fio narrativo linear a grande viagem de crescer (como metamorfose e progresso) rumo à idade adulta. Por outras palavras, este subgénero romanesco promove, pelo elo do indivíduo ao seu tempo histórico, a consagração da confiança moderna e humanista na aprendizagem.<sup>2</sup>

Até vislumbrar, no desenlace, a cidade de Lisboa, a « pátria dos [seus] amores sonhados » (p.190),<sup>3</sup> Amadeu vive fechado num colégio serrano, durante cinco anos. No confronto com a instituição, o protagonista escolhe a resistência vitoriosa, a ponto de anular a clausura e de participar na invasão avassaladora do macro-espço 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, e por aí se estrutura a ideia do humano como viajante da vida. Paralelamente, incide sobre a personagem a retrospectiva do narrador em 1ª. pessoa que se abalança a reconstruir uma *idade de ouro*, entretanto esboroada pelo tempo.

<sup>1</sup> Para o estudo da imagem juvenil na obra aquilina, na estreita articulação com a literatura coeva, cf. Óscar Lopes, « Coordenadas de Aquilino na literatura portuguesa » in *Cadernos Aquilinos*, n.º.1, Maio 1992, pp. 11-20 e « Aquilino Ribeiro e a infância » in *Cadernos Aquilinos*, n.º. 2, 1993, pp. 19-30.

<sup>2</sup> Neste caso, a autodescoberta no mundo social faz da escola-prisão o centro da prova do adolescente que abandona a idade infantil e desperta da ignorância em direcção ao conhecimento e à acção, por forma a salvaguardar a socialização e a integridade do seu eu, em metamorfose. Para uma definição do *Bildungsroman* na sua remodelação histórica e da sua fortuna crítica, V. James Hardin (ed.), *Reflection and Action. Essays on the 'Bildungsroman'*, Columbia, Univ. of South Carolina Press, 1991.

<sup>3</sup> As citações de *Uma Luz ao Longe* são extraídas da edição da Bertrand (Lisboa, 1985).

Irrequieto no desabrochar para a vida, o menino afirma, a cada passo, a sua inteireza inata em conflito permanente com o plano do adquirido (aprendizagem) no sentido de escapar mais e mais aos moldes repressivos da educação, ao espaço absorvente, vigiado pela ordem e povoado por uma « corja » encrespada de colegas. Por maiores que sejam os contratempos e o medo, resiste sempre, logo nos capítulos de integração (I a IV), pelo que rapidamente se entrega 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 peneiros? 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 clausura 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 vantajadamente, e com prazer dei conta que deixara muitas coisas por descobrir. » (pp. 21-22).

Estes excertos do capítulo II exemplificam à perfeição a centralidade de Amadeu, da sua errância física e da sua contínua sede de descoberta, iniciada *in incipit* com a saída da casa natal e a entrada dolorosa no colégio monstruoso, no final do capítulo I. Entre a perda do mundo familiar, a crispação insubmissa e a vitória individual, a reclusão no colégio estimula, deste modo, a autonomia e demarca, ao longo do romance, as etapas da evolução ufana do herói rumo à liberdade e ao amadurecimento.

A meu ver, a centralidade da personagem - que oscila ao longo da obra entre o caminho progressivo de aprendizagem e o retorno circular à condição inata e ao espaço original da serra - é determinada pelo seu génio rebeldé e aventureiro e, antes de mais, pela presença insistente do olhar em função de dois planos: primeiro, a supervisão racional do narrador, em retrospectiva; depois, a resistência da personagem à devassa interior e a sua projecção visual na paisagem serrana natal, abrindo caminho ao aprendizado social.

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

Privilegiando a focalização interna, a retrospectiva narrativa reconstitui o tempo da clausura escolar. Na recordação nostálgica do passado, o adulto desvaloriza o discurso interior do menino que foi, enquanto intervém, a cada passo, para relativizar e sumariar as emoções turbulentas e os traumas, para enfatizar e idealizar os feitos e os avanços.

Escolho um exemplo: ao enfrentar o edifício monstruoso e frio do colégio<sup>4</sup>, o pânico é, em breve, diminuído e não expande uma *durée* íntima, ao sabor da emoção: « Não tive tempo de profundar o problema, penetrado pela soturnidade da Casa, ao ver-me da portaria. A frieza torva e imponente que se filtrava das paredes encalia a alma para o idílio. **Embezerrei.** » (pp. 14-15). A modalização irónica do narrador no termo por mim sublinhado comprova o quanto está condicionada a autonomia discursiva da personagem. Até em termos rítmicos, é barrada a entrada nas galerias da alma: a síntese irónica do termo « embezerrei » traz à superfície a intervenção 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.

Nesse sentido, o telescópio do narrador autodiegético não desce às profundezas da psique infantil nem reivindica em excesso os dividendos (sempre falíveis) da sua memória. A ancoragem no presente de enunciação, em expressões como « imagino eu » (p. 47) ou « se bem me lembro » (p.82), salvaguarda-o portanto das falhas possíveis. O narrador não renuncia, porém, à vantagem de julgar, situado que está numa posição ulterior ao narrado, de que conhece o devir e cujas etapas arruma cronologicamente, quase sem questionar o acto de escrita em curso<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> « 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). É curiosa a diferença do romance vergiliano *Manhã Submersa*, onde a sobreposição esmagadora do espaço escolar afunda o seminarista na impotência e no trauma, projectando-se essa submersão na imagem da paisagem contemplada do seminário. Já, em *Uma Luz ao Longe*, como veremos mais à frente, no ponto 2., a extrospecção prevalece, anula esse peso e faz da paisagem serrana um estímulo à liberdade.

<sup>5</sup> Caso inusitado em toda a obra é a seguinte passagem auto-referencial: « 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). As metáforas da « meada » e da « nebulosa » dão assim a imagem da distância, do trabalho e das limitações na reconstrução do tempo de internato pelo narrador adulto.

Nos primeiros cinco capítulos, a ênfase na dor de Amadeu aumenta e a nostalgia da narração encena, a espaços, o discurso da personagem, estimulando o *suspense* e disfarçando a onisciência que pode percorrer todo o eixo temporal e aproximar-se do passado remoto. Lembremos o momento dramático da entrada no colégio em que o adulto revive a dor de se separar do criado Monge, do amigo Loio e do cão Barzabu (final do capítulo I) ou, no recreio, a saudade dos amiguinhos da terra, « borregos e generosos » (p. 35), acoitado pelos colegas provocadores.

É certo que 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. » (p. 6). Mas curiosamente a hegemonia da *autonarrativa* - que verbaliza, sintetiza e comenta, na 1ª. pessoa e de forma compassiva, os estados psicológicos do passado - volta a ser contrariada no fim em aberto do romance: ao narrativizar nesse momento a (sua) voz juvenil, o adulto exalta, com maior veemência, a saída entusiástica do colégio, na senda do futuro, e confirma a simbologia diurna e a estrutura teleológica da obra. Afinal de contas, sem nunca perder o filtro adulto, o empenho afectivo da narração desnuda a personagem e desenvolve o mistério de ser um humano em metamorfose, aberto ao horizonte do futuro<sup>6</sup>.

A propósito da teleologia narrativa, é ainda interessante evidenciar a relevância do título *Uma Luz ao Longe* que remete para a aventura na cave do colégio, pouco antes da expulsão de Amadeu (capítulo XI), sintetizando-se nela o valor do perigo e do desembaraço individual e um « emblema de vida » no percurso de submissão e vitória sobre o monstro devorador que é a instituição escolar. Essa luzinha condutora revela-se então na auto-confiança luminosa do rapazinho que, no desenlace romanesco, está à beira da maturidade, celebra a descoberta de si e dos outros e saúda Lisboa, caminho de que todo o

<sup>6</sup> Se abordo o olhar retrospectivo é afectivo do narrador e o seu impacto na personagem, não saio do plano ficcional. Embora o romance de aprendizagem actue, em geral, no limiar do território autobiográfico, não atestarei neste narrador os *transvases sinceros* da biografia aquiliniana para a sua ficção, que constituiu até há pouco um dos temas recorrentes no estudo deste escritor. cf. Henrique Almeida, *Aquilino Ribeiro e a Crítica. Ensaio sobre a Obra Aquiliniana e a sua Recepção Crítica*, Lisboa, Asa, 1993, pp. 91-97.

romance foi apenas a preparação (7). Neste momento final, determina-se mesmo com maior clareza a dupla face do romance que, a um tempo, enaltece o regresso ao paraíso serrano - entretanto perdido pelo narrador adulto - e deixa em aberto o caminho de socialização juvenil, a aprofundar na cidade grande.

## 2. O visualismo contra a devassa e sobre o espectáculo serrano

O *incipit* do romance apresenta-nos a experiência do sujeito a entrar no internato, deixando para trás a infância. A dor de enfrentar o novo, traço axial do romance de formação, deve-se ao afastamento do ninho materno, no trânsito por outros dois pólos espaciais: a *casa madrasta* do colégio faz nascer as saudades da *casa-mãe* e anuncia a 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, cujo corpus inclui entre outros *Manhã Submersa*, M<sup>a</sup>. Alzira Seixo 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, particularmente presente entre nós nos meados do século XX <sup>8</sup>.

Como em muitos dos romances de adolescência e internato desse período, o percurso tripartido casa familiar → escola → mundo social revela o caminho de descoberta e libertação, mais ou menos traumática, e segue muitas vezes o ponto de vista daquela personagem, configurando a « narrativa de um *olhar* e das detenções que esse olhar sofre » <sup>9</sup> sobre as efusões e as tormentas interiores e sobre os seres, os objectos e a paisagem com que ele se depara no seu trânsito. O adolescente é agente de observação e acção, condicionado pelo lugar educativo, onde afinal injecta o seu próprio ritmo de aprendizagem e revolta.

<sup>7</sup> Atente-se no remate do romance que determina a economia narrativa e a leitura simbólica do romance: « Lisboa, pátria dos meus amores sonhados, mão gentil a acenar-me, teatro onde se propunha a minha humanidade ambiciosa, luz ao longe, salve! » (p. 190).

<sup>8</sup> Cf. M<sup>a</sup>. Alzira Seixo, « As metáforas da preensão e da recusa - a adolescência na ficção: *Jean-Christophe*, *Casa na Duna* e *Manhã Submersa* » in *A Palavra do Romance. Ensaios de Genologia e Análise*, Lisboa, Horizonte, 1986, pp. 82-92. Outros romances congéneres, além de *Manhã Submersa* (1954), são: *Uma Gota de Sangue* (1945; 2<sup>a</sup> ed., 1961), de José Régio; *Ilha Doida* (1945), de Joaquim Ferrer; *Internato* (1947), de Gaspar Simões; e *Malta Brava* (1955), de Alexandre Cabral.

<sup>9</sup> M<sup>a</sup>. Alzira Seixo, *op. cit.*, p. 88.

Ora, na espiral ascendente de aventuras de *Uma Luz ao Longe*, 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 aquilina: « 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 será o de se libertar do « castelejo » sombrio e apertado do Colégio de Nossa Senhora da Lapa e de fazer a ponte com a serra envolvente. De vítima da vigilância e da punição, Amadeu passa a sujeito sabotador da ordem vigente. Sintomaticamente, a sua primeira arma é o olhar, melhor, a hipertrofia de uma retina incansável que antecipa a sua grande iniciativa aventureira, dentro e (cada vez mais) fora do internato.

Logo no caminho para o colégio, Garrafão Saraiva, o prefeito, tenta devassá-lo e esbarra com a cortina defensiva da interioridade. 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 a esconder o seu carácter « extra-escolástico » debaixo da obediência fingida à disciplina. Como resultado do « entorse moral » (p.62) da educação religiosa, Amadeu também disfarça o afecto latejante pela mãe, quando esta o visita, facto que suscita uma crítica acérrima do narrador à instituição e aos seus ditames, muitas vezes carecidos de

base ética<sup>10</sup>. 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 a desmentir a moral hipócrita de alguns dos seus responsáveis.

A luta surda contra a ordem terá assim uma gradação. 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). A revolta é então uma ameaça à regra, justificando a vigilância e a punição. 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. »<sup>11</sup>

A reprodução dos princípios da instituição escolar que reúne corpos e almas para os modelar contra a impureza, é contrariada pela autoconfiança incansável de um eu que se sabe diferente. Amadeu resiste sempre nos bastidores dos 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).

<sup>10</sup> 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).

<sup>11</sup> Michel Bouillé, *L'École, Histoire d'une Utopie? XVIIe. - Début Xxe. Siècle*, Paris, Rivages, 1988, p. 133.

Para Amadeu, desviar o olhar não é apenas uma barricada de defesa, pode ser igualmente uma arma de caricatura e uma possibilidade de osmose com a paisagem serrana que a todo o momento o estimula. 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 seu « 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 sua maturação em curso. O primeiro alvo desta acção é a figura odiosa do prefeito Saraiva, que já em *Cinco Réis de Gente* trouxera ao povoado de Amadeu a sombra da prisão abafada do colégio. No remate deste último romance, vemos já o prefeito a conduzir Amadeu ao cárcere escolar, cena com que, depois, começa *Uma Luz ao Longe*. Naturalmente, o *incipit* acompanha o olhar do menino e 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 os bandos matreiros de garotos a pilhar os pinheiros, num quadro pletórico de sensações e energias serranas.

Esta personagem secundária é desinteriorizada, esboçada a traço sumário e exagerado e atinge o limiar da animalização, mergulhado « no pélogo limoso de suas cogitações, trupe-trupe, escarrapachado na burrica » (p. 5). É nos avanços mais ousados da transfiguração caricatural do « Sr. Saraiva » que o menino afoga os fantasmas e a melancolia lutuosa da casa-mãe, central em *Cinco Réis de Gente*.

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. 54-55): no entanto, o humor do narrador contabalança esta charge com a denúncia dos disparates dos alunos, como o ridículo erro ortográfico deles, num desses epigramas que destinam ao prefeito.

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 mão nefanda que nos batia, mão mosqueada de manchas cloróticas, que lembrava, a segurar a patena dourada, uma santola monstra saída do lodo, tinha pena de o odiar. » (p. 106, sublinhado meu)

A violência do olhar rebaixa e integra a personagem representativa do poder autoritário do colégio na zona de contacto que só o riso promove. Numa frase tão cheia de pormenor descritivo, o rebaixamento grotesco animaliza o Saraiva e associa a ele os vectores do sujo e do disforme (« santola monstra 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 tome feições de uma comédia, que resulta do fim do medo juvenil.<sup>12</sup> Se antes era o atlante implacável da moral e da disciplina, o prefeito acabará por fugir com a amada e fica nu, numa humanidade ridícula: o Saraiva mais não é do que um gigante com pés de barro, sustentado na hipocrisia.

Consciente disso, Amadeu passa das tímidas maroteiras ao escapango nocturno até ao arraial, contíguo ao colégio (capítulo IX), e à exploração da cave subterrânea (capítulo XI). Correspondem estes episódios à plena força do olhar crítico do rapazinho, cuja adesão à aventura justificará a expulsão do colégio, no final do capítulo XIII. Afinal ele vai descobrindo as fendas e os podres daquele labirinto sombrio e absorvente. Atente-se 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).

Graças a essa dinâmica visual, a libertação é ganha, palmo a palmo e desde cedo, logo quando o galaripo é compulsivamente conduzido ao colégio. Ele resiste pela fuga visual, na transfiguração impressionista dos elementos naturais:

<sup>12</sup> 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'.» cf. Mikhaïl Bakhtine, *Problèmes de la Poétique de Dostoïevski*, Lausanne, Editions l'Age d'Homme, 1963, p. 99.

« (...) 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. Quero com isto dizer que, associada ao registo descritivo da paisagem, a extrospecção expande efectivamente a personagem além da clausura e antecipa o seu trilho da aprendizagem. Dentro das paredes grossas da instituição, antes mesmo do recreio, é a janela da sala de estudo o espaço que promete a liberdade 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 ao mundo terreno.

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-colégio:

« A neve dava-nos a honra de nos visitar amiúde. Muitas vezes, estávamos nós dobrados para os compêndios, sob o olhar de céberbo 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, ronzeirinho, à sua ilharga. E encorajados pelo exemplo, lá iam todos. Uma vez na vida, o Saraiva tinha de ser benévolo. » (pp. 46-47)

Implicado no colectivo solidário de rapazinhos, Amadeu dá ao seu olhar o poder de contrariar o ritmo castrante dos deveres escolares, conseguindo (re)conciliar-se com a serra, ainda longínqua, porque ainda murada pelas paredes hediondas do colégio. A detenção visual múltipla o pormenor descritivo, não sem sublinhar as sinuosidades expressivas do espaço estético, feito organismo vivo pela palavra exuberante e exultante<sup>13</sup>.

Mais do que um mero barroquismo prosaico, esta descrição implica um olhar situado (dentro colégio) que perdeu os limites estreitos do ninho materno e se encaminha, a passos largos, para a arena da vida. Em paralelo, a paisagem constitui-se como um lugar perspectivado e homoganeamente construído, na linha da 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. 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 homogéneo preferencialmente captado por uma direcção (oblíqua) e um sentido (descendente) do olhar. »<sup>14</sup>

De facto, no texto aquiliniano, a visão é o estádio 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 »<sup>(15)</sup> e dos seus filtros perceptivos.

<sup>13</sup> cf. M<sup>a</sup>. Alzira Seixo, « O exaltante poder. Relendo *Terras do Demo* e *A Casa Grande de Romarigães* » in *Colóquio / Letras*, n.º. 85, Maio 1985, pp. 22-31.

<sup>14</sup> Helena Carvalhão Buescu, *Incidências do Olhar. Percepção e Representação. Natureza na Evolução do Romance Romântico (Portugal, França, Inglaterra)*, Lisboa, Caminho, 1990, p. 66

<sup>15</sup> Edward T. Hall, *A Dimensão Oculta*, Lisboa, Relógio d'Água, 1986, p. 8.

Resulta deste investimento sensitivo a tendência continental de Aquilino, que David Mourão-Ferreira evidenciou a propósito do *incipit* de *Cinco Réis de Gente*<sup>16</sup>. Aqui o olhar desliza pelas parcelas da *terra ferma*, até compor um quadro vivo de « ritmo para a eternidade » (p. 47), que, sem dúvida, compensa a exiguidade do espaço interior no adolescente através das camadas densas, escavadas na paisagem pelo olho estético.

Insisto, então, no processo construtor do olhar. Sem ainda a fusão sinestésica, verifica-se 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, expande a sua potência pela sucessão frásica e pela construção metafórica que a neve desenvolve. De dois flocos passa-se a um pelotão que se amplifica na «toalha turca, agitada ao arfar do vento» e no grande mausoléu branco que sepultava o mundo». A implicação descritiva congratula o encontro pessoal com a serra nevada.

Mais uma vez, atendo-me no sentido defendido por M<sup>a</sup>. Alzira Seixo<sup>17</sup> 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. É por isso que, longe de se ficar por um discurso subsidiário, o registo descritivo alcança, com justiça, um estatuto paritário ao da narração.

A percepção visual apoia-se no motivo tópico da janela, explorado no romance realista, como já desenvolveu Philippe Hamon num dos seus estudos consagrados à descrição<sup>18</sup>. Neste caso, não se trata apenas

<sup>16</sup> Cf. David Mourão-Ferreira, « Notas sobre a 'continentalidade' de Aquilino », in *Colóquio / Letras*, n.º. 85, Maio 1985, pp. 73-80.

<sup>17</sup> Maria Alzira Seixo, *op. cit.*

<sup>18</sup> 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. » in *Du Descriptif*, 4<sup>a</sup>. ed., Paris, Hachette Livre, 1993, p. 205.

de naturalizar o olhar aprisionado de Amadeu, mas também de discriminar a relação dos planos espaciais, no ensejo de reinventar a ponte com o *lá fora* serrano, contra a devassa, os fantasmas e as coacções do *cá dentro* escolar.

A janela é a fronteira que ultrapassa as muralhas espessas do edifício e antecipa a reconciliação da personagem a crescer com o exterior, mediante a marcação deíctica, pontualizadora e dinâmica. 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 oposição 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<sup>19</sup>, 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.

No que diz respeito 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, mas nunca o leva a embrenhar-se de facto no seu íntimo.

A liberdade individual passa pela adesão à serra, 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*.

<sup>19</sup> Victor Brombert, *La Prison Romantique. Essai sur l'Imaginaire*, Paris, José Corti, 1975, pp. 15-22.

Note-se que os diversos episódios de aventura se articulam sempre com essa sensorialidade e se aliam aos excursos descritivos que desviam o ritmo enxuto do romance de aventuras.

Claro que se encontram alguns núcleos perturbantes da aura solar da personagem: a tensão com a mãe, o sonho nocturno e a vivência amedrontada da noite. Todavia, o figurino do protagonista é o do desembaraço aventuroso e não do desespero introspectivo e narcísico que se encontra, por exemplo, na figura adolescente que protagoniza o romance de internato regiano, *Uma Gota de Sangue*: aqui, o umbilicalismo extremo desta figura levá-lo-á mesmo à alienação do real e ao embrenhamento malsão no seu *poço* interior.

Quanto a Aquilino, só nos núcleos acima referidos o exterior serve de ancoragem à passagem (rápida) pela interioridade da personagem, sem alcançar um equilíbrio efectivo entre esses dois planos da existência, e donde resulta uma rasura quase sistemática do discurso interior de Amadeu<sup>20</sup>. Veja-se como logo no caminho para o colégio, com que abre o romance, o narrador salienta essa oscilação: « De alto, em cima da égua, os meus olhos divagavam, reflectindo a contenção interior e sensíveis a tudo o que viam. » (p. 6). Por conseguinte, no conjunto da obra, as referências ao olhar despertam no rapazinho, antes de mais, 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.

E, na verdade, a magia demiúrgica do olhar dá seguimento a uma transferência metafórica entre os três reinos naturais. Diversos são os quadros de áurea mediania que se enriquecem em descrições transfigurativas e luminosas. 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 o colégio católico com os princípios franciscanos e, de modo global, a tentação pagã com um cristianismo menos ortodoxo. De resto, a filosofia de vida com que o adulto relê o seu percurso existencial passa invariavelmente pela religião do amor,

<sup>20</sup> Apenas por confronto com Aquilino e com o valor extrospectivo das incursões interiores de Amadeu, lembro Irene Lisboa cujo « realismo interior » nasce precisamente da apreensão oscilante do real exterior que chega e toma posse do substrato introspectivo e do não-dito, decantado da memória. cf. Isabel Allegro de Magalhães, « Interioridade e exterioridade na obra de Irene Lisboa », in *Colóquio / Letras*, n.º. 131, Janeiro-Março 1994, pp. 97-103.

no sentido de compromisso - e nunca de exclusão - entre o humano e o natural e, de um modo global, entre o sagrado e o sensual <sup>21</sup>:

« 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 corúta 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, o animal e o vegetal e por esse meio nasce uma expansão sensorial mais intensa, uma manifestação corporal do sujeito, arrepiado pelo « frémito [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. 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, o narrador exalta, em desvio descritivo, a riqueza cinegética da serra. Outras vezes, perde-se em pequenos racontos orais, ouvidos por Amadeu aos mais velhos, aquando das suas deslocações para fora do colégio: é o caso das raposas com guizos e do caçador Ferreirinha (capítulo VII) ou da heroização 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 fogosa» (p. 14), Maria Loia, companheira de brincadeiras; são também os outros 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, no mês de Maria.

Da soberania natural parte-se para o envolvimento telúrico de Amadeu. Os poucos traços físicos que dele conhecemos vêm da

<sup>21</sup> Essa é, aliás, a leitura ideológica de Eduardo Lourenço sobre a ficção aquilina no seu todo. Cf. « Aquilino ou Eros e Cristo » in *O Canto do Signo. Existência e Literatura (1957-1993)*, Lisboa, Presença, 1994, pp. 227-237.

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-[l]he 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 assim, de antemão, das limitações da sonda interior. Ficamo-nos 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). Daí partirá para a irrequieta disponibilidade aventureira que destrutura a rotina do espaço disciplinar.

Em síntese, o relativo monolitismo extrospectivo da personagem deve-se ao narrador que a superficializa nos momentos recorrentes de acção e a simplifica nas perplexidades. Para o narrador, uma criança é sempre bafejada pela « brisa oportuna que varre todas as penas » (p. 91), não se empenhando em trazer até nós a brasa quente das dores. Opta em alternativa pela fusão com a paisagem serrana e solar que é fonte de aprendizagem e resistência à clausura escolar, anterior mesmo às fugas e aventuras, e fonte de conciliação empenhada com os ciclos da terra e com a massa viva do universo.

\* Assistente na Universidade do Algarve.

Este artigo resulta da adaptação de parte do capítulo I da dissertação de Mestrado, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, *A Aprendizagem Adolescente no Romance de Internato. Estudo de Uma Luz ao Longe, de Aquilino Ribeiro, Uma Gota de Sangue, de José Régio, e Manhã Submersa, de Vergílio Ferreira (1996)*.