Introdução

O estudo, na nossa dissertação de mestrado, de *A escola do paraíso* (1960), de José Rodrigues Miguéis, como *Bildungsroman* (romance de aprendizagem)[1], conduziu-nos à descoberta de outras obras que, na novelística portuguesa do século XX, poderiam emparceirar com o romance acima referido. Também através da leccionação da disciplina de Introdução aos Estudos Literários tomámos conhecimento de outros exemplares do subgénero em causa, porque, sendo a narrativa um dos tópicos do seu programa, proporcionou o contacto com romances como *Rumor branco* (1962/1992), de Almeida Faria, *Nome de guerra* (1938), de Almada Negreiros, e *Jogo da cabra cega* (1934), de José Régio. Graças a esta confluência entre investigação e docência, pouco a pouco foi-se conformando aos nossos olhos um território vasto e pouco explorado nos estudos sobre literatura portuguesa.

Retomando a linha iniciada no mestrado, por motivos de homogeneização do campo de trabalho, decidimos restringir a nossa investigação a romances com heróis masculinos. Porém, se deixámos de fora a mulher enquanto *Bildungsheldin* [heroína de autoformação], optámos por a estudar enquanto elemento participante no processo de aprendizagem do herói.

Já a propósito do romance de Miguéis tínhamos notado como, desde o início, algumas personagens femininas suscitavam o interesse e a curiosidade do pequeno Gabriel (cf. Ribeiro, 1998: 70), o qual, nas palavras do narrador, "vai aprendendo que a Mulher é um ser estranho, cheio de segredos e poderes misteriosos" (1960:197). Presença constante nos diversos romances de aprendizagem que consultámos, pensamos que as figuras femininas adquirem um relevo considerável nas três obras que seleccionámos para o *corpus* desta investigação: *A via sinuosa* (1918), de Aquilino Ribeiro; *Nome de guerra* (1938), de Almada Negreiros e *A noite e o riso* (1969), de Nuno Bragança[2]. Este estudo participa, assim, naquela vaga que, iniciada em finais dos anos 70, "explore[s] gender-related issues in the Bildungsroman that had previously been ignored" (Kontje, 1993: 103). Até certo ponto, estamos num dos domínios que Elaine Showalter (1981: 41), atribui à crítica feminista, isto é, aquela crítica de natureza ideológica que "oferece leituras feministas de textos que consideram as imagens e estereótipos das

[1] Ribeiro, Ana (1998), A escola do paraíso *de José Rodrigues Miguéis: um romance de aprendizagem*, Braga, Centro de Estudos Humanísticos

mulheres na literatura". Se bem que esta seja uma das orientações deste trabalho, pretendemos sobretudo analisar as articulações entre as esferas feminina e a masculina no *Bildungsroman* de autoria e protagonismo masculinos. Nem poderia ser de outra maneira, uma vez que, como adiante verificaremos, neste subgénero, o ser em autoformação é o centro de um universo que gravita à sua volta. Sendo a mulher uma presença constante na literatura de todos os tempos, a sua representação reflecte não só um determinado autor ou época, mas também as convenções de um (sub)género.

Tendo em conta estas directrizes, dividimos o nosso trabalho em dois momentos complementares. No primeiro, a que damos o título "O *Bildungsroman*: textos e contextos", abordam-se questões prévias de índole sobretudo teórica. Começamos por nos deter sobre o conceito-chave de *Bildungsroman*, o qual, como se costuma dizer, "tem feito correr muita tinta" desde a sua criação nos inícios do século XIX. Partindo da revisão de alguma da abundante bibliografia existente sobre o tema, pretende-se não só apresentar, em traços gerais, a evolução desta noção e do subgénero por ela designada, mas também, e principalmente, esclarecer o posicionamento teórico e a noção que orientarão a pesquisa subsequente.

Passamos, em seguida, à relação da figura da mulher com o que entendemos ser o protótipo da modalidade romanesca em estudo. Para além de delinear o historial da presença feminina em antepassados do *Bildungsroman*, não deixaremos ainda de referir o lugar da mulher nos estudos dedicados ao subgénero.

Embora não pretendamos fazer a história deste subgénero na literatura portuguesa do século XX, encerramos este bloco com um capítulo onde indicamos, com um intuito meramente ilustrativo e sem preocupações de exaustividade, manifestações do romance de aprendizagem na narrativa portuguesa da última centúria.

Dilucidadas as coordenadas teóricas fundamentais da nossa investigação, procedemos, na segunda parte, ao estudo transversal dos romances seleccionados para este estudo. Principiamos por um capítulo onde analisamos a representação da mulher nas três obras, sem esquecer a particular situação da mulher na sociedade portuguesa do século passado.

Para além das relações entre os protagonistas e as instituições oficialmente responsáveis pela sua formação, acompanhamos, em seguida, as transformações sofridas pela figura do mestre nos *Bildungsromane* escolhidos, personagem cuja autoridade transcendente sucumbe

[2] Para o romance de Aquilino, seguimos uma edição de 1983, da Livraria Bertrand. Quanto a *Nome de guerra*, adoptamos a edição da Imprensa Nacional-Casa da Moeda, de 1986. Por fim, utilizamos a 4ª edição de *A noite e*

perante os diversos mestres ocasionais, entre os quais se inclui a mulher, que a vida depara aos heróis.

De entre as personagens femininas que participam no processo autoformativo dos *Bildungshelden* [heróis de autoformação], destacamos inicialmente as figuras maternas, que, pelos objectivos e pelo insucesso da sua intervenção se assemelham ao do destronado mestre canónico. Com efeito, é a mulher enquanto elemento de um processo de educação sentimental entendido em sentido amplo que estes romances destacam. No quarto capítulo deste segundo bloco, depois de estudar as "raparigas-criança", isto é, aquelas personagens femininas assexuadas que se encontram no início do referido processo, examinamos a actuação das mulheres que iniciam os protagonistas no mundo da sexualidade, sem deixar de assinalar as implicações de tal acontecimento a nível da auto-imagem do herói. Se em qualquer dos romances a educação sentimental potencia a autodescoberta dos protagonistas, tal acentua-se em *A noite e o riso*, romance no qual, ao papel de educadora sentimental, a mulher alia o de iniciadora literária. É com a análise desta função que terminamos a secção centrada

Antes de indicar as conclusões resultantes da nossa pesquisa, incluímos um capítulo onde apreciamos os desfechos das três obras — correspondente, no fundo, ao desenlace dos envolvimentos amorosos —, pondo em destaque a anulação final das personagens femininas e a solidão dos protagonistas, ponto de partida para um novo ciclo autoformativo e para novos relacionamentos.

---

o riso, publicada em 1995 pela D. Quixote.

Parte I: O *Bildungsroman*: textos e contextos

1. 1. As (in)definições do *Bildungsroman* (romance de aprendizagem)

> "Palavras são sinais, não mais"
> Nuno Bragança, *A noite e o riso*

O facto de numerosas vozes críticas convergirem na natureza problemática do *Bildungsroman*[3], não nos exime à abordagem desta noção. Pelo contrário, precisamente pela sua problematicidade, a dilucidação deste conceito é imprescindível para a identificação do campo desta investigação, bem como para a fundamentação do *corpus* em estudo. Por outro lado, o uso corrente desta designação, responsável, segundo os mais conservadores, pela sua desvirtuação, não deixa, no entanto, de traduzir a sua operatividade fora do contexto específico em que surgiu, o qual, como ponto de partida que é, não pode ser esquecido, tanto mais que o seu aparecimento consagra uma prática literária de larga influência na história do romance moderno.

Pelo termo que temos vindo a utilizar, reconhecemos, como diz Todd Kontje (1993: IX), a origem germânica tanto do instrumento teórico como da espécie romanesca por ele designada. De facto, este estrangeirismo é, de acordo com Fritz Martini (1991: 1-25), da autoria de um desconhecido professor de retórica da Universidade de Dorpat, Karl von Morgenstern (1770-1852), remontando a sua criação a 1803. Nas suas conferências "Über das Wesen des Bildungsromans" ["Sobre a natureza do *Bildungsroman*"[4]] (1819) e "Zur Geschichte des Bildungsromans" ["Sobre a história do *Bildungsroman*"] (1820), dá Morgenstern, como os nomes indicam, consistência à designação por si criada. É no texto de 1819 que apresenta a primeira definição detalhada deste composto germânico, indissociável da sua motivação:

[3] Assim o consideram, por exemplo, Amrine, 1987: 119; Bannet, 1991: 194; Jacobs *apud* Amrine, 1987: 136; Montandon, 1999: 357 e Kontje, 1992: 11, 16, 17.

> "It could well be called the *Bildungsroman*, first and foremost because of its content, because it presents the hero's *Bildung* from its inception and continuation until a certain stage of completion; secondly, however, because precisely through this presentation it encourages the cultivation of the reader more fully than any other type of novel" (*apud* Martini, 1991: 18).

Segundo esta perspectiva, a *Bildung* surge como o objecto e o objectivo da espécie literária agora reconhecida. Certamente pela proximidade cultural e linguística do seu público, o autor não esclarece o sentido deste substantivo cuja tradução, para Wulf Koepke (cf. 1990: 130), é sempre uma interpretação. A listagem dos diversos significados desta palavra apresentada por Dorothea E. von Mücke (1991: 162) dá-nos uma ideia da complexidade do seu conceito: "formation, growth, foundation, constitution, organization, form, shape, physiognomy, structure, forming, development, training, education, learning, schooling, culture, higher education, accomplishments, refinements, polish, and good breeding"[5].

Originário do domínio religioso, como diversos autores o confirmam (Jost, 1969: 98-99; Gohlman, 1990: 17; Kontje, 1993: 1), onde designava "le processus par lequel l'être humain devient l'image de l'agent, s'identifie avec son modèle, avec son créateur" (Jost, *ibidem*), o conceito de *Bildung* sofre, no século XVIII, uma profunda alteração de sentido. A noção de transformação perde o significado religioso e é transferida para o plano puramente humano ao passar a designar o processo através do qual o indivíduo desenvolve harmoniosamente as suas capacidades através da interacção com o que o rodeia, livre da influência de um modelo exterior. O romance, "epopeia de um mundo sem deuses" (Lukács, 1920: 101), será o porta-voz desta época.

O Iluminismo teve um papel determinante no desenho deste ideal[6] pela valorização da experiência e sobretudo, como salienta Denis Pernot (cf. 1992: 106), pela articulação que estabeleceu entre individualidade e identidade. Embora a teoria sobre a *Bildung* se tenha desenvolvido na Alemanha setecentista por obra de pensadores como Herder, Goethe, Humboldt e Schiller, nela confluem contributos de Descartes, Locke e Lord Shaftesbury, pelo que se pode dizer que ela se encontra enraizada na cultura europeia.

---

[4] As traduções de alemão para português são sempre da nossa responsabilidade.

[5] As traduções de *Bildungsroman* por romance de formação, de educação ou de desenvolvimento, que discutiremos, reflectem precisamente algumas destas possibilidades, as quais, apesar de evidenciarem a complexidade do conceito e a dificuldade de encontrar, noutras línguas, o equivalente para o vocábulo alemão, não nos parecem justificar a reivindicação da exclusividade germânica da modalidade romanesca em estudo.

[6] É Wulf Koepke (1990: 130) quem sublinha que "*Bildung*, mindful of ideals of Greek antiquity, is an ideal, an ultimate goal for modern times rather than a concrete social value. The discrepancy between the ideal of *Bildung* and the social reality of "der gebildete Mensch" in nineteenth- and twentieth-century Germany is considerable."

A formulação de Morgenstern acima transcrita tem a particularidade de caracterizar o *Bildungsroman* não só como representação do processo formativo do protagonista, mas também como instrumento de *Bildung* junto ao público, evidenciando "a função comunicativa específica que o horizonte de expectativa contemporâneo assinalou às novas configurações do romance" (Costa, 1993: 177). A literatura não é concebida como um mero divertimento, pois, através deste subgénero[7], é-lhe reconhecido poder formativo. Não podemos esquecer que, na época a que o professor de Dorpat se reporta, o romance, para ultrapassar aquela que seria considerada a sua primeira crise, opõe a sua utilidade à futilidade e à perniciosidade de que é acusado. Um público novo, burguês, mais amplo, com interesses específicos, conduz a uma mudança na concepção de literatura reflectida no "novo" romance. A função pedagógica atribuída ao *Bildungsroman* não implica, no entanto, para o mestre de retórica, a exclusão do belo deste tipo de narrativa (cf. Martini, 1991: 18), a qual horacianamente instrui ao mesmo tempo que deleita.

Quanto ao *corpus* abrangido pelo neologismo, o professor de Dorpat, num texto de 1810, "Über den Geist und Zusammenhang einer Reihe philosophischer Romane" ["Sobre o espírito e conexão de uma série de romances filosóficos"], nele destaca romances doutro desconhecido, Friedrich Maximilian Klinger, então reitor daquela Universidade (cf. Martini, *idem*: 3). Mais tarde, influenciado pela *Versuch über den Roman* (1774), de Blanckenburg[8], Morgenstern encontra no *Agathon* (1766-1767), de Wieland, a que acrescenta o *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-1797), de Goethe, os representantes canónicos desta modalidade narrativa. Na sua última intervenção, uma quantidade desmesurada de títulos, desde o *D. Quixote* às fábulas de La Fontaine, inflaciona irreflectidamente a categoria em causa (*idem*: 22-23). Para além de antecipar as dificuldades em estabelecer os contornos do subgénero (cf. Martini, 1991: 24), pensamos que a listagem de Morgenstern acaba também por revelar os limites ou a precariedade de uma definição, sobretudo quando "the perspective of the young person experiencing love, friendship, learning, the real conditions of life, for the first time, is typical for the novel as such, especially since the eighteenth century" (Koepke, 1990: 129).

[7] Seguimos aqui a distinção entre modos, géneros e subgéneros literários apresentada por Aguiar e Silva, 1984: 385-401.

[8] Notemos que este autor, no seu pioneiro estudo sobre o romance, utiliza palavras próximas de *Bildung*, designadamente, *Ausbildung* [preparação, instrução] e *Formung* [formação, aperfeiçoamento, moldagem], para se referir ao romance de Wieland (cf. Montandon, 1999: 354). *Seelengeschichte* [história da alma], romance dramático ou romance filosófico são outros termos que, na época, suprem a ausência de uma designação genérica reconhecida (*ibidem*).

Após os trabalhos do professor de Dorpat, este neologismo reaparece em 1839 num artigo da autoria de Friedrich Theodor Vischer sobre o *Maler Nolten* (1832), de Eduard Mörike. Com este termo que considerava talvez da sua autoria, designava ele "the story of the education of a person through life, through love namely; a psychological novel" (*apud* Steinecke, 1987: 90). Na sua *Ästhetik*, publicada em 1857, o acima referido romance de Goethe é simultaneamente classificado como *Bildungsroman* e elevado à categoria de romance por excelência (*idem*: 89-90), repetindo, indirectamente, a atitude final do autor anteriormente abordado.

Estas ocorrências não impedem que Wilhelm Dilthey, em *Das Leben Schleiermachers*, proponha "die Romane, welche die Schule des *Wilhelm Meister* ausmachen … Bildungsroman nennen" ["denominar *Bildungsroman* os romances que constituem a escola do *Wilhelm Meister*"] (1870: 299), acto genesíaco que, mais do que revelar o desconhecimento dos trabalhos anteriores, evidencia, segundo Steinecke (cf. 1987: 90-91), as dificuldades de implantação do conceito em estudo, demasiado limitativo em relação às obras que pretende designar. A relutância na aceitação deste neologismo e do seu conceito poderá ainda sugerir tanto a indistinção entre o *Bildungsroman* e o romance em geral como talvez uma expressão reduzida, ao longo do século XIX, da categoria literária de que nos ocupamos.

Independentemente dos motivos que possam estar na origem da afirmação tardia do termo e da noção de *Bildungsroman*, não podemos deixar de notar as concordâncias existentes entre os diversos autores, visto que, desconhecendo-se aparentemente uns aos outros e em alturas diferentes, optam pela mesma designação e pelo mesmo modelo, como se todos exprimissem, em variados momentos, a mesma tradição subliminar. Lêem de maneira idêntica o romance do já então famoso Goethe, recorrendo unanimemente ao ideal da *Bildung* para traduzir o seu conteúdo, procedimento que parece atestar a projecção daquele ideal na cultura alemã.

Dilthey completa a sua pretensa criação já nos inícios do século XX, em *Das Erlebnis und die Dichtung*, onde aborda diversos aspectos relevantes para a teoria emergente do *Bildungsroman*.

O entrecho característico destes romances é aí assim resumido:

> "Von dem Wilhelm Meister und dem Hesperus ab stellen sie alle den Jüngling Jener Tage dar; wie er in glücklicher Dämmerung in das Leben eintritt, nach verwandten Seelen sucht, der Freundschaft begegnet und der Liebe, wie er nun aber mit den harten Realitäten der Welt in Kampf gerät und so unter mannigfachen Lebenserfahrungen heranreift, sich selber findet und seiner Aufgabe in der Welt gewiß wird" ["A partir do Wilhelm Meister e do Hesperus, todas elas apresentam o jovem daquele tempo, como ele entra na vida em feliz inocência, procura espíritos semelhantes, encontra a amizade e o amor, mas como então luta com as duras realidades do mundo e assim, amadurecido no decurso das

variadas experiências da vida, se encontra e toma conhecimento das suas tarefas no mundo"] (1906: 322-323).

O conteúdo parece, pois, constituir, para este autor, o *quid* destas obras romanescas, mas diversamente de Morgenstern, ele não é explicitamente subsumido pela palavra *Bildung*, que é como que convertida em intriga, conservando-se, no entanto, na designação tipológica.

Além disso, o bosquejo deste autor não contempla a função educativa que Morgenstern considerava como igualmente identificativa desta espécie literária, ausência justificada certamente pelo facto de Dilthey ser contemporâneo da chamada "idade de ouro do romance". Na verdade, ao longo dos cerca de noventa anos que separam os trabalhos dos dois autores, o romance tornou-se membro de pleno direito no sistema literário e dispensa, por isso, qualquer justificação. Por último, esta súmula faz lembrar aqueles subgéneros em que o herói, após vencer obstáculos diversos, conquista o seu objectivo e a eterna felicidade. Hegel (*apud* Swales, 1991: 50), conquanto não se refira especificamente ao subgénero de que nos ocupamos, vê no romance da sua época um avatar do romance de cavalaria, no qual "a poesia do coração" embate contra "a prosa da realidade" e é geralmente por esta derrotada. O esquema de Dilthey, que dota o *Bildungsroman* de uma "simplicité remarquable et quasi stéréotypée" (Montandon, 1999: 353), poderá explicar a tendência da subliteratura alemã oitocentista para este género (cf. Sammons, 1991: 44). Curiosamente, segundo Todd Kontje (cf. 1993: 1), a reflexão sobre o género em estudo teve na sua origem o desejo de canonizar um tipo de obras na abundante produção literária alemã do século XVIII.

Continuando as suas reflexões, Dilthey não deixa também de indicar as origens da forma romanesca em estudo. Em termos culturais, ela expressa "den Individualismus einer Kultur […], die auf die Interessensphäre des Privatlebens eingeschränkt ist" ["o individualismo de uma cultura que se baseia na esfera de interesse da vida privada"] (1906: 323). Neste sentido, podemos dizer que o *Bildungsroman* participa claramente de "cette prise de pouvoir du sujet" (Montandon, 1999: 46) que caracteriza o romance do século XVIII, o qual "réfléchit et exprime la prise de conscience de l'homme comme individu, c'est à dire comme principe actif agissant/réagissant dans un système de causes et d'effects en devenir" (*ibidem*). A primazia que o romance concede à esfera do privado distancia-o, para teóricos que vão de Blanckenburg a Lukács, da epopeia, onde o Homem é apresentado nas suas ligações à colectividade. Alain Montandon (1999: 354-355) explica esta mutação por "une nouvelle conception bourgeoise dans laquelle l'individu ne se conçoit pas comme appartenant à un état,

mais comme homme". O culto romântico do "eu" vem no seguimento desta tendência, contribuindo igualmente para a emergência do subgénero em apreço.

No entanto, o *Bildungsroman* alemão não foi o único produto desta época. Segundo a genealogia literária que Dilthey lhe atribui, ele tem como antecedente o *Émile, ou de l'éducation* (1762), de Rousseau. Mais do que da biografia, género que o pensador germânico evoca apenas para salientar a natureza artística específica do *Bildungsroman*[9], ele aproxima a categoria em estudo do então inclassificado romance de Rousseau, obra que se caracteriza pelo "Gedanken einer naturgemäßen dem inneren Gang der Seele nachgehenden Erziehung" ["pensamento de uma educação que se rege pelo espírito interior natural"] (Dilthey, 1906: 323-324). Em consonância com esta passagem, o subgénero em análise integra uma tendência literária onde a educação é protagonista. A valorização iluminista do humano e a crença na perfectibilidade do Homem explicam o relevo conferido, na altura, à educação. Maria da Penha Campos Fernandes (1995: 402-405) chama a atenção para a aliança que Kant e Fichte estabeleceram entre humanidade e educação, sendo este segundo termo condição do primeiro. Surge, assim, aparentemente, uma "*operação desnaturalizadora*" (*idem*: 404) em que a natureza "natural" implica uma "natureza" de ordem cultural[10].

Neste contexto, as virtualidades didácticas da literatura, exploradas já na Antiguidade Clássica, são reactivadas, conduzindo, como afirma Mücke (1991: 6-7), à renovação genérica. Surgem os chamados 'géneros de formação', supracategoria genérica caracterizada pela "modelación de una personalidad por cualquier agente" (Rodríguez Fontela, 1996a: 316)[11]. A presença física de um agente na figura do mestre, mentor ou guia distingue, em traços gerais, o *Erziehungsroman* [romance de educação] do *Bildungsroman*[12], onde, normalmente, o

[9] "Aber von allen älteren biographischen Dichtungen unterscheidet sich doch der Bildungsroman dadurch, daß er bewußt und kunstvoll das allgemein Menschliche an einem Lebensverlaufe darstellt"["De todos os géneros biográficos mais antigos, o *Bildungsroman* distingue-se por apresentar de forma consciente e artística tudo o que é humano, partindo do que acontece durante a vida"] (Dilthey, 1906: 323).

[10] Antoine Berman (*apud* Montandon, 1999: 358) evidencia precisamente o carácter cultural que subjaz ao conceito de *Bildung* ao afirmar que "L'homme est caractérisé par une rupture avec l'immédiat, le naturel, et cette rupture est à la fois produite par la *Bildung* et productrice de *Bildung*".

[11] Esta ideia de modelação está ausente do *Entwicklungsroman* ou romance de desenvolvimento, tipo romanesco vago onde se representa qualquer espécie de desenvolvimento do protagonista. Corresponde à igualmente imprecisa tradução de *Bildungsroman* por romance de evolução.

[12] De acordo com Todd Kontje (1993: 38), na definição original de Melitta Gerhard, no *Erziehungsroman*, a acção do mestre ilustrava um determinado programa pedagógico, cuja eficácia seria demonstrada pelo romance. Os domínios do *Bildungsroman* tornam-se, aparentemente, mais estreitos e claros. Robert Granderoute (1985: 3-4), por motivos etimológicos, opta pela expressão 'romance pedagógico', salientando a relação entre mestre e discípulo. O *Télémaque* (1699), de Fénelon, é, para este autor, o exemplo canónico da espécie. O *Bildungsroman* alemão, para Granderoute (cf. *idem*: 30), um tanto à semelhança de Dilthey, corresponde a um segundo momento na evolução daquela espécie romanesca. María de los Ángeles Rodríguez Fontela (1996a: 318), para quem o

protagonista não segue qualquer orientação externa, tornando-se por isso o autor da sua autoformação, termo que alguns autores preferem para designar a modalidade romanesca de que nos ocupamos[13], na qual, ao contrário do que acontece no *Erziehungsroman* ou no *Schulroman* [romance da escola], géneros formativos de inspiração igualmente iluminista, se destaca o carácter puramente individual do processo formativo (cf. Koepke, 1990: 130). A estrutura actancial do romance de aprendizagem é, por isso peculiar, já que, como nota Susan R. Suleiman (cf. 1983: 65), sujeito, objecto e destinatário coincidem na figura do herói. As duas fases do esquema sintáctico com que esta mesma autora (cf. *ibidem*) caracteriza o subgénero em causa retratam, numa perspectiva eufórica, a passagem do desconhecimento de si ao autoconhecimento.

Voltando a Dilthey, o seu conceito de *Bildungsroman* tem a completá-lo a indicação de um grupo liderado pelo romance de Goethe, ao qual ele associa, para além do referido *Hesperus* (1795), de Jean Paul, autor também de *Titan* (1800-1803) e *Flegeljahre* (1804-1805), "in denen die ganze Summe des damaligen deutschen Bildungsromans zusammengefaßt ist" ["nos quais se encontra o sumo do *Bildungsroman* alemão daquela época"], *Hyperion* (1797-1799), de Hölderlin, *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798), de Ludwig Tieck e *Heinrich von Ofterdingen* (1802), de Novalis (Dilthey, 1906: 322, 323). Nesta listagem, o autor está, indirectamente, a escrever o epitáfio da categoria em causa, visto que, de acordo com o elenco apresentado, esta espécie literária parece circunscrever-se aos finais do século XVIII e inícios

---

romance de educação é um subgénero híbrido, mais próximo do ensaio do que da ficção, desenvolve, no entanto, aquela ideia de Granderoute e analisa detalhadamente a presença e transformação de elementos do romance de educação no *Bildungsroman* (*idem*: 315-346), dando conta de uma certa fluidez de contornos intergenéricos. Esta sequência evolutiva terá sido iniciada pelos manuais *ad usum Delphini*, frequentes a partir do Renascimento. O seu percurso até ao *Bildungsroman* documenta não só a secularização da sociedade, mas também a sua democratização. Acrescentemos ainda que o sentido que acima apontámos para a expressão genérica 'romance de educação' e que adoptamos como ponto de referência para o nosso estudo, difere daquele com que, segundo Denis Pernot (1992: 105-119), o empregou a crítica literária francesa de finais do século XIX e inícios do XX, onde ela designava as obras em que a representação literária do processo de aprendizagem do protagonista se destinava a formar o leitor, aproximando-se do sentido que Morgenstern inicialmente atribuiu a *Bildungsroman*.

[13] Assim procede Rodrígues Fontela (1996a: 30), que, explorando o carácter reflexo subjacente ao lexema *Bildung* - capacidade formativa dos produtos culturais adquiridos ao longo do processo de formação -, fundamenta linguisticamente uma sugestão colhida em François Jost. Randolph P. Shaffner, embora não inove na designação genérica utilizada, aponta repetidamente a autoformação do protagonista como tema central do subgénero (cf. 1984: 11, 22-26). Também para Alain Montandon (1999: 358) a formação implica "un travail de soi sur soi". Ofelia Martí (2001: 197) considera Wilhelm Meister "el protagonista de su propia existencia", afirmação que, para além da ideia de autoformação, sugere a natureza activa do *Bildungsheld* [herói de autoformação], questão nem sempre pacífica, contudo, em diversos estudos sobre o nosso subgénero (cf. Hirsch, 1979: 297; Shaffner, 1984: 19-20,24; Saine, 1990: 127-128).

do século seguinte[14]. O magistério do *Wilhelm Meister* parece, então, ter sido breve. Ao mesmo tempo, esta enumeração evidencia a distância temporal – cerca de um século - que separa os romances da sua catalogação, factor que, para Fernanda Gil Costa (1993: 175), afectou a posterior investigação sobre o *Bildungsroman*.

Seja como for, e apesar de, no geral, Dilthey não ser particularmente inovador, as suas palavras tornaram-se o "*locus classicus*" (Steinecke, 1987: 91) da história do *Bildungsroman* enquanto categoria teórica pelas implicações que tiveram, das quais a mais evidente tem a ver com a afirmação e divulgação do termo nos Estudos Literários. A academização deste domínio e a implantação do neologismo parecem estar implicadas, uma vez que Marc Redfield (1996: VII) as apresenta como praticamente contemporâneas. Não admira, por isso, que a sua frequência tenha gradualmente aumentado a partir da viragem para o século XX (cf. Steinecke, 1987: 91). Reflectindo a funcionalidade e pertinência deste tecnicismo e contribuindo, simultaneamente, para a sua consolidação, "o providencial termo alemão" (Lodge, 1970: 312) empregue por Dilthey alarga o seu campo de acção para além das fronteiras alemãs e internacionaliza-se, integrando ou adaptando-se a outras línguas para designar romances de outras tantas literaturas. Estende-se mesmo para além da novelística literária para designar metaforicamente filmes ou até uma colectânea de ensaios de Todorov (1984). A polivalência desta palavra leva Rodríguez Fontela (1996a: 96) a falar na "ubiquidad del *Bildungsroman*".

No espaço germânico, no entanto, o *Bildungsroman*, tal como Dilthey o definiu, acaba por se transformar num instrumento ao serviço da criação da identidade nacional, "one that best expressed alleged national characteristics of inwardness and spirituality" (Kontje, 1993: X). A rapidez com que, segundo Denis Pernot (1992: 108), este conceito se implanta no discurso crítico alemão a partir dos anos vinte parece-nos decorrer desta identificação. Thomas Mann (1916: 36), ao declarar que "existe uma modalidade de romance que é, sem dúvida, alemã, típica-alemã, legítima-nacional, que é precisamente o romance de formação e de evolução, recheado de autobiografia", exprime, em certa altura da sua vida, a visão nacionalista do subgénero, agudizada no período fascista. Apesar de a fase de apropriação ideológica desta modalidade romanesca estar ultrapassada, muitos especialistas da literatura alemã defendem

[14] Também para Todd Kontje (1993: 30) "Dilthey views the Bildungsroman as the product of a bygone era, one touched by the golden light of nostalgia, but one that records the futile struggle of introverted heroes to assert themselves against the power of a bureaucratic, military state." Lothar Köhn, segundo Jeffrey L. Sammons (cf.

ainda actualmente a 'germanidade' intrínseca desta categoria literária. Michael Beddow (1982: 1), ao considerar que "the term should be reserved for a type of novel whose origins lie specifically in eighteenth-century Germany, and which has been cultivated since then mainly by German authors", é disso um exemplo. A frequente reivindicação do *Bildungsroman* para a Alemanha, separando-o do romance realista de outros países europeus, apropriação que Sammons (cf. 1991: 36) reputa de provinciana, deriva igualmente desta concepção.

Embora admitindo a importância do contexto político e cultural alemão na configuração do *Bildungsroman* enquanto género histórico[15], afastamo-nos desta visão determinista e exclusivista por ela contrariar a lógica inerente à natureza dinâmica dos géneros e subgéneros literários, os quais se encontram num processo de constante reformulação que ultrapassa fronteiras espaciais e temporais, incompatível com qualquer abordagem de natureza prescritiva. Claúdio Guillén (1971: 109), ao definir o género, do ponto de vista do autor, como "an invitation to form", dá conta precisamente do seu carácter produtivo e inquieto. A natureza mutante dos géneros e subgéneros literários não põe em causa o papel determinante que eles desempenham ao nível da comunicação literária, na qual actuam como "sets of expectations which steer de reading process" (*apud* van Gorp e Musarra-Schroeder, 2000: I), uma vez que o repertório construído pelo receptor privilegia as regularidades comuns a um conjunto de obras. Em consonância com esta posição, não consideramos inviável o estudo do *Bildungsroman* em outra literatura que não a alemã. Com Pin-chia Feng (1999: 44*n*), cremos que "To maintain the use of the original German indicates the openness of the genre and its potential for constant renewal and transformation". Alertados por autores como Shaffner (1984: 1), Kontje (1993: IX) e Rodríguez Fontela (1996a:29) para o carácter aproximativo de que se revestem as traduções que, nas línguas latinas e no inglês, foram feitas do original germânico, empregá-lo-emos lado a lado com romance de aprendizagem[16] - é esta a tradução mais comum não só em português, mas também em francês e inglês - e romance de autoformação. Segundo o raciocínio que temos vindo a desenvolver, o afamado romance de

---

1991: 32), assinala igualmente que, à época da definição diltheyana, o nosso subgénero estava considerado extinto, afirmação que se baseia numa insustentável concepção estática do género literário.

[15] De acordo com a dicotomia géneros teóricos/géneros históricos estabelecida por Tzvetan Todorov em *Introduction à la littérature fantastique* (1970: 18), os últimos "résulteraient d'une observation de la réalité littéraire", enquanto os primeiros implicam "une déduction d'ordre théorique".

[16] Utilizamo-la, por isso, num sentido diverso do que lhe atribui Alain Montandon (cf. 1999: 357) ao aplicá-la ao *Gil Blas* (1715-1735), o qual, em seu entender, pela proximidade em relação ao romance de ascensão social, não se confunde com aquele que designa como romance de formação, "forme spécifiquement germanique" (*ibidem*), posição da qual, segundo o anteriormente exposto, nos afastamos.

Goethe será perspectivado como uma realização significativa do *Bildungsroman*, na medida em que, na sequência do *Agathon* (1766-1767), de Wieland, romance geralmente apontado como termo *a quo* do subgénero[17], contribuiu para a configuração, no vasto conjunto da novelística do século XVIII[18], de uma espécie literária que, no entanto, não esgota. Ele é um marco dessa espécie e não a sua cristalização. Com Cláudio Guillén (1971: 159), podemos dizer que, em relação às obras posteriores, "this prototype acted more as an incitement than as an established canon to be respectfully imitated", pelo que não será surpreendente encontrar diferenças significativas entre ele e os restantes romances que compõem "a tradição do *Bildungsroman*" (Jost, 1969).

Para além do funcionamento do sistema literário, a defesa da exclusividade germânica do subgénero não resiste à posterior teorização sobre o *Bildungsroman*. Assim, na própria Alemanha, sobretudo a partir do final da Segunda Guerra Mundial, como reacção à manipulação ideológica do romance de aprendizagem ao longo de quase meio século, ele é submetido a uma reapreciação. A releitura minuciosa dos *Bildungsromane* seleccionados por Dilthey, posteriormente canonizados pela apropriação patriótica, principalmente o *Meister* de Goethe, deu origem a uma ampla discussão do conceito, a qual conduziu por vezes à contestação da justeza da designação inicial e à proposta de termos considerados mais adequados.

O ponto mais controverso é, sem dúvida, o optimismo que, segundo o citado resumo de Dilthey, caracteriza o final dos romances de aprendizagem alemães[19], interpretação que ratifica o *Humanitätsideal* iluminista e burguês que procurava na harmonização dos ideais individuais com as exigências da sociedade a resolução do conflito entre o sujeito

[17] *Parzival* (1200-1210), de Wolfram von Eschenbach, e *Simplizissimus* (1669), de Grimmelshausen, são, na opinião de François Jost (cf. 1969: 105), os antepassados do *Bildungsroman*.

[18] O panorama traçado por Alain Montandon em *Le roman au XVIIIe siècle en Europe* (1999) mostra-nos um género cuja vitalidade se manifesta na proliferação de subgéneros como o romance de aventuras, a "robinsonada", o romance utópico, o romance de ascensão social, o romance de aprendizagem da vida mundana, o romance negro ou o romance gótico. Espécies como o romance picaresco conhecem nesta altura desenvolvimentos notáveis. Todos eles, segundo o autor, acabam por ser, de alguma maneira, romances de aprendizagem, o que, para além da "vocación invasora" (Rodríguez Fontela, 1996a: 95) deste subgénero e da dificuldade de o delimitar claramente, evidencia um ambiente favorável à eclosão do *Bildungsroman*.

[19] Saliente-se que, embora este autor (1906: 324) afirme que "Nie ist dieser Optimismus der persönlichen Entwicklung […] heiterer und lebenssicherer ausgesprochen worden als in Goethes Wilhelm Meister: ein unvergänglicher Glanz von Lebensfreude liegt auf diesem Romane und denen der Romantiker" ["Em nenhum outro tipo de romance há este optimismo na evolução da personalidade a não ser no *Wilhelm Meister* de Goethe: neste romance há um brilho eterno da alegria de viver, bem como nos romances românticos"], ele não deixa também de notar que, nesta obra, "Der spröde Stoff des Lebens ist ausgeschieden" ["A matéria difícil da vida foi eliminada"] (*idem*: 329), observação que remete para o carácter utópico do subgénero em estudo.

problemático e o meio[20]. No entanto, já Hegel, na sua *Estética* (1835), tinha ridicularizado esta euforia ao assinalar a resignação e a perda de individualidade resultantes dos "anos de aprendizagem".

Agora, tal como já o havia feito Friedrich Schlegel, sublinha-se a natureza irónica do romance goetheano, presente sobretudo no título da obra e no desenlace adoptado (cf. Kontje, 1993: 11-12). Martin Swales (cf. 1991: 66) fala de uma ironia estrutural que problematiza o saldo positivo do trajecto do protagonista, sendo o final menos feliz e menos fechado do que parece – afinal, Wilhelm retoma o seu processo de formação em *Wilhelm Meisters Wanderjahre* (1821-1829). Por conseguinte, na sua obra de 1978, Swales utiliza palavras como "elusiveness", "tentativeness", "obliqueness" e "irresolution" para caracterizar o romance de aprendizagem alemão. A ironia corrói a mensagem optimista do texto, bem como a relação afirmativa entre *Bildungsroman* e *Bildung*, pelo que "if we want to look for a critique of *Bildung*, the Bildungsroman is an obvious and eloquent starting point" (Swales, 1991: 62-63). Se, por um lado, ironia e indefinição são traços que, segundo Swales (cf. 1991: 63), aproximam o romance de aprendizagem alemão do romance moderno europeu, por outro, proclamar a existência de um *Antibildungsroman* como resultado da inversão do optimismo pretensamente inerente ao género revela uma concepção simplista e intransigente de um tipo romanesco cujo carácter problematizante se manifestou desde o início.

Também para Rodríguez Fontela (cf. 1996a: 39-43, 53) a ironia integra os elementos característicos do *Bildungsroman*, salientando a autora a função de distanciamento e convite à reflexão que ela desempenha junto ao leitor, entidade que já Morgenstern, como vimos, envolvia na definição do subgénero, e que outros estudiosos do romance de aprendizagem (Dennis Mahoney, por exemplo) não têm esquecido.

Além disso, para muitos autores é negativo o saldo final dos *Bildungsromane*. Para Jürgen Jacobs (cf. Kontje, 1993: 60-61), é a utopia ou a desilusão que marcam o desfecho deste tipo de romances. Cria até a categoria dos *Desillusionsromane*, "that end in dissonance or dispair" (*idem*: 61), ou seja, romances onde o conflito entre o sujeito e o mundo não conhece solução. De facto, a prática *bildungsromaniana* de todos os tempos oferece variados exemplos de deformações ou de formações falhadas que se traduzem na desilusão, na resignação ou na recusa expressa, por exemplo, pela evasão do protagonista num mundo utópico, como no caso

[20] Maria da Penha Campos Fernandes (1995: 403) aponta um objectivo diferente ao considerar que em *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, "Goethe evoluiu no sentido de promover a *integração possível da estética literária e da*

dos românticos alemães, remates que põem em causa o ideal iluminista da conciliação feliz do "eu" com o mundo. Igualmente nos antípodas da interpretação diltheyana, Wulf Koepke (1990: 140) considera que, no final, o protagonista descobre "that most, if not all, hopes are illusions and delusions", restando-lhe apenas "a largely resigned acceptance of the power of social and historical forces determining the life of the individual" (*ibidem*).

A ausência de um final definido para culminar e dar sentido à caminhada do herói conduz à "valorizzazione del processo rispetto all'esito, del viaggio in quanto tale" (Izzo, 1984: 195), posição partilhada por Martin Swales (1978: 34) quando conclui: "The Bildungsroman, then, is written for the sake of the journey, and not for the sake of the happy ending toward which that journey points". Mais radical, Wulf Koepke (cf. 1990: 134) reduz o saldo do trajecto ao seu relato, aspecto que, para Rodríguez Fontela (1996a: 45-46; 391-392), não é de menor importância, já que só a reconstituição narrativa permite o acesso do herói à sua identidade. Para esta investigadora, a "síntesis reflexiva" (*idem*: 391) realizada pela criação romanesca corresponde ao terceiro e último momento do processo de autoformação e encontra no romance lírico a sua manifestação mais perfeita.

A questão do optimismo e da ironia está intimamente ligada a outro tópico que, a partir dos anos quarenta, se tornou também objecto de discussão: a evolução do protagonista, pilar da identificação de *Os anos de aprendizagem* como texto canónico do *Bildungsroman*. A interpretação tradicional segundo a qual as experiências vividas por Wilhelm Meister na sua peregrinação por vários lugares e estratos sociais o preparavam para a felicidade final, remate esperado da sua *Bildung*, é crescentemente contestada. Da tímida questionação de Jürgen Raush, em 1942 (cf. Amrine, 1987: 125), a Thomas P. Saine (1991: 118-141), aumenta o cepticismo em relação ao desenvolvimento efectivo do protagonista[21] e, com ele, as dúvidas quanto à justeza da classificação do romance goetheano e, por conseguinte, quanto à existência do romance de aprendizagem enquanto modalidade romanesca. Para Jürgen Jacobs (cf. Kontje, 1993: 60), ele constitui um paradoxal "unfulfilled genre", posição que, no entanto, diversos autores contestam por considerarem que o germanista em causa reduz o *Bildungsroman* a um modelo ideal de que não encontra, obviamente, realizações adequadas (Swales, 1978: 11-12; Kontje, 1993: 61; Amrine, 1987: 135). "critical fiction" (Amrine, 1987: 126) é outro rótulo que manifesta o cepticismo crescente em relação à espécie literária que

---

estética existencial".

nos ocupa. Notemos, no entanto, que a ficção não dispensa a realidade, que "literary structures are *constructed*, not discovered in nature, or even in texts" (Suleiman, 1993: XIII) e que "genre constructs have historical validity: they are not foisted on the works after de event by eagerly taxonomic scholars and readers" (Swales, 1978: 10).

Outras abordagens põem em causa o papel desempenhado pela *Bildung* nos romances a que é associada. É o que acontece com o estudo da recepção de *Os anos de aprendizagem*. Como demonstra Hartmut Steinecke (1987: 69-96), este romance não foi apenas lido como *Bildungsroman*. Devido a condicionalismos sociais, a partir dos anos 30 do século XIX, ele foi interpretado como um romance social (*idem*: 84)[22], o que, para além de revelar que esta obra não se esgotava na *Bildung*, fez dela o modelo para posteriores desenvolvimentos na novelística alemã (*idem*: 87)[23]. Por isso, a fixação, a partir de meados do século XIX, na sua anterior classificação é vista pelo autor como uma redução do romance de Goethe a um tipo romanesco que não dá conta convenientemente dos múltiplos aspectos que entram na configuração do texto, com o que justifica a já mencionada dificuldade de implantação do neologismo nos Estudos Literários.

Desta maneira, Steinecke acaba por considerar a designação genérica inadequada, propondo o termo "Individualroman" para o seu lugar. Através da nova denominação, pretende-se sublinhar que, mais do que a *Bildung*, "the social role of the individual and his confrontation with society assumes considerable significance" (*idem*: 95). No fundo, o "Individualroman" resultaria da fusão da *Bildung* com elementos do romance social, com o qual acabaria mesmo por se confundir: "Since the individual cannot mature in a state of quietude to a harmonically cultivated personality but is exposed to the pressures of society

---

[21] Tal não impede que Ofélia Martí (2001: 197) afirme decididamente que "En esta obra [*Os anos de aprendizagem*] se presenta el proceso de aprendizaje y evolución de Wilhelm Meister".

[22] A faceta social do romance de Goethe é também assinalada por Thomas P. Saine (1991: 139-140): "The book [*Wilhelm Meisters Lehrjahre*] is, among other things, a novel about people seeking to find their way, new directions, new forms of social organization in a changing world. […] What Goethe portrays in the *Lehrjahre* […] is a time of social crisis, of the new contending against the old".

[23] Sammons (cf. 1981 e 1991) afirma repetidamente a riqueza da novelística alemã oitocentista, na qual o *Bildungsroman* não passava de "a peripheral, occasional, and usually imperfectly realized subgenre" (1991: 42-43). A supremacia atribuída a esta categoria é apenas "a principle of canonical selectivity and not of literary history" (1991: 44), na qual "We find historical, social and political novels as well as individual novels; we find realistic novels both on large canvases and with strong regional focus" (1981: 238). Ainda que Sammons denuncie um "mito" resultante da já referida manipulação ideológica do subgénero, não podemos deixar de salientar que a sua posição deriva de um conceito de *Bildungsroman* enfeudado ao "progressive Enlightenment concept of *Bildung*" (*idem*, 233). Uma vez que, tal como Jürgen Jacobs, Sammons procura realizações perfeitas de um modelo ideal de *Bildungsroman*, conclui que, no século XIX alemão, ele é um "phantom genre" (*idem*: 239).

and is tossed around by it, indeed may be deformed by it, the individual-novel broadens its scope and becomes a social novel" (*ibidem*). Mais uma vez, o que está em causa é o entendimento que se dá a *Bildung* e à sua relação com a categoria romanesca tradicionalmente dela derivada. Não é, parece-nos, a designação de um texto como *Bildungsroman* que o limita, mas a concepção desta categoria em Steinecke que é limitada, visto que, segundo esta perspectiva, o *Bildungsroman*, a existir, trataria exclusivamente de uma estranha *Bildung* do protagonista. Lembremos que para Bakhtin (cf. 1979: 229-230) é precisamente a interacção entre o homem e o mundo, ambos em processo de devir, que caracteriza aquele que é para ele o tipo mais importante do que chama o romance de formação, o chamado romance de formação realista. Por outro lado, como diz Sammons (1981: 233), "the *Bildungsroman* is an individual novel, but not necessarily vice-versa".

Apesar destas objecções, há, porém, aspectos positivos a reter desta intervenção. Por um lado, ela evidencia a contiguidade existente entre categorias genéricas, o que impossibilita a fixação de fronteiras rígidas entre elas. A heterogeneidade composicional que, deste modo, os textos revelam reclama a eleição do elemento que condiciona os restantes. Assim, neste caso concreto, ao pretender-se chamar a atenção para a importância do contexto social na formação individual, é nitidamente em função desta que aquele ganha sentido. Steinecke, pelo destaque concedido ao papel do elemento social na formação humana ficcionada pelo *Bildungsroman*, aproxima o romance alemão da época do restante romance europeu seu contemporâneo, o qual, apostando didacticamente cada vez mais na verosimilhança e no realismo, apresenta o Homem no "teatro do Mundo". Assim, ao mesmo tempo que a ideologia do "tipicamente alemão" sai fragilizada, torna-se menos estranho identificar *Bildungsromane* em literaturas de outros países. A obra de Patricia Alden, *Social mobility in the English Bildungsroman* (1987), publicada no mesmo ano em que apareceu a versão original do artigo de Steinecke em alemão, comprova precisamente tanto a vertente social do género em causa como a presença deste noutras literaturas. Afinal, como já Marianne Hirsch (cf. 1979: 309) havia concluído no seu estudo comparatista sobre o romance de aprendizagem oitocentista, tanto a sua versão alemã, por um lado, como a sua versão francesa e inglesa, por outro, constituem reacções literárias diferentes à mesma realidade social deceptiva.

Apesar de pretender reformular uma categoria literária, pensamos que Steinecke acaba por sublinhar a riqueza do *Bildungsroman*, destacando outras dimensões para além da *Bildung*[24], na qual alguns autores chegam até a ver um obstáculo para uma conveniente abordagem dos romances. Neste domínio, destacam-se os trabalhos de Michael Minden, que se caracterizam pelo abandono da *Bildung* enquanto critério identificativo. No seu artigo "The place of inheritance in the Bildungsroman: *Agathon, Wilhelm Meisters Lehrjahre*, and *Der Nachsommer*" (1983: 254-292), depois de denunciar o peso do paradigma diltheyano na investigação sobre a espécie romanesca de que nos ocupamos, convencido de que "these novels are richer and more moving than the ominous word *Bildung* has come to suggest" (*idem*: 256), pretende demonstrar a validade de "one alternative pattern of meaning" (*ibidem*) – a circularidade da herança. Mais contundente, no parágrafo inicial do seu estudo *The German Bildungsroman: incest and inheritance* (1997:1), afirma: "It [this study] offers a definition of the genre based on the peculiarities of the texts themselves, not on the idea of Bildung". Em vez do género tradicionalmente centrado na vida interior do protagonista, "a picture is emerging of the genre properly situated within the history, or various histories, of bourgeois consciousness and the conditions of its existence" (1983: 256). O foco é, assim, deslocado para a dimensão sociológica do *Bildungsroman*.

É interessante notar que, embora Minden se afaste da visão tradicional do *Bildungsroman*, continua a utilizar a designação oficial do subgénero. Apesar de invencível, a denominação parece ser secundária desde que devidamente esclarecido o sentido que se lhe atribui. Michael Beddow (1982) apresenta uma posição semelhante. Se bem que conteste igualmente o domínio da *Bildung*, entendida no sentido amplo de 'desenvolvimento do protagonista', nos textos que analisa, mantém o termo original porque ele "is now so firmly established that it would be quixotic to attempt to dislodge it" (*idem*: 290*n*). Esclarece, no entanto, que "the representation of the hero is not the ultimate concern, the *raison d'être* of the book" (*idem*: 2), mas apenas "a means to a further end" (*ibidem*). Pondo em destaque o carácter metaficcional exibido, em maior ou menor grau, pelo que considera o cânone mínimo do *Bildungsroman* alemão (*Agathon, Wilhelm Meisters Lehrjahre, Der Nachsommer, Der grüne Heinrich e Der*

[24] Também para Shaffner (1984: 14) "While the apprenticeship novel may differ significantly […] from many unrelated types, such as the historical, the Gothic, or the sociological novel, it makes use of these types as well. There are historical references, Gothic scenes, proletarian themes, etc., in many of its representatives". Estes cruzamentos levam estudiosos a falar de variantes como o romance de aprendizagem proletário (cf. Duarte, 1993: 35-42).

Zauberberg)[25], defende que tais romances reclamam uma leitura como textos de ficção e não como representações realistas. O âmbito do *Bildungsroman* é, pois, mais amplo do que o tradicional destaque da *Bildung* deixa entrever, visto que "the narrative of the hero's experiences, *precisely insofar as we perceive it to be a piece of fiction*, offers insights into human nature which could not be adequately conveyed either in the form of discursive arguments or through a rigorously mimetic, non-self-conscious fictional work." (Beddow, 1982: 5). À designação genérica implantada é, portanto, atribuído um sentido restrito segundo o qual esta categoria literária não se confunde com "other novels in which the portrayal of the hero's development is the ultimate as well as the ostensible concern" (*idem*: 6). Pensamos, no entanto, que um texto autoconsciente não deixa de, à sua maneira, ser mimético também.

Beddow e Minden, ao conservarem a designação genérica vulgarizada por Dilthey, afastam-se de uma tendência comum ao longo do século XX, segundo a qual, de acordo com a crescente suspeição suscitada pela *Bildung* enquanto critério identificativo, diversos autores procuraram substituí-la por outras consideradas mais apropriadas para designar convenientemente os romances classificados como *Bildungsromane*. É como se a escolha de Dilthey resultasse de um equívoco que se pretende agora corrigir. A já abordada proposta de Steinecke é uma das várias tentativas realizadas neste sentido. Tal como ela, no entanto, *Bildungsgeschichte* [história da formação], *Biographie-Erzählung* [narrativa biográfica], *Identitätsroman* [romance de identidade] e *novel of acculturation* [romance de aculturação] não se revelam menos problemáticas do que o termo original[26], que se mantém insubstituível.

A permanência da designação genérica oficializada por Dilthey não implica, como temos vindo a ver, a aceitação do sentido que o autor alemão lhe atribuiu. Para além da releitura dos romances tradicionalmente classificados como *Bildungsromane*, também o alargamento deste termo a romances de outras épocas e de outras literaturas problematiza as fronteiras deste tipo de romance. Numa altura em que a Alemanha via nele uma glória nacional, Mikhaïl Bakhtin,

[25] A vertente metaficcional do *Bildungsroman* foi igualmente abordada por Todd Kontje (1992), o qual, centrando-se em exemplares dos séculos XVIII e XIX alemão, encara os "moments of literary selfconsciousness in the *Bildungsroman* as reflections on the rapid transformation of the German literary institution" (*idem*: 11).

[26] Em conformidade com Todd Kontje (1993: 87), é misteriosa a distinção que Rolf Selbmann estabelece *Bildungsgeschichte* e *Bildungsroman*, já que ambos designam um romance que faz da *Bildung* o seu tema central. Quanto a *Identitätsroman*, este neologismo da autoria de Norbert Ratz não é, como nota ainda Kontje (*idem*: 101), mais restritivo do que o original, visto que a noção de que deriva – a de identidade – é bastante ampla. Pensamos que o mesmo acontece com a designação *Biographie-Erzählung*, proposta por Hartmut Laufhütte, pois reduz o campo da espécie que se pretende baptizar à presença de um traço que, em nosso entender, não a distingue da simples biografia. *Novel of acculturation*, conforme sugestão de Jeffrey L. Sammons (1981: 231),

num texto escrito entre 1936-1938 (cf. 1979: 211-231), dá conta do hábito de agrupar nesta categoria textos como *A ciropedia* (séc. V-IV a. C.), de Xenofonte, *Simplizissimus* (1669), de Grimmelshausen, *Tobias Knaut*, de Wetzel, *Infância* (1852), *Adolescência* (1854) e *Juventude* (1855), de Tolstoi ou *A montanha mágica* (1924). Mesmo quando isola, neste conjunto, aquele que classifica como "*roman de formation* de l'homme, dans une acception très large", onde o homem é apresentado em devir (*idem*: 227), remete não só para romances alemães, consagrados ou não, mas também para romances ingleses (*Tom Jones, David Copperfield*) e franceses (*Gargantua e Pantagruel*). O século XX veria sucederem-se diversos estudos dedicados ao romance de aprendizagem não-alemão (Buckley (1974), Alden (1987), Rodríguez Fontela (1996a e 1996b)). Como sabemos, os germanistas, de uma maneira geral, consideram abusiva, porque descaracterizadora, esta apropriação estrangeira do tecnicismo alemão. Michael Beddow (1982: 1) distingue, no início do seu estudo, o uso corrente de *Bildungsroman*, "often used to describe any novel which depicts the development of a single hero or heroine", do uso específico que lhe é dado pelos especialistas em literatura alemã. Ora, como diz Amrine (cf. 1987: 127), o desenvolvimento do protagonista não pode servir de critério de aferição do subgénero, porque ele é extensivo a toda a novelística[27]. Ainda que reconheçamos a amplitude deste critério, julgamos, no entanto, que circunscrever o romance de aprendizagem à Alemanha para manter a operatividade da designação é construir uma imagem artificial de um subgénero aprisionado no contexto sócio-político-cultural em que surgiu e, portanto, já extinto. Géneros e subgéneros literários são categorias abertas que, num processo de repetição com variação, dentro dos limites do reconhecimento, vão sendo diversamente modulados em diferentes épocas e lugares. A transformação é a marca da sua história. Neste sentido, estudos comparatistas como os de Hirsch (1979), Shaffner (1984), Moretti (1987) Gohlman (1990) ou Rodríguez Fontela (1996a) apresentam um retrato do *Bildungsroman* mais consentâneo com a sua natureza de subgénero literário, no qual têm lugar romances como *Le rouge et le noir* (1869), *Of human bondage* (1915), de Somerseth Maugham, *Arredor de si* (1930), de Otero Pedrayo, *La forja de un rebelde* (1951), de Arturo

como *roman de socialisation* (Pernot, 1998: 9), implica um didactismo promotor da integração social que o *Bildungsroman*, como veremos, problematiza.

[27] A operatividade da já mencionada categoria do *Entwicklungsroman* ou romance de desenvolvimento torna-se, assim, questionável. No entanto, podemos sempre interrogar-nos sobre o que se entende por desenvolvimento. Além disso, talvez seja abusivo identificar a narrativa com este tema, uma vez que há subgéneros como o romance policial de que ele, em princípio, não participa. Também na história do romance traçada por Bakhtin (1979: 211-231) é a natureza estática do herói que irmana o romance de viagem, o romance de provas nas suas diversas ramificações e o romance biográfico.

Barea ou *Qindil Umm Hashim* (1944), romance do árabe Yahya Haqqi traduzido em inglês sob o título *The Saint's Lamp*, conforme o citado estudo de Susan Ashley Gohlman. A esta pequena lista podemos acrescentar a aquiliniana A *via sinuosa* (1918), *A materna doçura* (1998), títulos portugueses a que mais adiante acrescentaremos outros, bem como *O Ateneu* (1888), do brasileiro Raul Pompeu, ou *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), de Clarisse Lispector.

Por outro lado, convém não esquecer que, como alguns destes trabalhos revelam, o romance de aprendizagem entronca na tradição do romance europeu. Para Evelyn Neufeld (1970: 2), ele provém das "gradual metamorphosis of the picaresque novel". Rodríguez Fontela (1996a: 55-98), por sua vez, fá-lo derivar das "constantes antropológicas do imaginário" de que as histórias iniciáticas constituem um primeiro exemplo[28]. Em termos especificamente literários, à semelhança de Mikhaïl Bakhtin (cf. 1979: 211-231) e, em certo sentido, de Robert Grandroute (1985: 5-12), considera o *Bildungsroman* prefigurado tanto nas diversas tendências romanescas europeias, a começar pelo chamado romance grego, como na literatura de carácter autobiográfico. O *Bildungsroman* alemão não se entende fora destas "Configuraciones históricas" (Rodríguez Fontela, 1996a: 99). Mesmo que, em certa medida, esta designação seja excessiva, ela torna clara a impossibilidade de fechar a categoria romanesca em estudo num compartimento estanque. Se Amrine (cf. 1987: 127) considera irónico o alargamento do romance de aprendizagem a uma literatura como a inglesa, onde "the historical evidence runs strongly against the German *"Bildungsroman"* having been the direct inspiration for the nineteenth-century English novel"[29], esta tradição transnacional constitui talvez um fundamento mais adequado do que a simples influência para entender a difusão do *Bildungsroman* na Europa.

[28] A derivação de um antepassado comum conduz à indistinção entre o romance de aprendizagem e as narrativas iniciáticas, traduzindo-se até muitas vezes o tecnicismo alemão por 'romance de iniciação'. Apesar das afinidades que, sem dúvida, existem, há elementos que distinguem estes dois tipos de texto. Segundo Paola Cabibbo (cf. 1984: 41) e Giuseppe Nori (cf. *idem*: 118-119), as histórias iniciáticas, típicas de culturas estáticas e fechadas, relatam uma transformação única, totalizadora e inalterável, ocorrida num espaço e tempo limitados. O *Bildungsroman*, fruto de uma cultura aberta e dinâmica, relata um processo que se desenvolve por um tempo indeterminado e que conduz o protagonista a resultados imprevisíveis e provisórios. Fundamental para a distinção entre as duas espécies é o relevo que o romance de aprendizagem concede ao sujeito enquanto indivíduo (cf. Fernández Vázquez, 2002: 78).

[29] Sammons, em suporte da sua tese do "phantom genre" (1981: 239) destaca, pelo contrário, o impacto que romancistas ingleses oitocentistas tiveram sobre escritores alemães do mesmo período (cf. *idem*: 238), ao qual, como se depreende da já abordada proposta de Hartmut Steinecke, o romance de aprendizagem germânico da época não terá ficado indiferente.

Para este diferendo, Todd Kontje (1993: 112) opta por uma solução de compromisso segundo a qual o *Bildungsroman* será simultaneamente subgénero nacional e subgénero representativo da modernidade, resolução que apenas nos parece aceitável se por 'género nacional' se pretender salvaguardar o lugar de nascimento da espécie iluminista.

Enquanto tradição literária, o romance de autoformação é incompatível com qualquer concepção normativa, cómoda mas limitada. Em vez de uma essência intemporal ou de um conjunto rígido de propriedades indispensáveis, o *Bildungsroman* vai actualizando, ao longo da sua história e de maneiras diversas, elementos daquilo a que podemos chamar o seu protótipo. Este conceito proveniente da psicologia cognitiva tem-se revelado útil em semântica lexical e morfologia precisamente na descrição de categorias instáveis. O protótipo corresponde a um *constructo* abstracto que condensa as características típicas de uma categoria, o qual pode ou não encontrar um correspondente na realidade. Como "Les propriétés typiques ne sont pas des propriétés nécessaires" (Goes, 1999: 4), cada sua actualização corresponde a um recorte particular deste conjunto de traços. As propriedades ausentes não implicam a exclusão do conjunto ou a imperfeição, mas apenas diferentes graus de prototipicidade, "allant d'exemples qui vérifient l'ensemble de la catégorie définie à des exemples périphériques, que ne sont que partiellement conformes" (Adam, 1997: 30). A categoria, enquanto tal, implica apenas a existência de pelo menos um traço comum aos diversos membros do grupo. Por conseguinte, "La théorie du prototype nous propose en effet un modèle inter-catégoriel dont les frontières sont on ne peut plus floues" (Goes, 1999: 8).

Uma vez que, como se sabe, um género não se reduz a uma obra e esta, por sua vez, não participa exclusivamente de um género, um modelo desta natureza parece-nos bastante apropriado para o tratamento da complexa questão dos géneros literários. É certo que Todorov, ao distinguir, na sua *Introduction à la littérature fantastique* (1970: 18), o género teórico do género histórico, reconhece já a existência de dois planos diferentes, o abstracto e o concreto, implicados mas não coincidentes, porquanto "*toute* œuvre modifie l'ensemble des possibles" (*idem*: 10) e, além disso, *pode* manifestar diversos géneros teóricos (cf. *idem*: 26). Esta possibilidade de que fala o investigador búlgaro é, de facto, uma realidade comum que a teoria do protótipo contempla. Pela sua natural heterogeneidade, uma obra participa simultaneamente, apesar de em graus diferentes, de vários protótipos genológicos não mutuamente exclusivos, mas contíguos. A flexibilidade resultante da aplicação da teoria do protótipo torna visível o que constitui para Jacques Derrida (1980: 59) "a lei do género": "a

principle of contamination, a law of impurity, a parasitical economy. […] a sort of participation without belonging – a taking part in without being part of, without having a membership in a set". Ela dá, por isso, uma imagem mais fiel do fenómeno literário e da experiência do leitor, para quem, por vezes, a classificação genérica de um texto nem sempre é uma questão pacífica. Não significa isto que acreditemos na infalibilidade desta teoria, já que, como diz Jean-Michel Adam (cf. 1997: 31), haverá sempre elementos cuja hibridez desafiará qualquer etiquetagem, como acontece, segundo as palavras de François Jost (1969: 98) com o romance contemporâneo, "l'art des hybridations infinies".

Além disso, se, como diz Todorov (cf. 1978: 47), um género deriva de outros géneros, pela sua genealogia, ele manterá sempre pontos de contacto com outras espécies. O romance de aprendizagem é, neste caso, paradigmático. Para Max Wundt (cf. Montandon, 1999: 360) nele se combinam traços de subgéneros tão diferentes como o romance de aventuras[30] e de viagem, o romance satírico e o romance sentimental. Montandon (*ibidem*) acrescenta a este rol a autobiografia e o romance utópico. Também Frederick Amrine (1987: 134) resolve a impossibilidade de encontrar um género puro recorrendo à noção de hibridismo. Propõe por isso o estudo dos " "classic" "Bildungsromane" [*Os anos de aprendizagem*, *Der Nachsommer*, *Der grüne Heinrich* e *A montanha mágica*] as generic hybrids" em que convergem o romance picaresco, o *Trivialroman*, o romance gótico e o *romance*[31] (*ibidem*). Precisamente porque, segundo Amrine, este tipo de abordagem permite encarar o *Bildungsroman* enquanto categoria especificamente literária (*ibidem*), pensamos que ele se pode estender para além dos exemplares considerados clássicos, o que implicará, certamente, a alteração da combinatória apresentada, derivada unicamente do romance de Goethe.

Segundo a mesma lógica, é natural que o *Bildungsroman* tenha igualmente dado o seu contributo para a emergência de outros subgéneros. Ralph Freedman, como sumariza Martin Swales (1978: 29), considera esta categoria romanesca importante para o surgimento do

[30] Diferentes abordagens da origem do *Bildungsroman* contemplam este subgénero. Thomas Mann, num texto de 1916, define a espécie de que nos ocupamos como "a interiorização e a sublimação do romance de aventuras". Antes dele, já Ernst Ludwig Stahl (cf. Kontje, 1993: 39-40) via no romance de aprendizagem o resultado da confluência deste mesmo subgénero com a autobiografia pietista. Lukács (1920: 102), na sua *Teoria do romance*, assinala o vínculo entre romance e aventura, mas, ao conceber esta última como uma prova num processo de descoberta da identidade, torna-se claro o tipo de romances que inspirou a sua obra e as particularidades de que a aventura aí se reveste. Prova e aventura encontram-se igualmente associadas na genealogia que Bakhtin (1979: 215-220) aponta para o romance de aprendizagem.

[31] Esta palavra é aqui empregue com o sentido que tem em inglês: "The Romance is an heroic fable, which treats of fabulous persons and things. […] The Romance in lofty and elevated language, describes what never happened nor is likely to happen" (Reeve, 1785: 47).

romance lírico, do qual se distingue por uma "greater admixture of the traditional realistic novel epistemology". Dependendo a separação entre estes dois subgéneros de uma questão de grau, as fronteiras entre eles tornam-se incertas, pelo que, para Rodríguez Fontela (1996a: 387-466), o romance lírico pertence igualmente às tais "configurações históricas" do tipo narrativo em estudo. Em nosso entender, embora ambos derivem da importância crescente que a subjectividade, na sequência do Romantismo, assume na criação literária, consideramos que as interferências que possam existir entre eles não devem obstar a uma certa autonomia de cada um, porque nem todos os romances líricos estão igualmente próximos do romance de aprendizagem ou vice-versa[32].

A zona de indecisão existente entre diversas espécies literárias não dispensa, antes implica, a existência de um conjunto de propriedades identificativas que constituem o tal protótipo de cada uma delas, accionado por cada leitor perante uma obra concreta. Qualquer definição encerra, no fundo, elementos constitutivos desse modelo, pelo que, em vez de possuir a autoridade de uma caracterização definitiva porque completa, ela corresponde apenas a uma descrição decorrente de motivações diversas.

No caso concreto do romance de aprendizagem, são inúmeras as descrições que têm sido feitas desde o século XIX. Diversos critérios presidem à sua elaboração. O arqui-famoso resumo que Dilthey apresenta em *Das Erlebniss und die Dichtung*, que transparece, significativamente, em abordagens posteriores como as de Georg Lukács (1920: 102), Susanne Howe, em 1930 (cf. Shaffner, 1984: 19), e a dupla Jürgen Jacobs e Markus Krause, nos finais dos anos 80 (cf. Kontje, 1993: 88), contempla a componente temática do *Bildungsroman*, a qual implica a existência de um jovem como protagonista, a pedagógica experiência da busca e do conflito, da qual resulta, simultaneamente, autoconhecimento, maturidade e integração social.

Apesar de privilegiar o mesmo tipo de critérios, a radiografia proposta por Jerome H. Buckley para um "typical Bildungsroman plot" (1974: 17) difere, em parte, deste esquema. Para o investigador inglês, o modelo ideal do romance de aprendizagem inclui "childhood, the conflict of generations, provinciality, the larger society, self-education, alienation, ordeal by love, the search for a vocation and a working philosophy" (*idem*: 18). Mais detalhada, a súmula de Buckley desenvolve alguns aspectos do esboço de Dilthey, tendo como principal

[32] Entre nós, a noção desse híbrido por excelência que é o romance lírico é abordada por Rosa Maria Goulart, na primeira parte do seu estudo *Romance lírico. O percurso de Vergílio Ferreira* (1990).

novidade o relevo concedido à infância, decorrente, sem dúvida, do facto de Buckley ter por horizonte o romance de aprendizagem inglês dos séculos XIX e XX. À primeira vista, Amrine (cf. 1987: 127) tem razão quando considera este mapa inadequado ao problemático cânone alemão. Todavia, concordamos com Swales (cf. 1978: 34) quando defende a aplicação deste esquema aos clássicos germânicos do subgénero, os quais, como quaisquer outros, não têm que reproduzir integralmente uma determinada lista. Isto mesmo é, aliás, reconhecido por Buckley (1974: 18) ao declarar que "No single novel, of course, precisely follows this pattern". Discutível nos parece ser a exclusão do domínio do *Bildungsroman* de obras que prescindam de mais de dois ou três destes ingredientes (cf. *ibidem*).

Apenas esta margem de tolerância, questionável quanto ao número das variantes dispensáveis, separa este modelo de um exemplo de classificação baseada em condições necessárias e suficientes, segundo o qual, como esclarece Jan Goes (cf. 1999: 2), a filiação de um elemento numa determinada categoria implica a observância de todos os critérios, uma vez que, como todos têm o mesmo peso, nenhum é facultativo. No entanto, a proposta de Buckley nem por isso deixa de aprisionar o romance de aprendizagem dentro de limites estreitos onde não há lugar para *Lord Jim* (1900), *Emma* (1816), *Tom Jones* (1749) ou *Sinister Street* (1913-1914), visto que, conquanto cada um "splendidly develops some of the characteristic themes, all belong *essentially* to other categories of the novel" (Buckley, 1974: 18. Itálico nosso). De acordo com o que temos vindo a defender, o facto de estes romances apresentarem apenas alguns temas característicos do subgénero poderá fazer deles exemplares menos prototípicos do que outros, mas não os exclui da categoria, como acontece segundo a concepção essencialista de Buckley. Dizer que o *Bildungsroman* é uma "fórmula vulnerável" (Barrento, 1991b: 7), classificá-lo de "elusive" (Koepke, 1990: 129) ou considerá-lo um "pseudo genre" (Redfield, 1996: VII) parecem-nos ser outras manifestações desta mesma concepção.

É significativo que João Barrento (*idem*: 13) considere *Os anos de aprendizagem* como um "«romance de formação» atípico". A questionação do carácter modelar do romance goetheano pressupõe, neste caso, a existência da tal "sterling species" de que fala François Jost (1983: 141). Este autor, numa confusão de planos, identifica-a com a obra do "German master" (*idem*: 144), a partir da qual divide o género em três subgrupos: as "few novels *à la mode de* Goethe" (*idem*: 143), expressão que evoca a diltheyana "escola do *Wilhelm Meister*", nos

antípodas das quais se encontram os *monstros* ou "perversions of the species" (*idem*: 139)[33], e, por último, talvez como grupo intermédio, aqueles romances que só parcialmente correspondem ao modelo de *Os anos de aprendizagem* (cf. Jost, 1983: 143-144). A abrangência desta proposta não consegue, em nossa opinião, dissimular a concepção normativa que lhe subjaz: o romance de Goethe é o padrão a partir do qual se identificam desvios que podem chegar aos pejorativos monstros, cuja pertença ao subgénero é, aliás, dúbia, porque, segundo o autor (*idem*: 139), eles trazem "little honor to the species they are wrongly supposed to illustrate".

A natureza prescritiva de abordagens deste tipo, que, apesar de derivadas de um determinado segmento sincrónico e diatópico do género, têm pretensões universalizantes, contrasta com abordagens mais cautelosas como a de Shaffner (1984: 16-27), mais atenta ao carácter aberto e dinâmico dos géneros literários. Este autor pretende apenas traçar uma "serviceable description" (*idem*: 16) das potencialidades do subgénero cujo carácter ilimitado se traduz na possibilidade de continuamente complementar as diversas listas por ele apresentadas (*idem*: 17-19). No seu "partial and hence evocative outline of a regulative notion which may serve, with individual modifications, as an apprenticeship type" (*idem*: 17), recolhe elementos de natureza sobretudo temática mais recorrentes em abordagens anteriores, principalmente a de François Jost (1969), o que, não fosse o reconhecimento do carácter limitado das propostas de Shaffner, comprometeria o seu intento. Integram o seu modelo, entre outros, o conflito eu/mundo, o desenvolvimento faseado de uma personalidade em direcção a um objectivo optimisticamente atingível, a decorrente reconciliação do sujeito com o mundo e a sua passagem a mestre, o papel correctivo da realidade, a importância formativa do erro, o carácter inconcluso da formação e o autoconhecimento como objectivo do processo.

Gerhart Mayer (cf. Kontje, 1993: 90-92), ainda que também com intuitos universalizantes, opta por outra via igualmente possível no estudo de qualquer texto literário. Prolongando uma vertente dos estudos sobre o *Bildungsroman* que, desde finais dos anos 60, sobrepunha aspectos estruturais e propriamente narrativos à caracterização temática (cf. Swales, 1978: 4), ele agrupa elementos de natureza estrutural numa "minimal checklist to identify common features in works that vary in accordance with particular historical situations" (Kontje, 1993: 90). A diferenciação entre a abordagem temática e a estrutural não impede que elas sejam

[33]Num outro sentido, Denis Pernot (1992: 108), sem o intuito classificatório e depreciativo de François Jost, designa como "monstro teórico" o "género temático e nacional" reivindicado por vários germanistas.

utilizadas de forma complementar, evidenciando a cumplicidade entre forma e conteúdo, como acontece no estudo comparatista que Marianne Hirsch (1979: 293-311) faz do *Bildungsroman* alemão, francês e inglês do século XIX.

Da lista criada pelo investigador alemão fazem parte: a) "a belief in the "Bildsamkeit des Individuums" [capacidade de formação do indivíduo]", that is an ability on the part of the protagonist to develop a sense of personal identity through interaction with the surrounding world"; b) "a chronologically ordered narrative focused on a single protagonist"; c) "the subordination of other characters to this figure"; d) a didactically motivated narrator" (Kontje, 1993: 90-91). Seguindo estes princípios, Mayer amplia consideravelmente o domínio do *Bildungsroman*, visto que, para além de novos exemplares alemães, ele passa também a integrar romances ingleses e norte-americanos (cf. *idem*: 90).

O protagonista é, de acordo com esta caracterização, e na sequência das origens românticas do subgénero, o elemento-chave do romance de aprendizagem. A já referida acumulação dos actantes de agente, objecto e destinatário neste actor confirma a sua preponderância. Por conseguinte, Marianne Hirsch (cf. 1979: 296), recorrendo a outra tipologia, classifica o subgénero de que nos ocupamos como romance de personagem. Daí que qualquer descrição temática do subgénero não prescinda nunca da sua caracterização. Na sequência de Dilthey, considera-se que o *Bildungsheld* [herói de autoformação] há-de ser masculino e jovem. Aliás, em conformidade com Franco Moretti (cf. 1987: 3-5), foi no *Bildungsroman* que se estreou um herói caracterizado precisamente pela sua juventude, idade do Homem que a modernidade elegeu para seu símbolo e que o subgénero em estudo modeliza numa imagem que privilegia a mobilidade e a insatisfação interior. Mas esta é a versão da juventude masculina afectada pelo desabar da tranquila sociedade tradicional. Nesta combinação de sexo e idade, o novo tipo de protagonista encontra, pois, a sua justificação no contexto histórico-cultural de que o romance de aprendizagem primevo é a representação simbólica.

Outras épocas trarão outros desafios ao género. Assim, a "Bildsamkeit des Individuums" referida por Mayer e que também Schaffner (cf. 1984: 16) considera subjacente à noção de aprendizagem, parece-nos ser um denominador-comum mais operacional do que a idade, o sexo e mesmo até a raça que o herói tradicionalmente deveria exibir. Como afirma Rodríguez Fontela (1996b: 164), "só a evolución do personaxe é unha condición necesaria para considerar como novela de autoformación un texto novelístico", aspecto que a autora sobrepõe à natureza complexa da personagem. Por tudo isto, consideramos que o *Bildungsroman* de

protagonista feminina e de protagonista negro(a), por exemplo, são membros de pleno direito desta espécie narrativa[34], ilustrando duas das diversas variantes semânticas que o actualizam[35].

O esquema de Mayer acima apresentado faz depender a formação individual da interacção com o mundo, aspecto já contemplado pela definição diltheyana. Assim, o *Bildungsroman* implica "un mínimo soporte diexético do acontecemento" (Rodríguez Fontela, 1996b: 147), o qual, ao contrário do que sucede nas memórias, é interpretado do ponto de vista autoformativo. Assim, próprio do romance de aprendizagem é apresentar-se "como testemuño narrativo dun proceso de autoidentificación persoal máis que como testemuño do personaxe na história, como texto no que a función poética do discurso novelístico prima sobre a función referencial da história narrada" (*idem*: 101).

A relação formativa com o mundo tem implicações no tratamento das categorias narrativas do espaço e do tempo. Quanto ao primeiro, Rodríguez Fontela (1996b: 150) assinala a

[34] John H. Smith (1987: 221), ao propor "to reserve the term *Bildungsroman* for those works that illustrate narratively the cultivation and discontent of *Bildung* understood as the engendering of the male subject in the modern patriarchal Symbolic order", adopta uma concepção normativa do subgénero em estudo baseada nas condições históricas da emergência deste. No entanto, tanto antes como depois do famoso romance de Goethe, escritoras alemãs, silenciadas pela masculina "canonical selectivity" (Sammons, 1991: 44), representam o processo formativo de uma heroína. Esther Kleinboard Labovitz (1986: 7), no estudo sistémico que faz do romance de aprendizagem feminino, considera que ele surge apenas no século XX, sendo inseparável da evolução que a situação da mulher conheceu nesta época. Pela concepção de género literário que temos vindo a defender, discordamos da exclusão daqueles que classifica como ""truncated female *Bildungsroman[e]*"." (1986: 6), isto é, romances oitocentistas "which began and then faltered in its attempt to trace a heroine through her various stages of development", bem como da decadência repetidamente atribuída ao *Bildungsroman* masculino do último século (cf. *idem*: 8, 257).

Quanto ao chamado "*Black Bildungsroman*", a sua separação do *Bildungsroman* europeu, equivalente a branco e clássico, defendida por Geta LeSeur (cf. 1995: 21), só é aceitável se por tal se pretender reconhecer outra variante semântica do subgénero e não um subgénero diferente, o que denunciaria igualmente uma concepção estática e prescritiva do romance de aprendizagem. Aliás, a continuidade entre ambos está bem patente nos pontos de contacto que a autora identifica entre eles (cf. *idem*: 21-26). As discutíveis ligações que possam existir entre o *Bildungsroman* e a ideologia imperialista europeia (Fernández Vázquez, 2002) não obstam, como se vê, à adopção do subgénero nos países colonizados, os quais o adaptam às suas necessidades. Acrescentemos ainda que a "estrutura antropológico-mítica" (Rodríguez Fontela, 1996a: 55-98) de que deriva a espécie romanesca em estudo potencia, pela sua universalidade, a manifestação deste subgénero em culturas diversas. *Chiquinho* (1947), do cabo-verdiano Baltasar Lopes, exemplifica, na ficção em língua portuguesa, este subtipo genérico.

[35] Rodríguez Fontela (1996b: 165-170) identifica, na novelística hispânica de autoformação, diversas variantes semânticas decorrentes da vertente formativa privilegiada pelos romances. São elas a autoformação sentimental, sexual, ético-social, intelectual, artístico-literária, feminina, de identificação com a comunidade original, ideológico-moral, narrativo-fantástica e de união mística com a natureza. A este elenco podemos acrescentar o já referido "*Bildungsroman* proletário", onde o percurso do protagonista é indissociável do meio social desfavorecido em que nasceu, o "medical *Bildungsroman*" (Jones, 1996), que, à semelhança do *Bildungsroman* artístico-literário ou, mais frequentemente, *Künstlerbildungsroman* [romance de autoformação do artista] (cf. Locatelli, 1998: 41-58; 285-289), trata da descoberta da vocação profissional do protagonista, e ainda o "romance de aprendizagem no internato" (Carmo, 1998: 47), onde o protagonista adolescente se descobre e afirma através do confronto com a "escola-prisão" (*ibidem*). O facto de o *Bildungsroman* feminino ser considerado uma variante semântica do subgénero não impede que ele possa apresentar-se sob qualquer uma destas roupagens.

pervivência das "representacións itinerantes" do caminho e da viagem, assim como a reconfiguração dos espaços míticos onde decorre o iniciático período probatório. Neste domínio, destaca-se a cidade. Este local que, fruto do desenvolvimento económico, se tornaria o cenário por excelência do romance do século XX (cf. Tadié, 1990: 125), adquire, já no romance de autoformação francês do século XIX, um relevo especial. Ela é um centro de conflitos por excelência, um espaço infernal onde se joga a identidade do protagonista[36].

Em relação ao tempo, como diz Mayer, o texto organiza cronologicamente as experiências leccionadoras de que o protagonista é o pólo unificador. O *Nacheinander* [um depois do outro] de que fala Martin Swales (cf. 1978: 29) é outra maneira de reconhecer este tipo de sequencialização em que uma vida resulta de uma história, "For it is the story which binds together contingencies into the weighty sequence of a human destiny" (*idem*: 33). O parentesco entre o romance de aprendizagem e a autobiografia torna-se, assim, evidente.

A tão debatida questão da orientação teleológica do subgénero em estudo, que o distinguiria precisamente da autobiografia, não tem lugar no esquema do investigador alemão que temos vindo a referir. A própria noção de *Bildung*, sobretudo pela sua natureza reflexiva (Rodríguez Fontela, 1996a: 30, 48), parece favorecer este tipo de organização. A sequencialização linear da narrativa representa o progresso gradual conducente à realização de um objectivo previsto, limite virtual necessário para ordenar a experiência anterior, imprimindo ao nosso subgénero a "semántica causal" (Rodríguez Fontela, 1996a: 429) que o caracteriza. Numa montagem retrospectiva, alinham-se os acontecimentos-chave que conformam o sujeito num determinado sentido. Vem, pois, do "futuro" a luz clarificadora que imprime sentido totalizador a experiências passadas, gerando, através da escrita, a "autobiossignificação" de que fala Rodríguez Fontela (1996a: 47). Como diz Bakhtin (1979: 227), "Le temps s'introduit à l'intérieur de l'homme", o qual é representado como uma entidade em devir (*ibidem*), modelada[37] pelas diversas vivências unificadas pela narrativa, não fosse o *Bildungsroman* "aquel género histórico alemán que visualizó con singular transparencia por vez primera *la capacidad autorreflexiva del discurso novelístico* (Rodríguez Fontela, 1996a: 458). Lembremos ainda que a afirmação do romance de aprendizagem enquanto categoria histórica coincide com "a passagem da Ordem clássica à História" (Aguiar

[36] La Salette Loureiro (1996: 39 e 53) sublinha o carácter contraditório de que se reveste este espaço que, se por um lado pode contribuir para um "processo de autoconhecimento", pode também ser "o local de diluição do Sujeito".

e Silva, 1967: 488), legado desenvolvido pelo Romantismo. Não é portanto casual o notado interesse de Goethe pelo modelo orgânico do desenvolvimento biológico (Sammons, 1981: 231; Martí, 2001: 189), nem a "neuen Psychologie der Entwicklung" [a nova psicologia do desenvolvimento] que Dilthey (1906: 323) coloca nas origens do subgénero.

Sem pôr em causa as virtudes autocognoscentes da criação literária que subjazem a todo este processo, o que acontece é que são poucos os *Bildungsromane* que exibem essa orientação finalista, revelando-se o subgénero, nas palavras de Wulf Koepke (cf. 1990: 141), menos pacificador do que geralmente se considera. Para Franco Moretti (cf. 1987: 7), é o "*Bildungsroman* clássico", isto é, o *Bildungsroman* tal como Goethe e Jane Austen o praticaram, que se caracteriza pelo carácter direccionado e o correspondente final fechado. Tal concepção faz lembrar a leitura de Dilthey, segundo a qual maturidade, auto-conhecimento e encaixe na engrenagem social resultam simultaneamente de um processo cujo sucesso é sancionado pelo casamento final. As já referidas leituras divergentes do romance goetheano que foram feitas ao longo do século XX, ao contrariarem esta perspectiva, acabam por o aproximar da tendência oposta igualmente identificada pelo autor de *The way of the world* (cf. *ibidem*), ou seja, aquela tendência actualizada por Flaubert, Stendhal, Balzac, e Pushkin, onde um final aberto torna o significado instável, dificultando uma imagem unitária e coerente do "eu" [38].

Como vemos, a prática romanesca não se compadece com a redução do *Bildungsroman* a textos servidos por uma orientação teleológica coroada por um final fechado e feliz, estrutura mais conveniente à natureza doutrinária do romance pedagógico[39], à narrativa iniciática ou, como chegou a ser apontado, aos epígonos de Goethe. No romance de autoformação, o que interessa é o ser humano e daí a impossibilidade de o reduzir a uma estruturação única e tão rígida. A integração eufórica do sujeito, caucionada por um final feliz geralmente sob a forma

---

[37] Recorrendo parcialmente à terminologia de Forster, Rodríguez Fontela (1996a: 52) considera o *Bildungsheld* como "el personaje modelado *par excellence*".

[38] Moretti não é o único a identificar diferentes tradições nacionais do *Bildungsroman*. Para Marianne Hirsch (1979: 302-305, 308-310), o romance de aprendizagem alemão do século XIX distingue-se do romance de aprendizagem francês e inglês da mesma época pelo seu carácter utópico e idealista. Posição semelhante parece ser a de Jerome H. Buckley (1976: 23), para quem o herói inglês "is by no means guaranteed a resolution to his problems at all comparable to the joyous denouement of *Wilhelm Meister*". Martin Swales (1978: 34-35) justifica a diferenciação entre o *Bildungsroman* alemão e o inglês invertendo os argumentos: a irresolução característica da vertente germânica estaria ausente da inglesa, "essentially concerned to find a certain practical accommodation between the hero and the social world around him".

[39] Seguindo Susan R. Suleiman (cf. 1983: 63-100), podemos dizer que este subgénero, como qualquer romance de tese, instrumentaliza ideologicamente a "estrutura de aprendizagem" que partilha com o *Bildungsroman*. Esta parceria realça, mais uma vez, a fluidez dos contornos genéricos.

de um casamento à conto de fadas, é apenas um dos remates possíveis do processo de aprendizagem e talvez aquele onde a orientação finalista seja mais evidente, mas, mesmo que o percurso do protagonista conheça um desenlace diferente deste, isso não significa que ele não evolua ou que a sua evolução careça de sentido, não o conduzindo a nada. Independentemente do desenlace, o conhecimento de si e do mundo são sempre afectados. Por outro lado, mesmo que o resultado final seja diferente do favorecido pelas primeiras versões do *Bildungsroman*, a narrativa não deixa de ter valor explicativo.

Além disso, nem sempre esta associação entre final feliz e fechado satisfaz quer os autores, quer os leitores: é certamente o desconforto suscitado pela versão salvífica que leva Dickens a escrever um desfecho alternativo para as suas *Great expectations* (1860-61) e os leitores de *Of human bondage* (1915), como reconhece o seu autor, Somerset Maugham, a considerar o casamento final "the least satisfactory part" (*apud* Buckley, 1974: 23) do romance. De acordo com uma lógica realista, a intriga condiciona o desenlace a adoptar. Caso contrário, o desfecho será visto como artificial e, por isso, pouco convincente. Rodríguez Fontela (1996a: 49) considera, a propósito, que "El éxito de la formación habrá que valorarlo no tanto en las apreciaciones […] del lector cuanto en la coherencia interna de la novela".

De qualquer maneira, exceptuando casos em que, como em *Le rouge et le noir* (1830), o protagonista morre (também há finais fechados infelizes), "o sentido de um final", procurado na ou pela ficção (Rodríguez Fontela, 1996a: 47; Abbott, 1988: 603, 608, 610, 613), enquanto remate absoluto e inalterável, encontra-se, no entanto, comprometido. Mesmo quando o casamento do protagonista ou/e a sua acomodação tornam o fim mais claramente definido, ele nem por isso é definitivo. A vida e, com ela, a aprendizagem continuam para além dos limites da diegese, na qual se aborda apenas uma etapa daquelas. Para diversos autores (Rodríguez Fontela, 1996a: 47-48; Jost, 1969: 99, 100; Suleiman, 1983: 65), o *Bildungsroman* encerra, por isso, o prólogo à acção efectiva do protagonista, acção essa que, por sua vez, vai testar as conclusões alcançadas. Elas poderão passar a provisórias, tornando-se precário o equilíbrio conquistado e motivando uma nova viagem. Daí a "insatisfacción inherente al género" (Rodríguez Fontela, 1996a: 48) expressa no prolongamento de um romance de aprendizagem inicial por outro(s) posterior(es), no ensejo de, na competição com a vida, representar a aprendizagem humana nas suas diversas fases e dar fim àquilo a que, no mundo extraliterário,

só a morte põe cobro[40]. No fundo, esta possibilidade está já implícita na definição inicial de Morgenstern quando ele caracteriza o *Bildungsroman* como retrato da *Bildung* do protagonista "until a certain stage of completion" (*apud* Martini, 1991: 18). A incompletude, apesar de aqui pouco evidenciada, não deixa, pois, de fazer parte do subgénero. Porque muitos *Bildungsromane* terminam com um *open end*, elemento que manifesta, mais uma vez, a contaminação do género de que nos ocupamos pela autobiografia, diversos autores (Aguiar e Silva, 1967: 308; Jost, 1969: 100; Rodríguez Fontela, 1996a: 47-48) consideram este tipo de final, e não o final fechado, como característico do subgénero. Abertura narrativa e "gebrochene teleologie" [teleologia partida] encontram-se, para Klaus-Dieter Sorg (cf. Kontje, 1993: 80) implicadas num subgénero que responde ao "collapse of what once seemed adequate ways of understanding the world" (Kontje, *ibidem*). Pensamos que, embora a natureza aberta do romance de aprendizagem possa comprometer a sua orientação teleológica, não corta radicalmente com ela, reflectindo, como já dissemos, a relação crítica que o *Bildungsroman* mantém com o optimismo subjacente à noção de *Bildung*. Como diz Wulf Koepke (1990: 141), "*Bildung* is a process, and there should be an end, a goal, a *telos* to such a process, which these novels deny as much as they point to it". No subgénero romanesco em estudo, a sua natureza finalista entra, por conseguinte, segundo Rodríguez Fontela (1996a: 53), em conflito com "la temporalidad fluyente 'caótica' y aberta […] de la vida que se intenta representar". Esta tensão resulta talvez de se reconstituir uma vida através de um romance.

O esbatimento da orientação teleológica do romance de autoformação pelo final aberto não põe em causa a vocação pragmática deste subgénero, reconhecida, como já vimos, pela definição pioneira de Morgenstern e retomada por Gerhart Mayer quando inclui "a didactically motivated narrator" (Kontje, 1993: 91) entre os traços que caracterizam o subgénero em estudo. Independentemente do final, no *Bildungsroman*, que não pretende primacialmente demonstrar a validade de qualquer doutrina, "se autoforma el héroe o protagonista dentro de la historia ficticia; pero el autor y el lector de la novela dejan de ser inocentes con esa experiencia. También ellos, como el personaje, se autoforman" (Rodríguez Fontela: 1996a: 26). A história de autoformação que se desenrola perante os olhos do leitor

[40] Aquilino, com a sequência formada por *A via sinuosa* (1918), *Lápides partidas* (1945) e *Sob o pendão bárbaro* (não publicado), ou José Rodrigues Miguéis, com a série constituída por *A escola do paraíso* (1960), *Filhos de Lisboa* (não publicado) *e O milagre segundo Salomé* (1975), ilustram esta tendência na nossa literatura. O mesmo

enriquece-o e põe-no também em jogo, estimulando a sua autodescoberta. O *Bildungsroman* manifesta, assim, de forma especial, a natureza didáctica que caracteriza a literatura em geral, "autentico mestre iniciático para nós, os lectores" (Rodríguez Fontela: 1996b: 172).

Sem dúvida que podemos encontrar alguns dos elementos que acabámos de percorrer em outros tipos de romance que não o de aprendizagem. Dentro da lógica económica e comunicativa dos sistemas, este subgénero, como qualquer outro, reaproveita elementos comuns a outros subgéneros como o romance de aventuras, o romance pedagógico ou de educação, o romance (auto)biográfico ou a (auto)biografia. Esta partilha traduz-se na tal contiguidade que impede o estabelecimento de fronteiras nítidas entre os diversos subgéneros. No entanto, é também verdade que, só por si, estes traços não descrevem adequadamente um segmento não desprezível do romance mundial como é o romance de aprendizagem. De facto, na sua escassez, o modelo que esboçámos subjaz a um variado conjunto de combinações que se traduz num leque diversificado de manifestações que diferem no grau de prototipicidade exibido. Entre elas existem "semelhanças de família" que as tornam membros do mesmo grupo. Obras com graus distintos de prototipia como *Youth*, de J. M. Coetzee (2002), e *Bandeira preta*, de Branquinho da Fonseca (1956), acabam apenas por ocupar ramos diferentes da mesma árvore genealógica/genológica.

1. 1. 1. A mulher e o romance de aprendizagem

acontece com *Jerónimo e Eulália* (1969), de Graça Pina de Morais, apesar da particularidade de reunir o que podiam ser dois volumes em um só.

> "O Gabriel medita: mas o que é que há então de terrível nisso das *saias*? Que tem isso a ver com o Amor, com os sonhos, com… Porque sofrem tanto as pessoas com o que mais parecem desejar ?"
>
> José Rodrigues Miguéis, *A escola do paraíso*

O debate sobre a natureza do *Bildungsroman* é indissociável da abertura de novas rotas de abordagem do subgénero. Isto mesmo nota Michael Minden (1983: 255-256), para quem as releituras do romance goetheano são benéficas pelo "vigor they infuse into our sensitivity to details and alternative systems of meaning in this corpus of German writing". Note-se que, de acordo com a concepção desta categoria romanesca que defendemos no capítulo precedente, a identificação dos "alternative systems of meaning" não deriva obrigatoriamente *de Os anos de aprendizagem*, nem a sua validade se circunscreve aos romances alemães considerados canónicos, que não têm também, por força, de a comprovar.

Por outro lado, as várias perspectivas sobre o romance de autoformação que vão surgindo reflectem as múltiplas tendências e domínios dentro dos Estudos Literários. Entre as diversas vias de renovação de estudo deste subgénero, Todd Kontje (cf. 1993: 102-109) inclui os Estudos Literários de inspiração feminista que, na sequência dos movimentos de libertação da mulher, se desenvolvem a partir dos anos 70. O romance de aprendizagem constitui, neste domínio, um desafio, uma vez que, como já vimos, é repetidamente apresentado como um exclusivo masculino. A este respeito, a ginocrítica[41] encarregar-se-á de revelar as silenciadas versões femininas do tipo narrativo em apreço, contribuindo para o seu retrato a corpo inteiro[42]. Estudos como os de Esther K. Labovitz (1986), Cristina Ferreira Pinto (1990), Estela Couto Berger (1998) e Leasa Y. Lutes (2000) evidenciam o vigor da vertente feminina do subgénero.

Além disso, mesmo o romance protagonizado por um *Bildungsheld* não deixa de proporcionar uma "*leitura feminista ou crítica feminista*" (Showalter, 1981: 41), ou seja, uma

[41] Com este neologismo designa Elaine Showalter (1981: 45) "o estudo das mulheres enquanto escritoras, e o seu assunto é a história, o estilo, os temas, os géneros e as estruturas da escrita produzida por mulheres; a psicodinâmica da criatividade feminina; a trajectória da carreira feminina, individual ou colectiva; e a evolução e as leis de uma tradição literária feminina".

[42] É interessante que Mary Eagleton (1989: 253), a propósito das "male-dominanted forms", refira imediatamente o caso do *Bildungsroman*, salientando que as suas realizações femininas "make apparent what was previously unseen – namely, that these books offer an imaginative construct that is almost entirely male-centered". Acrescenta, no entanto, que a crítica feminista não é unânime quanto às implicações do protagonismo feminino nos "aesthetic and social values of the form" (*ibidem*).

leitura "de textos que consideram as imagens e estereótipos das mulheres na literatura" (*ibidem*) de autoria masculina[43]. O holandês Duco van Oostrum (1995: 11) fala, a propósito, em "cross-gender analysis". Aplica-se assim ao *Bildungsroman* uma abordagem cuja vitalidade está bem patente na proliferação de estudos sobre a representação da mulher no conjunto da obra de um determinado autor, na literatura de um determinado período ou num texto em particular[44]. A estas variantes, acrescenta-se, pois, uma outra, já que, num sistema de significação específico como é um subgénero literário, o tratamento das figuras femininas, articula-se, certamente, com as convenções próprias desse sistema. Deste modo, segundo os elementos prototípicos do romance de aprendizagem indicados no capítulo anterior, a mulher faz parte do mundo em interacção com o qual o protagonista se descobre. Em contraste com a presença fugaz e, em geral, pouco marcante da mãe, ele encontra outros seres femininos que influenciam profundamente o seu trajecto autoformativo. Como veremos, é às mulheres com quem o protagonista se relaciona sentimentalmente que compete este papel.

Além disso, as personagens femininas, como os restantes elementos com quem o herói se cruza, apesar de imprescindíveis, possuem um estatuto secundário, uma vez que tudo no *Bildungsroman* gravita em torno do ser que se autodescobre. Os restantes intervenientes actuam, portanto, como adjuvantes deste processo[45]. Em articulação com este aspecto, refira-se ainda que a visão das personagens femininas é sempre filtrada pelo olhar do homem cujo processo de autoformação integram, pelo que as figuras femininas do *Bildungsroman* de herói

---

[43] Contrastando com a natureza recente desta perspectiva, o estudo da imagem masculina veiculada pelo romance de autoformação está, curiosamente, associado ao reconhecimento desta espécie literária. De facto, foi Morgenstern quem primeiro se pronunciou sobre a representação do masculino no subgénero por ele identificado. Logo na sua primeira conferência, ele destaca os romances de Friedrich Maximilian Klinger pela "masculine strength of character" (Martini, 1991: 11) dos seus protagonistas, traço essencial, do ponto de vista pragmático, que não encontra nas obras de Jacobi, Wieland e Goethe. Numa carta datada do mesmo ano da publicação do romance deste último, diz o professor de Dorpat que "the hero *nervis alienis mobile lignum* experiences all sorts of things without personal energy or defined direction, *in an unmanly way*, so to speak" (*apud* Martini, 1991: 11. Itálico nosso). O herói *bildungsromaniano* parece, assim, afastar-se de um padrão de masculinidade de ressonâncias épicas. Já no nosso século, outros autores não deixam igualmente de relevar elementos que remetem para a "redefinition of the masculine" (Minden, 1997: 3) tanto no romance goetheano como no *Bildungsroman* em geral. Franco Moretti (cf. 1987: 149 e 243n) assinala a homossexualidade latente na amizade que aproxima vários pares masculinos de diversos romances de aprendizagem. Michael Minden (cf. 1997: 3), por seu turno, para além de referir a importância da androginia neste subgénero romanesco, considera ainda que "In the *Bildungsroman* in general the masculine protagonist is strongly marked by feminine traits", afirmação que remete para a desestabilização das fronteiras culturais entre masculino e feminino, as quais não deixam, no entanto, de se pressupor.

[44] Exemplificam cada uma destas tendências, respectivamente, AAVV (1997), Jesus (1997) e Vieira (2002).

[45] Para Rodríguez Fontela (1996b: 173), o oponente não faz parte do esquema actancial do *Bildungsroman*, onde se neutraliza a oposição entre este actante e o do adjuvante, pois "as *probas iniciáticas* e os personaxes que as propician contribúen como axudantes ao proceso de autoformación".

masculino, são, mais do que noutra espécie literária qualquer, "encaradas apenas em relação ao sexo oposto" (Woolf, 1928: 100).

Estes aspectos decorrentes da poética do romance de autoformação de protagonismo masculino não impedem ou dispensam o estudo da presença feminina neste segmento do subgénero. Por um lado, como veremos, romances como *Nome de guerra* e *A noite e o riso* levam-nos a pensar que há certas personagens femininas a quem a classificação de secundárias não faz justiça. Por outro lado, mesmo quando as mulheres são figuras de segundo plano, tal não implica a minimização do seu papel, visto que isso não apaga o contributo que dão para o autoconhecimento do herói. Como atrás assinalámos, é este resultado que orienta a construção dos romances de aprendizagem, nos quais se privilegiam os elementos de impacto autoformativo. Deste modo, não é certamente gratuita a habitual presença de mulheres em exemplares do subgénero.

Devemos acrescentar ainda que a participação feminina, embora nem sempre com o mesmo relevo e com a mesma funcionalidade, é uma constante ao longo do processo formativo do próprio romance de aprendizagem. Ela remonta à já referida "estructura antropológico-mítica" (Rodríguez Fontela, 1996a: 55-98) desta modalidade narrativa. De acordo com o estudo de Joseph Campbell (cf. 1949: 47-244), há participação feminina em três momentos da "Aventura do herói"[46]. Ela manifesta-se logo na primeira parte, onde se dá a "Partida" do herói. Quando ele se prepara para atravessar "o primeiro umbral", recebe "Auxílio sobrenatural" de uma personagem feminina, que representa "the benign, protecting power of destiny" (*idem*: 71). Este papel pode, no entanto, ser também desempenhado por personagens masculinas, pelo que o género de quem o concretiza não parece ser determinante. Outra particularidade destas figuras femininas é a sua idade, uma vez que são, em geral, mulheres mais velhas as que conduzem o protagonista pelo bom caminho.

Com a passagem para o segundo nível, que Campbell designa como "Iniciação", o panorama é outro. Por um lado, tanto o "Encontro com a deusa" como "A mulher como tentação" implicam a exclusiva cooperação feminina e, por outro, estas fases põem em cena mulheres mais jovens do que as que o protagonista encontrou no início da sua aventura. Para Campbell, "the meeting with the goddess (who is incarnate in every woman) is the final test of the talent of the hero to win the boon of love […], which is life itself enjoyed as the encasement of eternity" (*idem*: 118). O posterior casamento com a deusa "represents the

hero's total mastery of life; for the woman is life, the hero its knower and master" (*idem*: 120). No que diz respeito à "mulher como tentação", para além de símbolo de vida, ela representa o poder da carne, ameaçando a inocência do jovem inexperiente (cf. *idem*: 122-123). Este esquema encerra, pois, uma imagem dupla da mulher, já que ela tanto pode encarnar uma força benéfica como um elemento ameaçador. Na sua manifestação divina, ela é um ser passivo, funcionando como um objecto que o protagonista tem que conquistar para aceder ao poder e à maioridade.

Tendo em conta o indispensável estudo de Rodríguez Fontela (1996a) já diversas vezes referido, é neste papel que vamos encontrar a mulher nos antepassados do *Bildungsroman* que primeiro afeiçoam a seu modo a aventura mítica do herói, designadamente, o romance grego e o romance de cavalaria. Esta linha de continuidade é estabelecida a propósito de *Tirant lo Blanc* (1490), obra de Joanot Martorell onde, à semelhança das narrativas gregas, "La construcción personal del protagonista está aún supeditada […] a instancias ajenas individualizadas de carácter amoroso. La dama, la doncella, la princesa Carmesina, en este caso, funciona como objeto de la propia búsqueda del héroe en cuanto parte integrante – "alter ego"- de su identidad personal" (*idem*: 167). Por isso é que também D. Quixote, no início da sua aventura, apetrechado com os objectos exigidos pela sua condição de cavaleiro, "julgou-se inteirado de que nada mais lhe faltava, senão buscar dama de quem se enamorar; que andante cavaleiro sem amores era árvore sem folhas nem frutos, e corpo sem alma" (Cervantes, 1605: 26).

Prosseguindo a pesquisa sobre a presença da mulher nos subgéneros romanescos de que o romance de autoformação é herdeiro, com o romance picaresco o papel desempenhado pela mulher sofre algumas modificações, posto que a participação feminina na vida do protagonista continue ligada ao domínio amoroso. No entanto, a época do amor cortês já tinha passado. Na sua análise das transformações que conduziram da *picaresca* ao *Bildungsroman*, Neufeld (1970: 113) considera que o primeiro atribui às mulheres um papel menor, porquanto elas se destinam "mainly to fulfill the hero's momentary erotic desires". Na opinião desta investigadora, esta situação é alterada pelo *Tom Jones* (1749), "outstanding example of a novel of transition from the picaresque towards the sentimental, and even in its fundamental form, towards the educational novel" (*idem*: 59). No romance de Fielding, "the relationship with women is a central issue in the life of Tom" (*idem*: 78-79). O relevo concedido à esfera

[46] Traduzimos as designações atribuídas por Campbell (1949) às diferentes fases do processo iniciático.

feminina, ainda indissociável da vivência amorosa, justifica-o a autora com o destaque crescente conferido pelo romance às "internal actions which Ian Watt calls the "private experience"" (*idem*: 56).

Por sua vez, também no romance de educação o papel da mulher no trajecto formativo do herói apresenta uma evolução. No texto inaugural de Fénelon, o protagonista encontra diversas mulheres ao longo do seu percurso. Ligadas, como sempre, à sua vida amorosa, elas participam da educação sentimental do filho de Ulisses, a qual, no dizer de Granderoute (cf. 1985: 77), se desenvolve em três fases nítidas. As experiências amorosas de Télémaque começam pela descoberta do amor físico e do amor-paixão. Sentimentos de natureza destrutiva, eles põem em cena "a mulher como tentação", encarada como ameaça de perdição. São, no entanto, indispensáveis para o acesso ao amor " "juste et "raisonnable"" (*idem*: 78) que o protagonista encontra finalmente junto a Antiope. O retrato que dela traça Granderoute (*idem*: 79) reúne as características que a tornam a mulher adequada ao futuro rei e que, por isso, encarna o pólo feminino positivo no romance: "Retenue, sage, discrète et pudique, douce et sincère, elle se distingue non par sa science ni son bel esprit […], mais par ses vertus pratiques et ménagères: économie, ordre, propreté… conformément aux devoirs domestiques qui l'attendent même dans sa condition royale" (*idem*: 79). O futuro determina a formação do jovem príncipe e condiciona igualmente a escolha da sua companheira. Homem e mulher surgem já aqui a ocupar esferas distintas. Embora em ambos os casos a identidade individual seja um valor inexistente, no caso da mulher esta situação ultrapassará largamente o século XVII.

Entre as transformações que ocorrem na passagem do romance *à la Télémaque* ao "romance realista de educação social", que, para Granderoute (cf. 1985: 391-650), corresponde ao segundo momento na história do romance pedagógico, contam-se, sem dúvida, as que dizem respeito à esfera feminina. Esta espécie romanesca apresenta-nos "d'un côté, un disciple issu de la roture et ignorant du monde; de l'autre, un Mentor qui retrouve son visage de… femme, mais d'une femme qui n'est plus Minerve: plus âgée que le disciple, de condition supérieur, veuve de préférence, cette femme se révèle impertinente et immorale" (*idem*: 498). Aparentemente, compete-lhe apenas o papel de "Initiatrice aux «mystères de l'amour»" (*idem*: 564), mas, como afirma o especialista que vimos seguindo, "l'initiation sexuelle ne se dissocie pas de l'initiation sociale. Plus, elle la symbolise dans ce milieu fermé où tout est fondé sur les relations entre les sexes" (*idem*: 576). A mulher tentadora deixa de ser vista como um perigo a

evitar para passar a constituir um elemento fundamental do processo formativo, já que dela depende a desejada progressão na escala social. Ao franquear a entrada do jovem inexperiente nas classes superiores, ela comporta-se como as mulheres que fornecem a ajuda sobrenatural ao herói mítico.

Subgénero "que se révèle d'accord avec l'évolution des mœurs et de la société" (Granderoute, 1985: 31), inspirado pelos salões da época, espaços de vida mundana onde reina uma anfitriã[47], o romance de educação configura um modelo que o século XIX adoptará igualmente: "a dama mantém um salão no centro do qual evolui um grande homem seu amante" (Heinich, 1996: 337). Dos diversos aspectos da vida nos salões, o "romance realista de educação social" destaca a mulher de elevada condição social e a sua função socializadora junto ao jovem: "Avec la femme s'ouvre l'école de la politesse, de la décence, de la galanterie…" (Granderoute, 1985: 564) [48]. Na sua missão iniciática, ela desempenha um papel capital para o futuro do seu protegido, o que lhe confere "une certaine souveraineté" (*idem*: 1127). Porém, como nota ainda Granderoute (*idem*: 581), "L'honneur et l'élévation de l'homme sont directement liés au déshonneur et à l'avilissement de la femme", aspecto que manifesta a "Ambiguité de la situation de la femme dans ces romans (et dans cette société)" (*idem*: 1127). Esta indefinição reflecte modificações do estatuto da mulher, que, preparadas desde o século XV, ocorrem no século XVIII, o qual não por acaso "mais tarde será designado como o século da mulher" (Farge e Davis, 1991: 12).

É nesta sequência que surge o romance de aprendizagem. Em *Os anos de aprendizagem* é bem notória a presença feminina, pois pela agitada vida do protagonista passam várias mulheres: Marianne, Aurelie, Philine, a Condessa, Thérèse e Natalie.

A representatividade que o universo feminino atinge em romances como este não se reflecte na teoria que vai sendo construída sobre o novo subgénero. Apesar da sua presença nos romances em causa, a mulher é um ser praticamente invisível. Assim, os textos inaugurais

[47] Note-se, no entanto, que, segundo Claude Dulong (1991: 491), "Os salões do século XVIII são menos do que outrora locais pedagógicos e escolas de galanteria. […] Eles tornam-se em caixas de ressonância para os autores, para os artistas, e as suas obras".

[48] Esta espécie romanesca parece, assim, reter a função essencialmente pedagógica que explica o aparecimento dos salões em França no século XVII: "Os salões são lugares eminentemente pedagógicos e são-no duplamente, porque formando-se aí as mulheres, aí elas formam os homens" (Dulong, 1991: 470). "Coligação contra a grosseria" (*ibidem*) que caracterizava os franceses em geral, o salão, no romance, desempenha esta mesma acção junto a um protagonista proveniente de um meio social inferior. Centrado no herói, não é, pois, o papel dos salões no acesso das mulheres à cultura (cf. *idem*: 469, 490) que interessa ao romance de educação social.

de Karl von Morgenstern, um teórico masculino como os que se lhe seguirão, não abordam o desempenho das personagens femininas. Há ainda um longo caminho a percorrer.

Posteriormente, no irónico sumário que Hegel, na sua *Aesthetik* (1835), faz da representação literária dos "anos de aprendizagem", é notório o pouco relevo concedido à mulher, a qual é apenas associada ao desfecho, onde o protagonista

> "zuletzt bekömmt er meistens doc sein Mädchen und irgend eine Stellung, heirathet, und wird ein Philister so gut wie die Anderen auch" ["por fim, arranja geralmente a sua rapariga e algum emprego, casa, e torna-se um filisteu como toda a gente"] (*apud* Kontje, 1993: 24).

Esta passagem destaca aquilo que posteriormente Minden (1997: 2) designará como a função estrutural da mulher no *Bildungsroman*. Sugere-se, além disso, a passividade da personagem feminina.

O reverso do *happy end* fornecido pela continuação do texto hegeliano, que, curiosamente, costuma ser suprimida, contém outros dados importantes, apesar da deliberada estereotipização, para a sua caracterização:

> "die Frau steht der Hausaltung vor, Kinder bleiben nicht aus, das angebetete Weib, das erst die Einzige, ein Engel war, nimmt sicht ohngefähr ebenso aus wie alle Anderen, das Amt giebt Arbeit und Verdrüßlichkeiten, die Ehe Hauskreuz, und so ist der Katzenjammer der Uebrigen da" ["a mulher trata da casa, nascem crianças, a adorada esposa, que foi em tempos a única, um anjo, é mais ou menos igual aos outros; o emprego traz trabalho e preocupações, o casamento mortificação, e assim ele tem o mesmo enjoo que os demais"] (*ibidem*).

De acordo com este excerto, só pelo casamento acede a mulher ao universo *bildungsromaniano*, no qual ela se define pela domesticidade e pela maternidade, manifestando a existência de papéis claramente distribuídos pelos géneros feminino e masculino: enquanto o primeiro parece confinar-se à casa, o segundo movimenta-se entre a casa e o emprego[49], que igualmente o desiludem. Além disso, aos olhos do protagonista, na opinião do filósofo alemão, a imagem idealizada da mulher não resiste à convivência quotidiana, sofrendo o estereótipo literário da mulher-anjo uma desmistificação. Em suma, também através da mulher se reflecte o desencanto e negativismo em que, à luz desta leitura, desemboca o processo de aprendizagem do protagonista. Reduzida à condição de passiva esposa e mãe, não admira que a mulher não suscite a atenção da crítica masculina.

[49] Franco Moretti (1987: 79) justifica com esta liberdade de movimento o exclusivo do protagonismo masculino no romance de aprendizagem francês do século XIX. Na sua opinião, estes heróis representam "an age that wants to be active in two domains at once [private and public], and it cannot feel represented by anyone who is forced against her will into a single one".

À semelhança de Hegel, também Dilthey, na sua influente abordagem do romance de autoformação, não deixa de referir a participação feminina no subgénero. Naqueles romances que considera descendentes do *Wilhelm Meister*,

> "erhält dies Schema seine Einheit durch Goethes schöne Erfindung: das flüchtige Bild eines Mädchens verwebt sich in seine Jugendträume am Beginn, und durch mannigfache Schicksale hindurch werden wir dann zu Wiederfinden und Wiedervereinigung geführt, und um die Ähnlichkeit zu vollenden, wird auch hier das Bündnis durch eine Schwester der Geliebten, eine Gräfin, vermittelt, in deren Schönheit vorausahnend schon die Geliebte verehrt wird. Dieses glückliche und für eine solche Bildungsgeschichte klassiche Motiv, durch das vorübergehende Erscheinen der Geliebten am Beginn Einheit, durch ihr Verschwinden Freiheit für die mannigfachsten Verhältnisse und Spannung, endlich im Wiederfinden einen gewissermaßen providentiellen Abschluß zu gewinnen, hat, wie wenig es neu gewesen ist, seit Wilhelm Meister sich so tief in die Phantasie der Romandichter geprägt, als ob die Natur selber darauf führe" ["este esquema adquire a sua unidade através da bela invenção de Goethe: no início, a imagem fugitiva de uma rapariga entrelaça-se nos seus sonhos de adolescente e, passando por diversos destinos, somos levados ao reencontro e à reunificação. Para completar a analogia [com o romance de Goethe], também aqui intervém a ligação através de uma irmã da amada, uma condessa, através de cuja beleza se venera a amada. Este feliz motivo clássico da história de aprendizagem, que começa com o aparecimento passageiro da amada no início, seguido do seu desaparecimento e consequente liberdade para variadas relações e tensões, para conquistar, por fim, o reencontro numa conclusão de certo modo providencialista, influenciou, como poucos, a partir do *Wilhelm Meister*, de forma tão profunda a fantasia dos romancistas, como se a própria Natureza a isso conduzisse"] (1870: 300).

Mais abrangente do que o comentário de Hegel, particularmente centrado, como vimos, no final dos *Bildungsromane*, esta descrição associa a presença feminina também ao início dos romances. Apesar da brevidade que se atribui à intervenção da mulher, esta não deixa de ser um elemento integrante do que Dilthey considera "o motivo clássico da história de formação". Tal como para o autor da *Aesthetik*, é na qualidade de parceira amorosa que a mulher aí participa. Neste sentido, é interessante notar que, à luz desta passagem, a autoformação depende de uma renúncia inicial ao amor e, portanto, à mulher, obstáculos a transpor para que o processo formativo se desenvolva. Ressurgem no fim, como sinal da conclusão satisfatória deste mesmo processo.

Na já referida definição do romance de aprendizagem que Dilthey apresenta em 1906 no seu *Das Erlbnis und die Dichtung*, a mulher não é mencionada, sugerindo-se apenas a sua intervenção quando se diz que o protagonista "der Freundshaft begegnet und der Liebe" [encontra a amizade e o amor] (Dilthey, 1906: 323). Do modelo traçado em 1870, retém-se apenas a sua ligação ao final. A nova descrição realça o protagonista como agente do processo de aprendizagem, minimizando os elementos com que ele contacta.

Henry James (1865: 65-71), numa apreciação crítica que faz do *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, parece inverter a perspectiva corrente. Ele, que a sua obra confirma como um

criador de heroínas[50], destaca precisamente, de entre os méritos do romance goetheano, os caracteres femininos: "Las mujeres de *Wilhelm Meister* son, en nuestra opinión, más veraces incluso que los hombres" (*idem*: 68). Em abono da sua afirmação, destaca três das mulheres do universo do romance alemão. Vê em Philine a encarnação perfeita da *coquette*, em Aurelie, o modelo da "sentimental incorregible", e, quanto a Thérèse, exclama: "¡Qué aire de sólida verdad, de nuevo, rodea a la práctica, sensible, razonable Teresa!" (*ibidem*). Nesta leitura que dá conta da diversidade das personagens femininas, é, curiosamente, o carácter modelar de cada uma delas que lhes dá o toque de realidade que as distingue do difuso universo masculino e as impõe, como o demonstra o facto de serem, juntamente com o "vago y sombrío" (*idem*: 69) protagonista e a técnica narrativa, um dos tópicos a merecer a atenção do romancista norte-americano. Notemos, entretanto, que, reduzidas a personagens-tipo, estas mulheres perdem em individualidade. Por outro lado, nada é dito quanto ao contributo que elas dão para o *Bildungsprozess* de Wilhelm. Embora releve apenas o carácter antitético do tratamento romanesco das esferas feminina e masculina, o que poderá ser questionável, Henry James não deixa, porém, de destacar a participação feminina neste romance onde o protagonista sai em demanda da felicidade (cf *idem*: 67), procurando "exclusivamente el cultivo de sí mismo" (*idem*: 68-69). Se acrescentarmos que este percurso começa com o conflito amoroso do protagonista com uma actriz, Mariane, para terminar com a sugestão do seu casamento com Natalie, a mulher perfeita, torna-se claro como a presença feminina é indissociável deste processo de autoconhecimento.

Se bem que integre diversas descrições do *Bildungsroman*, a mulher é sempre vista como um elemento menor. Só no século XX é que a componente feminina dos romances de autoformação masculina viria a ser destacada, não inspirando, contudo, estudos específicos acerca da sua particular modelização pelo tipo narrativo em estudo. Assim, tanto D. H. Miles (cf. 1974: 987) como Geta LeSeur (cf. 1995: 30) salientam a função educativa desempenhada pelas diversas mulheres com quem os *Bildungshelden* se cruzam ao longo do seu percurso autoformativo. François Jost (1983: 142), por sua vez, destaca o conflito que se trava entre o protagonista e "a world tyrannized by feminine charm", expressão que, no seu dramatismo,

[50] Seguindo van Oostrum (1995: 1-2), podemos dizer que este autor participa de uma tendência geral do romance do século XIX, que, pelo menos a partir de *Madame Bovary* (1857), se revela um período fértil em protagonistas femininas em textos de autoria masculina. Na viragem para o século XX, "with the rise of, as Henry James labelled them, the "new women"" *(ibidem)*, acentua-se este interesse pela mulher.

apresenta a mulher como uma tentadora e poderosa adversária com a qual o herói tem que se defrontar.

Mais extensas são as apreciações que Evelyn Neufeld (1970), no seu já citado estudo comparatista, faz a respeito do universo feminino do romance de Goethe. Para esta autora, na sequência da linha inaugurada pelo *Tom Jones*, as mulheres detêm um papel de destaque também na formação de Wilhelm Meister, a quem oferecem "many human possibilities" (*idem*: 113). Cada uma delas, representando "rather different and increasing virtues, […] brings him closer to the Turmgesellschaft and thus to Natalie, who surpasses in her character all the positive features of the women he had known before" (*ibidem*)[51]. Mais do que a mulher ideal, ela representa "an ideal human being" (*idem*: 120) e por isso é a guia perfeita para Wilhelm: "As a symbol of "humanity" Natalie does not stand for perfection as does Sophia; for her purpose in Wilhelm's life is not to take complete control of his activities, but rather to guide him towards self-recognition and –fulfillment" (*idem*: 121-122).

Ainda que de outra forma, também Michael Minden (1997), alargando a sua investigação ao que é considerado o cânone alemão do *Bildungsroman*, refere a componente feminina do subgénero. Considera que ele, em vez da estrutura linear que lhe é geralmente atribuída, possui antes uma estrutura circular, a qual "has both a feminine and a masculine aspect" (*idem*: 1). Esta divisão reflecte um dos *clichés* em que assenta geralmente a distinção entre os géneros. Assim, o princípio feminino surge ligado ao irracional, pois ele manifesta-se, para o autor, no motivo do incesto, "a motif expressing the quintessence of desire" (*ibidem*). Associa o desejo masculino às figuras femininas que povoam os romances, às quais atribui, para além da já referida função estrutural, uma função temática (cf. *idem*: 1-2). Precisa, no entanto, que "behind this basic masculine heterosexual determination there lies a fundamental orientation upon the mother" (*idem*: 2). Quanto ao princípio masculino, ele é de natureza mais lógica, já que deriva do motivo legal da herança (cf. *ibidem*). O amor da mãe e o legado do pai, sempre co-presentes, segundo Minden, constituem, assim, uma espécie de "regresso às origens" na evolução do protagonista.

[51] Opinião semelhante é a de Jean Rousset (1981: 22), que, depois de enumerar as diversas mulheres que Wilhelm encontra no seu percurso, conclui: "elles finissent par se rejoindre, se confondant de diverses manières les unes avec les autres pour conduire le héros, même quand elles semblent l'en détourner, vers celle que l'auteur lui promet, en refusant longtemps de la lui révéler: l'amazone".

Apesar do seu alcance limitado e da sua escassez[52], são estudos como estes que, ao destacarem o papel desempenhado por figuras femininas em romances de aprendizagem de protagonista masculino, contribuem para a configuração de uma nova via de abordagem do subgénero. Uma vez que o *Bildungsroman* não se restringe à Alemanha e muito menos a *Os anos de aprendizagem*, há pois, um vasto domínio a explorar. Será interessante ver até que ponto o romance de autoformação acompanha a evolução da situação histórica da Mulher e, por outro lado, apreciar a interacção entre a esfera feminina e as modulações que a espécie romanesca em causa vai sofrendo.

1. 2. Panorâmica do romance de aprendizagem português novecentista

> "No desdobrar duma greve, com alvorotadas marchas, rúbidos estandartes, gritos, muitos gestos e protestos, um operário lançava a sua bomba em Belém do Pará. E, fugindo às buscas policiais, ocultava-se, hoje aqui, amanhã ali, ao sabor inquieto das circunstâncias […]; depois corajosas fraternidades davam-lhe a mão e ele evadia-se para o interior da Amazónia, para a floresta virgem. Assim começava *A Selva*. […] A personagem assim apresentada tinha ideias já formadas sobre a injusta organização do mundo em que vivia e, naturalmente, veria o mundo em que ia viver com uma atitude moral preconcebida, com um espírito apenas de confirmação, o que de [sic] diminuiria, para quem

[52] Na secção dedicada por Todd Kontje ao "Gender and genre in the Bildungsroman" (1993: 102-109), são bastante mais numerosos os estudos sobre o *Bildungsroman* feminino do que os centrados na presença feminina no romance de autoformação masculina.

> não aceitasse as cores do seu horizonte, o sentimento de verdade naquilo mesmo que era verdadeiro. Preferi, portanto, uma figura evolutiva e, ao chegar ao final do segundo capítulo, rasguei tudo quanto tinha escrito – e recomecei"
>
> Ferreira de Castro, "Pequena história de «A Selva»"

Eis o retrato que, em 1869, Luciano Cordeiro, no seu *Livro de crítica. Arte e literatura portuguesa de hoje 1868-1869*, traça do romance português do seu tempo:

> "As duas feições mais salientes do nosso romance são a *histórica*, em que de Herculano a Chagas a decadência é enorme […], a *social*, ou o romance das relações, hábitos e vida social contemporânea, em que Camilo Castelo Branco se alteia isolado e já cansado, e o chamado romance de *costumes*, geralmente variante bucólica daquela, desfastio de literatura burguesa sem alcance crítico. O romance individual-íntimo existe apenas talvez nas "Memórias dum Doido" e nalgumas tentativas tímidas, entre as quais citaremos de passagem o "Vício e Virtude" de Jaime Constantino Moniz …" (*apud* Santana, 2000: 69).

Nesta descrição, é nítida uma clivagem entre o que podemos chamar romance do exterior, mais voltado para o meio, e romance de carácter intimista. De acordo com este retrato, quantidade e qualidade parecem andar desencontradas. Apesar da diversidade de subgéneros identificados, o romance português daquela época parece não gozar da melhor saúde, visto que, à excepção da última variante, todas as outras merecem comentários negativos. É verdade que o *Bildungsroman* não existe ainda como categoria teórico-crítica, mas, neste panorama, nada parece levar a fazer sentir a sua falta. A concretizar-se, o incipiente e duvidoso "romance individual-íntimo"[53], aqui associado, em parte, a comportamentos desviantes, poderia sugerir um redireccionamento do romance numa orientação mais propícia a manifestações do subgénero de que nos ocupamos.

Embora a visão pessimista deste autor nos pareça discutível e afastemos, por isso, a ideia de ruptura (o cansaço de Camilo não o impede de continuar activo por mais quase vinte anos), o seu balanço é feito nas vésperas de um período de renovação da narrativa em Portugal, indissociável da afirmação do realismo-naturalismo[54] nas nossas Letras. Eça de Queirós e

[53] Manifestando uma disparidade de visão proporcionada pela distância temporal, Ana Paula Ferreira (1992: 92) classifica *Memórias de um doido* (1846), de Lopes de Mendonça, como "uma das contribuições mais importantes para a evolução da tradição de que o romance neo-realista dos anos 40 viria a ser herdeiro", pelo que a sua vertente intimista não parece ser a mais relevante.

[54] Optamos pela designação conjunta, porque, como afirma Maria Saraiva de Jesus (1997: 8), "Na literatura portuguesa, influenciada pela literatura francesa, mas sempre com certo atraso, é mais difícil demarcar cronologicamente os dois movimentos, que se encontram inextricavelmente associados nas obras literárias".

Fialho de Almeida são os protagonistas de um grupo de escritores onde se incluem, por exemplo, Júlio Lourenço Pinto, Teixeira de Queirós, Abel Botelho, José-Augusto Vieira ou Guiomar Torresão. Mesmo assim, em *Alguns homens do meu tempo* (1889), Maria Amália Vaz de Carvalho não deixa de lamentar o desinteresse do público nacional pelo romance e a falta de originalidade deste devido ao seu afrancesamento (cf. Lopes, 1984: 76-77).

Autores como Franco Moretti (1987: 39) e Maria Helena Carvalhão Buescu (1991: 159) assinalam o contributo fundamental do *Bildungsroman* para a evolução do romance no século XIX. Bakhtin (1979: 225-261) e Marianne Hirsch (1979: 294, 300) associam-no, em particular, ao realismo-naturalismo. O programa desta escola literária, com a sua vertente pragmática, os seus propósitos de objectividade e clareza e a sua concepção da sociedade como espaço de conflito, possibilita vias de renovação do subgénero. A literatura francesa, onde os romances realistas de referência se inscrevem na variante romanesca da autoformação, ilustra na perfeição o que acabámos de afirmar. Ora, tendo a primeira tradução integral do *Wilhelm Meister* para português surgido apenas em 1920 (Barrento, 1991a: 107), é precisamente ao censurado afrancesamento do nosso romance que, segundo cremos, se deve a introdução do *Bildungsroman* na nossa literatura. De facto, numa altura em que, por acção da Geração de 70, a influência da literatura e da cultura francesas, a que a nossa literatura nunca foi imune, ganha novas proporções, seria difícil que esta espécie romanesca não se manifestasse também em Portugal.

No seu exaustivo estudo sobre "A narrativa naturalista e pós-naturalista portuguesa", Maria Helena Jacinto Santana (2000) torna bem patente o débito da nossa ficção oitocentista para com a literatura francesa. Se, por um lado, e utilizando categorias criadas por David Baguley, outro estudioso do naturalismo, articula a ficção nacional daquele período com os modelos goncourtiano (*idem*: 301-306) e flaubertiano (*idem*: 307-316), não deixa também de, repetidas vezes, evocar Balzac, como acontece a propósito de obras como *Os ministros do Senhor Moura* (1881), refundida em 1907 como *O ministro ideal*, de Artur Lobo de Ávila, *O Salústio Nogueira* (1883), de Teixeira de Queirós, *O homem indispensável* (1883), de Lourenço Pinto, e, já no século XX, *Próspero Fortuna* (1910), de Abel Botelho. Nestes romances, que, correspondendo ao intuito de "pedagogia social" tipicamente naturalista, tratam da "iniciação de um arrivista provinciano nos meandros do poder, com a perda subsequente dos valores morais (ou a desistência, no texto de Lobo de Ávila)" (*idem*:140), vê a autora versões cínicas do *Bildungsroman* tal como o escritor francês o tinha moldado nas

Illusions perdues (1837(I),1839(II),1843(III)) (cf. *idem*:140-141, 142, 187), título que condensa aquele que, para Marianne Hirsch (1979:300), é o vector fundamental do romance de aprendizagem oitocentista não-alemão e que, pelo carácter paradigmático que assume, ela integra na designação que escolheu para o seu estudo sobre as coordenadas deste subgénero no século XIX europeu: "The Novel of Formation as Genre: Between Great Expectations and Lost Illusions" [55].

Nestas obras é notória a evolução dos protagonistas em termos da sua posição social e económica, visto que eles vão para a cidade, dispostos a tudo, munidos da sua vontade de vencer, sendo o final apenas a consequência natural destas características. Os heróis contam, por vezes, com o auxílio de um mestre, como acontece com Próspero Fortuna, mas também as suas funções são praticamente reduzidas à escalada social. Nesta ascensão, a sociedade/cidade não é uma antagonista, mas uma aliada, dada a similitude de traços que existem entre o meio e o indivíduo, funcionando este como uma espécie de reflexo daquele. A troca do campo pela cidade é, neste aspecto, significativa, já que a mudança corresponde à procura de um ambiente propício ao desabrochar das capacidades que o futuro político pressente em si. Ao tornar evidente que "a sorte [que] favorece os audazes" tem outro nome, este tipo de intriga salienta a degradação da sociedade, encerrando geralmente uma moralidade. No caso de Próspero Fortuna, ele é, no final, em contraponto irónico com o seu nome, um ser infeliz e derrotado, pois toma consciência da solidão resultante da obediência cega à sua ambição.

Deixando de parte o mundo da política, também de "ilusões perdidas" nos fala *A capital!*, romance que Eça não concluiu e que o seu filho publicou em 1925[56]. Artur Corvelo, o protagonista, é também um candidato a arrivista que visiona na sua afirmação no mundo literário lisboeta a chave para a celebridade, as conquistas amorosas e a riqueza. Daí o subtítulo "Começos duma carreira" que o autor manuscreveu na folha de rosto impressa em 1878. Os seus projectos não se concretizam e regressa à província, onde espera pela herança da sua única familiar viva, a tia Ricardina, para tentar novamente a sua sorte na grande urbe.

Naqueles romances "em que se questiona o valor e a utilidade da ciência, a cultura materialista e o espaço possível da felicidade" (*idem*: 320), Maria Helena Santana identifica igualmente a lição balzaquiana, à qual se soma a influência de Paul Bourget, Schopenhauer e

[55] Notemos que, de acordo com Lukács (1950: 47), apesar de popularizado pelo romance homónimo de Balzac, o motivo das "ilusões perdidas" não surge com ele, encontrando-se a sua primeira manifestação literária no *D. Quixote* (1605) de Cervantes.

Tolstoi. Estão neste caso, entre outros, *Transviado* (1899), de Jaime de Magalhães Lima, *A cidade e as serras* (1901), de Eça, e *A grande quimera* (1919), de Teixeira de Queirós[57]. Curiosamente, os protagonistas destes romances, Cláudio, Jacinto e Manuel de Sá, respectivamente, fazem um percurso inverso ao dos arrivistas, trocando a cidade e as facilidades materiais pelo retiro no campo[58]. De acordo com um estudo de Helena Carvalhão Buescu (s/d: 49-58), estes autores parecem-nos explorar um filão já aflorado talvez por Júlio Dinis em *Os fidalgos da casa mourisca* (1871) e em *A morgadinha dos canaviais* (1868), romance que, para a ensaísta referida (*idem*: 55), encerra uma "ressurgência do *Bildungsroman*". Na sua conversão à vida campestre, estes heróis fazem uma aprendizagem semelhante à de Jorge e de Henrique Souselas, protagonistas de uma e outra obra, respectivamente.

No estudo sobre a narrativa realista-naturalista que vimos seguindo, nenhuma das obras que mencionámos é apenas classificada como romance de aprendizagem. Elas são ainda romances de tese, subgénero que melhor se coaduna com a preponderância assumida pela exemplaridade na poética naturalista (cf. Santana, 2000: 292), ou romances de "reflexão filosófico-moral" (*idem*, 321), como se diz a respeito de *A grande quimera*. Também a propósito de *Os Maias*, Helena Carvalhão Buescu (1991: 160) considera que este romance, onde ocorrem traços do *Bildungsroman*[59], não se reduz a esta categoria. Estaremos aqui perante uma simples combinação de elementos de diversos protótipos genológicos, como é comum nos textos literários, ou será este o romance de autoformação segundo o realismo-naturalismo? Optando pela primeira hipótese, qual o lugar ocupado pelo *Bildungsroman* na hierarquia genológica, isto é, no conjunto dos diversos (sub)géneros que confluem num texto particular? Seja como for, este subgénero marca sem dúvida a sua presença na novelística oitocentista portuguesa. Pensamos, no entanto, que é ao longo do século XX que o romance de

---

[56] Do cotejo entre o romance de Eça e o de Balzac se ocupam, entre outros, Castro (1960: 186-190) e Saraiva (1949: 84-86)

[57] Ao contrário dos outros romances citados, a obra de Eça tem propiciado diversas leituras (Lepecki, 1974: 77-147; Grossegesse, 1991: 55-67; Santana, 2000: 390-412), que problematizam a sua redução à dicotomia enunciada no título.

[58] Granderoute (1985: 396, 590) identifica este mesmo trajecto em protagonistas do que ele designa como "roman réaliste d'éducation sociale" (*idem*: 391), o que confirma a afinidade entre este tema e o romance de formação.

[59] Segundo a autora (1991: 158), "Em *Os Maias* a herança do *Bildungsroman* é […] patente; e, no entanto ela mitiga-se pela introdução dos temas do fracasso, mesmo se não totalmente levado até ao fim, e do desengano, mesmo se não inteiramente cumprido". Num artigo onde se compara o romance queirosiano com *L'éducation sentimentale* e o *Wilhelm Meister*, é o texto goetheano que dita as normas do subgénero.

autoformação alcança uma posição de maior destaque na nossa literatura, quer pela quantidade das suas manifestações, quer pela diversidade dos caminhos percorridos.

Sem cortar radicalmente com a herança realista-naturalista que se manifesta ainda nas duas primeiras décadas do século com os citados *Próspero Fortuna* (1910) ou *A grande quimera* (1919), *A via sinuosa*, obra que Aquilino publica em 1918, inaugura uma nova etapa do *Bildungsroman* em Portugal. Ela é, por isso, um elemento imprescindível num estudo sobre esta espécie romanesca na nossa literatura.

Em contraste com aqueles romances, e apesar da vertente ideológica não estar excluída do texto aquiliniano, a aprendizagem da personagem principal não se encontra ao serviço da denúncia social ou da demonstração da teoria da felicidade. Na sua época, *A via sinuosa* singulariza-se por representar Libório Barradas, o protagonista, a viver a "surda e penosa transição do que fora para o que ia ser" (93), isto é, por privilegiar aquele período intermédio que é a adolescência, fase etária que, na literatura portuguesa, não tinha merecido, até então, destaque especial[60]. Para além de outros textos de Aquilino (*Cinco réis de gente* (1948) e *Uma luz ao longe* (1948)), a infância e a adolescência inspiram, a partir de então, um número significativo de obras. Do artigo de Óscar Lopes (1963) sobre "A infância e a adolescência na ficção portuguesa", onde se recenseiam diversas obras com protagonistas das primeiras idades, sobressai a amplitude que a representação destas faixas etárias atingiu ao longo de uma parte substancial do nosso século XX[61].

A constância deste tema é indissociável da valorização que a adolescência, tal como acontecera com a infância, conheceu, no século passado, em domínios como a psicologia, a qual terá mesmo conduzido, segundo alguns, à sua mitificação. Por outro lado, é também indiscutível a importância crescente da juventude no mundo (cf. Rodrigues, 1971: 251-263), idade culturalmente investida de valores como os de beleza, ânsia de liberdade, generosidade,

[60] Num artigo publicado em *O século* e que Aquilino reproduz parcialmente em *Abóboras no telhado* (1963: 50), Joaquim Manso resume *A via sinuosa* desta maneira: "Este [volume], por enquanto, dá-nos uma década da sua vida [de Libório]: a passagem da sua infância descuidosa, bucólica, perfumada de inconsciente, para o desabrochar do instinto, da força e do pensamento – lance de poema pelo qual todos nós deixámos alguns farrapos de ilusão". Ao contrário da infância, a adolescência, que o autor substitui por uma paráfrase, parece não ser ainda uma categoria estabelecida e reconhecida.

[61] Já antes, Jorge de Sena, na "Tentativa de um panorama coordenado da literatura portuguesa de 1901 a 1950" (1954: 81), declarava que "o tema da adolescência, em diversos sectores da ficção, teve grande voga, inevitável entre homens que viram anuladas as suas virtualidades de realização viril", referindo, a propósito, Marmelo e Silva, autor de *Adolescente* (1948), posteriormente transformado em *Adolescente agrilhoado* (1985), e *Rampagodos* (1941), de Joaquim Ferrer. A expressividade deste tema é ainda patente pela inclusão de uma questão, num inquérito da *Estrada larga* (1956: 560), sobre a importância, entre outros, dos "motivos da infância e adolescência" na "ficção portuguesa contemporânea".

contestação, sonho, energia, criatividade, insatisfação, gosto pelo risco, credulidade. Enfim, "é talvez a maior riqueza do homem", como nostalgicamente conclui uma personagem já madura de *A origem*, de Graça Pina de Morais (1958: 245). Recordemos que, como atrás já referimos, é o *Bildungsroman* que, pela primeira vez, põe em cena o protagonista jovem.

Centrando-se na evolução da personagem principal, *A via sinuosa* apresenta já dois elementos do protótipo do romance de autoformação que esboçámos no capítulo anterior. A interacção leccionadora com o mundo é outro traço prototípico bem visível no texto aquiliniano. De acordo com o capítulo que dedica a este romance em *Abóboras no telhado* (1963), este parece ter sido, aliás, um aspecto a que autor foi particularmente sensível, como se depreende destas passagens:

> "Além de sincero comigo, quis dar um lugar ao sol a seres e coisas, que se associavam, com maior ou menor extensibilidade, ao facto de eu existir. Eventuais ou extravagantes, não deixavam de me ser complementares por isso e de se me representarem desde logo como dignos de expressão e desempenhando um papel que não me era legítimo desconhecer. Eu era evidentemente o centro do orbe" (30).

> "Quanto a mim, pois que seres e coisas eram subsidiárias umas das outras, Libório Barradas apenas por comodidade psicológica seria um *deus ex machina*. No mais, integrei-o com pássaros, bichos, horizontes, bem e mal, no planisfério" (31)[62].

Para além da extracção autobiográfica do romance, estes excertos apresentam-nos o protagonista como pólo unificador do mundo que se move à sua volta, o qual, não sendo um simples cenário, acaba por actuar como agente formativo. O mosteiro, o padre-mestre, Lamego ou o momento histórico de viragem integram o universo em que a personagem se movimenta. Também a mulher, nas figuras de Celidónia e D. Estefânia, marca a sua presença neste mundo. Ela não é esquecida no resumo da experiência pessoal de que o romance deriva, onde se inclui a "intimidade com algumas mulheres curiosas e muitas delas vulgares de Lineu" (29-30). O seu relevo leva igualmente Joaquim Manso a destacá-la no seu sumário da obra: "A mulher tentou-o [a Libório], alucinou-o, levando-o a decapitar os seus anseios mais belos só para que mais longamente a possuísse num desses abraços com que os amantes crêem abraçar, toda, à existência" (*apud* Ribeiro, 1963: 50). Como veremos, nesta leitura privilegia-se a imagem da mulher como ser diabólico, perspectivando-a como agente corruptor.

[62] Este aspecto não escapou também a Joaquim Manso no artigo que Aquilino cita: "A sua vida [de Libório] conjuga-se indissolúvel com outras vidas, cada uma das quais, na economia de *A Via Sinuosa*, acusa feições e modalidades necessárias ao desenrolar da parte espectacular e subterrânea da acção" (*apud* 51).

Seguindo um esquema tipicamente *bildungsromaniano*, as experiências que Libório vive ao longo deste período encontram-se organizadas cronologicamente. A criança dócil do início, disposta a acatar as directivas do padre-mestre, transforma-se, no final, num jovem à procura de um sentido para a sua vida. À organização temporal associa-se uma sequencialização gradativa que conduz a um desfecho provisório.

É interessante notar que, no seu referido capítulo de *Abóboras no telhado* sobre *A via sinuosa*, Aquilino, e muito menos o crítico que transcreve, não designa nunca o seu texto como "romance de aprendizagem" ou outra expressão similar. Utiliza frequentemente designações gerais como "romance" (29, 31, 33, 41), ou mesmo "livro" (31, 32, 33, 35, 36,40, 48, 51), ocorrendo a mais específica, "estudo ou memória romanceada" (31), apenas uma vez. Significa isto que, em 1963, o *Bildungsroman* não é ainda, entre nós, reconhecido como categoria narrativa específica.

Neste aspecto, apesar da distância de vinte anos, permanece uma ausência já revelada, de certa maneira, num artigo de António Sérgio (1932: 209-227), onde, no que poderia ser um exercício de literatura comparada se os seus objectivos não fossem pouco literários, aproxima "Guilherme Meister, Cândido e Gonçalo Mendes Ramires". Considera o autor que *A ilustre casa de Ramires* (1900), de Eça, tal como as outras duas obras, relata "os anos de aprendizagem" do seu protagonista (cf. 211). Repare-se que, apesar de o *Candide* de Voltaire, publicado em 1759, ser anterior à de Goethe, é esta última que dita o modelo, como se depreende não só da sequencialização apresentada no título do estudo, mas também da adopção da expressão "anos de aprendizagem" para reunir três textos de diferentes épocas e literaturas. Em certo sentido, ela parece-nos funcionar como um substituto da desconhecida designação genérica. Ao adoptar parte do título goetheano, Sérgio, à semelhança de Dilthey, privilegia a componente semântica destes textos que representam "a chegada de três peregrinos a portos de abrigo que são idênticos, depois dos ensinamentos de três viagens de não muito diversas significações" (211). Todos os heróis, no final, optam por "um trabalho útil, definido e técnico" (*ibidem*) e percebem "«que é preciso cultivar o nosso jardim»: mas diferem as naturezas desses jardins, diferem os ensinamentos e as atitudes sociais dos três escritores" (*ibidem*). Neste aspecto, curiosamente, a leitura de Sérgio destaca a personagem francesa, já que ela se aproxima de um ideal no qual se "junta ao exercício de uma actividade técnica a submissão a um ideal de sabedoria interior e, além desta última, a atitude revolucionária do verdadeiro apóstolo" (224). Ora, na sua interpretação, Gonçalo Ramires é o

herói mais afastado deste desígnio, visto que nele "nem se topa uma faina de aprofundamento psíquico – de ordenação interior, centrípeta, - nem vemos tampouco a consequência clara do primado humanista da disciplina interna" (220). Se aceitarmos as observações de António Sérgio em relação ao herói queirosiano, aparentado talvez com Carlos da Maia, parece-nos que o pensador censura o facto de o ideal da harmonia do indivíduo com o mundo ter cada vez menos lugar no romance, o qual vai assim perdendo a sua vertente pacificadora e didáctica. Pensamos que a chegada do herói adolescente ou jovem à ficção vem comprometer definitivamente a orientação pretendida por António Sérgio, possível defensor de uma literatura de socialização semelhante à produzida em França no final do século XIX e inícios do XX (cf. Pernot, 1998). *A via sinuosa* é bastante ilustrativa neste aspecto, pois nada mais longe do seu final do que a tranquila felicidade do lugar conquistado. Este desfecho é extensivo a outros romances de autoformação que, continuando o trilho iniciado por Aquilino Ribeiro, vieram a lume.

Vitorino Nemésio deu o seu contributo com *Varanda de Pilatos*, publicado em 1927. Venâncio Mendes, o protagonista, aos treze anos, deixa Vilório e vai para a Cidade estudar. Aqui, um pouco à semelhança de Libório, vive uma "existência surda de aracnídeo a tecer" (68)[63]. Ao longo de três anos na Cidade, este açoreano descobre a mulher e tem também o seu primeiro contacto com ideias políticas. É em parte por causa delas que acaba a desembarcar em Lisboa, seguindo as pisadas do pai e perseguindo "a miragem da glória jornalística" (166).

Em certo sentido, *Nome de guerra*, romance cuja primeira redacção data de 1925, mas cuja publicação só ocorreria em 1938, não participa desta escalada da adolescência e da juventude na ficção, uma vez que, um pouco à semelhança da narrativa oitocentista, põe em cena um herói que, em termos etários, é um adulto. No entanto, como o que interessa é o processo de transformação vivido pela personagem, é secundário que Antunes só aos trinta anos passe por esta experiência. Com "vinte e tal anos" (Lobo Antunes, 1979: 96)[64], o mesmo acontece ao narrador-protagonista de *Os cus de Judas*, de António Lobo Antunes. Aqui, o protagonista, nas vésperas de ser pai pela primeira vez, é obrigado a trocar o confortável quotidiano pelo cumprimento do serviço militar ao serviço da guerra colonial, o que realiza o motivo comum da mudança para um espaço desconhecido. Uma passagem como "Pulara sem transição da comunhão solene à guerra" (142) reflecte não só a brusca alteração da vida do

[63] Citamos pela 2ª edição, publicada em 1992 pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
[64] Usamos a 19ª edição, publicada pela D. Quixote em 1997.

protagonista, mas também a súbita confrontação da sua inexperiência com um cenário disfórico, no qual, ao longo de mais de dois anos, vive "a dolorosa aprendizagem da agonia" (43).

Regressando ao romance de Almada, onde, como acontece noutros seus congéneres, o *Bildungsheld* troca o campo pela cidade, é a vivência amorosa e, com ela, a mulher, que assume um relevo especial. Tal como em *A via sinuosa*, também em *Nome de guerra* encontramos um protagonista hesitante entre dois amores, mas enquanto em Libório se reflectem os "vícios e virtudes da época" (344), não há sinais desta na obra almadiana. Aqui, a autoformação de Antunes desenvolve-se exclusivamente em torno do seu envolvimento com Judite, uma prostituta. O romance destaca esta personagem de várias maneiras. A mais óbvia é o próprio título da obra, que originalmente seria *Judite, nome de guerra* (cf. Silva, 1994: 49). A eliminação do nome da mulher torna o título menos explícito, mas nem por isso será difícil associá-lo a ela. Para além de se traduzir por "guerra" o conflito entre a rapariga e o mundo (cf. 80), lá está o capítulo LVI a explicar o valor emblemático da jovem. Por outro lado, não será por acaso que, após os capítulos iniciais, centrados na questão do nome e da individualidade, é Judite a primeira personagem a ser apresentada ao leitor. Estes são alguns dos factores que justificam que a crítica, de Régio (1938: 27) a Aguiar e Silva (1994: 409-411), quase nunca deixe de salientar esta personagem, a qual, para além de competir com Antunes no protagonismo, faz parecer Maria, a noiva abandonada, quase uma figurante.

Apesar de reduzido, o universo feminino desta obra torna-se suficientemente relevante para justificar a integração de *Nome de guerra*, o único romance saído do chamado Primeiro Modernismo português, no *corpus* do nosso estudo. Saudado pela sua novidade logo por José Régio (cf. 1938: 26), cujo *Jogo da cabra cega* (1934) representa também uma crise formativa vivida por Pedro Serra, o protagonista, a obra de Almada, se não produz propriamente uma ruptura na novelística portuguesa do século XX, não deixa de se distinguir no panorama literário do seu tempo, como será posteriormente reconhecido por diversos estudiosos. David Mourão-Ferreira (1964:199), apesar de um certo exagero, salienta a sua originalidade ao classificá-lo como "um romance *único* na história da literatura portuguesa". Carlos Ceia (2003: 132), embora notando que, no texto de Almada, "a experimentação fica reduzida ao nível da psicologia das personagens e do trabalho de desenho da escritura do romance", considera que ele, tal como o *Ulisses* (1922) de Joyce, anuncia "coordenadas de um novo tipo de discurso ficcional" (*idem*: 127). Para Eduardo Prado Coelho (1970: 35), *Nome de guerra*

inaugura "na nossa literatura um modelo de ficção-reflexão" que só na segunda parte do século terá continuidade. Deste modo, nas Letras nacionais, ele é o primeiro *Bildungsroman* a ilustrar a coincidência notada por Rodríguez Fontela (cf. 1996a: 2, 33, 99) entre os períodos de renovação deste subgénero e os do romance em geral.

Entretanto, a importância crescente dos temas relacionados com a infância, a adolescência e a juventude traduz-se em *Bildungsromane* centrados em aspectos específicos da vida dos mais novos, como seja a vivência do seminário. Tal como a ida para a cidade, este acontecimento inicia uma nova fase da vida dos heróis, como acontece em *Uma gota de sangue* (1945), de Régio, *Uma luz ao longe* (1948), da autoria de Aquilino Ribeiro e *Manhã submersa* (1954)[65], romance de Vergílio Ferreira. Em qualquer um destes textos, o protagonista, manifestando a sua recusa daquele espaço opressivo para a sua identidade, acaba por fugir ou fazer-se expulsar, ficando a vogar na vida.

Desenlace similar ocorre em *A origem* (1958), mas como resultado de um processo diferente. Neste romance de Graça Pina de Morais, João, o protagonista, é criado na Casa por três tias. Ele vai fazendo as suas descobertas dentro deste espaço concentracionário, a que o emprego da maiúscula confere uma existência autónoma[66]. No início da adolescência, Catarina, uma familiar órfã da idade do rapaz, "elucidou João sobre todos os mistérios do amor entre homens e mulheres" (122)[67]. Aos dezassete anos, manifesta-se a sua vocação de escritor. Ao mesmo tempo, a doença da tia Clara fá-lo viver a "primeira dor real que atravessara a sua existência" (169). A morte da tia mais amada mergulha-o numa crise que o conduzirá à ruptura final. De facto, perto dos dezoito anos, João, "que se sentia um pouco luminoso, inteiramente livre, atravessando o espaço infinito, viu que estava fechado: fechado no vale, fechado na Casa rodeada de muros altos, fechado ainda dentro dos olhares, dos gestos, da vida dos que o rodeavam" (222). Percebe, então, que "o seu lugar não era lá, devia partir não sabia para onde" (223). Decide ser frade, projecto que abandona já no comboio, pois "O rapaz pertencia à categoria dos seres humanos imensamente versáteis, que uma insatisfação constante devora (238). Depois da inesperada aparição do pai, João continua a(s) sua(s) viagem(ns), sem qualquer orientação definida.

[65] É nestes três romances que Carina Infante do Carmo (1998) centra o seu já citado estudo sobre o romance de internato.
[66] A confirmar a proeminência deste espaço está também o primeiro capítulo do romance, cujo título é precisamente "A CASA".
[67] Seguimos a 2ª edição, que a Antígona publicou em 1991.

Em *Jerónimo e Eulália* (1969), da mesma autora, inverte-se este processo, já que a fuga do protagonista ocorre logo no início: "Na véspera de completar a maioridade, Jerónimo abandonou a casa de seus pais e foi refugiar-se na aldeia do Brejo, junto das suas tias-avós" (9)[68]. Na primeira parte da obra, intitulada "O sonho", narram-se as experiências vividas neste espaço, espécie de "ventre da baleia"[69] que vai gerar um novo ser: o convívio com as tias e os empregados, o enamoramento pela invulgar Eulália, o envolvimento sexual com Augusta e a morte da amada. Transfigurado por este último acontecimento, Jerónimo regressa à casa paterna e retoma a sequência interrompida pela sua partida. Tendo o protagonista conhecido a plenitude na sua relação platónica com a desaparecida Eulália, "No limbo", a segunda parte do romance, narra a sua sobrevivência desencantada.

Com a geração neo-realista, o *Bildungsroman* será transportado para outros ambientes. A epígrafe com que abrimos o capítulo, da autoria de Ferreira de Castro, um precursor deste movimento literário, para além de sugerir uma possível voga da chamada "figura evolutiva", comprova como esta pode estar ao serviço da denúncia social. Com efeito, em *A selva* (1930), "pequeno capítulo da obra que há-de registar a tremenda caminhada dos deserdados através dos séculos, em busca de pão e de justiça" (1930: 15), a experiência como seringueiro na Amazónia transforma o monárquico Alberto, o protagonista de vinte e seis anos, num defensor da causa dos mais humildes.

Com *Esteiros* (1941), de Soeiro Pereira Gomes, é o Ribatejo da exploração do trabalho infanto-juvenil o cenário de sofrimento. Os protagonistas são "moços que parecem homens e nunca foram meninos" (1941: 298)[70]. À primeira vista, na vida destas crianças sem infância não teria havido lugar para a autoformação comum a todos os seres humanos, mas o que o romance aborda é precisamente o processo pelo qual a idade adulta para eles parece chegar mais cedo.

Embora seja Gineto o líder do grupo de que também fazem parte Gaitinhas, Maquineta, Guedelhas, Sagui, Pirica e Coca, não se pode dizer que seja ele o protagonista da obra, a qual acompanha o destino de vários elementos do bando ao longo de um ano de "ilusões perdidas": Gaitinhas tem que abandonar a escola e, com ela, o sonho de ser doutor; Maquineta é posto a acartar carvão em vez de lidar com máquinas, como era seu desejo; Gineto, preso por roubar carvão, não é libertado pela sua quadrilha; Guedelhas nunca deixará de ser jogador de bola de

[68] Citamos pela edição da Antígona, de 2000.
[69] Campbell (1949: 90) designa com este título a última parte da fase da "Partida" do herói mítico.

trapos. “Escravo[s] ou vadio[s]” (25), todos são vítimas da exploração sem escrúpulos dos mais poderosos.

Numa fase mais tardia do neo-realismo, marcada já pela influência do existencialismo (cf. Ferreira, 1992: 214-227), também *A barca dos sete lemes* (1958) actualiza o subgénero em estudo. Em vez do protagonismo plural de *Esteiros*, nesta obra, como é comum no romance de autoformação, encontramos um herói individual, Alcides. Encontrando-se preso por ter assassinado um homem, é este o limite a partir do qual reconstitui a sua vida passada perante um companheiro escritor, interessado em “conhecer como de um homem simples se faz um falcão” (308) ou, como se diz noutra passagem, em “compreender como o homem se transforma, pouco a pouco, no cadinho da vida” (509). A história de Alcides desenvolve-se à volta das diversas alcunhas que teve ao longo da sua vida de órfão, cujas atribulações o seu biógrafo traduz pela metáfora de “uma barca desnorteada num mar de tempestade” (59). Os sucessivos epítetos que lhe vão sendo atribuídos documentam um processo autoformativo de degradação: nascido “Menino Jesus” por vir ao mundo em noite de consoada, na guerra, ele acabará por se tornar o “Chacal”, “porque […] matava a eito, e depois ficava triste” (450-451).

Reflectindo a crescente desenvoltura da prosa portuguesa (cf. Lourenço, 1966: 923-935), *Rumor branco*, publicado em 1962 e influenciado pelo *nouveau roman*, subverte as convenções neo-realistas. A discussão travada entre Vergílio Ferreira e Alexandre Pinheiro Torres (cf. Almeida Faria, 1992: 115-161) a propósito deste romance reflecte a novidade que ele, ao tempo, representou.

De facto, autodefinindo-se como “história-de-talvez” (99)[71], composta “de quase contraditórios fragmentos dum destino de homem hipoteticamente de hoje ou do futuro sem senão aparentes soluções de continuidade” (*ibidem*), *Rumor branco*, pelo seu carácter metaficcional, põe em causa a concepção de referencialidade de uma poética realista de cariz ortodoxo. Também a reconhecida natureza fragmentária do texto, o seu carácter descontínuo e a indefinição temporal comprometem a criação do chamado “efeito do real”. No entanto, estas inovações, bem como a ausência da tradicional personagem solidamente travejada, não impedem que este romance se leia como um *Bildungsroman*. Logo no “Prefácio da 1ª edição”, Vergílio Ferreira afirma que ele narra “a história de uma aprendizagem, que assim mesmo se acolhe à sombra protectora de um Goethe, de um Thomas Mann” (1962: 12). Curiosamente, o

[70] Este excerto é proveniente da 2ª edição, publicada pela Sirius em 1942.
[71] Referimo-nos à 4ª edição revista, que a Caminho deu à estampa em 1992.

autor de *Aparição*, como Aquilino ou António Sérgio, não emprega *Bildungsroman* ou alguma das suas traduções para classificar o texto, mas não deixa de referir os modelos canonizados, referência esta através da qual se estabelece uma linha de continuidade entre a inovação e a tradição. Assim, no texto de Almeida Faria, uma personagem com o nome Daniel João ou duas personagens com este mesmo nome passa(m) por um processo de formação "cultural, económico-política e sobretudo amorosa e metafísica" (*idem*: 13). O suicídio do protagonista, cometido no dia em que, após vinte e cinco anos de reclusão, ia sair em liberdade, é invulgar em termos da poética do subgénero. Se, por um lado, este acto irremediável exprime o desespero de um ser cujo tempo passou, ele constitui igualmente um gesto de afirmação do "eu", já que, através dele, ao recusar a liberdade decretada pelo sistema, o protagonista demonstra como a sua vida só a si diz respeito.

Pondo em cena um mundo fantástico, que, "nem por o ser, corta radicalmente os seus elos com o real (Reis, 1980: 23), *Aventuras de João Sem Medo. Panfleto mágico em forma de romance* (1963), de José Gomes Ferreira, afasta-se também dos códigos de representação realista ortodoxa. Reduzido geralmente ao rótulo de literatura infantil devido à sua componente extranatural, este romance de declarada hibridez genológica ilustra, em nosso entender, o já referido *Bildungsroman* fantástico[72]. O seu protagonista de idade propositadamente indefinida (cf. Ferreira, 1973: 201), não respeitando a proibição de saltar o Muro que separa Choro-Que-Logo-Bebes da Floresta Encantada[73], sofre diversas provas ao longo da sua viagem pelo Parque de Reserva dos Entes Fantásticos. No final, farto do imprevisto previsível deste universo, regressa à sua aldeia natal. Deixando o inconformado aventureiro de outrora do lado de lá do Muro, o novo João Sem Medo, adiando uma desejada revolução, acaba por pactuar com a choraminguice reinante: "montou uma fábrica de lenços e enriqueceu" (196)[74] . O alcance ideológico deste percurso, à semelhança do que acontece em *Nome de guerra*, confirma "la idoneidad de la "estructura temática de la autoformación" para cualquier novela que tenga propósitos doctrinales" (Rodríguez Fontela, 1991a: 281, com supressão de rodapé).

Colocando-se na linha de *Rumor branco*, *A noite e o riso*, de 1969, participa igualmente na corrente de renovação da prosa portuguesa. Este romance, cuja novidade está bem patente

[72] Embora fora das fronteiras portuguesas, a partir de 1997 tornar-se-ia famosa, nesta variante do subgénero, a saga de Harry Potter.
[73] Numa perspicaz leitura alternativa, Pedro Eiras (2002: 223-246) defende que estes dois espaço não passam de um só.

na sua contraditória classificação como ""realista-surrealista"" (Seixo, 1999: 200), constitui mesmo um marco na evolução do romance português. Tendo suscitado opiniões divergentes aquando da sua publicação[75], a importância da obra de estreia de Nuno Bragança vem sendo reconhecida. Num "Inquérito sobre *Delfim* e *Bolor*" a que a *Ciberkiosk* (1998) procedeu, vários são os inquiridos que destacam *A noite e o riso* na cena literária da altura, sobrepondo-a até, em alguns casos, aos romances em apreço[76]. Tal como aconteceu com *Nome de guerra* e com a obra igualmente inaugural de Almeida Faria[77], mais uma vez é um romance de autoformação que serve de veículo à inovação na ficção.

A noite e o riso divide-se em três secções, sendo cada uma delas designada por "Painel". Este termo proveniente do domínio da pintura evita talvez os comuns "capítulos". Além disso, a ausência de qualquer ordinal parece-nos sugerir a total independência de cada uma delas. Não fosse a organização do volume, não haveria qualquer sequência pré-estabelecida para a leitura. A novidade continua com a divisão destes hiperfragmentos em microfragmentos que só no "Painel" intermédio têm os habituais títulos. De resto, são apenas identificados por números.

Os diversos fragmentos de que este romance se compõe não estão dispostos segundo a orientação cronológica que o *Bildungsroman* privilegia. Algumas referências temporais parecem-nos mesmo deliberadamente indefinidas: "No dia a seguir àquele em que comecei a usar risca ao lado" (47). Não existe qualquer dúvida, no entanto, que o livro se inicia com um "Painel" centrado na infância e adolescência de um protagonista que permanecerá inominado, particularidade que contrasta com os nomes de pessoas que encabeçam quase todos os

---

[74] Citamos pela 17ª edição, dada à estampa pela Dom Quixote em 1991.

[75] Enquanto para Alves Pires (1970: 639) este é "um livro que é todo ele um estendal de sombras e sarcasmo, de «berros de justiça prática», de charcos aqui e ali com uma réstea de sol bem reflectida, e enfim um estendal de virtuosismo literário, de possibilidades de escritor bem dignas de mais nobre causa", Alexandre Pinheiro Torres (1969: 159), que tão crítico se mostrara em relação a *Rumor branco*, considera-o "um dos romances portugueses mais fascinantes dos últimos tempos" e "um livro de grande riqueza" (*idem*: 162).

[76] Carlos Ceia (1998), por exemplo, considera que "O ano de 1969 seria talvez mais decisivo para a afirmação de um novo tipo de ficção que se aproxima do que se convencionou chamar pós-modernismo. Nesse ano, dois textos fundamentais são revelados: Nuno Bragança publica pela primeira vez *A Noite e o Riso*, romance cuja originalidade tenho comparado à obra posterior de Jacques Derrida *Glas* (1974); Carlos de Oliveira lega-nos *Micropaisagem*". Também para João de Melo (*ibidem*) "Nuno Bragança é […] o verdadeiro precursor de uma narrativa portuguesa já não neo-realista e que […] designaria por «pós-moderna»".

[77] Buckley (cf. 1974: 23-24) assinala o facto de os romances de autoformação constituírem, geralmente, obras de estreia dos seus autores, explicando esta recorrência pelas ligações entre *Bildungsroman* e autobiografia. Tendo passado recentemente pela sua autoformação, o autor, pela proximidade temporal, transfigura-a em romance. *A via sinuosa*, de acordo com o testemunho de Aquilino (1963: 29-30), vem ao encontro desta teoria: "Toda a experiência que tinha da vida armazenada através da juventude a dar tombo e mais tombo […] permanecia intacta

fragmentos do segundo "Painel"[78]. Da reflexão sobre o nome em *Nome de guerra*, passando pela indefinição do referente de Daniel João em *Rumor branco*, eis-nos agora perante um ser que apenas se identifica como "eu", isto é, aquele que se narra. Posteriormente, em "Primeiro assalto" este narrador autodiegético, da família do Libório de *A via sinuosa*, é substituído pela voz de um narrador heterodiegético. Na disjunção entre quem fala e de quem se fala, o "eu" dá lugar a um distante "ele". Como se sabe, o desaparecimento do nome da personagem é um dos sintomas do declínio da personagem tradicional no romance no século XX (cf. Tadié, 1990: 39, 64-65). Procedimento comum entre escritores estrangeiros como Blanchot, Beckett e Nathalie Sarraute, talvez a pioneira neste domínio (cf. *idem*: 66-67), a ele recorre também Ruben A. no seu *Caranguejo* (1954), povoado por uma "*Ela*" e um "*Ele*". Com o recurso à primeira pessoa, como em *A noite e o riso*, "É a identificação, a generalização que permite semelhante anonimato: todo o leitor é como este desconhecido que diz *eu*, transforma-se nesse *eu*. É aspirado pelo vazio da ausência nominal" (Tadié, 1990: 65).

Sem o nome clássico e, portanto, sem fisionomia nem identidade, o protagonista torna-se uma entidade vazia, o que, à primeira vista, parece abalar o relevo deste elemento de primacial importância no protótipo do *Bildungsroman*. Pensamos, no entanto, que mais do que nunca ele merece ser destacado, pois o que emerge é um herói que se define pela história que conta de si mesmo, através da qual se vai construindo. Ele faz-se não só na interacção com o mundo que o rodeia, mas sobretudo através da montagem retrospectiva desta através da escrita. O romance representa assim a tal "síntesis reflexiva" (Rodríguez Fontela, 1996a: 391) final, sustentáculo do autoconhecimento pessoal.

Do cenário familiar e escolar inicial, passamos, no segundo "Painel", para o ambiente nocturno de um bar. Num romance onde, como já referimos, as notações temporais escasseiam ou são desfocadas, esta mudança de cena fornece indícios da progressão temporal. Sem qualquer transição, mantendo-se apenas a noite como pano de fundo, o herói evadido do Colégio destruído dá lugar ao protagonista noctívago envolvido em actividades políticas

---

e ebuliente. A questão para mim, como para todo o escritor que começa, era saber extrair dela o que tinha de singular e precioso".

[78] Em *A noite e o riso* há, curiosamente, diversos tipos de nomeação. Assim, para além de Simão C.C. ou Zana, encontramos o nome canónico no grupo marginal que o protagonista conhece na noite em que abandona o Colégio. Noutros casos, a personagem designa-se pela sua profissão, como o "Professor de Cultura Mental (50), o "Doutor de Exercícios Corporais" (58) ou o "condebanqueiro" (179) da biografia de Luísa Estrela. Por fim, representando o grau máximo de despersonalização, temos o "A" ou o "Alfa" dos diálogos na cave de Raul. (cf. 100-102)

clandestinas. Além disso, vislumbramos também aqui, pela primeira vez, a sua vida amorosa. De acordo com estes dados, a personagem principal será agora um jovem ou um jovem adulto.

Zana, que percebemos ser a mulher amada, até ao fragmento com o seu nome, será a sombra do resto desta segunda parte, onde outras mulheres têm também assento. Conforme desenvolveremos posteriormente, o universo feminino deste romance, mais abundante e variado do que o de *A via* ou *Nome de guerra*, desempenha, como nestas duas obras, um papel relevante no domínio da autoformação do protagonista, pelo que a *A noite e o riso* se nos afigura indispensável neste estudo.

A confirmar a preponderância de Zana no romance, é a partir do seu enigmático sorriso "em contraponto" (86) que se instaura uma dimensão fundamental de *A noite e o riso*: a reflexão sobre a escrita. Torna-se, então, clara a demarcação do eu-narrador em relação ao eu-protagonista. Quando aquele se figura como "O impotente", autocaracterização destacada pela sua colocação à cabeça do primeiro fragmento desta segunda parte, define-se precisamente pela sua relação difícil com a escrita. As suas intervenções metaficcionais, com particular destaque para as "Notas" avulsas em itálico que intercala neste "Painel", tornam simultâneo o fazer do homem e o fazer do livro, sentidos, aliás, como indissociáveis: "Para viver não posso mais largar. Papel no qual invisto tacteamento, ou artes de mergulho até ao centro do que sou" (107). Surge assim o "escreviver" (Serra, 2001), gesto criador e autocognoscente que faz a síntese de que acima falávamos.

No desconcertante "Painel" final, parece-nos abandonar-se este projecto, talvez porque ele já tenha sido realizado nas outras duas partes. Na abertura de natureza metaficcional – "Escrevo isto debaixo de um freixo que por acaso é um pinheiro seco" (265) –, o "eu" e a escrita continuam associados. Nesta secção onde se acumulam episódios avulsos e desconexos narrados e vividos quase todos na primeira pessoa, escapa-nos, contudo, o sentido totalizador perseguido pela escrita no "Painel" anterior. É como se o "eu" se disseminasse por vários fragmentos coligidos por um narrador-protagonista, transformado em simples autobiógrafo. A indefinição deste terceiro elemento do tríptico é agravada pela natureza insólita das situações relatadas, a lembrar certos episódios do primeiro "Painel". Que "eu" elas encerram? Pelo seu poder transfigurador, actuará aqui a escrita como instrumento de ocultação do sujeito? Estas e outras questões derivam das particularidades deste terceiro "Painel" que, num processo semelhante ao da montagem einsteiniana, contrasta fortemente com o seu antecedente, como se o *buldozzer* destruidor (cf. 107) se pusesse novamente em acção. A complexidade desta

parte final não nos parece pôr em causa o percurso *bildungsromaniano* que os dois membros anteriores encerram.

Para além de *A noite e o riso*, outro texto pós-modernista[79] aborda o tema do autoconhecimento pela autorepresentação escrita. Referimo-nos a *Manual de pintura e caligrafia* (1977), de José Saramago, que constitui um curioso exemplar do nosso subgénero em Portugal no século XX. Ao longo das páginas deste romance que se nega como tal[80], H., um pintor de cerca de cinquenta anos que nunca se viu nos retratos alheios que pintava, decide partir em busca de si através da escrita, concebida como "o código e a decifração" (99)[81].

O narrador-protagonista saramaguiano, que confessa que "não [tem] o hábito de escrever, que não domin[a] certas habilidades de escrita (adivinhadas no acto da escrita, contudo não sabidas, não domináveis)" (147), naquilo a que chama "exercício[s] de autobiografia" (143, 231), descobre-se ao mesmo tempo que descobre e enuncia o peculiar funcionamento da investigação literária do "eu": "não descrevo, recordo e reconstruo. […] Por isso este relato há-de parecer conter menos e conter de mais. E não se saberá nunca o que realmente conteve o tempo aqui comprimido" (280).

Afastando-se do clássico esquema convencional identificável, apesar de tudo, em *A noite e o riso*, no romance de Saramago não acompanhamos H. desde a sua infância até à sua possível entrada na idade adulta. Há mesmo poucas referências a acontecimentos do passado do protagonista (cf. 148-150, 174, 216), o que se justifica pela consciência que o narrador tem da desigual relevância que eles têm para a sua história pessoal: "Nem as belasartes me tornaram pintor, nem o casamento e a paternidade (faltava isto) me tornaram diferente. Não são os vistos de fora, os mais importantes factos, mas os de dentro, o pássaro morto, a bofetada, e outros, todos também de fora mas todos passados para o lado de dentro" (216). Esta afirmação, pondo a tónica na necessidade de selecção dos acontecimentos de impacto

[79] Ana Paula Arnaut, no seu detalhado estudo intitulado *Post-modernismo no romance português contemporâneo* (2002), aponta *O delfim* (1968), de José Cardoso Pires, como "o primeiro romance português onde, por vezes em filigrana, confluem as principais linguagens estéticas que […] irão nortear o futuro do Post-Modernismo nacional" (*idem*: 17). Não é por ter surgido um ano depois da obra de Cardoso Pires que incluímos *A noite e o riso* nesta categoria, a qual abarcaria também *Jerónimo e Eulália*, publicado neste mesmo ano. Fazêmo-lo porque na obra de Nuno Bragança, mais arrojada do que *O delfim*, confluem traços pós-modernistas como a polifonia, a fragmentação, a descontinuidade, o *pastiche*, a alternância entre ficção e metaficção (que apresenta o texto como um artefacto sempre *in progress*) e a combinação de diversos géneros literários. Na investigação que referimos, Ana Paula Arnaut (2002: 155-174) explicita a natureza pós-modernista do romance de Saramago em que a seguir nos deteremos.

[80] O narrador-protagonista assim o declara nesta passagem: "Sou eu, aliás, o grato, como já expliquei nestas páginas, de que direi, no a-propósito da boa ocasião, não serem elas de romance" (209-219).

[81] As referências dizem respeito à 3ª edição, de 1985, da Caminho.

autoformativo, ilustra convenientemente a diferença que estabelecemos no capítulo anterior entre o papel desempenhado pelo acontecimento nas memórias e no *Bildungsroman*.

Manual de pintura e caligrafia, não deixa, contudo, de seguir a organização cronológica a que o subgénero não tem como escapar. Uma vez que o processo de autodescoberta coincide com o processo de escrita, é a representação do desenvolvimento deste ao longo do tempo que orienta a narrativa. Por isso é que, como veremos, ela acaba quando o narrador-protagonista atinge o seu objectivo.

Dominando o narrador-protagonista as convenções do autoconhecimento pela escrita, a aventura de auto-circumnavegação de H. avança a passos seguros: "Há coisas que começam agora a tornar-se claras, diria mesmo que já me parecem óbvias, quando antigamente eram caos e confusão" (232). Definido inicialmente como um "nado-morto" (133, 134), o protagonista, à maneira do Antunes de *Nome de guerra*, encaminha-se para o seu verdadeiro nascimento:

> "Nascer, viver, morrer são verdades universais e sequência natural. Se quisermos transformá-las em verdade pessoal e em sequência cultural, teremos de escrever muito mais do que os três verbos naquela ordem dispostos, e admitir que, entre os dois extremos de nada e nada, o viver possa conter alguns nascimentos e mortes, não apenas os alheios que de algum modo nos toquem ou firam, mas outros nossos: tal como a cobra, largamos a pele quando nela não cabemos, ou então vêm a faltar-nos as forças e atrofiamos dentro dela, e isto só acontece aos humanos. Uma pele velha, resseca, estaladiça, cobre estas páginas de películas brancas e negras que são as palavras e os espaços entre elas. […] Ainda seguro restos de pele antiga, mas sobre as fibras dos músculos e as cordas dos tendões uma rede frágil se estende já, primeira metamorfose do meu bicho-da-seda pessoal que dentro do casulo suponho terá vida sucessiva e não morte. Não me parece estimável o estado de crisálida: a sua inviabilidade como tal contradiz o contínuo que é, para mim, o fluxo vivo. (E, no entanto, a crisálida vive.)" (278-279).

Apesar da sua extensão, transcrevemos esta passagem porque ela coincide com a epígrafe retirada de *Rumor branco* que colocámos à entrada deste trabalho, pois em ambos os casos o nascimento biológico, comum a todos os seres vivos, aparece como humanamente insuficiente. Destaca-se assim a natureza eminentemente evolutiva do Homem, único ser capaz de se forjar a si mesmo[82]. Desde as suas manifestações mais remotas, o *Bildungsroman* é a expressão literária inequívoca e inevitável de tal capacidade.

[82] Entre a paráfrase e a citação, Alain Finkielkraut (1996: 37-38) identifica esta mesma ideia em *L'existentialisme est un humanisme* (1945), de Sartre: "O homem não é fabricado, nasce. Não é a execução de uma ideia prévia mas o milagre vulgar de um puro começo. Em suma, o homem é o ser em que a existência precede a essência: «Que significará aqui o dizer-se que a existência precede a essência? Significa que o homem primeiramente existe, se descobre, surge no mundo; e que só depois se define. O homem, tal como o concebe o existencialista, se não é definível, é porque primeiramente não é nada. Só depois será alguma coisa e tal como a si próprio se fizer".

Curiosamente, a transfiguração física dos animais, única que lhes é possível, é utilizada como metáfora da metamorfose interior do protagonista, sugerindo assim a sua evolução. Um novo ser se anuncia e, com ele, o final da escrita, que "Durou o tempo que era necessário para se acabar um homem e começar outro" (312). Tendo-se encontrado através da escrita, H. prepara-se para se auto-retratar na pintura. Só depois de realizado com sucesso todo este processo é que ele encontra, finalmente, a felicidade: à realização amorosa soma-se a desejada queda do opressivo regime político.

Apesar das diversas contrariedades experimentadas por Sacha G., o protagonista de *A materna doçura* (1998), o optimismo é também a nota dominante do romance de estreia de Possidónio Cachapa. É interessante notar que, neste que é uma das últimas realizações portuguesas novecentistas do subgénero em estudo, recuperam-se alguns dos elementos do *Bildungsroman* de outras eras. Vemos em Sacha G., cuja mãe foi morta pelo marido, o equivalente do órfão vitoriano. Em etapas difíceis da sua vida, ele é miraculosamente salvo pelo Professor José Augusto, que, à semelhança do padre Ambrósio de *A via sinuosa*, é pai adoptivo e mestre. Assim acontece quando Sacha, preso por ter assassinado o padrasto, é ilibado graças aos serviços do Professor, que se responsabiliza pelo seu futuro. O mesmo se passa quando o pai incansável o vai buscar a um hospital a Paris, cidade onde Sacha se tinha fixado depois de abandonar o lar paterno. Pólo de atracção para o jovem aventureiro, a grande urbe mantém aqui a imagem de local perigoso para o indivíduo. Acusado de "Pornografia Maternal" (11) devido aos seus filmes, é novamente preso, mas, morto o protector, Sacha tem mesmo que cumprir a pena de dois anos. Saído da cadeia, reencontra a mulher com quem tinha casado em Paris e o filho que, à semelhança de Wilhelm Meister, desconhecia. Tendo encontrado um substituto para o afecto maternal de que se vira subitamente privado no final da infância, completa o luto pela mãe. Resolve, assim, o seu passado e, tornando-se "senhor de si", enfrenta um futuro que se prevê risonho. A um romance solar onde tudo se resolve como que por magia, não conviria outro tipo de desenlace. São romances de autoformação como este, como o *Manual* ou como *Nome de guerra* que ilustram de forma perfeita o já referido esquema sintáctico com que Susan Suleiman (cf. 1983: 65) caracteriza este tipo de narrativas: todos os protagonistas passam claramente do desconhecimento de si ao autoconhecimento e, simultaneamente, da passividade à acção.

Embora ao longo deste capítulo, devido ao tema do nosso trabalho, tenhamos privilegiado os romances de autoformação de protagonista masculino, esta breve viagem pelo

nosso subgénero ao longo do século XX português ficaria incompleta sem uma alusão simbólica à vertente feminina do subgénero. A sua proliferação é indissociável da crescente afirmação da escrita de autoria feminina no decurso da última centúria. Deste conjunto de expressão considerável referimos, a título meramente exemplificativo, *Maria da Lua* (1945), romance pelo qual a sua autora, Fernanda de Castro, seria a primeira mulher a ser agraciada com o Prémio Ricardo Malheiros. O reconhecimento oficial da literatura escrita por mulheres assim expresso reflecte a evolução do estatuto da mulher na sociedade portuguesa.

Nesta obra, Maria da Lua, pelas mudanças que em si observa e pelas descobertas que faz entre os seus treze e quinze anos, vive uma crise de identidade agravada pelo colapso do seu mundo infantil: a avó e o tio António morrem, a tia Emiliana casa e, sobretudo, a casa de família, vendida para satisfazer dívidas acumuladas, tem que ser abandonada.

Na impossibilidade de elaborar uma listagem completa de romances de autoformação novecentistas portugueses ao longo das páginas anteriores, pensamos que o trajecto que traçamos para esta espécie literária no decurso do século findo é suficientemente significativo da vitalidade e da representatividade que ela atingiu na nossa literatura. Atravessando diferentes correntes literárias e sendo cultivado por figuras cimeiras da novelística portuguesa em obras que, em geral, conhecem várias edições[83], o *Bildungsroman* constitui certamente um subgénero maior nas nossas Letras da última centúria.

[83] Recorde-se o sucesso imediato de obras como *A via sinuosa*, que "teve duas edições em menos de um ano", (Ribeiro, 1963: 47) ou *A escola do paraíso*, cuja segunda edição foi publicada três meses depois da primeira. Quando Aquilino declara que "É mesmo provável que se [ele] não tivesse publicado mais nada que *A Via Sinuosa*, o [seu] nome, que corre ao alto de mais de cinquenta obras, seria igualmente famoso" (*idem*: 36) dá-nos outro testemunho da popularidade atingida pelo seu romance de aprendizagem. Na carreira do autor, ele sobressai ainda por, após o insucesso de *Jardim das tormentas* (1913), ter arrancado Aquilino quase do anonimato (cf. *idem*: 38, 47).

Parte II: “Homens e mulheres entrando e saindo de cavernas”*

* Este título é proveniente de *Manuel de pintura e caligrafia* (Saramago, 1977: 213): "Estou murmurando no sonho e registo o murmúrio. Não o decifro, registo-o. […]. Está assim escrita uma linguagem, que ninguém sabe ler e muito menos entende. A pré-história é longa, longa, andam por aqui homens e mulheres entrando e saindo de cavernas e é preciso fazer a história que os há-de contar (enumerá-los, narrá-los). Já os dedos inconscientes contam no sonho. Os números são letras. É a história".

2. 1. Imagens da condição feminina

> "E se lhe perguntassem [a uma mulher de idade], dentro de um desejo de assinalar uma data e uma época, o que estava a fazer em 5 de Abril de 1868 ou em 2 de Novembro de 1875, mostraria um olhar vago, afirmando não se lembrar. Todos os jantares se cozinharam; os pratos e copos foram lavados; os filhos enviados para a escola e depois para o mundo. Nada ficou. Tudo desapareceu. Não há biografia ou história a pronunciar uma palavra. E os romances, embora sem intenção, acabam por cair inevitavelmente na mentira"
>
> Virginia Woolf, *Um quarto que seja seu*

Prosseguindo a abordagem do tema deste trabalho, deter-nos-emos em seguida no estudo da imagem da mulher veiculada por *A via sinuosa*, *Nome de guerra* e *A noite e o riso*. Se é certo que, neste aspecto, eles não diferem de outros textos literários do século XX, pensamos que o papel que a personagem feminina desempenha na autoformação masculina é indissociável de uma determinada concepção de mulher que as obras seleccionadas, de forma mais ou menos destacada, encerram.

Como a figuração literária do feminino reflecte a *forma mentis* de uma determinada sociedade – comprova-o a acusação que V. Woolf, na epígrafe, dirige ao romance –, torna-se necessário um breve escorço sobre a situação da mulher em Portugal no século passado.

No início de Novecentos, não se vislumbra para a mulher portuguesa outro destino senão a secular invisibilidade doméstica que a autora de *Orlando* denuncia no retrato do feminino que colocámos à cabeça deste capítulo. Victor de Moigénie, o fictício autor francês de *A mulher em Portugal. Cartas dum estrangeiro* (s/d), um obscuro *best-seller* do começo do século[84], é

[84] A "Nova edição", que seguimos, é de 1924, mas, segundo indicação do "Prefácio", a edição original teria aparecido "Antes da guerra" (III). As cartas que compõem este livro considerado de "reputação mundial" (contracapa) estão datadas de 1906-1907. O seu sucesso é testemunhado pelas recensões reproduzidas no "Prefácio" e pela indicação do número de exemplares impressos ("7º milhar"). Estes dados evidenciam a sua receptividade junto a um público de natureza conservadora.

bastante claro a este respeito: "A Mulher, para se emancipar, como eu o entendo, tem de valorizar-se primeiro como *dona de casa*. Assim é que é rigorosamente *dona*, igual ao *dono* do lar" (*idem*: 249)[85]. À aludida valorização da mulher está subjacente a questão da necessidade da sua educação, tema herdado do século XIX, do qual Mouzinho de Albuquerque, em 1823, terá sido o paladino: "Tendo o sexo feminino igual direito de repartir as vantagens do estado social, visto que sobre ele como sobre o outro sexo recai o ónus público, a educação das mulheres não deve ser como até agora barbaramente abandonada. Criar-se-ão, pois, escolas primárias para este como para o outro sexo, e os estabelecimentos de instrução pública lhe serão completamente franqueados" (*apud* Serrão, 1986: 329). O direito da mulher à educação é uma reivindicação constante na imprensa periódica feminina da segunda metade do século XIX (cf. Leal, 1986: 357, 358, 360), o que indicia a fraca recepção do projecto de Mouzinho.

Acrescente-se que, apesar de Moigénie falar em "emancipação" da mulher, não era suposto a educação feminina vir alterar a situação das mulheres, já que também ela era perspectivada em função da vida doméstica: "*Saber*, para a *dona de casa*, pelo menos, não deve constituir *prenda*, mas utilidade, recurso, elemento de vida, arma de luta pelo bem do lar" (Moigénie, s/d: 279). Seria, por conseguinte, uma instrução utilitária do ponto de vista masculino, que não visava libertar a mulher, aproximando-a do homem[86], mas reafirmá-la nos "destinos que lhe assinala o seu sexo" (*idem*: 247): a maternidade e a domesticidade. Em nome da dedicação à família, também não há lugar na vida feminina para o divertimento: "A mulher que põe todo o seu ser nas diversões, escraviza-se: não se emancipa. Abdica da sua legítima soberania – o Lar – para ser escrava de modas, etiquetas, pequeninos despotismos em que o *Bom Tom* é tudo, e a consciência e o dever verdadeiro são muito pouco" (*idem*: 253). Confinada às quatro paredes de casa, a mulher não ameaça o domínio masculino.

Apesar da resistência à mudança que obras como a de Moigénie indiciam[87], com avanços e recuos, a mulher, muito paulatinamente, foi saindo da situação de submissão e inferioridade que sempre foi a sua. Depois dos avanços verificados após a Implantação da República (Lei do

[85] Nas citações desta obra, actualizámos a grafia.
[86] Não deixando nada ao acaso, Moigénie (s/d: 253-254) encarrega-se de pintar a liberdade masculina com cores sombrias: "Não invejem as mulheres aos homens a sua ilusória liberdade. Os homens têm outro campo de acção, a acção mais directa na sociedade: mas a liberdade, que parece superiorizá-los quanto à mulher, é mais escravidão e sacrifício do que prazer e desafogo".
[87] Ivone Leal (cf. 1986: 353-368) inventaria diversas publicações deste tipo que surgem nas duas últimas décadas do século XIX. Esta insistência reflecte um mau-estar provocado não só pelas débeis manifestações do feminismo entre nós, mas também "pela experiência sociopolítica do liberalismo e pelas mutações estruturais impostas pela Revolução Industrial e todas as suas sequelas, ainda hoje em curso" (Serrão, 1986: 329).

Divórcio, frequência de liceus masculinos e direito a aí ensinar), com o Estado Novo desaparecem alguns direitos conquistados, bem como órgãos feministas como o Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas (1914-1948)[88]. Actua-se no sentido de confinar a mulher à vida familiar e colocá-la sob a alçada do marido. Ela não pode viajar sem o consentimento deste, que tem também o direito de abrir a correspondência dirigida à esposa. O direito ao voto, inicialmente reservado às mulheres com o ensino secundário, passa a depender, na década de 60, da alfabetização. Só depois de Abril de 1974 é que todas as mulheres passam a poder votar.

Ainda no tempo de Marcelo Caetano, decreta-se o direito à igualdade de salários entre homens e mulheres com o mesmo trabalho, aspecto que reflecte a evolução da situação da mulher no mundo laboral. Nos anos 40, as mulheres ocupavam-se principalmente "no trabalho intensivo, não qualificado e precário, nos sectores profissionais não especializados e indiferenciados" (Pimentel, 2001: 51)[89]. A escolarização aumentou a empregabilidade feminina, registando-se, por um lado, o reforço da presença de mulheres em profissões consideradas tradicionalmente do seu foro, como o professorado e a enfermagem, e, por outro, o aumento progressivo do seu número em áreas reputadas como masculinas (por exemplo, empresariado, investigação, Direito, Ciência). Esta evolução regista-se ao nível da própria criação literária. Nas primeiras décadas do século XX, as escritoras, pouco visíveis, ficam à margem do *Orpheu*[90], da *Presença* e mesmo do Neo-Realismo, mas, a partir dos anos 50, com nomes como Sophia de Mello Breyner, Agustina Bessa-Luís, Maria Judite de Carvalho, Fernanda Botelho, Graça Pina de Morais, Luísa Dacosta, Lídia Jorge ou Maria Velho da Costa a sua presença no mundo da literatura ganha uma dinâmica imparável.

Escrita na segunda década do século XX, reportando uma acção que abarca os últimos anos da centúria anterior e o início do novo centenário, *A via sinuosa*, no que diz respeito à representação da Mulher, não podia ser mais filha do seu tempo. Nesta obra, o par Celidónia/Estefânia exprime uma concepção dúplice da mulher, pondo em cena estereótipos

[88] Irene Flunser Pimentel, em *História das organizações femininas do Estado Novo* (2001), estuda detalhadamente a política do Estado Novo para as mulheres.

[89] No início do século, Moigénie (s/d: 245) assinalava a existência de "mulheres telegrafistas e mulheres caixeiras".

[90] Neste grupo, surpreende que Armando Côrtes Rodrigues tenha adoptado um pseudónimo feminino, Violante de Cysneiros. Já Irene Lisboa, contemporânea dos presencistas, esconderá o seu nome sob o de João Falco, atitude comum entre as mulheres de Letras que reflecte o interdito que a escrita representa para o feminino: uma vez que "o estado de escritor está associado ao masculino" (Heinich, 1996: 343), elas procuram assim "evitar a estigmatização a que se encontram tradicionalmente submetidas" (*idem*: 342).

comuns na tradição literária. De facto, como veremos, a filha dos Violas, pelas virtudes que a caracterizam – constância, pureza, simplicidade -, é a mulher-anjo que o narrador por diversas vezes associa à figura da Virgem Maria (cf. 21, 292 e 341). Enquanto tal, ela é também representante da fada do lar por que se propugnava no início do século. Vêmo-la ocupada em trabalhos manuais como "coser o saiote" (20) ou tricotar (cf. 235), actividade com que, como nas *chansons de toile*, preenche "a ausência de eventos na sua vida" (Álvares, 1999: 76). A habilidade com que desempenha esta tarefa exerce uma certa sedução no seu observador, podendo-se quase dizer que o apanha na trama: "Com deleite eu via seus [de Celidónia] dedos finos e ágeis arrancar dos moldes a malha bem urdida" (235) [91]. Ela encarrega-se igualmente da "buliçosa lida de mulherzinha." (53). O narrador apresenta-a ainda como "uma mulherzinha muito governada e videira!" (235). Além disso, nas palavras do abalizado padre Ambrósio, ela "tem aquelas prendas que faziam uma mulher estimada dos antigos: é sujeita, casta, calada, fiel e laboriosa" (95), traços que fazem dela, do ponto de vista masculino, a mulher conveniente porque convencional.

Um outro retrato deste tipo de mulher surge com Ângela, a companheira do senhor Chinoca, o revolucionário republicano que queria acabar com o rei e instaurar a democracia. À simbologia do nome desta "escrava gentil" (254), ser inferior ao homem com quem vive, acrescentam-se as elogiosas palavras do narrador, que, acusando o género a que pertence, fazem nitidamente a apologia da mulher-utilitário, satélite do protagonismo masculino: "além de airosa e delicada, parecia-me contente de amar e servir. […] A estes dotes tão adoráveis aliava a virtude antiga de não saber ler nem escrever. Ângela, cozinhando bem, era quase uma mulher de patriarca" (254).

Culta e viajada, D. Estefânia Malafaia não se enquadra neste paradigma. Dada a sua condição social, ela não se ocupa da vida doméstica, surgindo-nos quase sempre em eventos sociais como as cerimónias no mosteiro ou a inauguração da capela do solar. Desocupada, ela encontra-se nos antípodas da mulher ideal. Por isso mesmo, ela encarna o estereótipo que se opõe a este, o da mulher-demónio. Embora a Virgem Maria seja por duas vezes evocada a seu respeito para sugerir a sua beleza (cf. 56 e 286), a este traço são igualmente atribuídas conotações satânicas. A ambivalência deste elemento é expressa pelo insuspeito padre-mestre. Se, num primeiro momento, depois do relato do boticário sobre a movimentada vida amorosa

[91] Os lavores são uma actividade em que igualmente se distingue a mãe de Libório (cf. 10, 15, 18 e 85). Por isso, embora pertencendo a outra geração, Celidónia prolonga uma concepção tradicional do feminino.

da fidalga, previne o seu discípulo de que "não há nada a facilitar com mulheres que têm um espelho onde o diabo lhes diz que são bonitas" (52), posteriormente, a sua voz douta não deixará de exprimir um juízo de valor oposto a este, contrariando-se não só a si próprio, mas também a doutrina oficial da Igreja: "ao contrário de muitos grandes doutores, mais vejo no rosto de belo parecer o lume cheiroso da graça que um chamariz do inferno" (173). Talvez por isso, também ele não é, como o seu discípulo uma vez se apercebe, insensível à beleza que dimana da senhora de Santa Maria das Águias, característica intensificada pela admiração que, nas palavras do narrador, "Até meu bom mestre" (286), em certa ocasião, lhe dedica.

De qualquer maneira, ao longo do romance, D. Estefânia surge repetidamente associada à concepção da mulher como ser demoníaco. Aos olhos do Libório "formado pelas ruínas de S. Francisco, o senhor padre-mestre e a memória ascética dos séculos religiosos" (176), a inesperada visão da mulher do deputado, adormecida e descomposta, apesar do deleite suscitado, surge como um "tão diabólico espectáculo" (66), uma "artimanha do Mafarrico" (*ibidem*). Mais adiante, o narrador, evocando a autoridade do *Eclesiastes*, junta Satanás, o vinho e a mulher numa curiosa tríade constituída por elementos de origem divina, mas de efeitos perniciosos (cf. 184). Para convencer o discípulo do perigo feminino, o padre-mestre convoca ainda autores clássicos que corroboram infalivelmente a natureza satânica da mulher, pois "Lá diz Orígenes que o demónio faz guerra aos homens por meio da mulher" (289). Há, portanto, uma longa tradição penalizadora para a mulher e desculpabilizadora para o homem, vítima passiva da tentação que ela, enquanto ser demoníaco e instrumento do pecado, representa. Também aqui o texto não poupa D. Estefânia: à sua classificação como "sedutora" (171) e "tentadora" (280), acrescenta-se a evocação das bíblicas Samaritana (cf. 65) e Santa Maria Egipcíaca (cf. 69) como suas congéneres. Além disso, o êxtase provocado em Libório pela imagem seminua da fidalga, racionalmente classificado como "horrível marasmo" (66), é associado ao pecado mortal e às "tentações nefandas dos anacoretas" (*ibidem*), expressões cujos adjectivos evidenciam a veemente reprovação do católico fervoroso que o protagonista inicialmente era, o qual, como convém nestes assuntos diabólicos, se escuda na protecção de Nossa Senhora (cf. 66) ou numa oração, "talismã da mente pura" (65).

O romance encerra ainda outras passagens onde a tentação é apresentada como um predicado feminino. Para além da mulher de elevada extracção social, também a mulher do povo exerce este poder que não poupa a classe eclesiástica. Com efeito, nem mesmo o padre-mestre fica indiferente ao "lineamento onduloso" (80) das mulheres que levam os "cestos à

cabeça com o jantar dos ceifeiros" (*ibidem*). O "curto êxtase" (*ibidem*) que o discípulo lhe atribui traduz o prazer provocado por esta visão, da qual, no entanto, o padre Ambrósio se defende redireccionando o olhar. Tal como no caso de Libório, visão e tentação encontram-se implicadas. Isto mesmo se depreende também da descrição da cerca do mosteiro, "alterosa, de maneira a vedar aos olhos dos monges as gargantas frescas das segadoras que fossem pelo caminho velho, cantando" (165). Nesta passagem, onde a mulher, pelo canto, possui os poderes encantatórios da sereia, a audição detém, no entanto, um estatuto secundário, uma vez que é o perigo da visão que se pretende impedir pelo obstáculo material interposto, de forma a salvaguardar a virtude dos frades.

A visão masculina da mulher em *A via sinuosa* não se reduz à diabolização do feminino, o qual aparece investido de atributos sem esta natureza gravosa. Uma vez mais, é o padre-mestre que, na sua sabedoria e a respeito de Celidónia, repete um outro lugar-comum relacionado com a mulher: "O instinto da mulher é sagaz, ou, como o outro diz, as mulheres têm um dedo que adivinha" (155). Como vemos, e tal como acontecia com o que nos ocupou até aqui, há um saber todo feito a respeito da mulher. Neste caso, estamos perante o reconhecimento do famoso sexto sentido feminino, o qual faz da mulher um ser instintivo próximo da natureza, dotado de úteis poderes misteriosos que a conduzem na vida.

A mesma ciência sobre o feminino se manifesta quando Libório, a respeito da amante, recorda que "a alma feminina é contraditória como o fogo e o mar" (328). À luz desta comparação, que o retrato de D. Estefânia repete ("e seu espírito inquieto e misterioso como o fogo e o mar" (318)), a mulher é um ser atractivamente poderoso, volúvel, complexo e perigoso.

No romance em análise, as personagens masculinas não detêm o exclusivo da visão sobre os intervenientes do sexo oposto. Em duas breves passagens, Rita Violas e D. Estefânia Malafaia dão-nos, aparentemente, uma perspectiva feminina da mulher. Como veremos, a distância social existente entre elas não impede uma certa afinidade entre as suas afirmações, o que nos sugere que elas reproduzem uma opinião comum e não falam, portanto, na primeira pessoa.

A mãe Violas, para delegar no marido a tarefa de expulsar o Rolim, o assassino e ladrão pretendente de Celidónia, afirma: "Eu sou fraca, sou mulher, não o faço" (160). Deste modo, ela usa em proveito próprio o lugar-comum que opõe a fragilidade feminina à força masculina, sustentáculo da distribuição dos papéis no casal. No entanto, é ela que vai, posteriormente,

enfrentar o criminoso, não lhe devolvendo o dinheiro que ele lhe dera a guardar. Neste passo, altera-se a tradicional relação de forças entre o homem e a mulher, pois é esta que domina, enquanto ele suplica numa "voz que era tão submissa que, dir-se-ia, rastejava" (166).

A mãe de Libório, com o seu "feitio descaroável" (220), o domínio que exerce sobre o marido e o constante conflito com o filho, está também, certamente, bem longe da fragilidade imputada ao sexo feminino.

Quanto à fidalga de Santa Maria das Águias, para ela, "a mulher não é senhora de seus destinos" (185). Esta afirmação, para além de retomar implicitamente a fragilidade evocada pela mãe Violas, conota o feminino com impotência, anulação da vontade própria, passividade e dependência. Assim se justifica a inevitabilidade de que o matrimónio se reveste para a mulher, declarando D. Estefânia que "casar é uma letra que um dia tem de se vencer" (*ibidem*)[92]. Ao contrário do que se passa com o homem, o casamento é algo que acontece independentemente da vontade da mulher, dispondo-se desta como de um objecto[93]. A benfeitora de Libório procura, deste modo, explicar o seu casamento com Miguel Malafaia, o qual parece ter-lhe sido imposto pelo desaire económico de seu pai. A lei do pai representa a lei do homem, anuladora do "eu" feminino. Neste aspecto, apesar da diferença de nível social, a sua situação lembra a de Celidónia, que a mãe pretende obrigar a casar com Rolim devido ao dinheiro que ele exibe. Estes casos ilustram uma situação frequente ainda no mundo extraficcional do século XX, onde o casamento poderia ter outro móbil que não o amor.

Obrigada a casar, a mulher não está, muitas vezes, contente com a sua sorte. D. Estefânia e a irmã representam, no romance, esta situação[94]. Ambas estão, posto que de maneiras diferentes, privadas de liberdade. O marido de Serafina, a irmã de Estefânia, é extremamente ciumento e, no dizer da cunhada, "o seu gosto seria tê-la [à mulher] metida numa redoma para

[92] O mesmo parece depreender-se da previsão do jovem Libório relativamente ao futuro de Arminda e Eva, vizinhas lamecenses com quem lhe é permitido relacionar-se. Elas "Deviam dar honestas mães de família, carregadas de filhos como vides de boa casta!" (199). De acordo com esta passagem, a maternidade completa o programa rígido da vida da mulher, a qual, pela procriação, cumpre, como sugere a comparação, o seu destino de elemento da natureza. Dele participará também, na perspectiva do protagonista, a inocente "zagala das serras" (215) que o rapaz espia no monte, visionando-a "a embalar um berço, ao som magoado da Rosa Tirana" (216). A "envolvente suavidade" (205) que o protagonista, já rendido à vida terrena, experimenta perante a representação da maternidade, que é a vívida imagem da "Senhora do Carmo de faces muito nacaradas a vermelhão, tendo ao colo um menino rechonchudo" (204-205), parece-nos não ser estranha a esta fusão entre mulher e natureza, exprimindo a humanização do divino.

[93] A diferente valoração do casamento na carreira feminina e na masculina será retomada mais adiante, no capítulo intitulado "Homens adiados e raparigas mortas".

[94] Independentemente da condição da mulher, não se pode falar, em *A via sinuosa*, de casais felizes, já que também os pais de Libório têm um relacionamento conflituoso, o mesmo acontecendo com a Rita Violas e o marido.

ele só!" (182). Na sua condição de esposa, a mulher assemelha-se a um objecto de que um dono se apropria. A fidalga, apesar da "liberdade absoluta" (182) resultante da ocupação política do marido, não é mais feliz, visto que, por um lado, o cônjuge, como veremos, está longe de lhe agradar e, por outro, as exigências da sua natureza sensual não são satisfeitas. Referindo-se indirectamente a si própria, lamenta a situação da "mulher inteligente e de nervos acorrentada a um destes homens inalteráveis" (186-187). Neste desabafo que combina a inteligência, característica que nada tem de feminino segundo o discurso masculino do século XIX, com os "nervos", estes sim, de acordo com aquele mesmo discurso, específicos da mulher e da sua vocação sexual[95], é visível, através do adjectivo "acorrentada", o descontentamento da fidalga no que respeita à situação de dependência e de reclusão resultante da união com um parceiro indesejado. Na terminologia de Nathalie Heinich (1996: 69-70), D. Estefânia corresponde à "rapariga mal tomada", a qual já não é solteira, mas que não se sente realizada no casamento com um homem que lhe desagrada.

Porém, e tal como aconteceu no caso da Rita Violas, a acção quer de Celidónia, quer da senhora de Santa Maria das Águias não condiz com o perfil angelical subjacente à sentença da fidalga. De facto, em vez de vítimas, encontramos nas duas, como diria Almada, mulheres muito senhoras da sua vontade, pois ambas arranjam maneira de eludir uma situação indesejada. No caso de Celidónia, apesar de a mãe protestar que ela "ainda não é árvore que se não vergue ao puxar" (156), a verdade é que a jovem, fiel ao seu amor pelo protagonista, e até à feliz intervenção deste e do padre-mestre, se opõe determinadamente ao enlace. É esta uma manifestação da "rebeldia" (114) que a embevecida recordação do narrador-protagonista lhe atribui. Esta mesma entidade considera-a ainda "uma obra-prima de feminilidade, constante a uma banda, resistente a outra em sua subtileza" (114). Neste retrato, confirma-se Celidónia como a representante do feminino conveniente, aquele que combina estabilidade e força modulada pela brandura.

No que diz respeito a D. Estefânia, embora tenha, segundo parece, realmente casado por conveniência, ela não é menos dona do seu destino. De harmonia com a sua natureza de mulher fatal, a sua arma é a atracção que exerce sobre o sexo oposto. Mantém-se, deste modo, a concepção realista-naturalista da mulher enquanto animal sexual. É evidente o domínio dela

[95] A menor dimensão do cérebro feminino e a influência exercida pelo útero são os argumentos "científicos" que, no século XIX, como demonstra Maria Saraiva de Jesus (cf. 1997: 39-46 e 83), legitimam a concepção da mulher como ser nervoso por excelência e sem capacidade intelectual. Estas considerações prolongam uma tradição de

tanto sobre o marido como sobre o amante. Ao reconhecer, após a zanga motivada pela sua infidelidade com Libório, que o deputado "É o marido ideal!" (328), este parece, afinal, adequar-se perfeitamente aos seus desígnios de adúltera, confirmando a opinião de que os deputados "Saem uns rolinhos!" (184). Quanto ao jovem catalogador, ainda que ele se considere o dono da situação ao afirmar que "reinava no tudo, porque dominava nela" (325), a situação é realmente a inversa, como se depreende da referência ao "desvairo" (292) que se apodera do rapaz, bem como da constatação de que "Estava doido por aquela mulher, mas isso não tolhia de [s]e sentir nas garras terríveis duma águia" (309). Nesta passagem, o jogo amoroso é traduzido pela metáfora da caça, assumindo Libório a condição de presa e, portanto, de dominado[96]. Insinua-se, porém, uma certa insatisfação, transmitindo o adjectivo "terríveis" uma sensação de medo, de ameaça de destruição.

A confirmação do poder desta mulher surge também pela voz do sábio padre Ambrósio, que avisa o seu discípulo de que "quem manda naquela casa é a fidalga" (289). Enfim, a força e determinação desta mulher são bem evidentes nesta confissão feita a Libório: "Eu o que quero faço-o. Nada desejei que não realizasse!…" (284).

O procedimento destas mulheres torna, portanto, claro que os postulados sobre o feminino não contêm uma verdade irrefutável, evidenciando o seu carácter cultural e construído, bem como a parcialidade dos seus autores.

Aparentemente, também em *Nome de guerra* (1938), publicado vinte anos depois do romance aquiliniano estudado, encontramos a tradicional concepção dúplice da mulher. A origem masculina desta visão é particularmente evidente neste romance, onde o protagonista, *Bildungsheld* exemplar, constantemente reflecte sobre o que se vai passando consigo. Assim, em pensamento, ele aproxima as duas mulheres que, mesmo sem ser da sua vontade, entraram na sua vida:

> "Havia duas imagens que assomavam à superfície quando ele pensava em amor. Eram duas figuras de mulher, ambas muito nítidas à tona da imensidade. Uma estava vestida e nua a outra. A primeira era suave, tão suave que não apetecia acordá-la no sono branco em que dormia; a segunda tinha as carnes sequiosas e mordia com os dentes, e cuspia com a raiva, e beijava com os lábios, e arranhava com as unhas, e acariciava com as mãos, e defendia-se com os músculos, e juntava aos músculos os nervos para se defender, para conquistar, para abrir caminho, para não deixar nenhum estranho chegar-lhe ao coração" (82).

---

depreciação do feminino de que Clara Pinto Correia, em *O testículo esquerdo: alguns aspectos da demonização do feminino* (2004), nos apresenta um brevíssimo, mas esclarecedor esboço.

[96] Quando D. Estefânia, aludindo à situação vivida pelo protagonista na cadeia de Lamego, o apelida de "o meu prisioneiro!" (178), indicia esta mesma relação de forças.

A brandura de Maria, a mulher vestida, intensificada pela expressiva metáfora do "sono branco", evocativa da Bela adormecida, sugere a pureza, a doçura e a passividade da etérea mulher-anjo. Já Judite, a mulher nua, na corporalidade desejante das suas "carnes sequiosas" e na sua actividade agressiva, lembra a mulher-demónio. Ainda a este propósito, num romance que abre com reflexões em torno da propriedade do nome, deve acrescentar-se que a natureza angelical da namorada oficial é indissociável do seu nome, pelo qual ela encarna uma das imagens de feminilidade de inspiração católica. Por seu turno, Judite é associada à sua homónima bíblica que decapitou Holofernes (cf. 31), heroína cuja coragem não combina com a passividade tradicionalmente atribuída ao feminino. Além disso, metaforicamente designada como "Eva" no título do capítulo XV (67), a guerreira Judite actualiza a outra figuração católica da mulher, conotada com pecado, tentação e queda.

De forma mais evidente do que no romance de Aquilino, cada uma delas está intimamente associada a espaços também de sinais contrários. Antunes, numa "visão fantástica" (82) que segue a passagem acima transcrita, descobre que "quem estava deitada na relva, a dormir, atada de pés e mãos, era aquela rapariga que ele namorava na terra. […] Quando ficava completamente nua, passava a ser aquela outra que ele despira uma noite em Lisboa" (*ibidem*). Deste modo, os estereótipos da mulher-anjo e da mulher-demónio reflectem-se no não menos convencional binómio cidade/campo, opondo a namorada da província à prostituta da cidade, duplas que remetem para o "binarismo temático-construtivo" (Silva, 1994: 246) atribuído a este texto almadiano.

Apesar dos aspectos que distinguem Maria e Judite, existem entre elas certas afinidades. Para começar, qualquer uma delas entra na vida de Antunes por acção de outrem: "Quando ele estava metido consigo, os que o quiseram ajudar puseram-no afinal fora de si. E como remédio uns arranjaram-lhe noiva e outros pespegaram-lhe com uma mulher nua nos braços" (186-187). Se esta intervenção alheia e contraditória não respeita o Antunes, também não é elogiosa para as mulheres, que não passam de instrumentos para resolver um impasse e fazer do protagonista um homem considerado normal, isto é, casado ou, pelo menos, versado em mulheres.

Elas partilham a fidelidade ao amado e o desejo do final feliz sob a forma de casamento. Como veremos, a dedicação extrema de Maria ao seu noivo esconde, afinal, a sua dependência não menos extrema em relação a ele. A morte desta mulher, romanticamente coincidente com

o chamamento pelo amado (cf. 173), comprova isto mesmo: sem ele, ela não tem razão para existir.

Da mesma forma que Maria, Judite "não pensava noutro a não ser no Antunes" (128), com quem "estava calhada" (169). Embora o desejado final feliz ao lado de Antunes lhe permitisse "dar uma grande bofetada em muita gente" (128), o desejo de vingança da prostituta convive com os desejos de uma mulher que "sonhava fixar-se, encontrar a paz" (*ibidem*) e que acalentava "aqueles pensamentos onde não há senão uma vontade, uma só casa e um único futuro" (169), projectos que uma mulher-demónio autêntica não alimentaria.

Depois de descobrir que Judite não se coadunava com ele, Antunes, tal como sucedera com Maria, abandona-a, frustrando as suas expectativas. Esta, contrariamente à etérea Maria, teima em viver: à Judite "cobarde de cinco gramas" (186) sucede a Judite "imponente de peles" (*ibidem*). Com o seu disfarce de fera, ela retoma a luta pela sobrevivência. Qualquer um dos casos ilustra, em nosso entender, os horizontes limitados da mulher na época, em cuja vida o elemento masculino, pela hipótese do casamento, acabava por ter um papel preponderante. Os destinos de Maria e Judite levam-nos a pensar que, fora da união conjugal, poucas alternativas restavam à mulher.

A proximidade que existe entre Maria e a sua rival manifesta uma concepção de mulher corroborada por diferentes vozes ao longo do romance. Efectivamente, a natureza feminina e, de acordo com esta natureza, os papéis que competem à mulher e ao homem são um assunto frequente nas páginas de *Nome de guerra*.

Do conjunto de traços que integram a imagem da mulher veiculada pelo romance, começaremos por destacar a fragilidade, pois parece-nos que a lógica masculina faz derivar dela todos os outros. Se bem que em tom de brincadeira, um dos solteiros resistentes que Antunes conhece no clube afirma que "a mulher [é] mais fraca do que o homem" (88), e, sobretudo, atribui à natureza tal predicado, porque "É assim e pronto!" (*ibidem*). Mais adiante, é Antunes que raciocina: "A mulher é um ser complicado de fraqueza e de majestade, é rainha e é perdição, mas é sobretudo a companhia que a faz forte ou perdida, indigente ou rainha, majestosa ou fraca" (113). Este pensamento revela a importância da "Boa escolha do objecto" de que fala Heinich (1996: 57-62), determinante para o futuro da "rapariga a tomar" (*idem:* 43-46). Para o protagonista, é o homem o obreiro desse futuro, já que a mulher, ser nulo, sem vontade nem ideias próprias – o tal "sexo fraco" –, está naturalmente dependente da vontade masculina. Ao acoimar de "Desgraçador!" o homem que repetidamente se lhe dirige, a heroína

do capítulo cujo título repete o seu libelo (cf. 35-37) denuncia a influência (perniciosa, neste caso) do homem no destino feminino e recusa, significativamente, o papel de "desgraçada"[97]. O mesmo não se pode dizer em relação a Judite, que pertence àquele conjunto de " raparigas [que] tiveram todas a mesma vida mais ou menos fantasiada e uma única história absolutamente verídica […]: o primeiro homem que elas conheceram era um pulha!" (33-34). Este elemento malfazejo fez da vida de Judite uma "desgraça", palavra que repetidamente ocorre a Antunes quando reflecte sobre a existência da companheira[98].

Esta concepção masculina sai reforçada através do seu reconhecimento por uma mulher. De facto, à semelhança da Rita Violas, Judite admite implicitamente a fragilidade do sexo feminino quando, mostrando a Antunes os deveres inerentes à sua condição de homem, lhe diz: "Mas tu deves ensinar o que eu hei-de fazer. Tu és o homem. Não me deixes fazer o que me vem à cabeça, que são tudo asneiras. Mostra que tens força e que sabes o que queres!…»" (128). Como é típico dos relacionamentos entre mestres e discípulos, uma relação afectiva desdobra-se numa relação pedagógica, fundamentada, neste caso, nos padrões sociais de masculinidade e feminilidade. Judite espera que Antunes seja o seu mestre não tanto porque é o homem que ama, mas porque é homem e, portanto, possui aquilo que aparentemente falta à mulher: força e determinação. Repare-se, nesta passagem, como, apesar de admitir a sua inferioridade, Judite não deixa também de actuar como guia do seu companheiro. No entanto, oficialmente, é o macho que, tal como o mestre féneloniano de que adiante falaremos, deverá "trazer ao bom caminho" (114) a sua discípula e aperfeiçoá-la. A máxima de que "Cada um nasce já bem ou mal educado" (30) parece, assim, estar reservada ao homem. À mulher, continua a aplicar-se uma outra, proveniente da literatura realista-naturalista: "A mulher há-de ser conforme o que nós [homens] formos" (*apud* Jesus, 1997: 165).

A reacção de Antunes a este ensinamento da sua companheira é bem significativo das diferenças entre homens e mulheres enquanto mestres e pupilos:

> "Mas o Antunes não teve resposta para estas palavras. Embaralhou-se tudo na cabeça e no coração. Não queria nada por causa dela. Saber o que queria, mostrar que tinha força, ser homem, era tudo por causa dele e nada por causa dela. Por conseguinte, a sua intimidade para com ela era desumana:

[97] É sempre sob o prisma da dependência que as reflexões de Antunes encaram a mulher no seu relacionamento com o homem: "«Não me digam que a mulher é a culpada alguma vez da desgraça de um homem, pois é sempre ao homem a quem cabe afastar a desgraça», pensava o Antunes" (113). Segundo os raciocínios do protagonista, ela será vítima da sua debilidade natural e não do homem, príncipe a quem, como vemos, "cabe afastar a desgraça".

[98] Na primeira vez em que consegue "raciocinar em presença de Judite" (113-114), Antunes emprega seis vezes este substantivo, chegando mesmo a definir a prostituta como "a desgraça transformada em vingança" (113).

> aprendia com ela a ser homem, a ter força, a saber o que queria, para ir escolher outra mulher! Ao passo que a Judite aprendia com ele a saber estar com ele e não para ir depois melhor para a companhia de outro" (128).

Ao contrário de Antunes, Judite exerce uma acção temporária que, apesar de reconhecida, não é publicamente assumida, como convém a alguém natural e exclusivamente talhado para exercer o papel de guia.

A importância da presença masculina sobressai ainda da afirmação de Judite segundo a qual "Uma mulher vale mais por acompanhar um homem do que por ser livre" (136). Nesta declaração, a mulher livre surge claramente como um acessório a quem compete seguir o seu companheiro. Porém, na segunda parte, onde se conclui que "se o homem é rico e de boas famílias, é o melhor que há para acompanhar uma mulher" (*ibidem*), parece haver uma inversão de forças. Em qualquer dos casos, a mulher é uma espécie de parasita que, sem trunfos próprios, sobrevive à custa dos alheios, concepção que, mais uma vez, coloca a mulher na dependência do homem e revela a pouca valia social daquela.

Independentemente dos atributos referidos por Judite, as prendas com que se crê que a natureza dotou o homem fadam-no também para o papel de protector, papel reconhecido tanto pela rapariga como pelo protagonista: a ela, "a companhia daquele homem fazia-lhe confiança e transformava-a em defendida" (97); Antunes, apaixonado, pede a Deus forças "para [a] defender na vida" (101). Quando ele, no seu discorrer, considera que Judite "pretende agora realizar em si própria a falta que faz o companheiro que não teve, esse que não virá talvez nunca, por ter falhado logo à primeira vez" (113), é da ausência de guia e protector que se fala. O facto de o elemento feminino procurar colmatar essa "falta que faz o companheiro" não nos parece contrariar a necessidade absoluta que a mulher tem do homem[99], tanto mais que tal é feito às custas da feminilidade da personagem. Realmente, aos olhos de Antunes, "Isto tudo transformou as suas formas graciosas e masculinizou-a desde a força dos olhos e o encontro forçado das sobrancelhas até aos próprios pensamentos voluntariosos" (*ibidem*). Este raciocínio de Antunes conota, de novo, a força com masculinidade[100], apresentando a

[99] Afirmações como "quando ele [Antunes] ia à rua ela ficava sozinha com o seu futuro, isto é, sem nada" (124) reforçam o carácter imprescindível do homem na existência feminina.

[100] O mesmo acontece quando o protagonista pensa sobre "o que seria um Antunes com a rijeza de um D. Jorge ou a de uma rapariga como aquela!" (62). Neste caso, se a aproximação entre Judite e D. Jorge exprime a masculinização da rapariga, Antunes, por seu turno, é feminilizado, uma vez que lhe falta o traço comum aos outros dois.

androginia de Judite como resultado da sua luta pela sobrevivência[101]. Mulher desviada do percurso fixado para o seu género, ela é um dos tais "casos em que a sociedade quer mais do que os astros e não consegue senão aniquilar ambos" (196). O insucesso de Judite, que sublinha como o homem é insubstituível (é ele que devolve a mulher a si mesma), anuncia-se quando, a respeito dos pouco femininos "pensamentos voluntariosos", se comenta: "mas sem direcção possível e impertinentes" (113).

Como resultado de uma relação de forças que penaliza a mulher pelo que, aparentemente e em conformidade com o modelo masculino, ela não tem, surge uma imagem feminina que se caracteriza pela dependência, pela submissão e pela inferioridade. Esta é um dado adquirido para o experiente D. Jorge, quando, ainda na parte inicial do romance, perante um Antunes inocente, demonstra ao motorista do táxi "que dois homens e quatro mulheres é inferior a quatro homens". Como Judite desiste de um comportamento violento, ele conclui: "Eu não te dizia? Cá só vão dois passageiros, o resto é palha" (57). Insignificantes como a "palha", as mulheres são também depreciativamente classificadas como "gado": "– Tudo isto é gado meu conhecido" (41). D. Jorge repete a mesma zoomorfização desprestigiante utilizada pelo sr. Chinoca aquiliniano, que designa D. Estefânia (ou as mulheres em geral?) como "gado mosqueiro" (Ribeiro, 1918: 50), expressão que, para além designar popularmente as prostitutas, apresenta a mulher como ser nervoso e instável.

Se a força, a agressividade e a violência são vistas como privilégios masculinos, o mesmo não se poderá dizer talvez da valentia. Quando Antunes e Judite se encontram na Boca do Inferno, é o narrador que sublinha a diferença de atitude entre as duas personagens perante a ameaça do mar: enquanto a mulher permaneceu imperturbável, o seu acompanhante, esquecendo-se da sua função protectora, "esboçou o movimento de fugir da onda e nem se lembrou de ajudar primeiro a Judite" (165). Perante uma segunda onda, mais violenta, o homem imita o comportamento da mulher, "pois não devia mostrar mais medo do que a mulher que o acompanhava" (*ibidem*). Como vemos, a valentia não é inata; ela surge apenas num jogo de forças que não se quer perder com a parte feminina, que é, ela sim, por natureza, um ser fraco.

[101] "Umas nádegas de rapaz" (144), assim como um perfil "Bastante viril e sem por isso ser masculino. Parecido com os dos pagens do século XV" (*ibidem*), são elementos que remetem para o carácter andrógino desta personagem. Na sua complexidade e indefinição, ela oscila também entre o adulto e o infantil ("As ancas cerradas, entre menina e mulher. […] O umbigo, o sexo, as virilhas, era tudo infantil, inocente (*ibidem*), "duas canelazinhas de menina" (185)) e mesmo entre o infantil e o idoso: "Havia nela precocidade de velhice, rugas, cansaços, estragos, fadigas, cicatrizes, nódoas, e outras coisas eram puras, intactas, pueris, cruas" (168).

A passividade é outro traço do perfil da mulher que vimos traçando. À partida, a iniciativa nos relacionamentos amorosos não lhe compete a ela, como se depreende da seguinte observação: "[Judite] piscou-lhe [ao Antunes] descaradamente o olho como se fosse ela o homem" (50). A prostituta viola uma lei do comportamento feminino estipulado. Um dos elementos do grupo de solteiros do conhecido de Antunes, perante a afirmação de que "a mulher tem preferência na escolha do amor" (88), contesta: "- Ó filho! Juro-te que eu cá não sou mulher e que hei-de ser eu quem há-de escolher a que eu quiser! Ou julgas que sou de qualidade de deixar que me escolham se não for da minha vontade?" (*ibidem*). Esta personagem reclama assim as suas prerrogativas de homem, rejeitando um papel passivo que não se coaduna com a sua natureza dominadora. Afinal, para as mulheres, como diz Heinich (1996: 61), é que "o seu verdadeiro problema é *serem bem escolhidas*, ou seja, escolhidas pelo homem que lhes convém". Na conclusão do que é classificado como uma brincadeira que o Antunes leva a sério (cf. 88), reafirmam-se os papéis de cada género, evidenciando-se a importância da "boa escolha do objecto" também para o homem: "assim como um engenheiro vai a uma casa de especialidade buscar determinada peça que lhe falta numa locomotiva, assim também cada um deve saber qual é a companheira que melhor lhe calha para a sua vida" (89). Esta perspectiva utilitarista que reduz a mulher a um objecto que tem no homem o seu destino e mesmo a sua salvação ressurge mais tarde, quando Antunes não encontra Judite em casa e pensa nela como "uma coisa indispensável, uma peça insubstituível" (131).

A completar este retrato feminino de inspiração nitidamente oitocentista não falta mesmo a infantilização da mulher, consequência da natureza fraca que se lhe atribui e que reclama a intervenção salvadora de um companheiro. Para Antunes, Judite é "uma criança que anda por aí sozinha, a ver se foge da miséria, e a miséria sempre, sempre com os olhos nela!" (119). A associação entre mulher e criança, que no romance ocorre sempre a propósito da prostituta, prende-se ainda, curiosamente, com a pureza de uma idealizada mulher-anjo. É a dormir, como a Maria da visão do Antunes, que Judite tem "a beleza da criança, da inocência" (102), que contrasta com a "beleza da fera, a ferocidade de uma mulher bem servida pela natureza e zangada com a vida" (*ibidem*) da Judite desperta. De acordo com esta leitura, Judite surge-nos como o anjo caído que a vida transformou em demónio. Aliás, ela preparava-se para recuperar, através do Antunes, a pureza perdida, mas "a vida deu-lhe contra-ordem e ela teve de desfazer as bagagens com os seus novos projectos: tinha sido engano!" (169). Esta passagem remete para a já referida dependência da mulher em relação ao homem, elemento indispensável para a

regeneração deste ser transviado que, apesar de contribuir para o renascimento de Antunes, não consegue reatar consigo mesma. Ao contrário dele, as mulheres que intervêm na sua autoformação, não têm a possibilidade de realizarem em si e para si este mesmo processo.

Se o retrato psicológico não favorece a mulher, o mesmo não se pode dizer do seu retrato físico. É pela voz do narrador que, no capítulo V, beleza e mulher surgem como aliadas naturais: "havia uma beleza de linhas e de formas à qual não era estranha a sua [das mulheres que descarregavam o barco] natureza feminina" (36). Antunes irá ainda mais longe ao reconhecer que "aquele corpo nu de mulher foi o mais belo espectáculo que os seus olhos viram em dias de sua vida!" (66).

Considerando que a mulher se vê com os olhos do homem, o protagonista conclui que "tinha cometido a mais grave ofensa que pode ser feita à mulher: tinha sido indiferente para com a sua nudez!" (67). A perspectiva masculina reduz, assim, a mulher a um simples objecto sexual, que, no entanto, domina o homem.

Segundo esta concepção que faz da atracção sexual o único recurso da mulher para atingir o poder, os atributos de dominador e activo passam do homem para a mulher. Deste modo, ela torna-se um ser perturbador, pois ameaça o estatuto masculino. No romance, Antunes encontra o antídoto contra os temidos poderes femininos numa passagem que casualmente lê: «La femme procède comme la puce, par sauts et par bonds, sans suite! Elle échappe par la hauteur ou la profondeur de ses premières idées, et comme on ne peut plus rien y comprendre, il n'y a que deux solutions: ou l'écraser, ou se laisser dévorer par elle!» (170). Minimizada nesta comparação com um animal tão pequeno como a pulga, a mulher pode ser, no entanto, muito incomodativa, como se depreende do radicalismo e da violência que caracterizam as soluções apresentadas, desnecessários perante um mal menor. Influenciado por esta revelação — "Estas palavras fizeram sobre o Antunes o efeito de um relâmpago que entra pelas casas até aos quartos mais escuros" (*ibidem*) —, o protagonista, já desligado de Judite, dá o último passo na conquista da sua independência. Numa luta pela sobrevivência, ele abandona Judite, evitando o perigo de destruição que, desde Eva, está também associado à mulher. A diabolização do feminino surte, deste modo, o desejado efeito pedagógico, impedindo a perdição do incauto protagonista e assegurando o seu triunfo sobre este ser nefasto. Aliás, é ainda da conservação do poder que se trata, segundo Griffin (cf. 1999: 26), nas imagens da mulher-anjo e da mulher-demónio. Ambas são representações através das quais o homem pretende assegurar a sua

supremacia relativamente a esse temível adversário que é a mulher, encarcerando-a em duas categorias a que o seu ponto de vista associa uma valoração nitidamente antagónica.

Conforme já fomos assinalando, tanto *A via sinuosa* como *Nome de guerra* actualizam imagens da mulher, que, herdadas do século XIX, se prolongam pelo século seguinte, reflectindo a condição feminina na sociedade coeva[102]. Publicado cerca de trinta anos depois do romance de Almada, até que ponto *A noite e o riso* espelha as alterações que a situação da mulher portuguesa foi sofrendo ao longo do último século?

Como já referimos em 1. 2. , o universo feminino desta obra é mais amplo do que o dos outros textos estudados. Neste romance, as mulheres podem ser divididas em dois grupos. No período correspondente à infância e adolescência, representado no primeiro "Painel", surgem, de uma forma fugaz, algumas mulheres da família, designadamente uma tia (cf. 49-50) e a avó (cf. 53-55), ambas, como à frente desenvolveremos, com uma missão educativa. É no segundo "Painel", relativo à juventude, que se concentram as mulheres que marcam a vida do protagonista. Pensamos ser possível subdividir este conjunto em dois. Por um lado, relacionadas com a sexualidade do protagonista e com a sua recusa do "canteirinho de recalques onde [foi] semeado em puro engano" (142), temos as anónimas rapariga do canavial (cf. 117-119) e a sua sucessora, a criada ruiva (cf.185-187). As prostitutas, elementos do meio boémio frequentado pelo protagonista, parecem-nos também pertencer a este conjunto. Destas, se há umas que se perdem num grupo indiscriminado, outras têm direito a ser nomeadas individualmente: "Margarida, Sara, Elisa. Maria de Córdoba. Outras, de folhear como quem corre salmos" (144). Luísa Estrela ocupa um lugar à parte neste domínio, visto que a ela se dedica todo um capítulo. Ela forma, juntamente com Zana, a namorada cujo "sorriso símbolo" (87) "legaliza o facto de […] estar escrevendo" (*ibidem*), o segundo subgrupo deste conjunto de mulheres que deixaram uma marca duradoura no protagonista. A prostituta e Zana são "duas mulheres de excepção" (Seixo, 1999: 190), estando ambas ligadas, como veremos, à descoberta da vocação literária do protagonista.

Contrariamente ao que sucede com Libório e Antunes, na aprendizagem amorosa do protagonista de *A noite e o riso* não podemos falar de mulheres anjo ou demónio. Parece-nos

[102] Confirmando a imutabilidade da situação feminina, eis como em *Alma* (1995: 168), romance de Manuel Alegre (1995: 168) cuja acção se passa nos anos 40, se sintetiza o destino da mulher: "As meninas eram preparadas para a procriação e a submissão doméstica, a casa, o maridinho, os filhos, as fraldas, as meias a remendar, a agulha e o dedal, o ponto de cruz, à mistura com novenas, rosários, o missal, o véu, a água benta. Era o modelo oficial de mulher portuguesa, temperado com Filipa de Vilhena a armar os filhos cavaleiros. Na escola, em casa, no catecismo".

ainda que também em outros aspectos ela se processa de uma forma diferente da dos romances anteriormente focados.

Por agora, interessa-nos traçar a imagem de mulher veiculada pelas várias personagens femininas com quem o protagonista se cruza. Tal como o narrador-protagonista, todas se revelam como seres sexuados, característica que, nos outros romances seleccionados, é típica da mulher-demónio. Aliás, o narrador denuncia a repressão vigente em "Eras de pré-pílula e crepúsculo de *chaperons*" (185). Este aspecto liga-se a um outro que também é quase comum a todas elas: a iniciativa amorosa pertence-lhes. Em relação à rapariga do canavial, o narrador adulto reconhece que "[ele] esquecia que essoutra [o] requisitara, não [ele] a ela" (119). Da mesma maneira, também Luísa Estrela, em relação a Sílvio, "avança o braço, brusquidão de quem decide fazer coisa grossa" (162). Algo semelhante acontece com o enfermeiro na noite em que ela reencontra o prazer (cf. 192-193). Também com o protagonista, é ela que interrompe a conversa para propor "uma penachada para distrair" (155). Embora noutro âmbito, é ainda Zana que apresenta o seu projecto de liberdade a dois a um protagonista que, surpreendido pela novidade – ele, que vivera "Um mês na ilusão de «possuir-[la]»" (94) –, se retira para o apreciar calmamente (cf. *ibidem*).

Pelo menos nas estreias, a actividade feminina parece contrastar com a passividade masculina. Estas mulheres, tal como a mulher-demónio romântica, encarnam a tentação e a experiência[103]. Noutras situações, no entanto, o jovem intervém activamente. Depois de iniciado no canavial, no episódio da criada, podemos dizer que ele interage com ela, identificando o seu estado e actuando em concordância com a sua leitura. Na relação com Zana, ele deixa-se "Ser aparentemente conduzido" (96-97) enquanto espera "a ocasião de restabelecer os equilíbrios" (97).

No domínio da representação da mulher em *A noite e o riso*, as prostitutas e a dupla Luísa Estrela-Zana são fundamentais. Na expressão de tom proverbial que resume as experiências que, na triste Lisboa nocturna, alimentam o que o narrador designa como "solo meu" (144), refere-se: "Copo e pegas: matrimónio do machismo" (*ibidem*). Neste retrato do masculino, associam-se duas actividades ligadas a uma certa marginalidade. Note-se, no entanto, que a esta combinação nos parece estar subjacente uma certa dose de (auto-)crítica ou que esta é, afinal, uma certa maneira de ser homem, da qual o narrador se distancia ao reconhecer o machismo que ela encerra e ao assinalar a falsidade da força masculina: "O primeiro pertencia

por inteiro ao universo «masculino», que pela noite abaixo arrota ocultas, latinas impotências, cenas de partir loiças, vidros, caras e posturas municipais" (*ibidem*).

Em contraste, ao segundo elemento da díade é atribuído um papel construtivo: "as segundas deram-me o sinal. Mulher autêntica consegue, mesmo quando anavalhada pela faca de dois gumes: mães-falhadas e não-homens fingindo de homens" (*ibidem*). Aqui, como ao longo do romance, parece-nos haver uma reabilitação da figura da prostituta, encarada como ser humano e não como mero objecto sexual. Notemos como, para o narrador-protagonista, nela se concretiza a "Mulher autêntica". À impotência masculina mascarada pelo vinho opõe-se a força feminina, superior ao sofrimento sugerido pela expressão "anavalhada pela faca de dois gumes". O final da citação contém dois elementos que caracterizam a condição de prostituta: a maternidade gorada, isto é, a sexualidade sem fins procriativos, e a masculinização da mulher, traço que, como já vimos, também Antunes atribuía a Judite. Qualquer uma destas características afasta a prostituta da imagem feminina tradicional, que, no entanto, se mantém actuante. Pensamos que a diferença em relação a *Nome de guerra* reside no facto de tal desvio, em vez de ser motivo de desvalorização, conduzir ao respeito que o narrador-protagonista revela por estas mulheres, ele, que "nunca tivera relações desumanas com nenhuma" (209). Por isso, quando, perturbado pela notícia da morte de Zana, pergunta à Anabela "«Quanto é que queres para uma hora e meia aqui comigo?»" (*ibidem*), fica "furioso por ter falado como a respeito de um automóvel de aluguer" (*ibidem*).

Luísa Estrela, personagem que o narrador-protagonista evoca logo depois da reflexão sobre as recorrentes "pegas", ilustra esta condição de prostituta. Na biografia que dela se traça, Luísa surge inicialmente como uma adolescente dividida "entre a selvajaria eriçada e o desejo: agarrar e ter em si o membro que lhe falta e a natureza deu de brinde a todos os rapazes, mereçam-no ou não" (159). Julgamos ver nesta passagem a concepção freudiana "da mulher como ser 'encurtado'" (Santos, 2000), que procura, através do homem, obter o órgão sexual que lhe falta. Se a natureza sexuada e activa que acima referimos como um traço comum a diversas mulheres deste romance é uma consequência deste princípio, então, o homem continua a ser determinante na existência feminina. Acrescente-se que, de acordo com esta concepção androcêntrica, a mulher, ao ser definida pela negativa (ela não tem algo), é vista como um ser incompleto.

[103] Manuel Gusmão (1978: 23) fala, a propósito, "de um feminino opaco e violento - princípio, força e fronteira".

Mesmo que a mulher se encontre sexualmente dependente do homem, tal não implica obrigatoriamente o casamento. De facto, Luísa, à semelhança de Judite, também encontra o seu homem: o prazer sexual, que desaparecera com o abandono por Sílvio, regressa com o enfermeiro Julião. No entanto, este facto não a conduz nem aos projectos da personagem almadiana, nem ao abandono da sua ocupação. Luísa vive a sua sexualidade de duas maneiras diferentes. Esta é, por um lado, o instrumento de um trabalho que ela nunca apreciou (cf. 94)[104], mas que lhe propicia a independência material que partilha com a mulher livre. Só com o enfermeiro a sexualidade conduz a uma relação humana verdadeiramente satisfatória, na qual o prazer substitui o dever. A Estrela de Alfama vinca bem a separação entre estas duas esferas ao não corresponder ao desejo do narrador-protagonista (cf. 191-194), pois ele nem é um cliente, nem o homem que, por a ter despertado, é o único a quem Luísa realmente se entrega.

A complementar as informações fornecidas pela actuação de personagens femininas, em *A noite e o riso*, em maior escala do que em *A via sinuosa* ou *Nome de guerra*, ficciona-se reflexão feminina sobre a condição da mulher. Este é, na verdade, um tópico recorrente no complexo caderno de Zana, espécie de 'livro dentro do livro' em que mais à frente nos deteremos.

Nas suas anotações, é a partir de considerações sobre o género feminino que a autora vai definindo a sua identidade. Assim, logo no segundo excerto, ela apresenta-se como uma mulher diferente da "*maioria das mulheres*" (242), devido à sua inteligência, motivo de inveja e de exclusão por parte daquela a que chama, no entanto, "*a minha «classe»*" (*ibidem*), pela qual se bate. O seu inconformismo afasta-a da "mulher activamente resignada em contexto de subdesenvolvimento" (*ibidem*). Ao comparar "*a mulher que se deixa dominar pelo homem*" (243) com o "*operário que vai denunciar os cabecilhas duma greve em que não alinhou*" (*ibidem*), ela mostra como a mulher, ao colaborar com o adversário, se torna ela própria inimiga de si mesma. O retrato da mulher e da sua situação que subjaz a este excerto não é risonho: a inteligência, contrariamente à inveja, não é um atributo da mulher comum, a qual vive, talvez por isso, acantonada numa passiva submissão ao homem. A mulher surge, assim, como a única responsável pela situação em que se encontra, já que não faz nada para a alterar, chegando a contrariar até qualquer hipótese de mudança. Para Zana, isto não é uma fatalidade,

[104] Segundo Heinich (1996: 263), "uma autêntica prostituta pode encontrar uma forma de dignidade no facto de não ser uma debochada, ou seja, de exercer o seu ofício não por prazer mas por interesse".

já que também se pode ser mulher de outra maneira. A libertação da mulher é o seu projecto. Ao designar o seu sexo por «classe» e ao escolher o operário delator como simile da mulher conformada, ela equipara a luta pela libertação da mulher à luta de classes. Isto mesmo é afirmado posteriormente: "*Disse que lutava pelo sexo feminino como quem luta pela libertação de uma classe*" (249). Para ela, "*A mulher não se poderá libertar como indivíduo, mas sim como forma de pessoa*" (*ibidem*), pelo que só em segundo grau ela vem a beneficiar da sua luta.

Apesar de diferente, pretende "*manter em dia as raízes que [a] prendem à feminilidade*" (247). Interrogando-se sobre "*o que é a feminilidade*" (*ibidem*), deixa em aberto a resposta, não apresentando nenhuma definição. Afinal, definir é limitar e, portanto, contrário à liberdade. Implicitamente, no final dos apontamentos, surgem alguns dos elementos que integram a feminilidade quando Zana, falando "*de uma noite comprida*" (254), confessa ter-se sentido "*como se castrada do [s]eu sexo: mal penteada (o cabelo sujo rebelde), rígida e assim, incapaz de dançar bem ou fazer amor ou simplesmente um gesto que não [a] enervasse*" (254-255). É nas "*outras mulheres presentes*" (255) que ela vê os atributos femininos de que se considera desapossada (boa apresentação, tranquilidade).

Nas suas notas, a autora aborda ainda o tópico da fidelidade sob o ponto de vista da mulher. A este respeito, embora sem qualquer indicação nesse sentido, ela convoca, curiosamente, uma voz masculina, Stendhal, para denunciar a amarra artificial em que a fidelidade feminina se pode transformar: "*La fidelité des femmes dans le mariage, lorsqu'il n'y a pas d'amour est probablement une chose contre nature*" (243)[105]. Neste aspecto do seu conformismo, a mulher é vítima de "*la peur de l'enfer et [de] les sentiments religieux*" (*ibidem*), revelando-se assim a natureza social de obrigações que aparentam ser inatas à mulher. A citação do autor francês do século XIX traduz, se não uma afinidade de pensamentos, pelo menos a permanência da questão por ele levantada.

Um pouco depois, este mesmo escritor volta à baila numa pergunta que fica sem resposta: "*Et qui empêche les femmes, en attendant la révolution dans leur sort, de cacher l'étude qui fait habituellement leur occupation et leur fournit chaque jour une honnête ration de*

[105] No texto de Stendhal (cf. 1822: 200), esta afirmação ocorre no início do Capítulo 56 bis, intitulado "Du mariage". Na secção dos "Fragments divers", reafirma: "Il n'y a d'unions à jamais légitimes que celles qui sont commandées par une vraie passion".

bonheur?" (247)[106]. A liberdade e os direitos das mulheres são os tópicos implícitos nesta questão. Daí a necessidade da tal revolução que, pressentida já no século XIX, parece ainda não se ter concretizado. Justifica-se, ao mesmo tempo, o projecto libertador de Zana.

Esta escritora, pela sua natureza inconformada, demonstra como a resignação feminina não passa de algo forjado. Ela encarna outra maneira de ser mulher, que é, esta sim, apresentada como natural, pois "*de instinto*" (245) ela afasta-se do "*[s]eu condicionalismo de sexo e condição social*" (*ibidem*). Como o protagonista, ao romper com os limites impostos pelo meio de origem à sua maneira de ser, esta mulher parte em busca de si mesma. É interessante, neste passo, a inserção de um excerto da *Menina e moça* (1554), texto de autoria masculina onde as mulheres têm a palavra, como, de certa maneira, acontece em *A noite e o riso*: "Qual fosse então a causa daquela minha levada – era pequena – não na soube. Agora não lhe ponho outra senão que já então parecesse havia de ser o que depois foi" (245)[107]. De acordo com a reactivação de sentido que toda a citação implica, a passividade da personagem da novela renascentista é substituída pela natureza espontânea e, portanto, pessoal da movimentação da "menina e moça" do século XX.

Os diferentes tipos de mulheres têm a sua ilustração no contraste entre Zana e a irmã, Teresa. Para esta, a escritora representa a mulher independente que ela gostaria de ser (cf. 252). Conquanto se sinta mais interdependente do que a sua familiar julga – "*Passara-me pela cabeça o que me aconteceria se de repente desaparecessem todos os de cuja existência e proximidade dependo diariamente, para poder ser eu diariamente*" (*ibidem*) -, Zana considera-se afastada, no tempo, da sua irmã, que "*não é [sua] contemporânea*" (*ibidem*). Em "Primeiro assalto", insiste-se na distância existente entre as duas irmãs, visto que Teresa "já não tinha as dores de saber coisas como *o meu azar foi não ser feia ou então bonita de outro modo*" (203). A beleza de Zana não é, portanto, apenas a convencional beleza feminina. Que ela escapava ao padrão tradicional do feminino já o sabíamos desde o conselho de Raul ao protagonista. Apesar de a achar apetecível – "Com uma gaja assim eu dava a volta a Zanzibar" (104) –, ela não é uma mulher recomendável: "Com uma gaja como essa Zana eu não casava, nem ninguém com juízo devia casar. […] Mas acho que com uma gaja assim um homem vai até ao fim do mundo mas não casa" (*ibidem*). Implicitamente, Raul vê em Zana uma espécie

[106] Stendhal (cf. 1822: 191) coloca esta questão no capítulo 55 do seu ensaio, onde ataca as "Objections contre l'éducation des femmes".

de mulher fatal: atraente, mas perigosa, perturbadora. Ela é "uma que os tem no sítio" (*ibidem*), expressão que a coloca ao nível do homem. Por conseguinte, as suas preferências matrimoniais vão para uma angélica "miúda sossegada" (*ibidem*), que não ameace a ordem masculina.

A sua natureza pouco convencional e a luta pela libertação fazem de Zana uma "mulher livre" (Heinich, 1996: 335). Como, segundo Heinich (*idem*: 328, 335), é característico desta figura literária que se afirma entre as duas Guerras Mundiais, Zana provém de uma classe social elevada, como se depreende da sua cultura, do episódio da bicicleta narrado no seu caderno (cf. 244) e da ruptura simultânea com "*o [seu] condicionalismo de sexo e de condição social*" (245). Além disso, procura a sua independência económica através de um "*trabalho sério que [a] sustente, e à [sua] prosa a escrever*" (253). Tenta, assim, livrar-se de um dos pilares do poder do homem sobre a mulher. Aliás, com esta nova mulher "que escapa definitivamente ao homem" (Heinich, 1996: 331), o domínio masculino perde terreno. Uma vez que, ao contrário dos tempos da D. Estefânia aquiliniana, "a sexualidade não implica já a dependência económica ou o repúdio" (*ibidem*), Zana pode surpreender o protagonista com a proposta de um relacionamento aberto (cf. 94, 225). O tradicional desejo de posse e, por conseguinte, de domínio do rapaz sai frustrado.

Como muitas mulheres livres representadas pela literatura, Zana é escritora. Referindo-se à ficção de autoria feminina, Heinich (1996: 340) explica esta "coincidência" pelo facto de a actividade literária possibilitar "não apenas viver mas também representar […] o estado da mulher não ligada". Uma vez que "em Portugal na segunda metade do século XX se dá como que uma irrupção de mulheres escritoras, com um conjunto de obras importantes, não apenas pela sua quantidade como sobretudo pela sua qualidade" (Magalhães, 1995: 16), pensamos que a inclusão de uma mulher de Letras neste romance de autoria masculina de finais dos anos 60 é indissociável da representatividade atingida pela mulher livre escritora.

Em consonância com a representação desta figura que surge nos papéis de Zana, ela já não experiencia o conflito vivido pelas suas antepassadas oitocentistas, "autoras estigmatizadas e renunciantes, finalmente incapazes de assumir plenamente quer a sua identidade de escritoras, quer a sua vida sexual" (Heinich, 1996: 343). Embora mencione opositores à sua decisão – "*Tudo e todos conspirarão para que eu não escreva. Até em mim encontro conspiradores à*

[107] Esta passagem pertence à abertura do "Prólogo" da novela de Bernardim (1554: 35): "Minina e moça me levaram de casa de minha mai para muito longe. Que causa fosse então d'aquela minha levada, era ainda

molhada" (253) –, parece-nos que terá que enfrentar os obstáculos comuns a qualquer artista, independentemente do seu sexo: "*Toda a hostilidade que há no mundo contra a arte, porque contra o amor, vai lançar contra mim a colecção inteira dos ataques de que for capaz para me partir a mão que escreve, a espinha*" (246). Debate-se, além disso, com as dificuldades experimentadas pelo "*escritor português do século vinte, segunda metade*" (246), para quem "*escrever é um ordálio digno de meia volta e pira-te*" (245). A afirmação de uma voz pessoal a partir de uma "*tradição alimentadora*" (246) é o seu objectivo. Mas "*esta terra portuguesa está uma espécie de greda ressequida*" (254) que complica a emergência de novos talentos. Confirmando que este problema não é recente nem especificamente feminino, aponta Garrett e Antero como os pioneiros de um grupo de autores portugueses que se confrontaram com um meio literário esterilizante (cf. 254). Curiosamente, "a mãe Florbela" (*ibidem*) é não só a única mulher a integrar este conjunto de escritores inovadores, mas também aquela com que se estabelece uma relação de parentesco, mais propriamente uma relação de natureza parental, continuando, por isso, Zana a sua linhagem[108].

Celidónia, a fada do lar, e esta herdeira da escritora alentejana, uma mulher livre, representam, em termos literários, os extremos da evolução da situação da mulher em Portugal no século XX. Ao longo deste período, como estas imagens confirmam, a vida doméstica foi deixando de ser o destino feminino por excelência. Ao mesmo tempo, a diabolização da Mulher atenua-se ou mesmo desaparece. No entanto, de acordo com os apontamentos de Zana, ainda há muito a fazer para que a igualdade entre os dois sexos seja uma realidade. Perguntamo-nos até que ponto a própria morte de Zana não poderá indiciar uma certa recusa das aspirações femininas.

As alterações que o estatuto da mulher vai sofrendo repercutem-se nas relações entre homens e mulheres. No *Bildungsroman*, o processo de autoformação do herói não pode deixar de reflectir estas transformações. Não só se modifica o papel da mulher no relacionamento amoroso como a sua acção não se limita a este domínio. Tudo isto implica, ao mesmo tempo, uma redefinição do masculino.

---

pequena, não a soube. Agora não lhe ponho outra senão que parece que já então havia de ser o que depois foi".

[108] A tríade familiar fica completa com a referência ao "Pai Ernesto" (255).

2. 2. No início, eram os mestres…

> "E todo aquele enxame de crianças era seu, todas estavam entregues à sua guarda. Tinham almas de cera onde ele ia gravando os primeiros sulcos, não bem os primeiros talvez, porque a vida, que estava cheia de pressa, se encarregava de riscar outros sulcos, bem mais fundos logo ao nascer. Queria ser bom, queria!, ter muito dinheiro, fazer das crianças gente de bem, ensinar-lhes o caminho seguro da vida, sem muitas curvas para a sacanice, torná-los fortes para a luta que iriam travar desde pequenos. […] Mas logo de pequenos fogem das suas mãos e ele vê-os correr às cegas por um mundo infame."
>
> Vergílio Ferreira, *Vagão «J»*

A figura literária do mestre possui um relevo especial naqueles que atrás designámos como géneros de formação. De acordo com o já citado estudo de Robert Granderoute (cf. 1985: 3-6) sobre o romance pedagógico, o mentor é um elemento prototípico deste subgénero romanesco, formando, com o correspondente discípulo, o "couple pédagogique" que, segundo o referido autor, é típico do subgénero narrativo em causa. Como ficou dito no capítulo dedicado à revisão terminológica, compete ao mestre conduzir o seu pupilo por caminhos seguros que garantam a desejada e pacífica integração deste na vida. Para tal, ele recorre a um determinado

programa educativo cuja eficácia o romance pretende comprovar e, assim, propor ao público leitor[109].

A autoridade desta figura tutelar baseia-se no saber e na experiência assegurados pela sua idade geralmente avançada. Estes traços justificam o relacionamento pedagógico estabelecido entre estas duas personagens, uma vez que o mentor possui aquilo de que o seu par, adolescente ou jovem inexperiente, tem necessidade para a tal entrada triunfante na vida, acabando por se transformar num duplo do seu instrutor. Mentor e Telémaco, protagonistas de *Les aventures de Télémaque* (1699), romance do jesuíta Fénelon que Granderoute (1985: 45) apelida de "Somme pédagogique", são a mais paradigmática dupla pedagógica.

Embora partilhe a preocupação do romance pedagógico com a formação humana, o *Bildungsroman* afasta-se da confiança iluminista na educação exibida por aquele seu parceiro no género de formação. Enquanto o romance didáctico de tipo féneloniano, na sua rigidez programática, corresponde, nas palavras de Priscilla P. Clark (*apud* Rodríguez Fontela, 1996a: 338), "To the authoritarian Ancien régime", o romance de autoformação é indissociável, ainda segundo a mesma autora, da instabilidade da nova ordem social resultante da Revolução Francesa. Fruto de um contexto sóciocultural particular, o *Bildungsroman* não é, no entanto, um subgénero radicalmente novo. Dos vários traços de contiguidade existentes entre ele e o romance *à la Télémaque*, seu antepassado[110], faz parte precisamente a presença do mestre**[111]**.

A começar pelo próprio *Wilhelm Meister* de Goethe, não faltam romances de aprendizagem a atestar, em diversas literaturas de diferentes períodos literários, a sobrevivência desta figura[112]. No entanto, contrariamente ao modelo francês, esta personagem surge agora "con los más diferentes rostros y las más sutiles transformaciones semánticas" (Rodríguez Fontela, 1996a: 343), adaptando-se à poética de um subgénero onde o confronto com a realidade substitui a receita pedagógica na formação individual. O rígido pedagogo ou preceptor

[109] A vocação retórica do *Erziehungsroman* leva Rodríguez Fontela (1996a: 313*n*) a considerar como ""novela pedagógica" más característica aquella que es, al mismo tiempo, "novela de tesis"".

[110] Vimos já, no primeiro capítulo deste trabalho, que, tanto para Robert Granderoute (cf. 1985: 30) como para Rodríguez Fontela (cf. 1996a: 315-346), o romance de autoformação resulta da transformação do romance pedagógico.

[111] A investigadora espanhola de quem já por diversas vezes nos valemos (Rodríguez Fontela, 1996a: 315) enumera ainda outros elementos comuns, designadamente "la orientación procesal, teleológica y narrativa, en la modelación de una personalidad; […] un camino no exento de pruebas". No romance de Fénelon, considera "propriamente autoformativos: el valor educativo del viaje y de la prueba, el tránsito de la adolescencia al estado adulto, la renovación interior del héroe" (*ibidem*).

[112] Outra vez se revela indispensável a referência ao estudo de Rodríguez Fontela (1996a: 320, 340-343), onde o relevo que a figura do mentor assume no romance inglês do século XIX e no romance francês dos séculos XIX e XX é devidamente assinalado.

transforma-se, assim, no mestre, entendido agora como personagem que se "inscribe a posteriori en ese proceso autoformativo y alcanza como auxiliar una huella mucho más amplia y profunda en la personalidad del héroe de lo que su función subsidiaria presenta a primera vista" (Rodríguez Fontela, 1996a: 379). Utilizando a expressão "anti-mestre", Granderoute (1985: 4) reconhece igualmente as alterações sofridas pela personagem tutelar.

Através do *corpus* desta investigação, podemos verificar que o romance português de autoformação novecentista reflecte esta evolução do acompanhante do discípulo. *A via sinuosa* encerra talvez a ilustração mais eloquente das "metamorfoses do mentor"[113], abrindo caminhos que, à sua maneira, *Nome de guerra* e *A noite e o riso* também percorrerão.

Logo no início do romance aquiliniano, surge-nos a dupla pedagógica típica do romance de educação. Não é difícil encontrar no padre Ambrósio, o mestre, pontos de contacto com o Mentor criado por Fénelon. Podemos começar por apontar a proximidade que ambos, em certa medida, mantêm com o sobrenatural, pois se o tutor de Telémaco encarna a deusa Minerva, o padre-mestre é ministro de Deus. Neste aspecto, eles são uma reminiscência do "ajudante sobrenatural" (Campbell, 1949: 72), elemento da estrutura mítica da "aventura do herói" que Rodríguez Fontela (1996a: 74-82) relaciona com o fundamento antropológico-mítico do romance de autoformação.

Desta ligação com o plano divino derivam outras características que, tanto num caso como noutro, justificam o ascendente dos mestres sobre os seus discípulos. É o que acontece com a indispensável sabedoria dos primeiros. A propósito do tutor francês, Robert Granderoute (1985: 62) fala em "omniscience et prescience", características que o padre Ambrósio, em certa medida, também possui, se bem que humanizadas pela experiência decorrente das suas viagens "por Alemanha e França" (101) e pela sua vasta cultura (cf. 9). De poderes não tão amplos como os do seu congénere féneloniano, que "voit et sait tout" (Granderoute, 1985: 62), o protector de Libório possui, contudo, conhecimentos sobre diversas matérias – veja-se a lição de técnica de caça que ministra ao rapaz (209-210) – e, sobretudo, uma profunda ciência sobre os homens e o mundo, a qual está na origem da orientação que deseja imprimir à vida do seu protegido. É ainda esta capacidade que lhe inspira uma visão pouco animadora do futuro, profetizando não só o infortúnio do protagonista (cf. 346), mas

[113]Apropriamo-nos aqui de parte do título do já citado estudo de Priscilla P. Clark (1984), "The metamorphoses of mentor: Fénelon to Balzac".

também “os tristes dias” (228) que estão reservados a Portugal. O destino individual e o destino colectivo parecem encontrar-se indissociavelmente ligados.

O carácter divino de Mentor revela-se ainda, segundo Granderoute (i*bidem*), em “sa constante sérénité, son souverain détachement”, traços de que o padre-mestre não nos parece isento. A sua natureza imperturbável apenas se altera em duas ocasiões: no confronto verbal com o senhor Chinoca, quando, a propósito da inutilidade da luta contra o mal, considera, curiosamente, que “só o repouso é o estado do bem” (*ibidem*), e aquando da recusa da candidatura de Libório ao seminário, facto que interfere com o projecto de vida que ele tinha estabelecido para o seu discípulo.

Para além de tudo isto, o preceptor de Telémaco e o de Libório partilham outras características que igualmente configuram um ser perfeito, à imagem de uma entidade divina. A “Compreensão, tolerância afectuosa, juntamente com perspicácia” que Serafina Martins (1999: 275) atribui ao mestre aquiliniano parecem-nos ser traços deste perfil de perfeição sobrenatural.

Considera Granderoute (1985: 65-66) que o autor francês tentou humanizar a relação entre mestre e discípulo através da criação de laços afectivos entre eles. Entre os elementos da dupla do romance português, estes laços ganham uma força indestrutível. Como afirma Serafina Martins (1999: 273), “uma das características maiores da tutela do padre-mestre consiste numa associação da educação e do afecto, que se mantém intacta mesmo quando o discípulo o desilude”. Neste caso, poderemos talvez dizer que, à semelhança de Deus, o padre Ambrósio ama desveladamente o filho adoptivo que a vida lhe deu. A referência ao “regozijo paternal” (142) e ao “coração todo paternal” (287) do ancião evidencia precisamente a especial afeição que ele dedica ao seu protegido.

Libório, como todo o bom discípulo, paga-lhe na mesma moeda. Ao sugerir que “talvez o amor que punha em ouvi-lo [ao mestre] não [lhe] deixasse grande discernimento para julgar” (101), o narrador-protagonista exprime não só o sentimento que o padre-mestre lhe inspira, mas também os efeitos da adesão afectiva ao seu discurso, a qual dificulta o raciocínio individual e facilita a intervenção externa. É pelo amor ao seu mestre que, na continuação do texto, Libório nos surge satisfeito com a sua condição de discípulo: “Seguir era um voluptuoso prazer que então seguia” (*ibidem*). A angústia provocada pelo envelhecimento do sacerdote (cf. 142, 329) testemunha igualmente o apego do rapaz à figura paterna que o acompanha. A

expressão "meu bom mestre", espécie de refrão da obra, para além de estima, exprime ainda a admiração e o respeito pelo tutor inesquecível.

Não podemos deixar de contrastar o duradouro "amor incontido" (Martins, 1999: 277) que une estas duas personagens com a hostilidade crescente que caracteriza as relações entre o protagonista e os pais biológicos. A mãe, em conformidade com o que já vimos, na sua rispidez, é um elemento castrador. O mesmo se passa com o pai, figura que, nas palavras acertadas de Serafina Martins (cf. 1999: 273), não tem qualquer relevo na formação individual de Libório. Ele acaba por fazer coro com a mulher, chegando mesmo a ameaçar o filho de morte (cf. 219). Apesar de dependente da figura materna, o conflito com a entidade paternal que Buckley (cf. 1974:19) identifica noutros *Bildungsromane* não se encontra, em *A via sinuosa*, posto de parte. O distanciamento emocional entre Libório e os progenitores tem a sua tradução física na mudança para o convento (cf. 242). Mais tarde, quando regressa do convívio com os Malafaias, o sentimento de pretensa superioridade social do protagonista (cf. 328) aprofunda a sua separação dos pais. O afastamento do protagonista em relação à família transforma-o num órfão simbólico que, como outros *Bildungshelden* na mesma situação (cf. Buckley, 1974: 19), encontra em alguém alheio à sua família, deliberadamente ou não, o substituto do pai ausente[114].

Enquanto padre-mestre, como frequentemente é designado, o responsável pelo Convento de S. Francisco desempenha junto a Libório a função de professor. Aliás, é neste papel que ele nos é apresentado no *incipit* do romance: " Sentado na borda do tanque, […] instruía-me o senhor padre Ambrósio da latinidade" (9). De acordo com Denis Pernot (1998: 108), é porque a figura docente alia cultura com a capacidade de a transmitir que ela "est souvent utilisée pour relayer les autorités familiales et fixer socialement le mentor". A proximidade que a actividade lectiva implica facilita também, certamente, este desdobramento de funções, no qual o mestre acaba por se sobrepor ao professor[115]. Parece-nos que a desvalorização deste

[114] Com Rodríguez Fontela (1996a: 321-322), "no creemos que esta carencia y orfandad inicial constituya una explicación suficientemente válida a la hora de justificar la presencia del mentor". Embora discordemos da sua alegação de que o pícaro, igualmente órfão, não se socorre de um tutor – ela própria aponta posteriormente o cego como mestre do Lazarillo (*idem*, 379) –, aceitamos que outros motivos justificam o recurso a esta figura, designadamente como veículo de uma determinada ideologia.

[115] Acrescente-se que em *A via sinuosa*, como, em geral no *Bildungsroman* (cf. Sammons, 1981: 231), a educação formal do protagonista é minimizada. Do período passado em Lamego a estudar, é o decisivo episódio da participação passiva na manifestação republicana que se destaca. Significativa do pouco relevo da escolarização na vida de Libório é também esta reflexão do narrador-protagonista ao abandonar a cidade, em hora de balanço, no final dos estudos liceais: "Que levava eu dali? Sabia lá!… Talvez o conhecimento de que a existência, mais que tudo, é uma luta formidável de corpos e de sombras" (203).

cargo está patente logo na página inicial do romance, onde o velho sacerdote, "antes de abrir Horácio" (9), em discurso directo, numa intervenção de carácter moralizador, apresenta a Libório S. Francisco de Assis como modelo de pureza a seguir. Através desta e de outras lições, pretende o padre-mestre orientar o rapaz no caminho que conduz à vida eclesiástica, destino que, na sua clarividência, lhe fixou.

Este projecto de vida que o padre Ambrósio delineia para o seu discípulo, "viável para a sua [de Libório] condição de vago fidalgote […] e benfazejo para a sua condição de 'filho' criado sob a sua alçada intelectual e afectiva" (Martins, 1999: 273), baseia-se no seu já referido superior conhecimento dos homens e do mundo. É ele que inspira as diversas passagens em que, à semelhança do que acontece no romance pedagógico, o clérigo visa persuadir o seu interlocutor, o qual se mantém, em geral, silencioso.

A filosofia de vida do padre-mestre caracteriza-se pela sua "feição quase nada ascética" (Martins, 1999: 276), uma vez que o mentor de Libório não combate encarniçadamente o pecado, nem prega o sacrifício. Pelo contrário, numa visão muito própria e até contrária à doutrina da Igreja, considera que "Deus é melhor do que o pintam os teólogos; fez a vida, sabe que não se pode vergar o curso à vida. […] Nosso Senhor fez-nos o coração de molde a sentir o que é bom e a amar o que é belo" (228). Daí a complacente "aceitação do mundo, de tudo o que o compõe, tal como o mesmo se lhe apresenta" (*idem*: 275), aspecto que contribui para o "perfil humaníssimo" (Fernandes, 1997: 34) desta personagem[116]. Não desaprova, por isso, os padres que "são honrados pais de família" (228) nem amaldiçoa a beleza de D. Estefânia (cf. 172-173).

A benevolência desta personagem não apaga a sua tendência conservadora. Como lembra o senhor Chinoca, com a concordância de Libório, o "Padre Ambrósio era um homem tolerante, amável, cheio de mansidão para todos, sem hipocrisias nem prevenções, mas liberal, não. Pelo contrário…" (272). O padre-mestre confirma a opinião do farmacêutico em afirmações como esta:

> "A desigualdade das classes ainda não penetrou a alma simples deste burgo; as ideias aqui estão no período da arma de pederneira. E graças, porque nada há mais fátuo que as ideias. […] Esta terra não faz história e isso quer dizer que vai gozando uma parcela de felicidade" (146).

[116] Uma vez que a humanidade do padre Ambrósio tem em Deus a sua origem, parece-nos que ela não contraria, mas reforça, a abordada natureza divina do mentor.

No entanto, com Serafina Martins (cf. 1999: 276), pensamos que "O tal conservadorismo é um *trompe l'œil* para os incautos, pois trata-se, na verdade, do pragmatismo de um desiludido (sem azedume)". O senhor Chinoca não deixa de reconhecer que "Para ele [padre], todas as ideias políticas se valem" (272), confirmando o "cepticismo" (144) que a instância narradora lhe atribui e que suplanta o conservadorismo propriamente dito (cf. Serafina Martins, 1999: 276).

É deste espírito ecléctico e pragmático que resulta o "estoicismo benévolo" (148) a que o padre Ambrósio procura converter o seu discípulo. Em diversos momentos, este mestre de sobrevivência pronuncia sentenças ilustrativas desta doutrina: "A grande questão é menos viver a nosso gosto, que viver sem custo" (227); "Deus mandou-nos viver, vivamos! ou, noutros termos, fujamos da dor e da morte!" (228). Os seus projectos para Libório reflectem igualmente esta filosofia de vida. Quando o rapaz sai da prisão, este pai adoptivo, desiludido, mas não vencido, expõe assim os seus desígnios: "Eu desejaria que fosses um homem de serenidade tanto quanto se pode ser com robusta consciência e mente bem formada. Como Timão penso que a ciência da vida está na tranquilidade" (148). A posterior apologia do "remanso da aldeola" (228) como local propício a este tipo de existência completa o cenário de áurea mediania que subjaz ao traçado do mestre.

Como vemos, à partida, o magistério do padre Ambrósio está orientado para transformar o inexperiente rapaz numa reprodução do seu guia, o que, segundo o exposto no início deste capítulo, recorda o *Erziehungsroman*. *A via sinuosa* ilustraria mesmo "la relation pédagogique exemplaire" (Granderoute, 1985: 68) que estrutura este tipo de romances se Libório não se afastasse progressivamente do trajecto estabelecido pelo seu tutor. De facto, enquanto o discípulo prototípico, como Telémaco, "a foi en Mentor et en ses conseils et il se livre sans réserve à lui" (Granderoute, *idem*: 68), regressando "toujours vers son maître dont il sent besoin et finit par lui renouveler sa confiance et sa soumission" (*ibidem*), no caso do romance em análise, a intensa relação afectiva que une as duas personagens não produz este tipo de dependência. Pelo contrário, Libório vai-se emancipando, construindo o seu próprio caminho. À separação dos pais biológicos segue-se também a separação do pai adoptivo. Pela autoformação, o discípulo torna-se mestre de si mesmo.

Desde o início do romance que encontramos sinais que indiciam o malogro dos projectos do mestre oficial. Quando Celidónia os evoca, lembrando ao rapaz que "o senhor padre-mestre

quer de morte que sejas padre…" (22), ele não deixa de contrapor a sua vontade, afirmando resolutamente: " - Pois quer, mas não quero eu" (*ibidem*).

Por outro lado, consideramos também significativo o silêncio com que o protagonista responde às directrizes do padre-mestre[117]. Mais do que concordância ou discordância, tal comportamento sugere, em nosso entender, uma aceitação resignada, competindo, por vezes, ao discurso interior do protagonista expressar o desencontro entre o discorrer de um e o sentir do outro: "O padre-mestre ia delineando a minha norma de vida e, escutando-o, uma melancolia selvagem se apoderou de mim, melancolia que desde aquela hora cresceu ao passo que os dias voavam" (93).

Além disso, não escapa a nenhum dos elementos do par o rumo próprio que a vida de Libório vai tomando. Após a visita do reitor do liceu à prisão, num momento de auto-análise, o jovem Barradas conclui: "Bandeara-me com os revolucionários, não era pois vassalo; cobiçava a mulher, não era casto; orava apenas sob a garra do temor, não era pio. Que força estranha me impelia para tão longe de mim?" (133). Esta reflexão revela um indivíduo problemático que, como os *Bildungshelden* em geral, está a viver uma crise de identidade. Com efeito, encontra-se em gestação um novo Libório: "Eu vivia muito interiormente para notar travões na roda da minha liberdade. Sem ruído, por mãos invisíveis e arte oculta, uma casa nova se edificava em meu ser" (196).

Com a perspicácia que o caracteriza, o padre-mestre também não podia deixar de se aperceber dos entraves que a maneira de ser do seu discípulo colocariam ao seu plano. Significativamente, a consciência deste facto manifesta-se pela primeira vez quando Libório é posto em liberdade, depois de, mesmo inadvertidamente, ter cometido o seu primeiro acto de rebeldia e de afirmação pessoal, em virtude de ter transgredido os princípios em que tinha sido criado (respeito a Deus e ao Rei). Nesta altura, o mestre reconhece: "Não o serás [sereno, tranquilo]; teu cérebro é impressionável como a cera." (148). Como vemos, contrariamente ao que acontece no romance de educação, a identidade pessoal prevalece sobre os desígnios que são externos ao protagonista.

A lógica deste subgénero romanesco também não comportaria um mestre a confessar abertamente o fracasso da sua acção, como acontece no final de *A via sinuosa*: " - Pois lutei, lutei com ardiloso esforço para furtar Libório à corrente que tudo vai levando. Com mágoa

reconheço que foi debalde!…" (344). Com efeito, aquela que é a última intervenção do padre Ambrósio reveste-se de um interesse particular, já que nela é a sua actividade como mestre que, curiosamente, se torna objecto de análise. Ele indica os objectivos e os métodos que nortearam a sua intervenção, bem como os adversários da sua actuação. Esta reflexão oferece-nos a possibilidade de reafirmar que estamos indiscutivelmente perante um romance de aprendizagem, no qual se reúnem elementos de protótipos genológicos contíguos.

Quando retoma a sua prelecção, o padre Ambrósio identifica "um destino relativo que é o corpo mesmo do tempo" (*ibidem*) como o seu oponente máximo. Ele próprio havia já sugerido, quando Libório foi libertado, o efeito nefasto deste factor no seu discípulo (cf.148)[118]. Recordamos, por isso, a já referida concepção bakhtniniana do romance de formação realista, no qual o herói se encontra "au point de passage d'une époque à une autre époque" (Bakhtin, 1979: 230) e onde "L'image de l'homme en devenir perd son caractère privé […] et débouche sur une sphère toute différente, sur la sphère spatieuse de l'existence historique" (*ibidem*). Como acontece em obras tão díspares como o *Candide* (1759), de Voltaire, ou *Os Maias* (1888), de Eça, aquele "destino relativo"[119] invalida qualquer projecto educativo, o que conduz inevitavelmente à alteração do estatuto do mestre: ele passa de co-protagonista a personagem secundária que gravita em torno do herói, cuja busca de identidade — e não a confirmação de uma teoria — domina a acção romanesca.

Este espírito dos tempos concretiza-se nos diversos elementos que o sacerdote enumera em seguida e que considera responsáveis pela derrocada daquilo a que chama, sintomaticamente, "a minha obra" (345). São eles a família, o ensino oficial, a cidade e a ideologia republicana (cf. *ibidem*). Já anteriormente, num dos seus exames de consciência, Libório se reconhecia como palco de uma luta entre influências contraditórias que faziam do

---

[117] O texto mostra-nos Libório a exprimir oralmente a sua concordância, em discurso indirecto, apenas a propósito da sugestão de ocupar os tempos livres com a caça: "Manifestei a meu mestre o prazer que me dava ensaiar a nobre arte venatória" (210).

[118] No "P.S. ao leitor gracioso" que segue o romance, Aquilino destaca precisamente Libório como "HOMEM DO SEU TEMPO" (348). Vai ainda mais longe num texto citado na badana da edição de *Lápides partidas* que utilizámos, onde afirma: "Libório Barradas é um produto do meio, condicionado por ele, sua emanação, digamos. / Procedi como na zoologia geral, estudei um tipo, não um indivíduo". Não descurou, no entanto, "a casa interior que o indivíduo constrói no meio da praça e do tumulto", assinalando "a intersecção" entre o individual e o social, concepção, como sabemos, bem típica do *Bildungsroman*.

[119] Embora o padre-mestre confesse não acreditar no "destino absoluto" (344), esta é uma força repetidamente evocada ao longo do romance, sendo talvez a referência mais paradigmática a da fidalga, para quem "a gente é conduzida e não se conduz" (185). O destino, força comummente evocada também no *Meister* de Goethe, colabora, pela sua natureza imprevisível e incontrolável, na derrocada da figura do mestre. Como o acaso, ele "marque la fin de la providence, ce que le roman picaresque avait déjà commencé de montrer. […] Et avec le hasard se développe un nouvel effet esthétique qui est la surprise" (Montandon, 1999: 470-471).

seu futuro uma incógnita: "Que porvir me esperava, formado entre coisas tão díspares, aquele lugar de mansíssimas sombras, a suave tutela de meu mestre, a desordem familiar e uma sociedade revolta? Via-me como uma palha num torvelinho" (221). O seu reconhecimento ilustra a abertura à vida e o primado da experiência que, como já foi dito, foram fundamentais para a emergência do *Bildungsroman.*

No seu clarividente discurso, o mestre cessante não deixa de referir as implicações da carência de orientação no futuro do seu apaniguado, dividido entre tendências opostas do seu "eu" complexo:

> "Mas digne-se Vossa Excelência considerar o trajecto deste moço até a completa juventude, destrambelhadamente pio e irreverente, casto e hereditariamente sensual, laborioso e no fundo intoxicado por uma vaga filosofia que tudo devolve ao nada, esforço, bem ou mal, cultura ou incultura… até dar em ateu ou coisa parecida, republicano ou epicurista! Para onde correrá a via sinuosa? Não sei, mas estou em jurar que o meu discípulo será bem desgraçado! …" (345-346).

Sem o auxílio da mão superior do mestre, o percurso do discípulo complica-se. A recta para a felicidade que o programa do mentor representava dá lugar à "via sinuosa" por onde o rapaz deambula sozinho em direcção a um futuro incerto que se prevê infeliz.

Embora o padre-mestre assuma o fracasso da sua intervenção junto ao seu discípulo, como convém, aliás, a um exemplar do subgénero que representa a autoformação do protagonista, pensamos que a sua voz não perde autoridade. Em nosso entender, o discurso que Libório, de forma imprevista, escuta, acaba por funcionar como a última lição do seu mestre. O seu impacto manifesta-se através da reacção do receptor acidental: "Saí a passos lentos, cabisbaixo, outro homem" (346). Ao silêncio com que habitualmente o rapaz respondia aos ensinamentos do seu guia junta-se, por fim, o seu afastamento, com sinais de derrota.

Além disso, julgamos que, sendo o final, juntamente com o *incipit*, "um lugar estratégico do texto, tanto em termos estruturais como semântico-pragmáticos" (Reis e Lopes, 1987: 192), não é por acaso que ele coincide com a tirada do mestre. Para além de completar o ciclo iniciado pela lição inaugural, conferindo ao romance uma estrutura circular, a derradeira intervenção magistral parece-nos revestir-se do tom da moralidade. *A via sinuosa* (e notemos que o título repete uma expressão retirada do último discurso do sacerdote) não exclui, por conseguinte, uma vertente didáctica que, na opinião de Rodríguez Fontela (cf. 1996a: 281, 300), convive frequentemente com qualquer um dos géneros de formação[120]. O romance

[120] Com esta autora (1996a: 281), entendemos "vertente didáctica" " en su más estricto papel ejemplarizante y en su proyección pragmática – hacia la figura del lector".

aquiliniano poderá ser lido como um romance de tese, manifestação máxima do natural didactismo do género romanesco (cf. Suleiman, 1993: 56)

Desconhecendo ainda o mais recente desvario do seu pupilo, o padre Ambrósio começa por contrapor as virtudes dos portugueses do passado aos defeitos da nova geração, de que Libório é o representante. Apesar da parcialidade da visão do padre, surge assim formulado o "unambiguous, dualistic system of values" que, segundo Susan R. Suleiman (*ibidem*), caracteriza o romance de tese. Analisa em seguida o percurso desviante do rapaz para vaticinar, por fim, a desgraça futura do seu protegido. Posto que tal não passe de uma conjectura que abre a porta a um segundo volume, a proverbial sabedoria do padre-mestre aumenta, aos nossos olhos, a probabilidade de a sua previsão se concretizar. Na verdade, apesar de o destinatário imediato deste discurso ser o fidalgo de Santa Maria das Águias, Libório e, com ele, como sucede ao longo do romance, o público, acabam também por receber a lição do mestre. De forma velada, ela encerra a "rule of action addressed to the reader", que, para Susan Suleiman (*ibidem*), o romance de tese, género de natureza eminentemente pragmática, não dispensa. Através da personagem idónea do padre-mestre, o protagonista e, de forma mediata, os leitores[121] são colocados perante dois sistemas de valores, dos quais um — o "da boa tradição portuguesa" (344) — é conotado com felicidade, ao contrário do outro, o sistema dos valores modernos, que conduz à perdição.

A sublinhar esta visão não falta mesmo a colaboração do protagonista. Também ele, num momento de auto-análise, acaba por admitir o mérito dos valores defendidos pelo seu mestre:

> "Viera desembocar àquele descampado, àquela situação de criminoso, como? … Pelas veredas loucas que há muito ia trilhando. Reconhecendo a eficácia dos valores antigos, faltava-lhes, de todo, com meu entusiasmo. Talvez fosse salutar ser pio, eu estava céptico; ser conservador, detestava a ordem actual que me comprimia a personalidade" (341).

Esta estratégia, ainda de acordo com a estudiosa do romance de tese que vimos seguindo, constitui "the simplest and most direct way of inserting a real doctrine into a fictional world" (Suleiman, 1993: 74-75). Os valores da sociedade adulta representados pela figura cativante do padre Ambrósio saem também reforçados porque Libório, como vemos, se apresenta claramente como um caso de "aprendizagem exemplar negativa" (*idem*: 67, 84-100),

[121] Para Granderoute (1985: 3), esta estratégia é frequente no romance pedagógico: "Or cette rélation didactique qui s'établit entre romancier et lecteur, autrement dit entre maître et disciple, le roman pédagogique, lui, la transpose au sein de l'œuvre dans la trame de la fiction".

reconhecendo a superioridade do sistema tradicional. Por isso Eduardo Lourenço (1985: 233) afirma que, "No mais profundo da sua alma, da sua memória e da sua escrita, […] Aquilino ficou homem *d' ancien régime*, de um tempo arcaico e imóvel na sua estrutura de um tempo mais natural que histórico".

Pensamos que, de forma mais discreta, os sistemas de valores em conflito se projectam na dupla feminina em relação à qual o protagonista oscila ao longo do romance[122]. Nas palavras de Denis Pernot (1999: 111), "la mise en place d'une lutte d'influences tutélaires prend dans bien des cas les aspects d'une hésitation ou d'un conflit amoureux". De facto, na continuação da reflexão acima transcrita, Libório discorre:

> "Remordia-me na consciência o ter infamado as mãos no roubo e no sangue, mas não renegava a causa de tão feio desatino. Oh! Não era culpa da bela criatura do Senhor nascer sedutora e liberal de suas graças, nem minha ser seduzido!" (341).

A avaliar por esta passagem, é uma mulher que motiva a transgressão do rapaz, uma Eva que, pelos seus atributos, conduz à perdição o passivo, mas não arrependido Adão. Celidónia ocupa o pólo oposto. Ela encarna o caminho da salvação: "implorei que Celidónia fosse o raio de sol que me alumiasse no trânsito deste vale de negruras" (171). Nesta passagem, atribui-se-lhe o papel de guia numa viagem que se prevê arriscada. Enquanto "pupila mimosa do pretérito" (114), podemos associá-la à tradição e ao que esta significa no sistema de valores do texto. Tal como Libório, ela também é filha do mosteiro, mas, ao contrário do seu eleito, ela permanece fiel aos valores de origem. O estatismo que a caracteriza e a sua conservação no espaço nativo são significativos do laço indestrutível que a prende ao mundo em que cresceu[123].

Pelo que fomos expondo ao longo deste capítulo, não nos parece que a presença destes elementos de carácter didáctico-ideológico ponha em causa a natureza marcadamente autoformativa deste romance, onde o narrador-protagonista reconstrói o processo de busca do seu caminho entre dois mundos. O sistema advogado pelo padre-mestre funciona como o "outro" em relação ao qual o "eu" se afirma, apesar das dificuldades que isso implica.

---

[122] Justifica-se, de novo, uma aproximação entre *A via sinuosa* e o romance realista-naturalista, onde "É muito comum […] uma estrutura opositiva [entre a mulher ideal e a fatal], como meio de expressar abertamente a ideologia que as enforma, tanto nos valores a rejeitar como nos valores a adoptar" (Jesus, 1997: 230). No entanto, em Aquilino, isto não implica nem o destino trágico, nem a felicidade suprema de nenhuma delas. Por outro lado, o protagonista acaba por se afastar de ambas, comportamento pouco canónico de acordo com os intuitos moralizadores da narrativa realista-naturalista.

A favor da classificação de *A via sinuosa* como romance de autoformação, podemos também indicar o facto de outras personagens disputarem ao padre Ambrósio o papel de mestre, influenciando igualmente a vida de Libório. Neste aspecto, é significativo que o narrador-protagonista designe Ana Potebórneo como "minha prazenteira mestra de amor" (251), reconhecendo assim a similaridade existente entre as funções desempenhadas pelo padre-mestre e pela sua iniciadora sexual. Inspirando-nos neste excerto, designamos com o título "Mestras de amor" o capítulo em que estudaremos as mulheres que, nos três romances, desempenham este papel.

Ao clérigo e a Ana Potebórneo acrescentam-se outras personagens que, não sendo explicitamente designadas como mestres, não deixam, todavia, de ter esta mesma função. Apesar do pouco relevo que detém na vida de Libório, podemos ver em D. Henriqueta, conhecida do velho sacerdote que ele escolhe para senhoria do seu discípulo, uma candidata a esta tarefa, como se depreende desta passagem:

> "à mesa, [D. Henriqueta] salpicava nossa grave compostura de ponderosas recomendações, que concluíam sempre:
> - O senhor há-de sair de minha casa mais fino que um príncipe" (105).

Porém, como acontece com o padre Ambrósio, os seus intentos serão frustrados pela inesperada intervenção de outros mestres com mais sucesso: o senhor Bento Chinoca e D. Estefânia. Juntamente com Ana Potebórneo, eles abrem novas perspectivas na vida de Libório, nada consonantes com os planos iniciais do mestre oficial. A multiplicação daqueles a que podemos chamar mestres oficiosos conduz à decadência do guia primeiro. Uma vez que eles põem em causa a obra deste, Granderoute (1985: 4) chama-lhes "anti-mestres". Como pensamos que, embora contrariando a acção do mestre original, eles não deixam de constituir influências tutelares, optamos pela designação de mestres subversivos. Saídos dos caminhos da vida, eles acrescentam novas dimensões à existência do ser em formação. Mais do que o padre-mestre, figura ainda com certas feições de pedagogo[124], eles desempenham a função de "*ayudante circunstancial*", que, para Rodríguez Fontela (1996a: 379-380), compete à

[123] A natureza positiva, porque protectora, do local de origem é bem evidente no contraste que podemos estabelecer entre a virginal Celidónia e a irmã Clara, "que lá anda por Lisboa, se não morreu já, comida de venéreo" (34).

[124] Se bem que fora do âmbito escolar institucional, o padre Ambrósio não deixa de pretender impor, como o pedagogo convencional, "un programa educativo teórico sin tener en cuenta las facultades naturales del discípulo y sus necesidades de autoformación" (Rodríguez Fontela, 1996a: 379). Esta personagem parece-nos ilustrar as interferências entre os dois tipos de entidades tutoriais notadas pela mesma autora (*idem*: 380), para quem "el pedagogo puede asumir modos propios del maestro, y éste comportarse a veces como pedagogo".

personagem do mestre na poética do romance de autoformação. A sua presença é ocasional e não impositiva, pelo que não afecta o carácter autoformativo do processo em que o protagonista se encontra envolvido. Por outro lado, estes mestres segundos[125] são, geralmente, pouco convencionais e não têm, em princípio, o halo que envolve o mestre original.

A primeira aparição do "antigo boticário da vila" (47) no texto confirma, sem dúvida, este perfil. Com os seus "desatinos […] em matéria de crença" (48) e a sua "veia jacobina" (49) em tempos de amar a Deus e ao Rei, ele não é, certamente, um português exemplar. Mais adiante, surgem outros elementos que confirmam a natureza pouco canónica desta personagem "rebelde a Deus e aos homens" (254): vive em concubinagem com Ângela (cf. 253) e é *persona non grata* na vila onde reside (cf. 254). Além disso, ele fica a perder na curiosa comparação que Libório estabelece entre ele e o seu mestre espiritual: enquanto este é "tão eloquente no saber e tão contagioso na bondade" (53), aquele é classificado como "triste e vadio" (*ibidem*). No entanto, ambos inspiram neste rapaz ainda profundamente crente uma "necessidade de sacrifício" (*ibidem*) que o conduz a uma prece.

Podemos dizer que, juntamente com o senhor Chinoca, surge outra das influências "extra-curriculares" que marcam a vida de Libório, pois, como adiante desenvolveremos, é a partir da intervenção do farmacêutico que o protagonista constrói uma imagem de Estefânia como "muladar quente de lascívia" (65), imagem essa que reflecte tanto o preconceito do bom cristão como a atracção que aquela figura, afinal, exerce. Adúltera, a fidalga, apesar do seu nível social e da sua beleza, não deixa de constituir também uma companhia pouco recomendável.

Voltando ao senhor Chinoca, é como mentor político que ele se torna determinante na vida de Libório. O seu contributo é reconhecido pelo narrador-protagonista quando, depois de expor a passividade com que reagia à sua doutrinação revolucionária, conclui: "A casa nova, que havia tempos se carpintejava em mim, mobilava-se" (250). Por outro lado, o emprego de verbos como "catequizar" (250) e "conduzir" (255) são bastante explícitos quanto à relação que se estabelece entre o antigo boticário e o protagonista. Chinoca explora um filão iniciado com a prisão do rapaz. Nessa altura, a entoação do Hino da Maria da Fonte "com [aquela] garganta que, tempos antes, só queria entoar o *Salutaris*" (133) simboliza a adesão do

[125]A expressão "mestres segundos" inspira-se na ordem em que, cronologicamente, eles surgem na vida do protagonista e não tem subjacente uma apreciação valorativa associada a secundarização. Por outro lado, apesar de aqui os contrapormos ao "mestre primeiro", tal não significa a obrigatoriedade da co-presença de ambos num

protagonista ao programa republicano de que o ex-farmacêutico é, no universo do romance, um grande entusiasta.

A situação particular em que o jovem, após a recusa do seminário, se encontra, favorece a acção do republicano: "Pobre, desvalido, amante, só lhe antepunha a resistência das opiniões claras de meu mestre" (250). Reconhece, porém, que "certas ideias, de muitas que me pregava, pareciam-me sensatas e aceitáveis" (*ibidem*).

No seu magistério, o velho boticário, para além de prédicas, recorre também ao empréstimo de livros (cf. 221), mestres por excelência. O narrador-protagonista, ao afirmar que, com eles, "Eu familiarizava-me, desdenhando-os [aos livros antigos], com o mundo que galopa" (221), manifesta a sua ruptura com os valores do passado e a entrega incondicional aos valores do seu tempo.

De acordo com o espírito de tolerância defendido pelo padre-mestre, ele e o republicano acabam por juntar forças no auxílio a Libório. Em *Lápides partidas* (1945: 256), o farmacêutico associa-se ao padre Ambrósio para financiar a fuga do jovem e, no final (cf. 281-283), ambos escutam e aprovam o seu plano de exílio. Esta colaboração entre representantes de ideologias diversas corrobora a identidade de funções destas duas personagens, mestres que velam paternalmente pelo filho adoptivo comum.

Encontrando-se a mulher, no início do século XX, excluída da esfera pública — as reivindicações pelo direito ao voto confirmam-no —, nenhuma personagem feminina poderia competir com os mestres masculinos no seu papel de mentores ideológicos[126]. A sua acção desenvolve-se ao nível da educação sentimental do protagonista, aspecto a que nos dedicaremos num próximo capítulo.

Ainda que a senhora de Santa Maria das Águias, como veremos, se destaque em *A via sinuosa*, pelo papel de sedutora, não é apenas neste domínio que o seu magistério se exerce. Apesar de mais discreta e limitada, a sua acção vai também no sentido de, um pouco como o padre-mestre, procurar converter Libório à filosofia em que assenta o seu sucesso na vida, a "martingale de la réussite" (284, 330). A duplicidade de funções que a mulher, na sequência do romance de educação social do século XVIII, desempenha no romance de formação mantém-se em *A via sinuosa*. Apesar de a actividade de D. Estefânia não estar especificamente

---

romance de aprendizagem. Efectivamente, a componente autoformativa deste subgénero implica a supremacia do(s) mestre(s) oficioso(s) ou mesmo a sua presença exclusiva.

[126] Note-se que, em casa de D. Henriqueta, o debate ideológico trava-se entre o padre e Chinoca, enquanto D. Estefânia, em segundo plano, se ocupa principalmente da observação do rapaz (cf. 144-148).

voltada para a promoção social do protagonista, como acontecia naquele género nos séculos XVIII e XIX devido ao particular contexto sócio-económico da época, ela não deixa de lhe fornecer orientações para o seu "pleno triunfo" (330) futuro. Neste domínio, porém, a mestra não repete o êxito obtido no plano amoroso. É curioso ver que tal acontece quando a sua intervenção tem um tom próximo da do mestre oficial. Dominado pelos "loucos…os perdulários sentimentos" (345) que o sacerdote verberará, Libório quase se torna um criminoso. Este desenlace lembra-nos uma das conclusões de Robert Granderoute (1985: 972), segundo a qual "Le "début dans la vie" peut être une faillite définitive", resultado que reflecte indubitavelmente o sucesso de uns mestres e o fracasso de outros num processo de formação individual onde o "eu" toma a dianteira.

Tal como acontece com Libório, também no percurso de Antunes, protagonista de *Nome de guerra*, diversos mestres intervirão. Incluímos nesta categoria o anónimo tio que, à semelhança do padre Ambrósio, procura transformar o sobrinho na sua reprodução, adulterando um laço familiar. Como diz o texto, Antunes "era «filho de tio» sem o saber" (44). A família mantém-se, portanto, como ponto de partida para a autoformação. Através de um vínculo forçado, este pai-intruso projecta fazer do sobrinho "o seu digno sucessor no barulho da terra" (43), procurando assegurar a continuidade subjacente à suposta filiação. A herança, tema a que Minden, como vimos, prestou particular atenção, surge aqui como estratégia de reprodução ameaçadora da identidade individual.

Especialmente preocupado com "o crescimento masculino" (44) do rapaz, "a sua imaginação caía toda num resultado viril, à sua maneira regional" (*ibidem*). O tio, "marialva rústico-lusitano" (Aguiar e Silva, 1994: 407), pretende perpetuar através desta "sua quase semente" (198) o modelo cultural de homem que ele encarna. Na limitada perspectiva desta personagem, "fazer de alguém um homem era uma questão de educação sentimental" (Alçada Baptista, 1986: 17), pelo que o seu objectivo supremo é "pôr o rapaz «pronto a funcionar»" (43). A sexualidade, "fruto proibido" para Libório, é aqui encarada como elemento natural e único da masculinidade. Neste cenário, a mulher afigura-se indispensável, competindo-lhe um papel específico e limitado: iniciadora e parceira sexual.

Tal como o padre Ambrósio, também o tio do Antunes não consegue levar o seu projecto a bom termo (cf. 43). Porém, "ainda que rebentasse não descansaria enquanto não fizesse do sobrinho qualquer coisa que se visse" (*ibidem*), passagem onde a determinação "criadora" desta personagem tem, como é comum nos mestres, algo de divino. Perante o

insucesso das suas manobras, delega a tarefa formativa em D. Jorge, "o qual o tio adorava por ser "bruto como as casas e ordinário como um homem"" (43). Estas características, juntamente com a admiração do tio, fazem do aristocrata o representante modelar do tipo de homem que se espera que Antunes seja.

Após aqueles que podemos considerar os capítulos teóricos iniciais, a narrativa da vida do Antunes propriamente dita principia *in medias res*, num capítulo bastante revelador quanto ao tipo de relação que se estabelece entre D. Jorge e o sobrinho do amigo. A abrir o capítulo, o título "Um experimentado apresenta um estreante" (39) remete claramente para a já conhecida dupla mestre/discípulo. Numa altura em que os intervenientes na história ainda não têm nome[127], estas duas personagens são identificadas pela sua relação com a experiência. Como é característico do mestre, o "experimentado" possui a experiência que fundamenta a missão iniciática sugerida pelo verbo "apresentar", ao passo que o "estreante", a quem ela falta, irá começar um processo orientado para a sua conquista. Da inexperiência deste resulta a típica relação de dependência e subalternidade que se estabelece entre o discípulo e o seu guia, ilustrada por esta comparação: "Contudo, este [o estreante] seguia-o [ao experimentado] como o resto de um barco segue a proa" (39).

Compenetrado do seu papel de mestre, D. Jorge dá a Antunes várias lições de macho, lições essas caracterizadas pela força (cf. 39, 40, 51, 55, 57), pela violência (cf. 50-51) e pelo desrespeito pelos outros, sobretudo pelas prostitutas (cf. 41, 50, 57-58). No entanto, Antunes não se interessa pelo magistério do amigo do tio: "O Antunes alheava-se como podia daquelas desagradáveis violências e sentia saudades dos pais, do namoro e do seu quarto de dormir, sossegado, na província" (51). Neste excerto onde campo e cidade surgem valorados com os sinais opostos que tradicionalmente lhe são atribuídos, parece-nos significativa a ausência do poderoso tio do passado bucólico de boa memória. Esta exclusão, segundo pensamos, remete para a inexistência de laços afectivos entre o sobrinho e aquele familiar e para uma recusa definitiva da sua influência.

Esta passagem integra um capítulo significativamente intitulado "Onde se mostra que quem complica as estreias são os experimentados" (57). A acção de D. Jorge enquanto mestre toma o sentido inverso daquele que, como vimos, compete normalmente a esta figura. Em termos actanciais, podemos dizer que se anula a sua actuação como adjuvante.

A este capítulo seguem-se outros que tornam evidentes as limitações da intervenção do guia, pondo em causa o seu poder e o seu papel. As designações atribuídas aos capítulos, são, só por si, bastante eloquentes: "Quando parece terminada a missão do experimentado, não tinha, afinal, começado ainda" (53), "Os processos infalíveis do experimentado não dão resultado no estreante" (59), "Por causa das ajudas, o estreante já não sabe senão olhar para trás" (61). Prefigura-se, assim, o insucesso do mestre, que, tal como o padre aquiliniano, não deixa de o reconhecer: "tinha feito o possível para ser-lhe [ao tio] agradável, mas estava arrependido da promessa que lhe fizera e por isso desistia de caso tão bicudo e sem conserto" (60).

A relação entre este mestre e o seu discípulo, contrariamente ao que sucede com Libório e o padre Ambrósio, não possui um suporte afectivo, pelo que a envergonhada desistência do primeiro deixa o segundo completamente só, entregue a si próprio, sem qualquer apoio. O desaparecimento do mestre por delegação tem, no entanto, consequências positivas, na medida em que o Antunes fica assim livre de interferências externas, tornando-se o único responsável pela sua vida. O capítulo significativamente intitulado "Quando as ajudas desistem, pega a conspiração" (63), que se segue ao último citado, dá já conta deste processo de auto-apropriação iniciado pelo protagonista, processo esse que, como vemos, não se compadece com influências alheias. Como seu corolário, "À segunda vez que se nasce, assiste-se ao próprio nascimento" (65), título de natureza aforística onde o pronome reflexo, apontando para a coincidência entre espectador e actor, remete para a noção de autoformação.

O corte de Antunes com o seu mestre citadino torna-se bem evidente perto do final do romance, quando, à saída do clube, ele enfrenta D. Jorge, que não entende o seu insulto (cf. 160). Este episódio, impensável num romance *à la Télémaque* ou mesmo em *A via sinuosa*, evidencia a independência conquistada por Antunes.

O insucesso destes mestres na condução da vida do Antunes não é, pensamos, caso único. O mesmo acaba por acontecer com aquilo a que genericamente se chama a sua educação. Tanto aqueles como esta são agentes externos impostos, mas, ao contrário daqueles homens, a educação tem, até ao encontro com a Judite, um profundo impacto na vida do protagonista. Nela embate a acção dos bem intencionados mestres que "[lhe] pespegaram com uma mulher

[127] A este respeito, é interessante notar que o capítulo III apresenta "Uma Judite que não se chama assim" (31). Antunes só é designado pelo nome no capítulo VI (40) e D. Jorge no VII (43), reafirmado no IX (51). Apesar do seu nome não ser o verdadeiro, a figura feminina obtém, pela primazia, maior destaque.

nua nos braços" (186-187): "Mas o Antunes é educado. Entre ele e a mulher nua a sua educação punha uma distância que não era destruída pelo desejo da carne" (67). Antunes

> "Não foi criança na idade de ser criança, não foi selvagem na idade de ser selvagem, não foi violento na idade de ser violento, não errou em todas as idades de errar, por culpa da sua educação em que o quiseram levar a bom fim, mas na qual ficou, afinal, encalhado no meio da vida!" (75-76).

Devido à educação recebida, ele "via mas não mexia, nem sabia mexer" (127). Nestas passagens, estamos nos antípodas da visão eufórica da educação que deu origem, no século XVIII, como já referimos, ao *Erziehungsroman*. Aqui, ela é encarada como um factor anquilosante que inibe o sujeito e tolhe a sua livre iniciativa. Esta imagem da educação ilustra a tese exposta inicialmente de que

> "Tudo quanto de bom ou de mau, de óptimo ou de péssimo exista em cada qual nasceu com ele e formou-se secretamente, intimamente, a despeito do todo o aspecto que lhe venha do exterior, de toda a educação e acção alheias" (29),

ou, numa fórmula mais sucinta, "Cada um nasce já bem ou mal educado" (30). Esta é uma versão do tal "mito do *nascimento completo*" (Aguiar e Silva, 1994: 404), no qual se cruzam influências várias[128]. A esta luz, educação e mestres tornam-se não só desnecessários como até perigosos, já que ameaçam o "carácter espontâneo" (87) que existe em cada indivíduo[129]. É esta natureza pessoal e intransmissível que Antunes, "prisioneiro que saía em liberdade depois de anos e anos ausente da vida" (73), decide recuperar:

> "Agora tinha que emendar: havia de ir buscar outra vez o seu inconsciente, desenterrar as suas energias espontâneas que ficaram sequestradas, para ter uma vontade que luta.
> Mas o mais difícil era esquecer o que lhe ensinaram. O mais difícil era ficar outra vez ignorante: aquela genial ignorância das idades onde se começam todas as coisas deste mundo" (75-76).

Trata-se, então, do reencontro com o "eu" primordial mediante a expurgação de padrões sociais normalizadores impostos e passivamente aceites. É, pois, a questão da identidade pessoal, tema *bildungsromaniano* por excelência, que está em causa. Na afirmação "A sociedade é uma mediania a transpor pessoalmente" (204) condensa o narrador a missão que

[128] Para Aguiar e Silva (1994: 406), a sua origem está "na antropologia e na moral de Jean-Jacques Rousseau e do Romantismo; é devedora do nietzscheanismo […]; paga também o seu tributo a um certo determinismo naturalista; e […] haverá decerto que ter em conta o fascínio do individualismo e do amoralismo de André Gide […]".

[129] Num romance onde se defende o direito à autodeterminação e se condena o mestre impositivo, este tem, no entanto, a sua realização-mestra no narrador. Esta entidade não se poupa a esforços para convencer o leitor-discípulo da sua doutrina, como se depreende do emprego de "nós", da formulação de expressões sentenciosas e dos próprios títulos atribuídos aos capítulos. Um tal empenho faz lembrar o narrador característico do romance de tese, classificação que María Ester Martinez (cf. 1983: 161-166) e Aguiar e Silva (cf. 1994: 405) atribuem a *Nome de guerra* e que Celina Silva (cf. 1994: 244) e Ellen Sapega (cf. 1992: 106) matizam.

compete a todos os candidatos a indivíduo. *Nome de guerra*, como já diversos autores assinalaram, reincide, desta forma, no tema almadiano do retorno à ingenuidade[130], força eminentemente criadora.

Assim sendo, aqueles que se arvoraram em mestres de Antunes, acabaram por o afastar de si próprio, uma vez que, deformando-o, "não souberam ajudá-lo a ser por si" (181). Na viagem de autodescoberta, através do conflito e da reflexão, Antunes acaba por se tornar mestre de si mesmo[131].

A desautorização dos mestres que distorceram o protagonista não implica, no entanto, que ele prescinda do auxílio de personagens deste tipo. Ao considerar, relativamente a Judite, que "Aquela rapariga deve ter tido um grande mestre para conhecer daquela maneira a realidade" (67), admite, indirectamente, que o conhecimento implica um mediador. O que acontece é que neste romance, tal como em *A via sinuosa*, o mestre tradicional, com o seu programa pré-estabelecido e a sua autoridade, metamorfoseia-se. Quando se afirma que "O melhor que se pode fazer em favor de alguém é ajudá-lo a entregar-se a si mesmo" (29), é já da redefinição do papel do mestre que se trata. Esta figura deixa de ser directiva, convertendo-se num simples auxiliar do discípulo. A sua missão deixa de ser orientada por um plano alheio ao seu pupilo para passar a ser comandada por este, uma vez que o guia deverá conduzi-lo a ele mesmo. Esta alteração de funções reflecte-se, em termos de construção narrativa, como já dissemos a propósito do romance aquiliniano, na secundarização desta personagem.

Assim, parece-nos ser possível dizer que é Antunes quem escolhe o seu próprio mestre. Reflectindo sobre o comportamento de Judite, numa afirmação que encerra um princípio *bildungsromaniano* por excelência, conclui que "Não há mestre mais categórico do que a realidade a seco" (67). Esta nova mestra vai desafiar os princípios resultantes da sua educação: "O Antunes via que a sua educação e a realidade estavam em guerra, naquele momento só que fosse" (68). Através da metáfora da guerra exprime-se o conflito entre o sujeito e o mundo, elemento que François Jost (1969: 99) classifica como "le *Bildungsprinzip* gothéen". Parece-nos, no entanto, que o desencontro entre estas duas forças só existe devido às intromissões alheias, pelo que, no regresso a si mesmo, a educação recebida se transforma no adversário a ultrapassar. É neste sentido que "Na sua nova vida o protagonista pede adiantamentos à

[130] Na abordagem deste tópico, destacamos Ellen W. Sapega que, em *Ficções da modernidade* (1992), depois de um capítulo sobre a gestação deste tema em Almada, analisa a sua expressão em *Nome de guerra*.
[131] Almada, o "português sem mestre" (França, 1986), afirma que "Não há discípulos, só há mestres" (*apud* Silva, 1997: 441).

natureza" (71), procurando despertar "a besta" que sufocaram nele. No fundo, o verdadeiro conflito é interno, visto que a contenda é entre o que o sujeito realmente é e aquilo que fizeram dele, ou seja, entre o "eu" e o "outro". Neste diferendo, em concordância com a tese do romance, o mundo actua como o "mentor ami" de que fala Jost (*ibidem*)[132]. O primado formativo da realidade é ainda bem visível quando o protagonista, à procura do rumo da sua vida depois de abandonar Judite, encontra esta tábua de salvação:

> "Bom ou mau, tudo era apenas passado. Era o seu único mestre. Havia de tê-lo sempre bem presente. Achava que o melhor era escrever para si uma confissão geral dos seus trinta anos. Por conseguinte, iria começar as suas memórias" (178).

Entre passado e presente existe, pois, uma continuidade, já que o segundo depende da experiência[133] fornecida pelo primeiro. A importância magistral do passado conduz à ideia da sua redacção sob a forma de "memórias". A escrita impede o esquecimento, perpetua o passado e funciona como um espelho em que o sujeito se revê e se reconstitui.

Em *Nome de guerra*, a realidade descoberta pelo inexperiente protagonista passa indubitavelmente por Judite. Numa das suas reflexões, ele conclui mesmo que "A Judite não é uma mulher, é a própria realidade" (114). Foi esta mulher-metáfora que uma noite, sem ser plano seu ou do Antunes, irrompeu na vida do protagonista e "pegou-lhe a vida, como uma coisa contagiosa" (187). Graças a ela, "o Antunes saía de facto do seu letargo, da sua hibernação, essa única ponte por cima da barbacã, para chegar até à sua vida" (*ibidem*). Nesta montagem retrospectiva da vida do namorado de Maria, é através de Judite que o protagonista realiza a passagem da não-existência à existência, entrando, assim, numa nova ordem. Compete-lhe, deste modo, uma missão iniciática, bem patente na seguinte reflexão de Antunes: "A Judite não é gente, é uma pedra de toque, é um degrau, é a entrada, é a minha entrada na realidade" (114).

A primeira lição da prostituta a Antunes surge por via indirecta. De uma frase que a rapariga dirigiu a D. Jorge — "Ó filho! Já me tiraram o medo há muito tempo!" (67) — retira o protagonista "uma significação: perder o medo era ganhar o conhecimento da vida"

[132] É importante sublinhar que nem sempre assim acontece. No romance de aprendizagem do século XIX, segundo Marianne Hirsch (cf. 1979: 297), ele actua como um adversário.

[133] Quase no final da obra, surge uma concepção dúplice da experiência: de acordo com Pascal, "A experiência não instrui nada" (212), ao passo que, para Poincaré, "Nada se conhece senão por experiência" (*ibidem*). Apesar de contraditórias, estas duas máximas exprimem "duas verdades" (*ibidem*). Necessária para atingir a ingenuidade/identidade perdida, a experiência torna-se, a partir desta conquista, dispensável, sob pena de tolher "aquele prazer de ir assistindo a cada instante pela primeira vez" (*ibidem*).

(*ibidem*). Como vemos, o magistério de Judite é inconsciente e, por conseguinte, não é comandado por qualquer objectivo pré-definido. No fundo, como, segundo Rodríguez Fontela (1996a: 379) é frequente no romance de autoformação, é o próprio Antunes que, pela competência que lhe reconhece, a escolhe para sua mestra. Ela actua, por isso, como o tal mestre ocasional que a poética do nosso subgénero favorece e cuja acção formativa se exerce posteriormente à do intrusivo mestre original. A profissão de Judite faz dela um elemento pouco convencional ou mesmo marginal, como em geral, conforme assinalámos, acontece com os mestres segundos, em que se inclui. Tal não impede que a sua intervenção, apesar de breve — cerca de quinze dias —, seja determinante, uma vez que foi graças a Judite que Antunes regressou a si mesmo.

A progressiva debilidade da figura do mestre oficial no *Bildungsroman*, que tanto *A via sinuosa* como *Nome de guerra* atestam, atinge em *A noite e o riso* o seu ponto mais alto, uma vez que este romance não inclui tal personagem no seu universo. Ao contrário do que acontece com Libório e Antunes, o inominado protagonista desta obra não sofre as investidas modeladoras de um persistente agente externo individualizado. No romance de Nuno de Bragança, tal tipo de intervenção surge nas mãos da família e, por delegação desta, da escola. Ambas nos surgem representadas no "Painel" que abre *A noite e o riso*. Ao principiar com a representação da infância do protagonista, o romance parece inscrever-se na tradição do romance de aprendizagem realista, o qual, como acontece tanto em Aquilino como em Almada, apresenta uma sequencialização cronológica[134].

De acordo com os nove fragmentos iniciais daquela que pode ser considerada a primeira parte do romance, o pequeno parece co-habitar com um núcleo familiar alargado que integra tios e avós. O pai e a mãe, que não são referidos ao longo deste "Painel", encontram-se excluídos do conjunto. A organização e o poder regulador do grupo familiar são sugeridos através do "ConselhodeFamíliaporcausadoPequeno" (50), que, para além de decidir o futuro do mais jovem elemento da família (cf. 47), entra em acção quando este manifesta tendências consideradas perigosas (cf. 48-50). A existência deste órgão é indissociável de um sujeito problemático, em ruptura com o mundo que o cerca.

[134] Note-se, no entanto, que nem *A via sinuosa*, nem *Nome de guerra* se ocupam da infância dos respectivos protagonistas.

A natureza modeladora do meio familiar manifesta-se ainda através da acção de duas personagens femininas, uma tia e uma avó cuja acção apreciaremos no capítulo dedicado às "Figuras maternas".

São ainda os interesses familiares que determinam o início da escolarização do protagonista, visando afastá-lo de si mesmo. A vocação para a escrita que ele manifesta no trecho sobre "U omãi qe dava pulus" (*ibidem*) conduz à contratação de "um Professor de Cultura Mental" para contrariar "o grave risco de se interessar por coisas inquietantes" (50). Este professor que se gabava de "ter sido perceptor [sic] de um Príncipe" (51), função que sugere a sua competência e a natureza privilegiada do seu aluno, não obtém o sucesso que as suas qualificações, em princípio, lhe garantiriam. Mais uma vez, o rapaz afirma-se pela "rebelião" (*ibidem*), como se depreende do gesto de atirar fora os diversos objectos de trabalho. A caricaturização do professor, que, nas palavras do narrador, "tinha os mais compridos pelos [sic] nasais que até hoje me foi dado contemplar" (*ibidem*), e a disparidade de um currículo onde uma anacrónica e pomposa "Reflexão Methódica" contrasta com a disciplina de "Saltos-para-o-ar" (*ibidem*), contribuem igualmente para, ao nível da narração, depreciar aquela a que o narrador chama "a primeira parte da minha instrução" (52).

A atitude relativa à chamada "segunda parte da minha instrução" (58) não é diferente da que acabámos de ver. Ela implica a separação do espaço original que é a casa familiar e o ingresso no Colégio, "casa-outra" (Seixo, 1983: 23) catalogada na memória com um sinal negativo:

> "O Colégio! Dizer que foi alegremente que penetrei nesse pardo casarão seria faltar à verdade. Dos quatro anos que ali passei (quatro, não: cinco), possuo algumas recordações bem nítidas, entre as quais uma insistente repetição de corredores sombrios, assentos rijos, partidas que se desejava fossem feitas aos outros, Sol não inteiramente gozado e casacos cheirando a cães molhados pela chuva. Isso e o adormecer entre cheiros duvidosos e acordar sem vontade disso" (57).

Neste resumo do período do colégio, notemos a valoração subjectiva deste local expressa pela anteposição do adjectivo em "pardo casarão". Os adjectivos utilizados em "corredores sombrios, assentos rijos", se bem que pospostos, reafirmam o carácter desagradável do estabelecimento de ensino. A sensação de clausura, subjacente ao "Sol não inteiramente gozado", e a prostração expressa pelo "acordar sem vontade disso" não só contribuem para o retrato negativo deste espaço como sugerem o sofrimento a ele associado, o qual surge claramente quando se classifica a "segunda parte da minha instrução" como "padecida no Colégio" (58).

Esta visão negativa das instituições educativas regressa posteriormente, a propósito do colégio frequentado pelo Gaspar. Os adjectivos "sinistro" e "destruidor" (127), que o qualificam, são bastante expressivos quanto à natureza disfórica deste espaço.

Em contraste com a natureza credível do excerto confessionalista acima citado, a evocação dos episódios remanescentes da permanência no Colégio - a primeira aula, o Professor de Exercícios Corporais, a visita à Secção de Problemas Pessoais, "a primeira Sessão Religiosa da época escolar" (64), o ponto de Hábitos Suíços - ocorre sob o signo da transfiguração surrealizante, estratégia que também já tinha sido utilizada na representação da vida familiar. Esta transformação da experiência vivida no "amaldiçoado estabelecimento" (77) permite um acréscimo de significação, isto é, ao mesmo tempo que encena os princípios que orientam a actividade do Colégio (espírito de competição, desrespeito pelos considerados inferiores, desrespeito pelo indivíduo), mostra também a sua desumanidade, pondo em causa a instituição e atacando-a. Fornece uma imagem invertida de uma organismo cujo prestígio, traduzido pela maiúscula de "Colégio", é destruído pelo *nonsense* que domina a sua representação.

O episódio do "ponto de Hábitos Suíços" (69-71) ilustra a ideologia do colégio, salientando-se aqui o seu carácter elitista pela defesa do *status quo* e pela apologia da humilhação dos humildes. Por outro lado, manifesta a natureza agressiva e repressiva da instituição ao ameaçar privar o rapaz do "*perigoso objecto*" (71) de estimação que era a caneta de tinta de permanente. É pelas ligações que este objecto, que associamos à redacção sobre "o omãi qe dava pulus", mantém com a identidade do protagonista que ele, dando uso às experiências anteriores, vai reagir, primeiro contra o professor de Hábitos Suíços e, depois, contra o juiz e os "Altos Vultos" sem rosto. A revolta pela desobediência e pela provocação é, de novo, a forma de manifestar e defender um "eu" inconformado. A luta pela causa individual do protagonista torna-se o ponto de partida de um movimento revolucionário mais amplo que provoca o "sismo colegial" (75). A libertação não é completa, pois persiste "Um batalhão de Varredores de Jovens" (76), ao qual o protagonista, no entanto, escapa. Fugido do Colégio, ele penetra, sozinho e pela primeira vez, no espaço desconhecido da Cidade, onde encontra um mundo diferente, se não mesmo oposto, ao que até então frequentou. Os descaracterizados Altos Vultos do Colégio são substituídos pelos "baixos vultos, sacudidos pela Cidade que eles próprios agitavam nos diversos pontos em que se desenrolava a sua actividade ganha pão" (78). O protagonista descobre, assim, o mundo da marginalidade, no

qual encontra um acolhimento favorável. A confirmar a ligação entre o meio familiar e a instituição escolar, nesta altura, embora sob o efeito do álcool, ele recusa também o regresso a casa, depreciativamente designada como "armazém de peidos" (78). A festa que se segue a esta "declaração de independência" parece-nos assinalar a admissão de um novo elemento no grupo. Não obstante, este é apenas um local de passagem, já que a busca do protagonista continua.

Este primeiro "Painel" apresenta, assim, os primórdios do conflito do protagonista com a família e demais órgãos repressores. Não se identificando com o seu meio nativo, abandona-o, indo "embrenhar-se neste grande escuro das descobertas duramente luminosas" (143). Esta imagem, onde à segurança prometida pelo espaço original se prefere a reveladora insegurança do desconhecido, contém elementos que lembram, uma vez mais, a aventura mítica do herói. Assim, "embrenhar-se neste grande escuro" é uma versão do mitema da "barriga da baleia", espaço de geração de um novo ser, o resultante das "descobertas duramente luminosas". Esta expressão traduz o esforço, a luta e o sofrimento implicados na conquista individual, mas, ao mesmo tempo, o carácter positivo desta

Na ausência do desacreditado programa oficial, surge um espaço de liberdade em que compete "a cada qual um destinar-se" (111). Saliente-se, nesta passagem, o pronome reflexo, que exprime a coincidência entre mestre e discípulo. A declaração almadiana (1935: 29) segundo a qual "Cada um tem o destino universal de fazer consigo mesmo o modelo de mais uma estátua humana" é outra forma de exprimir o direito à autodeterminação. Como consta dos cadernos de Zana, "crescer o tal côvado que só nós próprios podemos acrescentar à estatura recebida" (248)

Livre dos espíritos tutelares, é a partir da experiência directa do mundo que o protagonista constrói a sua identidade: "E assim desenham-se impressões intransmissíveis, digitais. As minhas também, talhadas por sucessos em que a própria vontade não jogou, e me safaram dos hábitos do canto em coro. Reforços recebidos para o concelebrar, mãos de estar-com dadas a algumas criaturas que me apareceram, a quem apareci" (111). Mais uma vez, poderíamos, com Jost (1969: 99) falar do mundo como "mentor ami", bem como de Bakhtin (cf. 1979: 230-231) e do romance de aprendizagem de carácter realista. Recordemos que, ao contrário do que acontece no romance de aventuras, o herói não passa indemne pelo mundo. O verbo "talhar" é bastante sugestivo quanto à influência que este exerce. Além disso, note-se ainda a como que passividade do protagonista, resultado de "sucessos em que a própria

vontade não jogou", mas nem por isso menos significativos. De entre os acontecimentos que moldaram o protagonista, esta passagem destaca os encontros com outros seres. Surgidos inesperadamente na sua vida, actuam como os tais "adjuvantes circunstanciais", versão *bildungsromaniana* do mestre pedagógico.

A maior parte do segundo "Painel" ocupa-se precisamente das relações do protagonista. A escrita é o meio de aquilatar a influência que elas exerceram e, assim, contribuir para o autoconhecimento: "Vêm-me à ideia muitas outras caras familiares, boiando à tona dum desejo meu: encontrar os seus destinos verdadeiros, nisto de caligrafar. Identificação de abóbada, mais de metade dela virgem de verdadeira exploração" (201-202).

O fragmentarismo da segunda parte é, deste modo, orientado por uma espécie de memória afectiva involuntária, preenchida por figuras provenientes quase sempre de um meio diferente do do protagonista. A galeria das evocações abre com os colegas da doutrina, aos quais o narrador associa a rapariga que, mais tarde, lhe proporcionou a primeira experiência sexual satisfatória. É através deles que o rapaz, "criança frágil, caixilhos de solidão acolchoada contra micróbios e correntes de ar" (114), se inicia em "Lisboa-a-louca" (115). Em seguida, "Simão C. C.", retomando a linha encetada com "Raul", inaugura um grupo de capítulos designados por nomes de pessoas, onde se apresentam, de forma individualizada, outras personagens com quem, em algum momento, o protagonista se cruzou nas suas andanças boémias. A expressão aliterante "Brisas nos brindam" (121), com que abre o capítulo protagonizado por Simão, sugere a natureza eufórica destes encontros, "sinal de coisas importantes" (*ibidem*)[135]. A organização escolhida parece-nos apontar para uma bipartição entre masculino e feminino, uma vez que, a um conjunto de capítulos com nomes de homem ("Raul", "Simão C. C.", "Gaspar" e "Tomás"), segue-se um outro que compreende dois títulos com nomes de mulher — "Luísa Estrela" e "Zana".

Enquanto a presença de Raul é indissociável do relacionamento amoroso entre o protagonista e Zana, a evocação de Simão C. C. deriva de outro domínio. As palavras do narrador concedem-lhe posição de destaque no conjunto das suas lembranças: "Dentre o que recebi assim, um vulto masculino avulta" (121). Não é, portanto, por acaso que nele se centra o primeiro capítulo sobre os companheiros de farra. A importância deste "vulto enorme"

[135] Nas suas diversas ocorrências ao longo do romance, a metáfora da "brisa", com a sua sugestão de suavidade, surge sempre associada a algo positivo: "Formas previstas pulverizam-se neste preciso instante aberto a qualquer brisa vinda de verdade" (107); "Passava a brisa. Dos recados decisivos" (189). Opõe-se-lhe a nortada: "nos sucessivos desafios a bêbados e astros em que tropeçava, desabrigo grave em plena noite de nortada" (183).

(122), de "voz de baixo, cantante e poderosa" (*ibidem*), com "a grande mansidão dos que raramente sofrem medo e por isso não chateiam" (*ibidem*) resulta da função tutelar que se lhe atribui: "Esse Simão foi mestre ao ter-me mostrado que ele nunca fora ensinado" (126). Apesar da admiração suscitada por este "paredão, rochedo natural" (*ibidem*) fazer lembrar a tradicional relação entre a dupla pedagógica, a acção desta figura desenvolve-se no sentido oposto à do guia féneloniano, na medida em que a sua lição é uma lição de autoformação, que faz do discípulo mestre de si próprio: "E comecei a dar-me as aulas de ter musculatura e artes para usá-la contra corpo adverso" (*ibidem*). Em vez de emissário de um programa alheio, ele favorece o autoconhecimento: "Mas conheci o tipo ao conhecer melhor meu pode-ser" (*ibidem*). Simão Cara de Cão é, por conseguinte, o mestre subversivo por excelência.

Nem todos os companheiros que a vida lhe apresenta desempenham, no entanto, a acção libertadora desta figura que o protagonista encontrou em "noites de buscar sozinho o conhecimento de locais de chungaria" (121). Ao torturado Tomás do "Um Guttierres não bebe" (140) associa-se uma natureza repressiva que, ao contrário do que acontece com Simão, conduz ao afastamento do protagonista. Visto como "representante encartado do solar" (143), Tomás é o prolongamento dos valores familiares, o que faz dele uma ameaça para o "eu" e, portanto, um modelo negativo a evitar. Tal como o padre Ambrósio, o tio do Antunes e o D. Jorge, ele é um mestre recusado.

Algo semelhante acontece com "*Os veteranos*" (143). É a inexperiência do protagonista que o conduz até eles: "Saltado fresco do mês de Maria sussurrado para mais estridentes reinos (Cais do Sodré, Mouraria), dei logo em meter olhos nos que tinham precedido a minha geração temporal em tais praças de ritmo" (*ibidem*). No entanto, apercebendo-se da acção destrutiva destes "sádicos da Espanha" (144), orienta a sua vida num sentido diferente daquele que os experimentados companheiros pretenderiam: "Assim dei chuva ao solo meu, que dela precisava para esguichar o tenro verde das revoluções completas, casuísticas" (144). Em qualquer um destes casos, o protagonista abandona a passividade típica do discípulo e, atento ao seu "eu", procura o seu caminho. Livre de entidades tutelares, ele torna-se o autor da sua autoformação, a qual, como nos outros romances estudados, não passa sem o contributo feminino. De facto, ao auxílio benéfico de Simão junta-se o prestado pelas prostitutas e Zana, personagens cuja acção analisaremos em breve.

2. 3. Figuras maternas

> "As mães tiveram-nos meninos e rapazes e, porque nessa condição queimaram a melhor ternura, têm a ilusão em sua alma de nos guardarem sempre meninos e rapazes"
>
> Aquilino Ribeiro, *A via sinuosa*

Num subgénero romanesco onde muitas vezes se representa a infância e/ou a adolescência da personagem principal, não é de estranhar a presença da família, primeiro agente formativo com que o herói depara. Buckley (1974: 17) inclui-a no seu esboço de um "typical Bildungsroman plot", enfatizando a figura paterna. Já para Michael Minden (1997: 2), para quem o incesto, princípio feminino, e a herança, elemento masculino, são os pilares temáticos que estruturam o *Bildungsroman* alemão[136], esta espécie romanesca manifesta "a fundamental

[136] Estes mesmos elementos permitem a Minden (1997: 13) uma leitura do Complexo de Édipo como *Bildungsroman*: "What is at stake in the Oedipus Complex is also a harmonisation of incest and inheritance, of law with desire. […] the *successful negotiation* of the Oedipal stage is nevertheless a sort of *Bildungsroman*. The Oedipus Complex is also, after all, the story of how a middle-class European man can combine the love of the mother with succession to the father without ultimately destructive rivalry or re-absortion into a pre-individuated

orientation upon the mother", provindo do pai o legado material e/ou espiritual que o seu sucessor receberá.

Curiosamente, nas três obras aqui em estudo, a figura da mãe, apesar de secundária, sobrepõe-se à do pai, que ou é uma entidade ausente – veja-se *A noite e o riso* -, ou cede o seu lugar, como acontece em *A via sinuosa*, a um pai adoptivo com funções de mestre. A decadência da figura paterna ilustra, segundo Minden (*idem*: 108), a superioridade da experiência individual sobre os valores masculinos tradicionais.

Em relação à figura materna, Minden (1997: 3, 40) insiste na relação amorosa entre mãe e filho, na qual "self and other coexist most intimately, and from there self and other must begin the arduous task of splitting from each other" (40)[137]. Nos romances estudados, parece-nos privilegiar-se precisamente esta fase da individualização do protagonista, como convém, aliás, a exemplares de um género que tem na formação da identidade pessoal o seu tema principal.

Começando por *A via sinuosa*, o amor de D. Maria José Custódio por Libório é algo tortuoso. Na verdade, o carinho, a doçura e a protecção que integram o paradigma mariano de mãe são características que não encontramos nesta progenitora. Ela é apresentada no primeiro capítulo, onde se traça o ambiente que deu origem ao Libório crente, destinado ao sacerdócio. Os pais do rapaz surgem, neste contexto, como "duas pequeninas células da grande cristandade" (15), caracterizando-se ambos pela sua particular habilidade para engalanar uma igreja, a que o elemento feminino soma os dotes manuais para a elaboração de alfaias religiosas. Como o narrador prontamente esclarece, esta "confluência de funções sacras" (*ibidem*) não exprime uma sintonia entre os membros do casal, os quais vivem sob o signo do conflito. À passividade e indolência de Luís Barradas opõe-se a energia e o "génio assomadiço" (16) da mulher. É este traço que domina igualmente a sua relação com o filho, o qual, retrospectivamente, lhe atribui " aquele feitio descaroável desde que [se] conhecia" (220).

À excepção do episódio da oferta do relógio, recompensa pelo sucesso nos exames finais dos estudos preparatórios (cf. 203-204), é sempre a desavença que caracteriza os encontros entre mãe e filho, os quais seguem, normalmente, um padrão semelhante. Comecemos por

---

state. Just like the *Bildungsroman*, it is a highly precarious compromise which strives at the same time to establish itself as a norm".

[137] Recorde-se que, nos ritos iniciáticos de puberdade, "El adolescente es retirado de la custodia materna, del mundo de las mujeres, en general" (Rodríguez Fontela, 1996a: 62).

referir que eles ocorrem sempre na mesma situação: Libório está com Celidónia ou prepara-se para ir ao seu encontro quando a mãe, inesperadamente, surge (cf. 33-34, 54, 218-219, 231). Da primeira vez que D. Maria José surpreende o inocente casal, a descrição que é feita do semblante e das atitudes da irmã do *Fome-Negra* exprime a virulência do seu carácter. Na perspectiva do filho, ela surge "pavorosa como uma visão infernal, mais horrenda que a visita dum crótalo" (33). O advérbio "raivosamente" (*ibidem*), assim como a informação de que ela "tinha escuma na boca" (34) mostram bem a sua ira e a sua natureza desumana. A violência expressa pela bofetada que dá à inocente Violas vai neste mesmo sentido.

Em qualquer uma das suas intervenções, a mãe do protagonista soma aos insultos a condenação destes encontros cujo objectivo, nas suas palavras, é só um: "a pouca vergonha" (33, 219). Para além do seu fundo religioso e do conhecimento da família de Celidónia, esta reacção é provocada, como informa o texto, por um preconceito social fundado "na vaga fidalguia do marido" (21). A preocupação com a sexualidade do filho, decorrente, em primeiro lugar, do futuro sacerdotal a ele destinado, não é exclusiva da mãe de Libório, havendo, como veremos, outras figuras maternas a velar pela pureza do rapaz.

Por fim, nos confrontos com o filho, D. Maria José não passa sem rogar pragas apocalípticas relativamente ao futuro tanto do filho como da sua acompanhante (cf. 34, 221, 231), chegando mesmo a dizer-se arrependida de não o ter matado à nascença (cf. 231). Sem o saber, ao concluir, precipitadamente, que o rapaz "Com o vício do mulherio já anda a aprender o ofício de ladrão" (54), prenuncia a posterior tentativa de assassínio e furto que Libório quase concretiza no tio *Fome-Negra*, com o objectivo de seguir Estefânia para a Suécia (cf. 338-339). Apesar do exagero das suas irrealizáveis maldições, não deixa de ser válida a sugestão do descaminho do filho, corroborada, aliás, no final, quando o incontestável padre-mestre, desanimado, profetiza que "o [s]eu discípulo será bem desgraçado!…" (346).

Ao longo do romance, é notório que a contenda se restringe praticamente à mãe e ao filho, intervindo o pai apenas para reforçar a autoridade materna (cf. 219). Sendo o protagonismo da mãe no seio da família evidente, ele está sem dúvida ligado ao isolamento do filho, que chega mesmo a optar pelo afastamento físico, transferindo-se para o mosteiro (242), embora a sua sobrevivência continue a depender dos pais (219, 248). A separação da casa familiar, espaço de origem dominado pela mãe, constitui um passo importante na afirmação da identidade individual de Libório.

Este viver conflituoso, cujo fundamento escapa ao narrador (cf. 219-221), contrasta com o acolhimento que o protagonista recebe em casa dos Violas (cf. 236) e, sobretudo, em casa do padre-mestre (cf. 249). Como noutras figurações da adolescência, à casa-mãe sucede-se a "casa do *outro*" (Seixo, 1983: 23), espaço social por excelência (cf. *ibidem*).

Em termos da semântica do romance, este embate geracional conduz à solidão do herói, que se sente "réprobo e abandonado" (219). Filho único[138], sem o amparo familiar, irrevogavelmente expulso do ventre materno, fica só no mundo, mais vulnerável à acção de elementos externos. É por isso que, no final, o padre Ambrósio, do alto da sua autoridade, não deixará de incluir, no que constitui a moralidade da obra e revela a vertente ideológica deste romance de aprendizagem, o contributo da família (cf. 345) para "a forja de um rebelde".

Se o comportamento de D. Maria José, como temos vindo a ver, não abona a seu favor, Rita Violas, apesar da sua parcialidade, ao considerar que a vizinha "não é mulher, é o demónio!" (235), confirma a negatividade desta mãe-madrasta cuja rudeza excede o meio familiar.

Em nosso entender, à mãe biológica, no universo de *A via sinuosa*, há que acrescentar outras personagens femininas com que Libório, ao longo do seu período formativo, se cruza, personagens essas que o texto designa como "mãe" ou "madrinha". D. Henriqueta, a dona da casa onde o protagonista se hospeda enquanto estudante em Lamego, ilustra o primeiro caso. Perante o público que duas vezes por mês se reúne à volta da sua mesa, ela declara gostar de Libório como se fosse seu filho (cf. 108). Por sua vez, o rapaz, quando regressa à cidade após a prisão, responde aos seus conselhos "em tom humilde, de dentro da pele do menino Pródigo que está no regaço maternal repeso da cabeçada" (195). Exagerando as incumbências do padre Ambrósio, e tal como vimos em relação à mãe natural, esta mãe adoptiva dedica-se infatigavelmente à vigilância da pureza moral do seu protegido, proibindo-o de frequentar a varanda (cf. 104-105), local donde se viam reprováveis cenas de beijos, ou alertando-o contra os lugares "de perdição" (108). O seu espírito beato e retrógrado – este último sugerido pelo anacronismo do seu vestir (cf. 135, 142) – de habitante de uma cidade de província parada no tempo, que ela, de resto, personifica (cf. 201), explicam a porfia pela qual ela é comparada com um aio (cf. 194) e metaforizada como um anjo (cf. 199), seres que tão bem condizem, além do mais, com a sua natureza passadista e devota.

[138] Também Antunes e o protagonista de *A noite e o riso* não têm irmãos, situação que acentua a solidão destas personagens.

À semelhança de D. Maria José Custódio, a senhoria de Libório não está isenta de rispidez, como quando instiga o jovem ao estudo com "vozes de domadora" (107) ou, na cadeia, reprova o seu acto (cf. 134). A afeição da recatada senhora, que, apenas "Em momentos de ternura" (107), parece ao protagonista idêntica à que ela dedica ao seu padre preferido, monsenhor Silvano, só se manifesta quando ela, em contraste com a sua aspereza, procura libertá-lo da prisão (cf. 136), quando ele regressa a Lamego a seguir ao castigo (cf. 194) e quando termina os estudos liceais (cf. 201-202, 203). De acordo com o seu fervor religioso, nestas duas últimas ocasiões, D. Henriqueta brinda-o com objectos religiosos (escapulários e terço) que têm em comum a figura de Nossa Senhora e que se destinam a evocar a sua protecção. Ora, é esta, segundo pensamos, a função que as madrinhas desempenham no romance[139]. Aliás, a par da crença dos pais e do espírito do convento, não terá sido outro o motivo que levou à escolha da Virgem Maria, a Mãe por excelência, para madrinha de Libório. É como se, antecipando a dureza do combate com o mundo, procurassem compensar a reconhecida pequenez dos seus poderes com um poder superior.

Em consonância com o seu inicial "fundo católico, fervente e severo" (22), o afilhado terreno por diversas vezes recorre à sua madrinha, pedindo-lhe auxílio em troca de promessas (cf. 66, 93, 176). No princípio do romance, numa atitude que reflecte o ambiente em que Libório foi criado e que o desenrolar da acção não deixará de pôr à prova, ele pretende "dedicar a virgindade, que ainda possuía, a Maria de Nazaré" (63). Sugestionado por uma das cerimónias pascais que decorrem no convento, tem até uma visão em que, para além de receber a bênção da sua Madrinha, Catarina de Alexandria lhe garante que esta fará dele "o homem mais feliz da terra" (60) se ele lhe oferecer a sua castidade. Mais uma vez, e tal como acontecia com a mãe e com D. Henriqueta, a sexualidade do protagonista é central na sua relação com uma figura materna. O controlo que aquelas duas mulheres procuravam exercer parece ser, neste caso, ultrapassado por algo mais definitivo, já que, embora se trate apenas de uma visão provocada pela ansiedade do rapaz, o que agora se pede é, simbolicamente, uma castração. Em nosso entender, este vínculo que liga diversas figuras maternais manifesta uma estreita ligação entre sexualidade e adolescência, fase etária em que o protagonista se encontra, sugerindo-se, ao mesmo tempo, o carácter perturbador atribuído àquela.

[139] Para Campbell (1949: 71), as madrinhas, entre as quais destaca Nossa Senhora, são uma manifestação da "ajuda sobrenatural".

Ao longo do seu processo evolutivo, Libório perde a fé dos tempos primevos, o que se reflecte na sua ligação com a Virgem. Nas palavras do narrador-protagonista, "Minha Madrinha ficava nos céus e eu na terra" (202). O relacionamento com Nossa Senhora segue, pois, o mesmo rumo que a relação com a mãe, acabando o protagonista por se distanciar de ambas. Esta espécie de orfandade manifesta a diluição dos vínculos com o meio original, anunciando a nova via seguida pelo jovem Barradas.

Se Maria é madrinha de pleno direito, D. Estefânia é uma espécie de madrinha metafórica, já que este título lhe é atribuído pelos benefícios que concede ao sobrinho do *Fome-Negra*. É o padre-mestre quem, depois de a fidalga livrar Libório da cadeia, lhe aplica esta designação: "Ora, já que é esta a condição dos portugueses [pedir], tenhamos boas madrinhas e D. Estefânia está na volta da idade em que é agradável ser fada" (173). A sua acção benfazeja voltará a fazer-se sentir mais tarde, quando, graças à sua insistência, vence a relutância do marido em empregar o jovem como catalogador da biblioteca do solar (cf. 285-287). A filha mais velha do fidalgo das Poças comporta-se, assim, como uma madrinha terrena que, em momentos de apuro, salva o seu protegido. A idade e a posição social dela, que favorecem esta missão, não impedem, porém, e contrariamente ao que o padre Ambrósio supunha (cf. 343), que, ao papel de "desvelada madrinha" (309), a fidalga junte, um tanto edipianamente, o de "jovial amante" (*ibidem*) do protagonista. Neste caso, parece-nos que estas duas funções estão articuladas entre si, visto que o empenho de D. Estefânia não é, de maneira nenhuma, desinteressado: o olhar insistente com que fita o jovem rebelde em casa de D. Henriqueta (cf. 142, 146), a intimidade que cria com ele no banco traseiro do carro ao regressarem ao mosteiro após a libertação do prisioneiro (cf. 150-151), a notada liberalidade dos seus modos durante o almoço com Libório (cf. 188-189) e a sensação do protagonista de que, quando a rival de Celidónia insistia com o marido para o admitir a trabalhar na biblioteca, ela "pleiteava uma demanda muito sua" (287), fornecem indícios de que a ardilosa senhora de Santa Maria das Águias vê no rapaz algo mais do que um afilhado adoptivo.

A notada associação entre as figuras maternas e a sexualidade do discípulo do abade surge novamente, mas agora, de acordo com a natureza metafórica do vínculo que se estabelece entre a grande dama e o rapaz, com um sinal diferente. Em vez da acção repressiva das figuras maternas antes estudadas, a fidalga exerce antes uma função libertadora, podendo-se mesmo dizer que, nos antípodas do sacrifício exigido pela Virgem, ela favorece o exercício desta

aptidão. Na duplicidade de papéis que lhe é atribuída, o de "jovial amante" (309) é, então, primacial, conferindo-lhe um lugar de destaque na vida amorosa do protagonista.

Em *Nome de guerra*, Antunes, com trinta anos, não tem tal quantidade de protectoras a velarem pela sua vida. É o famoso tio, objecto de um capítulo, que decide encarregar-se, à sua maneira, do futuro do rapaz. Sobrepõe-se, portanto, aos pais do sobrinho, que, como "gente sumida na sua casa de província" (43), têm uma presença reduzidíssima no romance. De facto, Antunes só se lembra deles quando precisa de dinheiro. Eles são uma espécie de algibeira à distância que praticamente só se manifesta quando é solicitada.

Ao contrário do que acontece com os pais de Libório, entre os progenitores de Antunes parece reinar a concórdia: "Conheceram-se num piquenique para o resto da vida. Se não nasceram um para o outro, ficaram um para o outro desde então" (43). Colaboram ambos nas cartas que escrevem ao filho: "Todas as cartas tinham duas letras parecidas, mas diferentes: uma era do pai e a outra da mãe" (139). A similaridade na caligrafia sugere a identidade do carácter dos esposos. Essas cartas reflectem uma certa hierarquia no casal, uma vez que "A mãe, por causa da vista, escrevia poucas linhas, depois do pai" (*ibidem*). Apesar da disparidade de forças, é a parte escrita pela mãe que o romance vai privilegiar, destacando o assunto por ela abordado: "Todas as cartas falavam, na parte da mãe, de uma Maria" (*ibidem*). Ela actua como uma intermediária entre a noiva da aldeia e o filho. A sua presença articula-se, portanto, com a vida amorosa do filho, aspecto faz lembrar a mãe de Libório.

A anónima mãe de Antunes legitima a sua insistência evocando o passado, que ela, afinal representa, insinuando o compromisso existente entre o jovem par: "Se não me lembrasse do que tantas vezes me disseste do que pensavas da Maria, não te falava tanto dela" (*ibidem*). Acaba por adivinhar a alteração sofrida pelo seu descendente e aceitar o seu desinteresse, mas, ainda assim, recorda-lhe o procedimento que considera correcto: "Se já não pensas nela como pensavas, ao menos dá-lhe uma palavra tua, que não te custa nada" (140). Apesar de não ser, como D. Maria José, uma mãe-madrasta, não deixa de, veladamente, censurar o filho, responsável pelo sofrimento das duas mulheres: "Eu não te obrigo a fazeres nada que tu não queiras, mas digo-te que já chorei por sua causa…" (*ibidem*). Mais branda e de presença mais discreta do que a mãe de Libório, fracassa, tal como ela, naquela que nos parece ser a sua função de conformação, isto é, à semelhança dos mestres, ambas zelam para que os filhos se adaptem a um trilho estabelecido independentemente deles. Porém, os seus esforços nada podem contra a entrada no mundo e a consequente descoberta do "eu".

De *A via sinuosa* para *Nome de guerra*, a figura da mãe, secundária em ambos os romances, perde, sem dúvida, representatividade, situação que se acentua em *A noite e o riso*, onde a mãe é quase uma figura ausente. Esta ausência sobressai no primeiro "Painel". Na infância do protagonista que aqui se relata, destaca-se o descaracterizado Conselho Familiar, os tios e os avós. Se acrescentarmos que, nesta parte, como no resto da obra, o pai nunca é mencionado, o pequeno surge-nos como um órfão.

O vazio resultante da ausência materna é, em certa medida, preenchido por uma tia e uma avó. A primeira é "a tia de mais vetusto entusiasmo que encontrar se pode" (49). Compete-lhe a formação moral e religiosa da então criança de cerca de seis anos, a quem transmite os valores vigentes no círculo familiar. Tais ensinamentos parecem não interessar ao seu destinatário, que, ao reagir com o provocador gesto de "coçar-se entre as pernas" (*ibidem*), manifesta a ineficácia de tais lições. Além disso, o tom jocoso com que, ao nível da narração, são apresentados os pormenores desagradáveis que acompanhavam a catequização (cf. *ibidem*) transforma em risível uma actividade considerada da maior seriedade, desvalorizando-a.

Tal como a tia, também a avó procura incutir no rapaz os valores queridos à família, dos quais, pela idade e pela posição de destaque na hierarquia familiar, à semelhança da figura prototípica do mestre, se torna repositório incontestável. Quando insulta o tio Maurício e sentencia que "Um homem que passa a vida a ler só serve para se desonrar, a si e aos seus" (54), é o desrespeito pelos valores da honra e da produtividade que fazem do filho um exemplo a não seguir. Vai ainda mais longe quando apresenta directamente ao rapaz o seu projecto para a vida dele: "«Querido neto», disse-me entre beijos, dos tais. «Precisas de crescer muito e estudar muito e ser muito bom a fim de seres digno do teu nome, que é o mais honroso que há em Portugal e portanto no Mundo.»" (55). Propõe-se ao protagonista um desígnio em que a sua individualidade é sacrificada a algo que lhe é exterior. O desinteresse e o desconforto desta situação originam a agressão do rapaz ao cão, através da qual o protagonista se liberta deste "impasse aborrecido" (*ibidem*). Tal como no caso da tia, o tom empregue pelo eu-narrador, que deforma pelo excesso a intervenção da avó, é uma forma de ridicularizar os valores propostos, marcando a distância do narrador em relação a eles.

As poucas referências relativas à mãe em *A noite e o riso* surgem apenas no segundo "Painel". Entre ela e o filho, à semelhança do que se passa no romance aquiliniano, há uma relação conflituosa, como se depreende da recordação "das únicas duas vezes em que se entendera bem com a mãe" (259). O adjectivo é bem claro quanto à excepcionalidade da

situação. De resto, a progenitora surge como uma adversária no processo de descoberta do mundo. É o que nos sugere a difícil promessa "de nada dizer à […] mãe" (116) que o rapaz consegue da criada quando esta o encontra a repetir a linguagem madragoante. Significa isto que a entidade materna, na missão de educadora que partilha com as outras mães já estudadas, representa um mundo do qual pretende que o filho não se afaste. Por isso ela escolhe o Tomás Guttierres para amigo do filho: "A minha mãe favorecera esta amizade, em faro que se engana de perdiz" (142). Como vemos, os seus esforços não têm mais sucesso do que os das outras mães nossas conhecidas, já que não consegue impedir que o filho siga o caminho exigido pela sua identidade: "Reverei sempre: esse «*Um Guttierres não bebe*», derradeira emanação do canteirinho de recalques onde fui semeado em puro engano; e do qual findando o adolescer, saquei meu estar-com-outrem das fauces do não-viver-a-fim-de-conversar" (142-143).

De expressão modesta, estas figuras maternas não deixam de marcar uma certa presença feminina na vida dos protagonistas. Não é, no entanto, neste papel que as figuras femininas brilham. Depois das mães e personagens afins, outras mulheres surgem, encaminhando, geralmente, o protagonista rumo a novas direcções.

2. 4. A educação sentimental

> "O destino da mulher e a sua única glória é fazer bater o coração dos homens…"
>
> Balzac

No seu estudo sobre o romance pedagógico, Granderoute (cf. 1985: 523, 968) assinala o relevo da representação da educação sentimental naquele a que chama o "romance realista de educação social" [140]. Nestes romances, "Il ne s'agit plus alors seulement, comme dans le

[140] Não estamos, contudo, perante uma estreia absoluta, visto que, de acordo com os estudos recolhidos no *Magazine littéraire* (1995) dedicado a "Les éducations sentimentales", os antecedentes deste tema, no domínio francês, encontram-se no *Roman de la rose* (séc. XIII).

roman baroque du XVIIéme siècle, d'éprouver le héros dans sa constance et sa vertu, mais bien de l'acheminer à la connaissance de l'amour – amour des sens ou amour de cœur" (*idem*: 968). O relevo concedido à educação sentimental, ligada aos afectos e aos sentidos, decorre da atrás referida "nouvelle conception bourgeoise dans laquelle l'individu ne se conçoit pas comme appartenant à un état, mais comme homme" (Montandon, 1999: 354-355). Para Granderoute (*ibidem*), "l'aventure amoureuse constitue pour l'être jeune la découverte par excellence, l'amour symbolisant le mieux ses aspirations, ses élans, ses ardeurs, ses déceptions aussi".

A relevância deste tema mantém-se no *Bildungsroman*, seu herdeiro, tendo em *L'éducation sentimentale* (1869), romance de Flaubert cujo título "avec le temps, a fini par prendre une valeur presque générique" (Biasi, 1995: 46), a sua manifestação mais emblemática. Como atrás vimos, já no romance de Goethe as relações amorosas não são um elemento de somenos. Nesta obra, como noutros exemplares do nosso subgénero, é evidente o contraste entre a facilidade que o herói tem em relacionar-se com mulheres e a dificuldade em estabelecer uma ligação amorosa duradoura com uma delas (cf. Hendriksen, 1989: 50).

Independentemente da idade dos protagonistas, as suas experiências amorosas são matéria que os diversos romances de aprendizagem em estudo não dispensam. Com efeito, em *A via sinuosa*, os amores do protagonista constituem o aspecto central da sua autoformação. O mesmo se pode dizer em relação a *Nome de guerra*, que Alçada Baptista (1986: 12) começa por classificar como "um romance de amor". Também *A noite e o riso* se desenvolve em torno da relação amorosa que envolve o protagonista e Zana. Ora, é neste domínio que se destaca o papel da mulher. Num quadro de valores heterossexuais, antes de parceira amorosa e/ou sexual, ela é a iniciadora do protagonista no mundo do sentimento e/ou do sexo, marcando assim um momento de passagem importante no percurso do *Bildungsheld*. São estas as personagens que incluímos na categoria de "mestras de amor" na segunda parte deste capítulo. Não quer isto dizer que as mulheres que o protagonista encontra não desempenhem outras funções nos romances em estudo, mas só a partir do envolvimento amoroso é que a participação feminina pode ganhar novas valias. Em alguns romances, como é o caso de *Nome de guerra* e *Jerónimo e Eulália*, o título, ao implicar a personagem feminina, reflecte a marca profunda que ela deixou no seu companheiro.

Tanto em *A via sinuosa* como no romance almadiano, a intervenção destas mestras é antecedida do convívio recatado, quase fraternal, com personagens femininas de sobre-

humana pureza, tão desconhecedoras do mundo e de si como o herói. É deste ponto zero a partir do qual a educação sentimental se desenvolve como um processo que nos ocuparemos a seguir.

2. 4. 1. As “raparigas-criança”

No romance de Aquilino, aliado ao conflito entre dois mundos, Libório vai viver o conflito entre dois amores, o de Celidónia e o de D. Estefânia, mulheres de sinais contrários entre as quais o protagonista oscila ao longo do romance.

A primeira surge-nos logo no capítulo que abre a obra, onde se expõem os antecedentes do Libório crente do início. Celidónia é indissociável deste espaço e tempo primevos do protagonista. Entre eles existem diversas afinidades. As famílias de ambos, apesar dos preconceitos de D. Maria José, são “parasitas daquela comunidade morta” (19). Têm também uma idade aproximada. Aparenta-os ainda, segundo António Augusto Fernandes (1997: 13), a “orfandade emocional” gerada, nos dois casos, por uma conflituosa vida familiar. A paridade da situação dos dois adolescentes é sugerida quando Libório procura a companhia de Celidónia, que devia estar “só e enclausurada” (19) como ele, para irem ao mosteiro buscar as gravuras que ele lhe tinha prometido. Pela proximidade existente entre eles, a pequena afigura-se a companheira natural do protagonista, sugerindo-se até a intersecção dos destinos destes dois seres “inocentes e gárrulos como dois tentilhões novos que têm de se amar numa quadra que há-de vir” (21).

Na apresentação que, à boa maneira oitocentista, acompanha a entrada da rapariga em cena, é o seu retrato físico que, a traços largos, primeiro surge: “A Celidónia era uma franganita loira, de tez ruiva transparente, fino nariz de provocar. O seu jarrete era delgado e a anca flexível” (21). Na metáfora inicial, pelo recurso a um elemento animal, sugere-se a idade intermédia da mais jovem Violas. A apreciação sobre a canela e a anca, apesar de não desprovida de uma certa animalidade, lembra a fragilidade e a docilidade subjacente a uma

outra metáfora, proveniente do mundo vegetal, que frequentemente se aplica a esta personagem: a metáfora do teixo. Quando ela é apelidada de "tenro teixo ruivo" (94, 114), para além da sua pouca idade, sugere-se a delicadeza que lhe conheceremos com o desenrolar da acção. Chamar-lhe "fragrante teixo ruivo" (176), ou atribuir-lhe o "talhe esbelto de teixo" (318) remete para atributos físicos de conotação igualmente positiva.

Para além de aspectos de natureza física, este esboço introdutório da personagem inclui ainda elementos do seu retrato psicológico. Quando o narrador apresenta a reacção da rapariga à declaração de posse do protagonista, descreve-a "de olhos no chão, mal bulindo os lábios, mais cândida que a Virgem quando nos painéis primitivos aceita a mão de S. José" (21). Pela sua associação a Nossa Senhora, que, conforme já vimos, se repetirá noutros momentos, sublinha-se a sua natureza imaculada, reafirmada noutras ocasiões (cf. 291, 314, 341).

Depois desta passagem, pouco mais há a dizer sobre a amiga de Libório. Contanto neste momento a pequena Violas seja uma espécie de duplo do discípulo do padre-mestre, as suas direcções de ambos serão divergentes, já que enquanto o elemento masculino evolui, ela permanece estática. Nela, há apenas a evolução física notada pelo narrador: "Seu corpo tomara linhas de puberdade; não era já o meu tenro teixo ruivo a que candidamente me encostava; era uma mulherzinha de olhos em flor e peitos a pojar. Precoce chegava a sua sazão. […] Eu sentia-a outra, e minha mente torturava-se sobre esta presunção…" (94). Porém, as alterações físicas de Celidónia ficam por aqui. Enquanto Libório, pelos olhos de D. Estefânia, passa de imberbe a barbado, a vizinha continuará, até ao fim, nas palavras do narrador, um "corpo pubescente" (292), de "seios muito puros a amojarem como borrachos brancos" (*ibidem*). A visão do narrador retém Celidónia neste estado, não chegando ela nunca a atingir a idade adulta. Fica, pois, num estado intermédio: "Para mim tinha a força de um postulado que ela [Celidónia] me amava, talvez ainda não com o amor ordenado de uma mulher, porém mais que com o capricho dolente de criança" (114). A sua indefinição entre o estado adulto e o infantil é também sugerida pelo diminutivo "mulherzinha", designação carinhosa que traduz a "rapariga-criança" (cf. Heinich, 1996: 30-31) que Celidónia é.

O relacionamento que se estabelece entre ela e Libório é indissociável desta natureza que se atribui a Celidónia. Pela sua pureza simultaneamente divina e infantil, ela está para além do desejo. Por isso é que, nas palavras do narrador, a pequena Violas "penetrava sem contradição as minhas ideias fixas como um contingente vaporoso, imaculável e universal. Não sei se raciocinava; ela cabia na minha ordenação e dentro, ainda, de meus votos de casto" (94).

Devido a esta mesma característica, ela pertence a um mundo idílico, anterior ao pecado: “Nela ainda havia o Paraíso com Adão e Eva, animais ferozes em liberdade, céus cobertos de pombas brancas” (197).

Sob a influência de outras mulheres, a maneira como Libório vê o relacionamento entre eles evolui ligeiramente. De início, confessa: “Eu não desejava Celidónia como presa incondicional de senhor; cobiçava-a muito em espírito, em carne o bastante para poder tocar suas mãos, roçar sua pele, beijar, talvez, seus lábios; ter a alegria suprema do possuidor sem possuí-la" (121-122). Esta relação platónica aproxima, mais uma vez, Celidónia da Virgem, já que ambas são amadas, mas não possuídas, permanecendo puras. É por isso que ela se coaduna com o projecto de vida eclesiástica de Libório, para quem, “ungido de ordens maiores, não sendo honesto cobiçar uma D. Estefânia, seria razoável amar uma Celidónia” (228-229). A aproximação entre a amiga e a madrinha do protagonista é mesmo feita pelo próprio Libório, que justifica o seu pedido de “sem quebra de santidades, Celidónia ser [dele] e [ele] de Celidónia” (121) evocando precisamente o milagre da concepção de Cristo: “Ele, que soubera descobrir um termo de conciliação entre um ventre que gerou e um ventre que permaneceu virgem, podia muito bem ordenar que Celidónia me fosse entregue, ficando eu íntegro afilhado da Virgem Maria” (*ibidem*).

O desejo de Libório intensifica-se e ele realiza-o pelo recurso à imaginação: “Amiúde, em representação, encontrava-me com ela […]. Punha-me a afagá-la em seu instinto luminoso e arisco e beijava-a. O grande passo entre nós era este: os meus beijos. E eu cria que sua carne, a ponto de puberdade, não ficaria inerte aos fluidos voluptuosos que, em horas de evocação, minha carne exalava” (197). Libório preenche as diversas distâncias que o separam da sua amada ficcionando um contacto mais físico e, portanto, mais terreno, entre eles. Esta ligeira alteração deve-se à influência de D. Estefânia: “Celidónia descera, deste modo, dentro de mim um degrau para a natureza. A fidalga de Santa Maria das Águias nisso fora de alguma coisa. Eu não podia cobiçar uma, sem ao menos me dar o logro que cativara outra” (197-198). Pelo verbo “descer”, a jovem parece afastar-se da sua natureza divina e aproximar-se do seu eleito. Note-se, no entanto, a diferença entre o “cobiçar”, que voltará a ter D. Estefânia como objecto (cf. 229) e o “cativar” aplicado a Celidónia. Apesar de ambos pressuporem um sujeito activo, só o primeiro implica um desejo intenso. Acrescentemos que, apesar do que separa as duas mulheres, elas estão implicadas e se, pela fidalga, o relacionamento entre Libório e Celidónia

sofre uma ligeira alteração, esta também não deixa de constituir uma alavanca para o relacionamento do protagonista com aquela.

Posteriormente, com o namorico que começa com a filha mais nova dos Violas, Libório tem oportunidade de concretizar os seus desejos. De certa maneira, a passagem que descreve os encontros entre os jovens faz lembrar o assédio que o rapaz sofreu no banco traseiro do carro da fidalga, visto que aqui há igualmente um banco que proporciona o contacto físico entre ambos: "Celidónia, já nada esquiva, vinha a um aceno meu sentar-se no banco em que eu me sentava, e, como era acanhado, nossas carnes fundiam-se" (242). Porém, neste caso, há uma inversão de papéis, uma vez que aqui a iniciativa pertence a Libório, entretanto amadurecido não só pelo contacto com a fidalga, mas também por outras experiências de que adiante falaremos.

Quanto a Celidónia, ela caracteriza-se pela passividade: "Passava-lhe o braço na cintura e um pouco pálida, os olhos mais lentos, sua boca cedia submissa à minha boca" (*ibidem*). Embora à rapariga não deixe de ser reconhecida a sua natureza de sujeito desejante, esta, contrariamente ao que acontece com a fidalga, não deixa de ser matizada por uma outra característica: "Mas entre os ligeiros frémitos da desejosa, bem distinguia eu a ternura inefável" (*ibidem*). Desejosa *ma non troppo*, como se depreende do adjectivo "ligeiros", Celidónia afasta-se do simples amor carnal, destacando-se a sua natureza terna. Aliás, ao longo do romance, por diversas vezes se encontra associada a Celidónia esta característica (cf. 197, 246, 248) que parece inspirar igualmente nos outros. A este respeito, pensamos serem significativos os diminutivos a ela associados, provenientes de diversas vozes. A mais marcada é, sem dúvida, a do narrador-protagonista, que a classifica de "franganita" (21), "mulherzinha" (53, 94, 176), "rapariguinha" (176), "amiguinha" (248), "coelhinha" (252), "pateguinha" e "ovelhinha" (314). Na caracterização do seu vestir, repete-se esta mesma tendência para o uso dos diminutivos: "aventalinho" (34), "pobrezinho" (318). O insuspeito padre-mestre, no discurso laudatório das virtudes da rapariga, designa-a de "cachopinha" e "criaturinha" (95). Mesmo D. Maria José, na sua praga, não dispensa o diminutivo "novinha".

Na crescente materialização de Celidónia que resulta das diferentes experiências de Libório, um passo mais é dado depois de o protagonista ser iniciado na vida sexual por Ana Potebórneo. Nesta altura, "Uma luxúria impetuosa, insatisfeita, estuava em meu ser até esparrinhar sobre Celidónia, a minha coelhinha loira." (252). Uma vez mais, no entanto, a imaginação é contrariada pela realidade: "Mas a reserva dilatada em que medrara este amor

continha-me. Celidónia ficava Celidónia" (*ibidem*). Afastada do mundo da sexualidade pela sua infantilização, a jovem encontra-se no limiar dos "estados da mulher" estudados por Heinich (1996). Na última frase da citação anterior, a repetição do nome remete para a identidade inalterada que, ao contrário do que acontece com as "raparigas a tomar" (*idem*, 27-28; 43-68), caracteriza estas "raparigas sem história" (*idem*, 27-41). Também neste domínio se verifica a imutabilidade atribuída a esta personagem feminina ao longo do romance (cf. 114, 218)[141].

Apesar do tempo decorrido e das experiências vividas por Libório, parece-nos não haver uma diferença substancial entre este momento e aquele anterior em que, como vimos, para o protagonista bastava "ter a alegria suprema do possuidor sem possuí-la [a Celidónia]" (121-122). Para Libório, colhido entre o desejar, mas não ousar, a Violas mais jovem, não obstante as afinidades existentes entre eles, acaba por se transformar numa inatingível mulher ideal, inspiradora do amor alheio ao poder dos sentidos: "Em meu sentimento, porém, D. Estefânia era pouco; o lugar, aqui, pertencia a Celidónia. Era esta […] a inalterável alma bárbara, cercada de espinhos como flor de roseira brava. E porque assim se mostrava inacessível e permanente, um laço forte me prendia ao seu destino" (218). Se, num primeiro momento, devido à novidade que representava, pela sua beleza, a fidalga se sobrepôs a Celidónia aos olhos do protagonista (cf. 176), a esta é agora reconhecido um lugar de destaque nos afectos do jovem. Ele, como outros heróis em processo de aprendizagem sentimental, descobre a diferença entre o amor físico e o amor espiritual[142]. Em pleno romance com a sedutora fidalga, na presença das duas mulheres, ele compara-as: enquanto D. Estefânia é uma mulher "de enlouquecer, porque sua carne era uma harpa de inefáveis melodias, e o seu espírito inquieto e misterioso como o fogo e o mar" (318), Celidónia é a "formosa senhora […] de alma de tão puro quilate que nunca se forjara cofre de amor em metal mais raro" (318-319). Deste retrato sobressai, novamente, a espiritualização da amada mais jovem. Em íntima conexão com este facto, é o amor ideal que sai valorizado quando o jovem declara: "E senti orgulho, à vista de Estefânia, de ter amado Celidónia e por ela ser amado, um orgulho maior que a vaidade de me

[141] No final de *Lápides partidas* (1945: 287), Libório encontra ainda a mesma Celidónia de sempre: "Celidónia estacara no ser que eu lhe conhecia. Era inalteravelmente a mesma em corpo, fragrância, esbelteza e mais que certo no coração. O mundo parara para a sua pessoa, como que insculpida numa medalha; deixara passar tudo adiante sem se afligir; postara-se de guarda, confiadamente, na rampa do caminho e lá tornava a ficar".

[142] Por exemplo, a propósito do protagonista de *Les égarements du cœur et de l'esprit* (1736-1738), de Crébillon-Fils, afirma Michel Delon (1995: 28) que "il comprendra que la séduction physique possède ses subtilités et ses rythmes qui ne sont pas ceux du sentiment".

lembrar, diante de Celidónia, que Estefânia se deitava no meu leito" (318). Neste confronto que Robert Granderoute (cf. 1985: 569) qualifica de entre Eros e Psique, a balança parece, pois, pender para a última.

Em duas situações distintas o texto atribui a primazia a Celidónia em determinados capítulos da vida do protagonista. A primeira tem precisamente a ver com a diferenciação sexual, já que através dela parece ter Libório tomado consciência da divisão da humanidade em homens e mulheres, como se depreende deste excerto: "aquela face em que primeiramente meus olhos conheceram a misteriosa ordenação dos sexos" (20). No fundo, é a descoberta do "outro", indispensável para a definição e afirmação do "eu".

A conversa sobre a relutância de Celidónia em casar com o Rolim e os seus amores infantis pelo rapaz, que Libório escuta clandestinamente, tem um impacto inesperado na auto-imagem do jovem Barradas. Na afirmação da Rita Violas de que "o Liborinho está um senhoraço" (112) e no conselho de D. Henriqueta a Celidónia para que "não procure homem fora da sua igualha" (113), vê ele um sinal da alteração do seu estatuto no mundo, perante o qual deixa de ser criança para passar a ser encarado como um adulto. Descobre assim que faz parte do mundo e que não pode fugir-lhe, que é responsável pelo que faz. Note-se que esta mudança não é intencionalmente procurada pelo protagonista, mas antes imposta pelo exterior. A sua passividade está bem patente em afirmações como "no jogo infinito dos concursos fora elevado à categoria de homem" (113) ou "Haviam-[no] levado para a liça" (*ibidem*). O destino, que a primeira desta citações põe em cena e que o romance repetidamente evoca, parece-nos estar igualmente relacionado com esta passividade do sujeito, uma vez que o coloca na posição de vítima, tornando problemático o controle sobre si e sobre o mundo[143]. No entender do protagonista, não é destituída de sentido, neste momento, a "imprevista intersecção" (113) da sua vida com a de Celidónia, permitindo-lhe aperceber-se da sua imagem perante o mundo.

É curioso que, para além disto, o jovem interprete este encontro inesperado como "a primeira hostilidade *do de fora*" (*ibidem*). O reconhecido "sentimento de posição" (*ibidem*) torna Libório consciente de si mesmo pelo confronto com algo exterior a si, cujo relevo é assinalado pelo itálico original. Este pólo, que corresponde à realidade, é agora encarado como um adversário que o desafia. Na sua perspectiva, é, pois, o conflito que origina "a magnífica, a temível, a maldita grande vida" (*ibidem*). A adjectivação utilizada, pelo seu carácter antitético,

exprime a simultânea atracção-repulsão suscitada pela vida. De qualquer maneira, a interacção leccionadora com o mundo, que, como vimos, é um elemento prototípico do *Bildungsroman*, é aqui, como noutras manifestações do subgénero, colocada sob o signo da luta. Este processo é indissociável de Celidónia, uma vez que, como conclui o narrador-protagonista no fecho do capítulo, "Celidónia seria o primeiro torneio no [s]eu romper de homem" (114). Se, no início da "carreira feminina" do mundo da ficção, segundo Nathalie Heinich (cf. 1996: 16, 27-28), se encontra sempre o "olhar masculino", no caso de Libório poderemos dizer que a sua carreira masculina começa, do mesmo modo, com um elemento do sexo oposto.

Interessa ainda notar que, ao mesmo tempo que o protagonista se apercebe do sentido relacional da sua existência, da alteração da sua imagem perante o mundo, se intensificam, aos seus olhos, certos traços da personalidade Celidónia. A reacção da pequena Violas ao indesejado pretendente, que a transformou numa das tais "raparigas a tomar" (Heinich, 1996: 43-46), revela a Libório "uma alma amante, permanente e vibrátil, mais perfeita que a mais perfeita custódia manuelina" (*ibidem*), "uma pupila mimosa do pretérito e uma obra-prima de feminilidade, constante a uma banda, resistente em sua subtileza" (*ibidem*), com "uma necessidade de pureza como ao arminho" (*ibidem*). Ao longo do romance, estes traços psicológicos manter-se-ão inalteráveis, repetindo-se as referências à sua constância (cf. 114, 218), à sua perfeição (cf. 318) e à sua castidade (cf. 95, 341), atributos que fazem desta personagem a mulher ideal de que já falámos em 2. 1..

Maria, a noiva do Antunes de *Nome de guerra*, com uma presença mais modesta do que a de Celidónia, é outra manifestação deste tipo de mulher . Uma vez que o romance de Almada se centra na quinzena que Antunes viveu na cidade, ela não intervém directamente na acção representada. Personagem de outra vida do protagonista, a sua sobrevivência depende da intervenção de terceiros. Assim, é através de D. Jorge que ficamos a saber da sua existência. Na pergunta do aristocrata, ela é apenas "aquela rapariga" (41) que se define pelo namoro com Antunes. Continuará sem nome até Antunes iniciar a leitura da correspondência paterna, que fala de "uma Maria" (139) estranha ao protagonista. No diálogo com o "experimentado companheiro" (43), como mais tarde perante Judite (cf. 100), o rapaz nega a relação, vindo depois a admiti-la, ressalvando, contudo, a falta de envolvimento pessoal, já que esclarece: "Namoro para os outros. Para os outros somos namorados" (42).

[143] Abordámos já este assunto no capítulo dedicado aos mestres.

No entanto, apesar da sua incerteza quanto a amar, este verbo evoca nele uma imagem da namorada: "A primeira [mulher] era suave, tão suave que não apetecia acordá-la no sono branco em que dormia" (82). Como ficou dito em 2. 1, ela também faz parte da "visão fantástica" (*ibidem*) que acomete Antunes enquanto ele procura esclarecer os seus sentimentos. Estas passagens realçam a delicadeza, a pureza e a inacção desta "Bela adormecida". Pela sua passividade extrema, é a intervenção masculina que a devolve à vida. A ausência do salvador conduzi-la-á à morte, aspecto que a distingue de Celidónia, cujo amor por Libório é uma força de vida.

Tal como a jovem Violas, Maria é indissociável do espaço de origem do protagonista. Num dos momentos em que Antunes, procurando dar sentido às suas mais recentes experiências, transforma a sua vida num "conto" (65) — o sujeito autoficciona-se para se descobrir —, Maria, juntamente com o noivo, os pais e o tio deste, faz parte do "primeiro cenário" (*ibidem*), que corresponde a "uma terra de província" (*ibidem*), onde só o tio tem vida, pois os restantes "não eram de mexer" (*ibidem*). Ela integra ainda o quadro de que o estreante tem saudades quando confrontado com a violência despropositada de D. Jorge: "O Antunes alheava-se como podia daquelas desagradáveis violências e sentia saudades dos pais, do namoro e do seu quarto de dormir, sossegado, na província" (51). Como Celidónia em relação ao Libório inicial, Maria reflecte o protagonista antes do amadurecimento deste, já que tanto ela como Antunes se revelam passivos, acatando, sem as questionar, as directivas externas. Neste aspecto, o par almadiano difere do casalzinho de *A via sinuosa*, aproximado espontaneamente e contrariado até pela mãe do protagonista. Exceptuando a oposição familiar, algo semelhante ocorre com o Antunes quando conhece Judite. As opções amorosas surgem, por conseguinte, como uma forma de expressão do "eu", o qual, dispensando mediadores, se orienta pelas "afinidades electivas" e não pela razão alheia.

Não é esta, contudo, a única passagem em que *Nome de guerra*, embora representando a "experiência de um provinciano na capital" (Guimarães, 1982: 120), tema herdado do *Bildungsroman* do século XIX, não dispensa a evocação da pacata vida aldeã do herói. Próximo do final do romance, quando "A mulher com quem o protagonista vai já não é a mesma que vai com ele" (161), Maria sobrepõe-se aos restantes elementos evocados:

> "Por muito evidente que fosse a realidade, a imaginação do Antunes estava cada vez mais na sua terra, ao pé de casa e da Maria. Tudo o fazia lembrar-se dela: a manhã, os pássaros, o mar, o azul do céu, as flores, os campos, os jardins, a relva, as casas, as fontes, sobretudo as fontes, principalmente as fontes!" (162).

Nesta passagem, a antiga namorada é associada a um cenário idílico que faz dela, sobretudo, um ser próximo da natureza, indo assim ao encontro da máxima proferida por um dos solteiros da reunião no clube: "a realidade para a mulher vai para o lado da natureza, a realidade para o homem vai para o lado da sociedade" (88)[144]. A insistência nas fontes, símbolos de "régénération et de purification" (Chevalier e Gheerbrant, 1969: 453), remete para a pureza desta mulher, reforçando a sua condição angelical. Neste momento que sucede à leitura de quase todas as cartas dos pais, o protagonista não pode deixar de aliar a imagem de Maria a outros ingredientes do seu passado, ganhando todos, através da saudade, um valor positivo: "E outras coisas que não estavam presentes também lhe faziam saudades dela: os livros, as tardes, as noites de luar, os dias de festa…" (162). Numa altura em que o envolvimento com Judite já tinha terminado, é como se a memória da antiga prometida, associada a elementos positivos, funcionasse como um sinal de esperança nesta fase de indecisão da vida do protagonista. A manhã, que, na citação acima destacada, abre o rol das coisas associadas a Maria, é, neste sentido, bastante significativa, já que sugere o início auspicioso de uma nova etapa. Ao mesmo tempo, a namorada da província ganha a conotação positiva da luz.

Apesar deste cenário eufórico, não é aos braços de Maria que Antunes regressa. Contrariamente a Celidónia, ela não resiste à espera e ao silêncio de mau agouro do noivo. Ser estático e com a vida centrada num homem, a mulher-anjo, em consonância com estas duas figurações, ou aguarda indefinidamente pelo seu Desejado, ou, então, morre efectivamente.

2. 4. 2. As "mestras de amor"

Um destino diferente é o das mulheres que, como D. Estefânia, vivem a sua sexualidade. A primeira referência a esta personagem vem da boca do senhor Bento Chinoca, que, a traços largos, conta a história da fidalga. Quando casou com Miguel de Malafaia, ela era "uma rapariga nova, espiritual, boa de se lhe lamber o beiço" (50). A mudança para a capital, a leviandade do seu carácter e a ociosidade resultante da absorção do marido pela política conduzem-na, como a muitas figuras femininas da literatura oitocentista, ao adultério. Se bem

[144] Este lugar-comum reflecte-se na distribuição de papéis entre o masculino e o feminino, já que, de acordo com a mesma personagem, "Os homens estão todos empregados a ganhar dinheiro. E as mulheres ficam em casa à espera" (88). Também aqui é pela passividade e pela expectação que a mulher se define.

que o padre-mestre, com a autoridade que o caracteriza, desvalorize este relato ao classificá-lo como “uma novela” (52) resultante da imaginação de um solitário “pobre de Cristo” (*ibidem*), ele não deixa de modelar uma certa imagem da dama a que Libório não ficará indiferente. Como reconhece o eu-narrador, "Raramente, em curtas e acicatadas rebeldias, minha imaginação pousava naquele muladar quente de lascívia em que vivia, segundo Chinoca, D. Estefânia Malafaia” (65). Apesar da raridade das evocações, torna-se clara a importância inaugural do discurso reprovador do antigo farmacêutico, que instila no inexperiente rapaz a novidade perturbadora. Utiliza-se, assim, em *A via sinuosa* uma estratégia semelhante à da abertura dos romances de adultério do século XIX, nos quais a mulher casada aparece, desde o início, como suspeita (cf. Naupert, 2000: 312). Neste sentido, são significativas as “curtas e acicatadas rebeldias”, expressão onde brevidade e intensidade caracterizam uma desobediência prenunciadora da natureza problemática do “eu”, dividido entre a sua formação católica e o que sente brotar em si.

Logo da primeira vez que viu a senhora de Santa Maria das Águias, o protagonista ficou deslumbrado com a sua beleza, como se depreende da associação da sua chegada no ruidoso automóvel com a aparição da Virgem no “carro ardente de Elias” (56). Apesar da referência à Virgem, pensamos que, indirectamente, surge aqui, pela primeira vez, a associação entre a fidalga e o calor ou o fogo, antecipando a sua natureza sensual. O carro afigura-se-nos outro elemento importante, não só porque, em pelo menos duas ocasiões posteriores, a mulher de Miguel de Malafaia nele reaparece (cf. 150, 274-275), mas também porque, enquanto símbolo de poder e modernidade, ele reflecte o estatuto excepcional de D. Estefânia naquele meio. Neste primeiro “encontro”, não há qualquer troca de olhares entre o jovem e a senhora de Santa Maria das Águias. Este dar-se-á mais tarde, quando ambos participam nas cerimónias pascais, mas não ocorre, nesta altura, o recíproco olhar fatal que os condena à paixão. De acordo com a sua natureza crente e inexperiente, Libório pensa estabelecer-se entre ambos um inofensivo diálogo de olhares, preenchido, da sua parte, por louvores religiosos (cf. 64). No entanto, quando D. Estefânia, devido à avaria do carro, pernoita na cama do rapaz, ele terá uma visão que marcará a sua vida:

> “Acendendo a luz, qual não foi o meu espanto de ver o leito tomado por um corpo de deslumbrantes formas! Com o calor que fazia, todo o busto se esquivara ao agasalho das roupas e, por entre as rendas da camisa, como duas pombas brancas num ninho, os peitos assomavam. Caíam-lhe os cabelos sobre as espáduas e os lábios vermelhos filtravam um hálito de saudável e voluptuoso sono. Todo o focinho tão tentador, tão doce, que dava vontade de ajoelhar e ali

> permanecer em adoração, a ver, a aspirar, a enlouquecer, sem lhe bulir, até a consumação dos séculos" (66).

Pela primeira vez, e inesperadamente, o discípulo do padre Ambrósio é colocado perante a evidência da mulher, a qual é apresentada no esplendor físico do corpo adulto. Já na narrativa oitocentista, as descrições físicas femininas se ocupam do "que está mais à vista" (Jesus, 1997: 220). Neste caso, o estado inconsciente da fidalga permite ver mais do que "os cabelos, os olhos e a boca" (*ibidem*), elementos que os retratos do século XIX privilegiam. Adormecida, a senhora de Santa Maria das Águias esconde os olhos, mas desnuda o peito. Esta parte do corpo geralmente resguardada pelo vestuário complementa a sensualidade da cabeleira solta[145] e da tentadora boca, cuja cor vermelha é símbolo "d'Éros libre et triomphant" (Chevalier e Geheerbrant, 1969: 832). O corpo seminu da fidalga é o instrumento de domínio sobre o frágil sexo oposto, reduzido a servo desta divindade. Neste aspecto, é significativa a gradação presente em "a ver, a respirar, a enlouquecer", a qual dá conta igualmente do crescendo emocional experimentado pelo observador.

Desprevenido face a tão inesperada aparição, logo vêm em auxílio de Libório os ensinamentos religiosos, que lhe dizem estar perante uma "artimanha do Mafarrico" (66) para gorar os seus votos de castidade. Diremos, pois, que o protagonista, como é comum no romance de aprendizagem, está perante uma prova.

Na noite seguinte, se bem que a fidalga já esteja ausente, os propósitos do jovem Barradas sofrem nova investida:

> "A cama rescendia a um penetrante odor, misto de exaltação de poros, de aromas de corpo que já amou ou de sexo em plena potência de amar, e de lânguida droga de perfumaria. Benzi-me e chamei-me desventurado três vezes. E não querendo aspirar a onda suavíssima, em meus sentidos penetravam seus milhões de arestas. A cada movimento das roupas, como de um cofre balsâmico, evolava-se a poeira capitosa. E prendia-me sobre o catre como a garra poderosa e doce dum belo monstro amoroso" (69).

Neste segundo episódio, os sentidos continuam a desempenhar um papel determinante. Depois da visão, é o olfacto que entra em acção. Agora, o perfume deixado pela esposa de Miguel de Malafaia é o poderoso adversário que o rapaz tem que enfrentar. Ele torna presente o corpo da ausente, o qual é encarado como objecto sexual. É impossível não relacionar este excerto com a narrativa realista-naturalista, onde, segundo Maria Saraiva de Jesus (1997: 213),

[145] Para Chevalier e Geheerbrant (1969: 236), os cabelos são "une des principales armes de la femme", aos quais se associa "La notion de provocation sensuelle".

"Os perfumes desempenham um papel importante na sedução", já que "despertam o instinto erótico" (*idem*: 214).

Esta "poeira capitosa" tem, sobre o bem-intencionado Libório, o mesmo domínio que, como vimos, o corpo da deusa exercera. A frase final é sugestiva disso mesmo. Na comparação, tanto o oxímoro presente em "poderosa e doce", como o do "belo monstro", enriquecido pela dimensão valorativa resultante da anteposição do adjectivo, expressam avaliações contraditórias de uma situação que, no seu (des)encanto, não deixa de agradar ao protagonista. A ineficácia dos antídotos usuais sobre este "deleite novo que gozava" (69) reflecte igualmente a força desta sensação desconhecida aqui inequivocamente marcada com sinais positivos. No entanto, esta descoberta implica o conflito entre forças opostas no interior do sujeito: "E dum lado, minha razão, do outro, meu instinto, pelejaram de morte" (69). No final da crise, a opção está feita:

> "Acabou-se! O instinto venceu, e por sobre a minha razão religiosa passou a cavalgada delirante do amor humano. Revi D. Estefânia deitada no meu catre e estudei-a minuciosamente, implacavelmente, com todos os palpites cerebrais, desde o nariz provocante à região secreta pela conquista da qual os deuses se transformavam em toiros, em chuva de oiro e em espuma de mar. E desejei ser homem, e amar, amar até morrer, até cair no inferno" (70).

Em plena época das Endoenças, "que nos fala de maceração da carne, de penitência, de dor e de morte" (Fernandes, 1997: 15), Libório, mais próximo "da explosão vital da natureza" (*ibidem*) primaveril, é conquistado pelo irracional "amor humano", que subjugou igualmente os aludidos deuses da mitologia pagã, o que, mais uma vez, é significativo da inflexão do protagonista. A pessoal reconstituição da imagem de D. Estefânia, na qual os detalhes sobre o procedimento do rapaz sugerem a sua sofreguidão, conduz o adolescente ao paroxismo, como se depreende da afirmação final. Aqui, a sugestão da proximidade entre amor, pecado e perdição não impede a afirmação da entrega incondicional do protagonista ao amor. Pelo contrário, torna até mais evidentes os poderes deste sentimento que, também pela repetição do verbo "amar", surge como premente e insaciável, tanto mais que, à luz da última frase, é por ele que se define o homem. A propósito das personagens femininas, considera Heinich (1996: 41) que "é o acesso ao mundo cuja sexualidade é fundada na diferença de sexos que parece franquear[-lhes] o acesso ao espaço romanesco". Não nos parece ser diferente o que se passa

com Libório, António, de *Manhã submersa*[146], e mesmo Antunes. Ainda segundo a mesma autora (cf. *idem*: 312), para o homem, é precisamente na adolescência que a dependência identitária em relação à mulher assume maior relevo. A este respeito, é curioso verificar a relação que, em *A noite e o riso*, à semelhança do romance de Almada, se estabelece entre a masculinidade e o convívio com as chamadas mulheres da vida. Assim, na "Vacaria Áurea", "Nenhuma pega se abeirou. Era fedelho [ele], e uma esquadra americana ressoava no Estuário" (122). O desinteresse das prostitutas é tomado como sinal de *deficit* de virilidade, com a consequente exclusão do mundo adulto dos homens. Podemos assim dizer que nestes *Bildungsromane* se representa a entrada dos protagonistas nos "estados do homem"[147] os quais, em conformidade com um padrão heterossexual de masculinidade, são indissociáveis da mulher enquanto objecto de desejo[148].

Duas ulteriores evocações deste episódio reflectem o valor inaugural de que ele se reveste para Libório. Dois anos mais tarde, embora ele vá em peregrinação de agradecimento pela intervenção salvadora da elevada senhora, é como "lembrança voluptuosa" (175) que ela persiste no seu espírito. A sensualidade da fidalga surge, deste modo, como o seu principal poder, sobrepondo-se a figura da tentadora à da auxiliadora. A justificar esta imagem, o narrador acrescenta que "nunca mais pudera esquecer aquela noite de Páscoa em que minha alma, consagrada a Jesus, se embebedara abominavelmente no perfume dos seus poros" (*ibidem*). Repare-se que, apesar da sua pervivência, esta cena não está isenta de uma certa negatividade, já que o advérbio "abominavelmente" exprime a condenação da perda da razão expressa pelo verbo "embebedar". Parece-nos, pois, que este episódio é investido de uma natureza dupla indiciadora da oscilação do protagonista entre dois mundos.

Posteriormente, quando Libório vai ao solar dos Malafaias para assistir à bênção da capela — é novamente um evento religioso que propicia o encontro do rapaz com a fidalga, resquício provável "de la conjunción de eros y religión tan característica en el fin de siglo" (Núñez Sabarís, 2002: 349*n*) —, a visão de D. Estefânia é novamente mencionada. Nesta altura, o narrador distanciado assumirá que ela "acordara meus sentidos num estremeção tão

[146] Quando esta personagem exclama "- Quero ser um homem! Quero ter mulher!" (186), exprime uma escolha afim da de Libório, fundada na mesma concepção de masculino.

[147] Esta adaptação da fórmula de Heinich (1996) não implica uma identidade entre os "estados" correspondentes a cada um dos géneros. A descoberta e vivência da sexualidade está para o início dos "estados do homem" como o casamento está para a carreira feminina.

violento" (279). Nesta troca de papéis da "Bela adormecida", fica bem evidente o papel iniciático desempenhado pela esposa do deputado. É o excesso que marca o impacto desta personagem no inocente Barradas.

Transformado por esta vivência, Libório desiste de consagrar a sua castidade à Virgem. No acto da comunhão em que pretendera formular tal voto, sente a hóstia como um "corpo estranho" (70). Através da estranheza atribuída à hóstia é da outrificação do rapaz que se fala. Este já não é o Libório "alma fresca de criança, carregada de brocados duma idade morta" (46), que acredita na intervenção divina para o conduzir "na vida como por plana e recta alameda" (45). Pelo contrário, concretizando os receios de D. Maria José, que acusava já a virginal Celidónia de andar a desviar "o rapaz da sua sina" (21), é por acção de uma personagem feminina que o filho se descobre corpo e inicia, a partir daqui, "a via sinuosa" que, com o concurso de factores como a ida para a cidade ou a passiva participação numa manifestação republicana, o irá afastando do Céu e aproximando da Terra, fazendo do dócil discípulo do avisado padre-mestre, projecto de servo fiel de Deus e do Rei, um mundano revolucionário dos tempos modernos.

A atitude passiva que a esposa de Miguel da Malafaia mantém ao longo de todo o episódio atrás analisado, a qual, como vimos, não deixa de ter efeitos profundos no protagonista, é alterada na sua segunda intervenção. Para além de ser a responsável pela libertação do jovem, ela, até aqui objecto de contemplação, passa a exercer o papel oposto. Invertendo a situação inicial, é Libório que, quando regressa a casa de D. Henriqueta depois de sair da prisão, se torna objecto do olhar insistente da fidalga:

> "Os olhos de D. Estefânia passeavam sobre mim, vivazes e brilhantes como aves-do-paraíso" (142).

> "A fidalga de Santa Maria das Águias apoiava, de olhos poisados em mim a estudar-me" (146).

Num romance dominado pela perspectiva do narrador-protagonista, o olhar da senhora Malafaia está, ele próprio, dependente da super(-)visão masculina. São, pois, interpretações daquela entidade quer a caracterização da primeira citação, que acrescenta mais um elemento revelador do encanto da personagem feminina, quer a intencionalidade atribuída ao olhar da fidalga, a qual parece interessar-se por Libório. Mais uma vez, D. Estefânia aproxima-se das adúlteras dos romances realistas-naturalistas, onde a vivacidade do olhar é um dos lugares-

[148] Antunes, em termos etários, não é um adolescente, mas é aos trinta anos que ele vai viver as experiências que, no passado, devido à sua educação, não viveu. O encontro com a Mulher e a descoberta do desejo é, precisamente, uma delas

comuns atribuídos a estas mulheres (cf. Naupert, 2000: 312), indiciando o brilho a sua fogosidade (cf. Jesus, 1997: 213).

Este interesse da mulher do deputado tornar-se-á mais evidente na viagem de regresso ao convento franciscano. Começa por, astuciosamente, reter o padre no lugar dianteiro do automóvel para ficar com o banco traseiro só para ela e Libório. A sua acção posterior é mais reveladora das suas intenções: com o aproximar do arrefecimento nocturno, "D. Estefânia desdobrou um xaile-manta e deitou-lho [ao clérigo] sobre os joelhos; desdobrou um segundo e comigo se envolveu nele" (151). Contrariamente ao que sucede com o padre-mestre, não é a saúde do seu acompanhante mais novo que motiva este gesto da fidalga. Com ele, a senhora de Santa Maria das Águias inicia intencionalmente um processo de crescente proximidade física com o rapaz, proximidade essa evocativa do leito conjugal. Efectivamente, protegidos pelo xaile-manta, eis o que se passa sob ele: "Seu corpo encostara-se ao meu, mais que tudo a perna, que eu sentia quente e roliça para lá da meia subtil" (*ibidem*). Notemos que a iniciativa parte da personagem feminina, que se impõe enquanto corpo. Por outro lado, o vestuário não tolhe a imaginação sensual de Libório, como se a "meia subtil" não impedisse a nudez[149]. Intensificando o laço criado pela fidalga, o narrador remata: "O xaile-manta unia-nos em roscas sedosas de cobra" (*ibidem*). Esta imagem encerra interessantes conotações, visto que ela evoca a tentadora serpente do Éden e, com ela, a natureza diabólica e pecaminosa deste acto e da sua perpetradora. Ela vem ao encontro da comparação do carro a "um ninho de pecado" (150), a qual igualmente remete para uma intimidade transgressora. Tal como o réptil bíblico, esta cobra metafórica que enlaça os ocupantes do banco traseiro "travaille à ruiner l'humanité en la séparant de Dieu" (Gerard, 1989: 1273), visto que ela intensifica a separação física cuidadosamente criada pela fidalga entre Libório e o devotado padre Ambrósio, representante de Deus. Este afastamento entre mestre e discípulo põe em cena D. Estefânia como adversária do papel de guia até aqui desveladamente desempenhado pelo paternal clérigo. Enquanto este pretendia, como revela no final, formar um conservador (cf. 344), aquela, pelo "méthode particulière de séduction, hypocritement et délicatement perverse" (Granderoute, 1987: 498), inicia Libório em caminhos desconhecidos, comportando-se como uma mestre subversiva. Neste contexto, torna-se irónica a despedida de D. Henriqueta, que,

[149] Numa altura em que as saias se usavam até aos pés, surpreende a ausência de qualquer referência a esta peça de vestuário. A sua elisão tanto pode sugerir um gesto mais ousado da provocante fidalga, como a ansiedade do inexperiente protagonista. De qualquer maneira, a "meia subtil", enquanto peça imperceptível de roupa interior que molda o corpo, é mais rica de sugestões, já que sugere intimidade e sensualidade.

enquanto acena com “o lenço branco de assoar para a fidalga” (150), recomenda a Libório o auxílio de Nossa Senhora para o livrar “das más companhias” (*ibidem*).

Este episódio inesperado, cujo contraste com a “noite aziaga” (150) passada na prisão o narrador não deixa de assinalar, desperta no protagonista sensações agradáveis. Na sua rememoração, o narrador declara: “era-me caro o gozo que me penetrava” (151). Há também perturbantes reacções físicas: “À medida que o calor de sua [de D. Estefânia] carne se infundia em minha carne, o abrasamento trepava em mim, secando-me os lábios, fazendo-me tamborilar as meninges” (*ibidem*). A simbologia do calor como princípio de comunicação e imagem da libido (cf. Chevalier e Gheerbrant, 1969: 203) manifesta-se aqui claramente, uma vez que Libório, pelos sinais que exibe, parece-nos ser contagiado pelo desejo da sua companheira, respondendo a uma situação em a personagem feminina continua a ser a causa primeira.

Curiosamente, entre os dois, ao longo deste lance, não há qualquer troca de palavras. A comunicação que se processa pelo contacto físico e directo é complementada por expressões faciais da dama captadas e decodificadas pelo olhar do protagonista mediatizado pelo retrovisor do carro. Continua ausente o contacto ocular entre eles, o que nos parece conferir maior destaque à comunhão corporal criada pela fidalga. Ela, no retalho reproduzido pelo espelho, é reduzida ao fragmento do seu sorriso, sugestivo das suas sensações e intenções. O “grande sorriso dela” (151) exprime a sua satisfação e influencia o comportamento do seu acompanhante, o qual o interpreta como um sinal dissuasivo “dos [s]eus rebates” (*ibidem*). No final do episódio, apesar dos excessos imaginativos do protagonista, só o sorriso de D Estefânia está diferente: “mais vagaroso apenas, o sorriso dela, entreaberto, enrubescia o espelho" (*ibidem*). Neste grande plano, a caracterização da expressão da senhora de Santa Maria das Águias termina com uma alusão à sua boca, órgão que se associa, simbolicamente, à vulva (cf. Walker, 1988: 283). A cor evocada através do verbo, numa situação já de si dominada por reacções cálidas, remete para a fogosidade e sensualidade da fidalga. Pormenor de natureza metonímica, ele acaba, no entanto, por ser ampliado ao dominar o espelho, da mesma forma que o protagonista foi conquistado pelo desejo.

Na mente de Libório, as sensações experimentadas ao longo deste episódio aliam-se à memória da noite de Páscoa para configurar a tal “lembrança voluptuosa” (175) associada à diva. Notemos que a dama e o rapaz se aproximam gradualmente. Se no início está o perfume, agora, como o narrador sublinha, “a carne dela colara-se à minha carne e eu sentira que meu

sangue trocara eflúvios com seu sangue" (*ibidem*). Os "eflúvios", "uma emanação imprecisa que se liberta dos corpos que desejam, um magnetismo contagiante que não se comunica mas se transfere, que não é percebido mas é captado" (Martins, 1999: 182), constituem, tal como a sensação de calor, outra manifestação do código do desejo.

O almoço, onde, sozinhos, os dois conversam, será o próximo passo no processo de sedução em curso.

Antes, porém, de analisar este episódio, convém salientar que, se até à viagem com a fidalga, apesar do alvoroço por ela suscitado na memorável noite de Páscoa, era Celidónia que ocupava o espírito do rapaz, a partir de agora, ela tem em D. Estefânia uma rival. Começa assim o dilema de Libório, dividido entre mulheres que ilustram os estereótipos culturais expressos nas dicotomias mulher-anjo/mulher-demónio, Maria/Eva, "Laura e Vénus" (Fernandes, 1997: 19-31)[150]. Para António Augusto Fernandes (1997: 19,23), é este o tema que domina o romance. Notemos, no entanto, que ele se encontra subordinado à autoformação do protagonista.

É precisamente quando se dirige ao solar da sua protectora que, pela primeira vez, em pensamento, Libório contrapõe as duas mulheres e reconhece a sua divisão, a qual deriva de uma cisão no seu próprio interior. Ao Libório filho do mosteiro corresponde, como já vimos, Celidónia, mas, nas palavras do narrador,

> "já não era esta a rapariguinha fragrante teixo ruivo, na minha tebaida a única e incomparável. Era a filha dos Violas, descalça, crestada do sol, de dedos sujos, embora de unhas cor-de-rosa, assoando-se à dobra do avental. A sombra soberba de D. Estefânia, deitando sobre ela, apoucara-a em sua formosura selvagem. Encantadora ficava, mas sem sal, graciosa mas sem requebro" (176).

Nesta passagem, as diferenças físicas entre as duas mulheres tomam a dianteira sobre outras que, apesar de forma mais discreta, estão igualmente presentes. Assim, para além da beleza, Celidónia e a fidalga distinguem-se pelo nível social, pela idade e pela apresentação. Se acrescentarmos que a primeira, ao contrário da segunda, é solteira, virgem e provinciana, fica praticamente completo o conjunto de "oposições binárias" que, para Alain Corbin (1995: 18), são típicas da educação sentimental:

> "Le schéma de l'éducation sentimentale fait alors jouer tout une série d'oppositions binaires, la jeune fille et la femme mariée, la femme de province et la parisienne, l'aristocrate et la femme du peuple, la pure et la courtisane".

[150] Para Eduardo Lourenço (1985: 232), "a oposição entre dois espaços eróticos, entre dois amores" é recorrente na obra de Aquilino, autor que "fez do debate entre sensualidade e espiritualidade, entre Eros e Cristo, o centro da sua visão do mundo" (*idem*: 227).

Na contraposição da mulher pura e simples à mulher sofisticada[151], são os atributos desta, segundo o ponto de vista de Libório, que vencem. O rapaz, no entanto, não se rende de imediato a este ser superior. Pelo contrário, no interior do protagonista, tem início uma luta, que reflecte, em nosso entender, a primeira crise identitária do dócil discípulo do padre Ambrósio. Para Corbin (*ibidem*), é precisamente porque "La crise juvénile devient constitutive de l'homme" que a educação sentimental se afirma como tema literário.

Desprotegido, sentindo-se a resvalar, recorre, como noutras ocasiões, à madrinha celeste, reflectindo a sua súplica o conflito por ele vivido:

> "E, enternecendo-me sobre a mulherzinha, que tanto pedia a anjos e santos, assim pálida de brilho, encomendei-me à Virgem Nossa Senhora para que estancasse em meu cérebro o pensamento ruim, este vento maldito que soprava a guerra na alma dos anacoretas, o ladrão que estrangula a inocência como à pomba o milhafre. Antes ser pobre de espírito, que ser o joguete miserável dum oceano interior, traiçoeiro e tenebroso, ó minha santa Madrinha!" (176).

Se "L'éducation sentimentale est une art des transitions, une esthétique de l'entre-deux" (Delon, 1995: 31), parece-nos, de acordo com esta passagem, que o protagonista se encontra claramente a viver este processo. A formação religiosa de Libório leva-o a esconjurar o amor sensual, o tal "pensamento ruim" sinónimo de morte e perdição, o que não impede, contudo, que o jovem se sinta atraído por ele. A divisão interior do protagonista surge aqui intensificada pela contradição.

É corroído por este dilema que ele chega a casa de D. Estefânia para a visita de agradecimento. Por iniciativa da fidalga, como sempre, acabam por almoçar juntos e sozinhos, acontecimento que representa mais um degrau na progressiva aproximação entre ambos e cuja origem literária se encontra nesse já referido antepassado do *Bildungsroman*, o romance de formação mundana francês do século XVIII (cf. Granderoute, 1985: 569).

Como é típico dos encontros entre experimentados e inexperientes, é a sabedora figura feminina que conduz a conversa que, neste caso, acaba por se tornar numa espécie de monólogo. Até aqui revelada através das suas acções ou da *vox populi*, a esposa de Miguel Malafaia apodera-se da palavra para falar de si própria, situação excepcional se lembrarmos que uma das qualidades apontadas a Celidónia é o seu silêncio (cf. 85). Ficamos assim a conhecer o passado cosmopolita da senhora de Santa Maria das Águias, com educação em Paris e dois anos em Viena (cf. 189), explicativos da sua preferência pelo estrangeiro e da sua

aversão a esta "negralhada dos portugueses…" (*ibidem*). Em contraste com este passado venturoso, o seu presente afigura-se menos satisfatório, pois o seu casamento não parece agradar-lhe. Apesar de reconhecer que o "marido é boa pessoa" (184) e "um homem simpático" (189), não deixa de o criticar em vários aspectos. A veia lírica e romântica do deputado, oposta à natureza mais prosaica da esposa, é a primeira a ser ridicularizada (cf. 182-184). Em seguida, pela comparação entre três fotografias de Miguel de Malafaia, a fidalga conclui da natureza imutável do marido, característica, noutros casos, de "uma chapadíssima besta" (186). Esta tendência para o eterno contrasta com o "gosto pelo móvel" (186) e o carácter complexo e contraditório de D. Estefânia. A cor morena do fidalgo não escapa igualmente à depreciação da senhora Malafaia, que enaltece, pelo contrário, o "loiro raro e curioso" (187) do seu visitante. O encaracolado "bigode farto, de abafador" (185) do político, que Libório vê nas fotografias, é indirectamente desvalorizado quando a protectora do rapaz, a propósito da penugem adolescente, o aconselha a barbear a cara toda, visto que é "menos vulgar e mais espiritual. Nada mais monstruoso do que o bigode para beijar" (189). O adjectivo da última frase expressa bem a negatividade atribuída àquele apêndice piloso. A justificação para a sua eliminação é suficientemente elucidativa quanto às intenções da fidalga.

Ao descontentamento com o aspecto e a maneira de ser do marido, tão diferente da da esposa, soma-se o abandono de que ela é vítima. Conquanto oponha o ciúme exacerbado do cunhado, o fidalgo das Poças, à "liberdade absoluta" (182) que Malafaia, a cumprir funções de parlamentar, lhe concede, D. Estefânia não parece mais satisfeita do que a irmã Serafina. Quando, contagiada pelo ímpeto genesíaco do "tempo da frol", o mesmo de quando participou nas cerimónias pascais no convento, exclama " – Que desejos não é lícito ter com um tempo destes?!" (190), afirma-se como sujeito desejante, frustrado na sua apetência sexual. Note-se que, embora marido e mulher ocupem as esferas que a tradição lhes atribui – o domínio público e o domínio privado, respectivamente -, a senhora de Santa Maria das Águias, ao revelar-se sexualmente activa, afasta-se da imagem convencional de objecto de desejo, o qual, numa inversão de papéis que faz dela a sedutora, é representado, neste caso, por Libório.

Este discurso da mal-maridada, para além de uma função escusatória, parece-nos destinar-se a inculcar junto a Libório a disponibilidade amorosa da esposa de Miguel Malafaia. No

[151] Pelo seu aspecto e educação, D. Estefânia possui ainda o encanto do invulgar, do estranho. Na opinião da experimentada Judite de *Nome de guerra* (1938: 150), "uma estrangeira faz mais confusão aos homens".

entanto, nesta como noutras ocasiões, a experimentada senhora não realiza os seus intentos[152], pois, se bem que Libório estranhe os modos da fidalga, "uma mulher de elevada senhoria, de maneiras soltas e pensamentos esquisitos, que [o] gasalhava e tecia a sátira romanesca da sua soledade" (188), a inexperiência do adolescente leva-o a justificá-los "com a necessidade de expansão" (188) resultante da solidão da sua anfitriã. O aviso do protagonista quanto ao uso aparentemente inadvertido do mesmo copo (cf. 187) revela também a sua inocência, uma vez que o rapaz não se apercebe da proposta de intimidade subjacente à partilha do recipiente. A assinalada mudança de atitude da fidalga no final (cf. 192), mais do que confirmar a sua natureza inconstante, demonstra precisamente o reconhecimento do insucesso das manobras de sedução frente a um alvo cuja impreparação o texto diz pela timidez (cf. 189), pelo respeito devido pela sua situação de hóspede (cf. 188) e, sobretudo, pelo "entendimento […] obtuso com todo aquele imprevisto" (189).

Do ponto de vista do protagonista, não cremos, no entanto, que se possa dizer que este encontro tenha sido inútil. Quando mais tarde, estando D. Estefânia para o Egipto, o protagonista exprime o desejo de voltar a encontrar-se com ela "em hora que fosse amável nela e teria de ser ousada [nele]!" (218), parece querer corrigir o seu comportamento respeitoso e, dando mostras da sua evolução, ultrapassar a timidez que então o dominava.

Notemos que entre este momento e o regresso da fidalga medeia a iniciação propriamente sexual de Libório. De facto, despertado pela senhora Malafaia, o desejo do rapaz reacender-se-á perante outras mulheres, como acontece com a "núbil e desejosa" (216) pastora que, numa atitude *voyeurista*, espia no monte. Se, perante esta rapariga, o desejo só surge quando ela se afasta, o mesmo não se passa com a Maria Folecha, mulher que o protagonista encontra no mesmo local. Movido pelo desejo que ela lhe inspira, num processo claramente gradativo, tenta a sua primeira experiência sexual, frustrada pela inesperada reacção da mulher (cf. 225-227).

A sua estreia no mundo do sexo só acontecerá posteriormente com Ana Potebórneo, como resposta à iniciativa tomada por esta "moça rija e desenxovalhada" (251). É a rapariga que

[152] De facto, a fidalga recorre a diversas estratégias de conquista cujo resultado nunca é o esperado. Assim, logo que se sentam à mesa, a personagem masculina é surpreendida pela proximidade física entre ele e a dona da casa. O "cerimonioso recato" (181) do hóspede impede o contacto dos joelhos de ambos. Os olhares da senhora parecem também deixá-lo indiferente quer quando o envolve – e o verbo, utilizado no texto em outro tempo verbal, sugere posse - num "olhar de êxtase, como de devota ante o menino Jesus" (187), quer quando fixa nele o olhar enquanto bebe água do copo do rapaz (*ibidem*). A insistência sobre os "amoricos de estudante" (190) de Libório, apesar do "engenho subtil e mofino" (189) da inquisidora, decorrentes do seu carácter experimentado, se revela, da mesma forma, infrutífera.

demonstra o seu interesse por Libório através de "um beijo, rápido, imprevisto, que [o] não deixou pregar olho toda a noite" (*ibidem*), gesto que, pelos seus efeitos, lembra o "estremeção" suscitado por D. Estefânia. Coincidindo com o final do capítulo, esta experiência remata, no que diz respeito à educação sexual, o período germinativo ao fim do qual o jovem está apto a corresponder às expectativas da fidalga, personagem que reentra em cena, oportunamente, no fecho do capítulo que segue este. A representação do desenvolvimento da sexualidade de Libório segue, por isso, um sentido teleológico, pois é o reencontro do protagonista com a elevada dama que orienta a organização textual das experiências sexuais do jovem.

O apetecido reencontro dá-se quando Libório, na companhia do padre-mestre, vai ao solar de Santa Maria das Águias para assistir à inauguração da capela. É outra vez a Primavera que fornece o pano de fundo ao encontro entre os dois. Naquele lugar, o protagonista sente-se outro, estranho, desconhecido de si mesmo: "Não era a minha pessoa que ali estava, mas um outro *eu*, monstruoso, contraditório, a arder e a gelar sem causa, contente ou triste não sei, sem juízo e com a percepção desesperada de meu nada, ante D. Estefânia" (278-279). Perdido nesta confusão interior, sugestiva da sua indefinição, é dominado pela consciência da distância que o separa da mulher desejada. Não é a primeira vez que, no romance, se refere este obstáculo. Na sua visita de agradecimento à fidalga, a reflexão "Era ela, entretanto, uma grande dama e eu um pobre moço" (176) refreia o entusiasmo com a "sensual maravilha da terra" (175) que ela, na perspectiva do adolescente, representa. Referindo-se à noite de Inverno em que Libório, ao abandonar uma reunião de republicanos, vê a Malafaia luxuosamente instalada no interior do carro memorável, o narrador-protagonista declara: "Tive vergonha de mim e, como foragido, meti a passo ofegante pela longa estrada escura" (275). Aos olhos de um jovem pobre, desempregado e sem futuro definido, D. Estefânia, pela idade, classe social e experiência, ganha uma aura de inacessibilidade. No entanto, a fidalga encarregar-se-á de aplanar o terreno, começando por levar o marido a contratar Libório para catalogar a preciosa biblioteca do deputado. Ela abre assim o caminho, como veremos, para a consumação de um relacionamento que agora corresponde ao desejo de ambos os elementos envolvidos.

Enquanto Libório, ao longo da sua educação sentimental, praticamente não se afasta do seu meio original (o elemento que nele intervém é que é estranho), o mesmo não acontece em *Nome de guerra*. Em relação a Antunes, é a ida para a cidade que o vai despertar do "sono branco" em que também ele estava mergulhado. Ele, "que era um ser antes da inculpação do

tempo" (Alçada Baptista, 1986: 17), encontra aí "a janela que dava para a vida: os outros, o próximo, a multidão, a humanidade, esse campo de onde saem escritos os livros, essa escola onde se aprende a arte de comparar forças e definir qualidades" (62). Este trecho apresenta a cidade como um espaço privilegiado de autoconhecimento[153], o que faz dela um cenário recorrente nos exemplares do subgénero em estudo[154]. Neste sentido, a comparação estabelecida entre a experiência nocturna do protagonista e "uma viagem arriscada através de perigos" (62) associa a cidade a *topoi* comuns no *Bildungsroman*, como a aventura e a prova. Acrescentemos que, já em *A via sinuosa*, é na "monotonia da cidade aborrecida" (198), que, "Sem ruído, por mãos invisíveis e arte oculta, uma casa nova se [edifica]" (196) no interior do protagonista.

O facto de o tio, em desespero de causa, enviar Antunes para Lisboa como "última prova " (43) daquilo que entendia por masculinidade, é assaz revelador quanto ao imaginário urbano, herdeiro do representado por textos naturalistas, onde a cidade é "o símbolo do sexo e da perdição" (Jesus, 1997: 163). O mesmo se verifica, aliás, no romance aquiliniano, onde Libório associa o convívio entre os sexos à cidade. Ao discorrer sobre o seu futuro em Lamego, antecipa: "deparar-se-me-ia a hora de ver, sentir, tocar a mulher, e jurava-lhe [a Nossa Senhora] ser casto" (93). Aos olhos do jovem inexperiente, a cidade torna a mulher mais tentadora porque mais acessível, e, por conseguinte, torna-se ela própria um espaço mais perigoso, onde é mais difícil resistir. Daí o carácter probatório de que se reveste a ida para a este lugar[155]. Manifesta-se assim uma concepção negativa do espaço urbano cujo porta-voz, em *A via sinuosa*, é, como não podia deixar de ser, o padre-mestre (cf. 143-144, 228, 345).

Se Maria, como atrás vimos, domina o quadro campestre, Judite é uma mulher da cidade. Aliás, na transfiguração subjectiva da cidade resultante da limitada vivência do protagonista, o mundo urbano reduz-se a ela: "A explicação daquela imensa cidade, para ele, Antunes, era a

[153] La Salette Loureiro (1996: 377) considera esta concepção da cidade extensível a toda a obra de Almada: "A Cidade é para ele o espaço em que os três aspectos essenciais do ser humano se realizam: o individual, o colectivo, o universal, sem que nenhum deles atropele ou anule qualquer um dos outros. Ela constitui, pois, um espaço de exploração obrigatório para qualquer ser humano, já que só assim se poderá encontrar a si próprio".

[154] Do conjunto de romances de aprendizagem portugueses que lemos, apenas o protagonista de *Jerónimo e Eulália* (1969) troca a cidade pelo campo, decorrendo aí o seu processo de autodescoberta.

[155] Para Libório e para Antunes, a cidade constitui, no entanto, uma prova de sinal contrário, visto que, enquanto o primeiro não deverá ceder à tentação, o segundo, de acordo com os projecto do tio, deverá soçobrar. Isto porque, como sabemos, o protagonista de *Nome de guerra* não vive os mesmos conflitos que o discípulo do padre Ambrósio: uma vez que não está destinado à vida eclesiástica, o exercício da sua sexualidade não só não conhece quaisquer restrições, como é até estimulado.

Judite" (131)[156]. Prostituta, ela actualiza "un personnage obsessionnel de la ville" (*apud* Loureiro, 1996: 363)[157], indissociável de um espaço também ele tipicamente citadino: o clube nocturno. A prostituição, que em *Nome de guerra* se liga a violência, desrespeito, doença e falsidade, remete para a negatividade que, segundo La Salette Loureiro (cf. 1996: 351-352), caracteriza a visão da cidade na obra de Almada, aspecto que, para a autora referida, tem a sua origem em Cesário e é comum a outros autores do primeiro modernismo.

A Judite e à cidade junta-se ainda a noite. Pela sua profissão, ela é uma personagem nocturna. Antunes conhece-a num clube, local onde, na formulação oximórica de alguns títulos dos capítulos, "Às vezes o dia começa à noite" (33).

A prostituta que D. Jorge apresenta ao inexperiente sobrinho do amigo vai desempenhar um papel fundamental no processo autoformativo deste, competindo-lhe um papel bem diferente daquele que o entendido tutor lhe tinha destinado. Em consonância com o marialvismo que enforma a concepção de homem e de mulher partilhada pelo aristocrata e pelo tio do protagonista, esta mulher seria a responsável, conforme já foi dito, pela iniciação sexual do rapaz. A liberdade associada à prostituta faz dela a aliada perfeita para esta "última prova" (43), que, na literatura, possui, por isso, um carácter simbólico: "a male literary character's first visit to a faceless, nameless prostitute often symbolizes the onset of his manhood, an initiatory rite" (Horn e Pringle, 1984: 6). Parece-nos estar perante uma possível reminiscência do "encontro com a deusa", etapa que, segundo o já citado esquema de Campbell (1949: 109-120) cumula o "caminho de provas" da "Iniciação".

Para além da liberdade, Judite reúne ainda outros predicados que lhe são favoráveis. Quando o experimentado informa o desconhecido que "Tudo isto é gado meu conhecido. Mas como ela, fica-te com esta, não encontrei segunda. Nem como mulher… sobretudo como mulher. Tu me dirás depois" (41), parece-nos haver uma adequação entre os planos do guia e a escolha de Judite, já que esta, segundo as palavras de D. Jorge, pela sua excepcionalidade, será a que mais garantias dá do sucesso da empresa. Com efeito, este testemunho confere a Judite aquelas características que, segundo Heinich (1996: 262), fizeram da prostituta uma personagem romanesca, designadamente, "um certo grau de êxito e, portanto, de

[156] A redução da cidade aos limites da experiência do protagonista estava já antes patente na afirmação de que "A *sua* Lisboa era entre o hotel e o clube." (91. Itálico nosso)

[157] Notemos, no entanto, que o espaço rural não exclui liminarmente esta personagem ou afins. Em *Jerónimo e Eulália* (1969: 124), próximo da aldeia do Brejo, para onde se retirou o protagonista, vivem as Cabanjas, seres livres que "trilhavam a desgraçada sina das mulheres de Matos e tinham vários filhos que arrastavam, atrás delas, no trabalho dos campos".

desejabilidade", bem como uma ligação com a "alta sociedade". A reserva antecipada do amigo do conhecido de Antunes, que grita " – A Judite é para mim! A Judite é para mim!" (89), e, mais tarde, as reacções que provoca a chegada da rapariga ao clube, onde "era muito apreciada" (137), não deixam dúvidas quanto à boa cotação desta mulher da vida.

Apesar do prestígio de Judite e dos esforços de D. Jorge, Antunes permanece virgem. Tomando uma direcção diversa da pretendida pelos mestres, não se pode dizer, porém, que o encontro de Antunes com "a mulher nua" o tenha deixado incólume. Como diz o texto, "a conspiração tinha pegado. Não como eles queriam, mas como devia ser" (63), isto é, com o protagonista a tentar "agarrar a vida com as suas mãos" (*ibidem*). A partir daqui, Antunes, como se depreende desta afirmação, procura tornar-se o arquitecto da sua vida, livre de influências estranhas que o afastavam de si mesmo. Para tal, consulta o seu íntimo, reflectindo sobre as situações experienciadas. É numa destas ocasiões que reconhece que "aquele corpo nu de mulher foi o mais belo espectáculo que os seus olhos viram em dias de sua vida!" (66). A despeito da ausência de pormenores relativos tanto à pose da mulher observada[158], como às sensações provocadas pela sua visão, o protagonista, na leitura retrospectiva da sua vivência, repete o deslumbramento experimentado por Libório ao encontrar inesperadamente a fidalga seminua na sua cama. Tal como ele, reafirmará posteriormente esta descoberta: "Ele não tinha visto nunca nada de mais maravilhoso do que aquele corpo de mulher" (83). É interessante notar ainda que tanto D. Estefânia como Judite, reduzidas a um estado de passividade completa, são disfrutadas visualmente pelos respectivos observadores em momentos de inconsciência: a fidalga dorme e a prostituta "Parecia ter perdido os sentidos" (59).

O domínio exercido pela figura feminina está bem patente, como no caso de Libório, pela atitude de subjugação que inspira no protagonista: "Devia ter ajoelhado a seus pés, abraçar-lhe o corpo contra si, essas formas que o faziam perder o conhecimento; devia confessar-se vencido pela realidade, rendido pela força da beleza, pelo poder da mulher" (67). A condição de vassalo que assume inicialmente, reforçada pelos adjectivos "vencido" e "rendido", exprime a sua submissão ao ascendente do agora "belo sexo" [159]. Este manifesta o seu poder também pela obrigação sugerida pelo uso repetido do verbo "dever". A mencionada perda do conhecimento, para além de sublinhar a supremacia feminina, deixa o homem numa posição

[158] A única descrição física detalhada de Judite surge, como sempre, pelos olhos de Antunes, mas apenas no episódio da opípara ceia que ele patrocina no clube, altura em que a vê talvez mais objectivamente, pois "A Judite estava a passar-lhe" (145).

vulnerável, completamente possuído pela sua deusa. Integrado num capítulo significativamente intitulado "Cada qual vê Eva pela primeira vez" (67), este excerto mostra-nos um Adão que não resiste à tentação que a companheira representa. Ela desperta nele o poderoso "desejo da carne" (*ibidem*). O título referido, no seu tom generalizante, destaca o carácter iniciático de que se reveste a visão da tentadora, responsável pela metafórica expulsão do paraíso. Tradicionalmente associada a pecado e queda, Eva, como nota Victoria Griffin (cf. 1999: 38) servindo-se dos trabalhos de Jung, tem também um poder regenerador, pois, como todas as sedutoras, "pode arrastar um homem para a zona proibida", na qual, no entanto, "é possível encontrar a salvação". Neste caso concreto, Judite desempenha um papel que Griffin (*idem*: 43) atribui à amante[160]: " afastar o homem da inocência e conduzi-lo a um autoconhecimento mais profundo".

O encontro de Antunes com Judite vai orientar o futuro da personagem masculina, marcando o início de uma nova fase da sua vida, como se depreende da metáfora do "segundo nascimento", coincidente com a sua mais recente descoberta. Ele atinge assim um estado de pureza original a partir do qual tudo pode recomeçar. Tal como no caso de Libório, é a mulher, mais especificamente, uma mulher-demónio, que actua como mola de todo este processo. Em vez de perigo e transgressão, ela representa a vida e a libertação.

Saído "do seu letargo, da sua hibernação" (187) pela entrada da mulher na sua vida, Antunes começa a examinar a sua vida, procurando, como se dirá em *A noite e o riso*, o "índice de seus possíveis" (93). Pela primeira vez toma consciência do efeito que a educação teve em si. Apercebe-se que ela é o obstáculo que se interpõe entre ele e aquela mulher, impedindo-o de ser ele próprio. Pensando que a realidade, ao pôr "uma mulher nua nos braços da sua educação" (68), lhe estava a lembrar "a falta da companheira da sua vida" (*ibidem*), ele, que já tinha noiva, resolve, no entanto, dedicar-se à procura de uma parceira. Decidido, parte em demanda do objecto do seu desejo, a mulher, isto é, Judite, que não encontra. Porém, persiste em acordar "a besta" (71), ou seja, os instintos naturais que a educação silenciou. Determinado, insiste, já que "desse lá por onde desse, ele havia de encontrar a porta por onde

[159] Em "Roja-te a seus pés, se não podes doutra maneira! Torna-te o seu escravo, se o és!…" (74), intensifica-se a subordinação do elemento masculino à soberania feminina.

[160] Ao reconhecer que eles "começaram erradamente por serem amantes" (116), Antunes parece remeter o relacionamento com Judite para o domínio do ilícito, como, aliás, é típico nestas situações de triângulos amorosos. Efectivamente, embora Griffin (1999: 28) defina a amante simplesmente como "uma mulher que mantém uma relação com um homem casado com outra", aplica esta designação também a "uma mulher que tenha uma relação com um homem solteiro que, por sua vez, mantém uma relação de aparente compromisso com outra" (*idem*: 29).

se entra para a humanidade. Fosse essa porta no cimo de um calvário ou fosse uma abertura ignóbil no fim dos esgotos! Ele ia entregar-se à vida, ele queria viver, e, por isso, ia deixar-se viver!" (75). Como qualquer *Bildungsheld*, Antunes anda, portanto, à procura do seu caminho, e nem as provas nem o sofrimento que isso possa implicar (o "calvário") o afastam do seu objectivo. Da mesma maneira que para Libório (cf. Ribeiro, 1918: 341), a mulher está na origem da sua obsessão pela vida.

Ao rever inesperadamente Judite, "aquela que foi o seu último encontro antes de ter nascido pela segunda vez"[161] (75), o protagonista vai testar a firmeza dos seus propósitos. A comprovar que este é um novo Antunes, ele abandona os bons modos do Capítulo VI e enfrenta o ódio da rapariga. Parece até que, neste passo, ele se comporta como um fiel discípulo de D. Jorge, recorrendo à força para dominar esta mulher cujo comportamento confirma a natureza arrojada exibida no passeio de automóvel (cf. 57-58) e no tempestuoso despertar em casa do aristocrata (cf. 59-60). É neste traço, porém, que reside o encanto desta figura para o protagonista: "No seu íntimo, o Antunes não podia deixar de admirar sinceramente aquela braveza da rapariga" (79). Este retrato de Judite é corroborado pelo narrador, que a apresenta como um ser conflituoso, para quem "Guerra!" (80) é a palavra de ordem.

Depois deste encontro com a Judite, embora Antunes persista "no seu propósito de ir entregar-se pessoalmente à humanidade" (81), ele continua à deriva, indeciso entre o hotel e o clube, isto é, entre o passado e a vida nova que começara com a chegada à cidade. De regresso ao clube, reencontra Judite. A presença da rapariga deixa o Antunes alterado: "sentia a sensação de que outro Antunes novinho em folha tinha vindo sentar-se ali no seu lugar" (*ibidem*). Ele já não é o Antunes da Maria, mas o Antunes que sente desejo. O protagonista cede ao poder de Judite, que o domina: "só sentia a presença dela" (*ibidem*). Na discussão sobre a noite com D. Jorge, o comportamento de Antunes surpreende Judite, que repara que ele é diferente dos homens que conhece: "Acostumada a gente nocturna, aquelas palavras soavam-lhe a novidade" (96). Ele fá-la sentir-se mais importante, isto é, diferente também: "Lisonjeava-a a importância daquelas palavras que lhe eram dirigidas. Nunca nenhum homem lhe tinha dado tão cavalheirescamente o título de senhora" (95). Por sugestão da rapariga, abandonam juntos o bar. A sua aproximação de Antunes não está isenta de manobras de

[161] Este título do Capítulo XIX reafirma o nexo existente entre o encontro com Judite e o renascimento do protagonista.

sedução. Ao chegar à mesa onde ele estava, "parou […], a deixar a mesa vincar-lhe as coxas" (94) e, no final, insinuante, antes de propor a saída, "deu uns passos para vir encostar-se ao Antunes e fazê-lo sentir o seu corpo" (96). Em conformidade com a identificação de Judite como "a mulher nua! A sua mulher nua!" (94) — a intercalação do possessivo evidencia a apropriação de que Judite é alvo —, é ainda o seu lado físico que se destaca.

Segundo a hábil condução de Judite – é sempre ela que toma a iniciativa, Antunes limita-se a segui-la -, este encontro entre eles termina no quarto da rapariga. Depois de um breve questionário sobre os seus dados pessoais, Antunes pensa em ir-se embora, pois "Ele não queria aquilo de maneira nenhuma. Era contra todos os seus princípios" (100). Assim como o Libório crente, ele encontra-se em luta consigo mesmo. Depois de ela lhe dizer a idade, descobre, no entanto, uma Judite bem diferente da anterior: jovem, meiga e acriançada. Fica totalmente rendido quando ela pronuncia o nome dele, porque "Ele era Antunes para todo o mundo e Luís daquela maneira para ninguém" (101). A identidade do protagonista só se manifesta através de uma Judite que o "embalava como as mulheres fazem às crianças" (102), comportando-se mais como mãe do que como amante. Ela põe no mundo um novo Antunes, visto que, como diz Celina Silva (1994: 254), é a partir daqui que "se inicia o segundo nascimento e começa a surgir a progressiva aquisição da dimensão íntima e pessoal, e a consequente apropriação do espaço narrativo, da acção e da própria linguagem".

Começa, assim, um período de inimaginada felicidade para Antunes, semelhante ao que Libório experimenta quando se torna amante de D. Estefânia: "Não havia uma contrariedade, um dissabor, nada, tudo corria admiravelmente, com uma intimidade natural e cheia de graça, um acordo perfeito em todas as coisas. O Antunes sentia no corpo um bem-estar de quem vive em liberdade" (103). Curiosamente, mesmo o número de dias em que Antunes e Judite não se separam — cinco — remete para o carácter positivo deste período, na medida em que ele "est signe d'union, nombre *nuptial* disent les Pythagoriciens; nombre aussi du centre, de l'harmonie et de l'équilibre" (Chevalier e Gheerbrant, 1969: 254). No domínio da numerologia, é ainda significativo que o consórcio entre eles se realize no terceiro encontro, pois o número três "est un nombre *parfait* […], l'expression de la totalité, de l'achèvement" (*idem*: 972).

Iniciado o relacionamento com a prostituta, ela converte o protagonista à escuridão que a caracteriza: "E tão feito estava àquilo tudo que o Antunes nem reparava que havia precisamente cinco dias que nunca mais tornara a ver a luz do sol, que as portas de dentro das

janelas nunca mais se abriram, que viviam de noite e dormiam de dia" (104). Em termos simbólicos, parece-nos estar perante uma versão do "ventre da baleia", designação que Campbell (cf. 1949: 90-95) atribui à última fase da etapa iniciática da "Partida" e que corresponde à "descida aos infernos" ou ao "retorno *ad uterum*". Este período germinativo termina definitivamente naquela luminosa manhã evocativa de Maria, que corresponde ao "Regresso" do herói renovado, isto é, ao seu re-nascimento ou ressurreição.

Satisfeito com a sua nova vida, ele deixa o hotel e vai viver com Judite. Resolvido um problema económico, tudo regressa à felicidade inicial: "O Antunes andava encantado por todas as razões" (107). Esta "lua-de-mel" (104), porém, não dura sempre. Porque Judite é uma mulher livre, não é, como no romance de Aquilino, a descoberta do marido traído que põe fim ao romance. Ele termina pouco depois de ter começado e por decisão do protagonista, uma vez que, contrariamente a Libório, satisfeito com a sua situação de amante, esta vida não agrada ao protagonista de *Nome de guerra*:

> "Observou o Antunes que a vida ali naquele quarto era comer, beber, dormir, estarem juntos, encostados um ao outro, jogar a bisca, pagar contas e nem mais nada. […] Começava o Antunes a ter os sentidos azedos como o estômago e a boca, sentia um grande entorpecimento motivado por um excesso de facilidades materiais, uma espécie de indigestão por causa de uma falta de aspectos variados diante dos seus olhos, parecia-lhe que estava numa prisão, condenado a um regime repetido diariamente, sem saída, sem uma crença, sem fé em nenhuma transfiguração, sua, dela ou dos dois" (112).

Segundo esta passagem, aos olhos do Antunes, a novidade deste relacionamento, que ele procurou, depressa desapareceu e em seu lugar ficou apenas a monotonia e a insatisfação, sensações que revelam certamente um homem "diferente do que estava no programa de seu tio" (44). No fundo, esta vida e a anterior são idênticas, já que Antunes, em qualquer uma delas, se sente maniatado. Ao ter distanciamento suficiente para analisar a sua situação desta maneira, ele está de regresso a si mesmo. O final deste envolvimento é anunciado, segundo o Antunes, pelo facto de ele recuperar a faculdade de "raciocinar em presença da Judite, raciocinar diante da mulher nua!" (113), descoberta que, para além de evocar a oposição entre razão e sentimento, lembra, mais uma vez, o "grande medo dos poderes desorganizadores da paixão e da mulher que a provoca" (Jesus, 1997: 29), expresso pelos escritores realistas-naturalistas. Estes poderes, característicos da mulher-demónio, surgem aqui como uma ameaça para o "eu".

Com o raciocínio reactivado, Antunes dá conta que "havia já uma separação entre eles, separação que ele não procurara, mas viera" (113). O destino faz aqui, talvez, a sua primeira

aparição e, como acontecerá mais tarde, ele é favorável ao homem, a quem as coisas acontecem sem qualquer responsabilidade da sua parte, numa atitude de pura passividade. Enfim, desperto do transe amoroso, Antunes não pode evitar a evidência resultante da realidade, mestra incontestável: "A realidade começava a meter-lhe os dedos pelos olhos dentro e acabava por andar na sua frente, naturalmente" (*ibidem*).

Ao mesmo tempo que, pela reflexão, recurso frequente nos *Bildungshelden*, o protagonista conclui "que a Judite não era a sua mulher" (112), a imagem desta altera-se aos seus olhos. A convivência com ela apagou o fascínio por "aquela braveza da rapariga" (79). Agora, o amante, secundado pelo narrador, identifica nela uma natureza dúplice que lastima:

> "Que diferença!, pensava o Antunes, que diferença entre a mulher nua e a quem o sono impede os gestos da sua vida, reduzindo-a às belas formas naturais, e a mulher nua a quem a vida faz desmerecer a sua própria beleza! Com efeito, a Judite a dormir tinha a beleza da criança, da inocência; acordada tinha a beleza da fera, a ferocidade de uma mulher bem servida pela natureza e zangada com a vida" (113)[162].

Já nesta altura ela surge aos olhos do companheiro como um ser irrecuperável: "Esta mulher não será de ninguém. É uma mulher que se entrega aos seus inimigos para ir mais depressa na sua vingança!" (113). Estas considerações tornam a prostituta alvo da comiseração do protagonista, que, nos seus pensamentos a designa frequentemente como "pobre" (113, 117, 149, 169) ou "coitada" (151, 186).

Podemos dizer que, até este momento, *Nome de guerra* apresenta a estrutura tripartida que caracteriza o romance sentimental (cf. Constans, 1999: 20): ao conhecimento de Judite segue-se um período de desencontros que culmina na conjugação do par. Como sempre, esta situação é fugaz (cf. *idem*: 23), mas, contrariamente ao que sucede no subgénero sentimental, ela não antecede o final. Neste caso concreto, a conjugação é seguida de um período longo em que se prepara uma separação irreversível. Ao longo desta fase, Judite, retirada de acção entre os capítulos XXIX e XXXIII, regressa posteriormente em directo, com algumas interrupções, entre os capítulos XXXIV e XLVI. Neste período, esteja a prostituta presente ou não, ela torna-se objecto frequente das análises de Antunes. Aliás, é curioso que, neste romance, mesmo que seja para a desvalorizar, a mulher acaba por ser quase sempre o centro das atenções. Nestes momentos de reflexão não é só a rapariga que está em causa, mas,

[162] Esta distinção entre a Judite adormecida e a Judite acordada é uma novidade, na medida em que, anteriormente, o narrador declarara a continuidade existente entre estes dois estados: "E os seus próprios sonos não eram um repouso, a agitação continuava como se fosse o seu estado normal, como se fosse o próprio bater do coração em sinal de vida" (79).

implicitamente, é também a natureza do sujeito que observa e faz opções que se revela. Como sempre, o conhecimento do "outro" e o autoconhecimento estão implicados. Deste modo, se Alçada Baptista (1985: 15-16) considera que *Nome de guerra* apresenta "uma proposta nova que desloca o problema amoroso da relação homem-mulher para a relação da pessoa consigo própria" (16), em nosso entender, este último aspecto e o envolvimento amoroso não estão desligados. Ao proporcionar, nas palavras de Bancaud-Maënen (1998: 64), "le cadre privilégié de l'analyse de soi et d'autrui", a experiência amorosa favorece essa "relação da pessoa consigo própria". A insistência do *Bildungsroman* na educação sentimental, de que demos conta na abertura deste capítulo, é indissociável desta valência dos relacionamentos amorosos.

Ao reflectir sobre a sua ligação com Judite, apesar das diferenças que os separam, o Antunes procura apreender o significado desta mulher na sua vida:

> "A Judite é um episódio da minha vida, contra a minha vida mas é um facto! Um autêntico episódio que há-de terminar e deixar significação. A Judite é uma descoberta que eu fiz na minha pessoa. A Judite é… é uma pedra de toque com que afinal verifiquei a realidade da minha vida. A Judite não é uma mulher, é a própria realidade. […] A Judite não é gente, é uma pedra de toque, é um degrau, é a entrada, é a minha entrada na realidade. Passada a entrada, chega-se à vida, e a entrada deixa de ter importância" (114).

Nesta gradação um tanto ou quanto atabalhoada que reflecte o discurso interior do protagonista, Judite, convertida em metáforas, surge-nos sob o signo do efémero: começa por ser "um episódio" e, como tal, algo passageiro, como se dirá logo a seguir, para terminar como algo dispensável. Depois de desempenhada a função iniciática que esta passagem lhe atribui[163], está concluída a sua missão junto a Antunes, cuja vida continua noutro lado. Daqui parece resultar o apagamento do agente. Nas definições negativas segundo as quais "A Judite não é uma mulher" e "não é gente" privilegia-se a personagem em detrimento do actor, assunto a que voltaremos posteriormente.

Apesar deste diagnóstico, a separação da Judite não se faz sem custo, pois o protagonista é um ser dividido. Mesmo reconhecendo "que não podia continuar naquele regime de repetição com a Judite, que estava farto de a ver nos seus únicos gestos, que estava sobretudo enfartado com a sua companhia, nua, oca, violenta e inútil, verdadeira e insustentável" (115), confessa repetidamente o seu amor por ela (cf. 116, 124), pelo qual ele sofre perante a "impossível

[163] Neste seu pensamento, Antunes coloca Judite precisamente na situação da figura feminina que, na "Aventura do herói", como vimos em 1.1.1, fornece o "auxílio sobrenatural" quando o protagonista se prepara para cruzar "o primeiro umbral".

felicidade da pobre rapariga" (117). Considerando inútil a sua intervenção para salvar Judite do seu destino, atribui-se o papel do amigo que "diz aquelas palavras que fazem a morte dar um passo atrás" (*ibidem*). Se já antes, como vimos, considera que Judite é "Um autêntico episódio que há-de terminar e deixar significação" (114), agora insiste em que "É indispensável evitar que a nossa união nada nos ensine para amanhã" (116), reconhecendo abertamente este relacionamento como uma experiência autoformativa.

Não obstante a sua ausência, Judite continua a ocupar o pensamento do seu companheiro. Por contraste com a vida de Judite, Antunes apercebe-se que "O meu futuro não é impossível! Com ela é impossível. E eu tenho o dever do meu futuro, o maior dever que eu tenho na minha vida" (124). Notemos como o uso da primeira pessoa, expressando a crescente afirmação de Antunes, surge a partir do confronto com o "outro". De acordo com este novo retrato, Judite seria merecedora não já da amizade do protagonista, mas da sua piedade. É ao pensar nela que o protagonista conclui que eles devem seguir direcções diferentes: "eu tenho o meu caminho e ela tem o seu" (*ibidem*). A separação torna-se, deste modo, inevitável. Nesta análise, assenta em que "queria viver" (125), persistindo no mesmo projecto de quando chegou à capital. Judite parece agora funcionar como sinónimo de morte. Libório, conforme já vimos, manifesta esta mesma vontade de viver, que, no seu caso, é indissociável do amor e da presença feminina.

Prosseguindo a avaliação da presença de Judite na sua vida, o protagonista interroga-se: "Muito mais do que dela [Judite] trata-se aqui da minha vida, o que vale mais que tudo ?!" (*ibidem*). Confirma-se, deste modo, que Judite é um elemento subsidiário que só tem sentido quando perspectivada em função do protagonista. Ele encara o abandono de Judite como uma prova conducente ao autoconhecimento: "Não será porventura este o momento de apreciar as minhas forças?! As minhas próprias forças, que eu desconheço ?!" (125). Mesmo o abandono da Judite não será sem proveito.

Nas suas reflexões, desdobrando-se em sujeito e objecto, é através do contraste com a sua companheira que Antunes se vai descobrindo: "O Antunes espreitava a sua própria vida como a Judite escutava às portas. Assistia à sua intimidade com a Judite naquele quarto: ela é o aproveita-tudo o que lhe passa à mão, e ele o teórico que nunca tinha tocado em nada com as mãos" (127). Para além do contraste entre a inacção do protagonista e o espírito destruidor da

rapariga[164], também se contrapõe a natureza terra-a-terra dela com o carácter sonhador do Antunes: "Quando o Antunes lhe falava com as suas palavras sinceras, teóricas e sonhadoras" (*ibidem*). Esta Judite não é a mulher que o protagonista deseja para si, o que remete para a desadequação existente entre eles: "o Antunes falava-lhe como se ela fosse a que ele tinha na sua imaginação, como se fosse a sua própria imaginação quem estava na sua frente, mas estava apenas na sua imaginação, de modo que a imaginação do Antunes e a Judite, confundia-se tudo numa única coisa e pessoa que não existiam" (128). O protagonista, com um certo narcisismo, idealiza uma Judite na qual se reveja.

Contudo, o relacionamento entre eles gera uma interinfluência: "já não era uma Judite qualquer, era a Judite do Antunes. O mesmo se passava com o Antunes: influenciado pelos modos da Judite, pelos gestos da mulher que vive de noite nos meios violentos; as palavras do Antunes começavam a ter estilo nos gestos que as acompanhavam, e despediam-se-lhe os braços e fixavam-se-lhe os olhos nas coisas próximas ao seu alcance. Eles tinham-se passado positivamente de um para o outro" (129). Como "resultado de uma convivência" (*ibidem*), a identidade de cada um deles sofre alguma alteração. Digamos que cada qual leva a bom porto a missão de mestre do outro.

Apesar das descobertas do Antunes, dos defeitos que vê na Judite, ele reconhece a sua dependência em relação à companheira: "Ele tinha pensado o bastante para ver que ela não lhe servia, mas faltava-lhe" (131). Bem vistas as coisas, o Antunes só tem vida e, por isso, algo para contar, a partir do momento em que vive um relacionamento amoroso e sexual. Afinal, a única coisa que se passou na sua vida, o único facto da sua vida foi o romance com a Judite. Como ele reconhece, "A Judite era a actualidade da sua vida" (131), afirmação que antecipa, no entanto, o carácter transitório desta experiência. Os papéis típicos do masculino e do feminino parecem aqui inverter-se. Enquanto "peça insubstituível" (131), ela é fundamental para o funcionamento da "máquina" que é a vida do Antunes. O seu desaparecimento deixaria incompleto um ciclo: "ele esperava à janela não já a Judite, mas a continuação da sua vida, e esta continuação é que era imediatamente a Judite" (131-132). Em concordância com a centralidade do protagonista no subgénero em estudo, as conveniências do Antunes são preponderantes. Ele não se preocupa com Judite, mas com "a continuação da

[164] Na obra, outras passagens reforçam esta oposição: "E o Antunes era como a sua educação: via, mas não mexia, nem sabia mexer. A Judite, pelo contrário, pegava em tudo, estragava tudo, destruía tudo o que lhe ficava à mão de semear, e não via nada" (127); "Nem ela sabia imaginar: sabia apenas do que se passava com ela a cada

sua vida" (132), isto é, ela não pode desaparecer enquanto ele o não decretar. Mesmo que precipitada pela morte de Maria, a decisão do final é um privilégio do elemento masculino, que o impõe. Sendo a mulher encarada como um objecto, não importa que o seu trajecto seja subitamente interrompido: "E agora, quando ela começava já a transfigurar-se, a regressar por assim dizer à sua virgindade, a reaver a sua inocência, a vida deu-lhe contra-ordem e ela teve de desfazer as bagagens com os seus novos projectos: tinha sido um engano!" (169). Neste momento, como o Antunes ainda não tem para "onde" ir, Judite ainda lhe é necessária, apesar de imprópria. Dela depende a ligação entre dois momentos da sua vida. Como ele ainda não sabe qual será esse segundo momento, ela faz-lhe falta. É ela que o levará à fase seguinte e, por isso, ele tem necessidade de continuar com ela para o descobrir. No fundo, o seu futuro é uma incógnita, ele não sabe o que tem nem o que o espera; está limitado à sua companheira, mas, nesta limitação, é ela que menos importa. Em harmonia com os interesses de Antunes, Judite é aqui implicitamente colocada na função de guia que conduzirá, sem o saber, o discípulo a um novo ciclo, altura em que, de acordo com a natureza circunstancial dos mestres segundos, cederá o seu lugar a outro. Nas suas múltiplas oscilações, que indiciam um sujeito dividido, Antunes reconhece que "a sua intimidade para com ela era desumana: aprendia com ela a ser homem, a ter força, a saber o que queria, para ir escolher outra mulher!" (128).

Continuando sempre a analisar Judite, na noite em que vai com ela ao clube, a única aparição pública do casal, Antunes considera ter assistido à prova real de que "a Judite era de todos e de ninguém?! Que mais queria ele de positivo para se afastar definitivamente?" (138-139). A carência que anteriormente sentia parece agora desaparecer, anunciando a iminência do final.

No clube, Antunes aprecia Judite por contraposição com as companheiras a quem, na sua perspectiva, se sobrepõe (cf. 143-144). Não significa isto que Judite, à semelhança de D. Estefânia, seja apresentada como uma rainha da beleza, pois a única descrição completa de Judite contempla os aspectos bons e maus tanto a nível físico como psicológico. Aproveita-se mesmo a descrição para contrastar a beleza natural da rapariga com a desfiguração resultante da vida que ela levava: "Estas [mutilações] seriam correspondentes aos estragos que a vida fizera sobre aquela natureza formosa e robusta" (145). Através desta descrição, Judite torna-se o exemplo vivo da desvirtuação do natural pelo social.

---

instante em que estava. Sabia mexer, estragar, intrigar, destruir, mas apenas o que estava na sua frente, ao alcance das suas mãos. A sua imaginação não ia para além do que ficava ao alcance dos seus braços" (128).

Raciocinando assim sobre Judite, Antunes dá conta que ela "estava a passar-lhe. Ou então era ele que estava já a ajudar-se para lhe passar a Judite" (*ibidem*). A segunda hipótese remete para a parcialidade da visão do protagonista. Enquanto anteriormente, como vimos, pretendia transformar-se no amigo das horas difíceis, agora, aprofundando o gradual distanciamento da companheira, "contentava-se que da Judite lhe ficasse apenas uma lembrança das boas, mas muito escondida" (145). Esta adversativa é muito interessante, uma vez que a positividade associada a Judite não lhe garante uma posição de destaque na memória do protagonista. Se não é possível uma jura de amor eterno, há uma promessa de lembrança eterna:

> "Houvesse o que houvesse, havia de lembrar-se sempre da sua Judite. Ela ser-lhe-ia na memória uma pedra de toque para as coisas do coração, uma coisa doce que se estragou, mas que foi doce, uma chamada forte para a realidade, um despertador para todos os segundos de perigo, um sinal de aviso, em caso de ir cair outra vez no da Judite, com ela ou com outra qualquer…" (145).

Toda esta passagem é bastante significativa. Reafirma, por um lado, o lugar especial de Judite entre as recordações do protagonista, para quem continua a ser a " *sua* Judite" (itálico nosso). Inesquecível, "a *sua* mulher nua" (94. Itálico nosso), continua a pertencer à vida do protagonista. Por outro lado, é claro o que lhe garante a permanência na memória do companheiro: o protagonista associa-a à sua educação sentimental. Insiste-se, portanto, no papel desempenhado pela Judite na vida de Antunes, pelo que o encontro entre eles não é inútil.

A separação de Judite está cada vez mais próxima. Através de pensamentos como este, Antunes "Começava por separar-se dela mentalmente" (149), encaminhando-se assim para "a separação de facto" (*ibidem*). Para amainar "o seu orgulho masculino" (*ibidem*) — e aqui, mais uma vez, não é a Judite o que mais importa —, Antunes "gostava que ela ficasse melhor do que antes de o conhecer" (*ibidem*), o que se revela impossível devido, como sempre, à maneira de ser da rapariga: "Ela bem sabia que não nasceu para isso. Aquilo havia de ser sempre assim até ao fim. O caso da Judite estava pegado a ela com unhas e dentes. Ela não era mais do que um penduricalho do seu próprio caso" (149). Esta passagem apresenta o determinismo como um poderoso adversário da mulher, porquanto, contrariamente ao seu par masculino, Judite está condenada, sem possibilidade de escolha. A metáfora final é bem sugestiva da ausência de alternativas para ela, arrastada por circunstâncias que a ultrapassam.

Finalmente, o confronto verbal entre Antunes (que defende o amor romântico, para o qual não há obstáculos; é o amor de Maria) e Judite (que, pela sua vida, tem uma perspectiva mais realista) sobre o amor, marca, para o interveniente masculino, o início do fim: "Com esta

breve discussão com a Judite, o Antunes sentiu que dentro de si tinha dado um passo em frente. Para onde? Para fora da Judite?" (152). O que ela diz ou faz é sempre usado contra ela, já que Antunes toma-o como prova da incompatibilidade entre eles: "A Judite não gosta de ninguém. Gosta é de poder fazer bem aos outros. Estas coisas às vezes confundem-se" (152). Como golpe final, retira-lhe a capacidade de amar: "Incapaz de amar" (153).

Depois de tanta condenação, depois de ver que por variados motivos Judite não era a mulher da vida dele, o passo definitivo da separação só acontece no final da noite, no passeio à Boca do Inferno. Lembremos que o início e o fim do romance entre Antunes e Judite acontecem numa manhã. A paisagem é que é diferente: no início, "Foram ver o Tejo" (97), agora, vão para um cenário tumultuoso, mais compatível com o momento difícil que se avizinha. Nesta altura, o retrato físico de Judite reflecte a desvalorização da personagem operada pelas diversas reflexões do seu companheiro. Com efeito, o aspecto da rapariga surpreende Antunes, que parece nunca a ter visto: "A Judite ficava completamente desfigurada à luz do dia, desbotavam-se-lhe as cores, vexavam-lhe as formas, ficava apoucada ao sol, com uma palidez de desenterrada, de subterrânea, habitante da sombra e das trevas, com os olhos engelhados por não suportarem a claridade" (161). Esta descrição, ao acentuar a natureza nocturna, quase vampiresca, de Judite, faz dela, de novo, um ser condenado ao mundo em que se movimenta, sem possibilidades de ressurgimento, o qual viria, aliás, pelo braço do príncipe que é Antunes. Este momento revela ao surpreendido protagonista uma outra Judite, aquela cujo nome nunca é indicado. Mesmo assim, "o Antunes não sabia como aquilo havia de ser: deixar a Judite. Aquela conversa da Judite como se fosse em vésperas de juntarem as suas vidas para sempre doía-lhe sentimentalmente" (164). Depois de Judite perceber as intenções do seu acompanhante, a sua revolta e inconformismo são expressos pela agitação marítima: "Uma onda maior despedaçou-se contra os rochedos, fez estremecer tudo, roncou medonha pelas concavidades e saltou até onde eles estavam" (165).

No regresso ao quarto, a confirmar a transformação de Antunes, da mesma maneira que se altera a seus olhos a imagem de Judite, modifica-se igualmente a sua visão deste espaço: "Aquele quarto era para o Antunes mais estranho agora que da primeira vez que lá entrou. […]. Estava desvendado o mistério. Estava desfeito o encanto" (167). O feitiço de Judite acabou. Enquanto observa a prostituta a dormir, detém-se de novo na existência dela. Apercebe-se que a biografia que ela lhe tinha contado é mentira (cf. 168). Para ele, "Aquela vida não era uma linha cheia, era uma linha pontuada. Também não: era uma imensidade de

pontos feitos ao calhar por uma louca com o lápis perpendicular ao papel. Não ficava desenho nenhum. Podiam distinguir-se os pontos uns dos outros, mas a vida da pobre Judite não tinha por onde se lhe pegasse" (169). Esta perspectiva apresenta a vida de Judite como um conjunto de fragmentos irremediavelmente desconexos, os quais se furtam a qualquer sentido totalizador. Ela não tem passado nem futuro. Sem história, está-lhe vedada qualquer hipótese de autoconhecimento. Ela acaba por se tornar prisioneira do olhar de Antunes, o qual procede, afinal, como todos os outros: " - Toda a gente faz de mim uma coisa e eu sou outra muito diferente. A Judite é isto, a Judite é aquilo, e não é nada disso" (100). Judite permanece uma desconhecida, condenada, por isso, ao "nome de guerra". Prosseguindo na sua avaliação da existência de Judite, Antunes considera ainda que aquela "Era a vida de um fruto arrancado verde da árvore e amadurecido depois à força. Ou melhor, que passou imediatamente de verde para sorvado sem ter amadurecido na árvore naturalmente. A Judite não iria muito longe, o que podia era durar muito tempo" (168). Violentada, esta mulher jamais poderá recuperar a sua natureza original. Antunes aproveita o sono dela para sair da sua vida.

O estudo do envolvimento entre Judite e Antunes leva-nos a concordar com Bonnie Hoover Braendlin (cf. 1984: 11-12), para quem a prostituta, presença regular no romance de aprendizagem inglês de finais do século XIX e inícios do XX, não compromete o processo autoformativo do protagonista, favorecendo-o até. Parece-nos ser esta uma forma de valorizar uma figura marginalizada pela sua conotação imediata e exclusiva com o mundo do sexo.

O mesmo se poderá dizer a respeito de *A noite e o riso*, onde o destaque conferido à figura da prostituta não resulta sequer do seu papel como iniciadora sexual. Neste domínio, ela é ultrapassada pela misteriosa rapariga do canavial e pela criada ruiva, com as quais a entrada no mundo do sexo tem, por fim, o desfecho almejado. Estas duas personagens femininas, bem como Luísa Estrela, constituem a pré-história do encontro fundamental com Zana (cf. Gusmão, 1978: 23), pelo que através delas se configura nitidamente um percurso de educação sentimental. O carácter gradativo de que se reveste este processo lembra o romance de Aquilino. Aqui, como vimos, Libório, apesar de um leque mais reduzido de experiências, prepara-se para a prova final que constitui a conquista de D. Estefânia. Antunes não passa por este período preparatório: Judite e, com ela, a iniciação sexual e amorosa, irrompem subitamente na sua vida, embora ele venha posteriormente a afastar-se da prostituta.

Enquanto o primeiro "Painel" se centra no conflito entre o protagonista e as entidades colectivas da família e da escola, no segundo, como os títulos dos seus diversos "capítulos"

confirmam, destaca-se a acção de entidades individuais. Iniciado *in medias res* com a concomitante entrada de Zana em cena e as reflexões sobre a escrita, ele recua no tempo para evocar o fundacional encontro no canavial, continuando assim a reconstituição da adolescência iniciada no primeiro "Painel". A natureza fragmentária e desconexa do romance torna-se, assim, evidente, reflectindo-se na alteração da sequência cronológica. Aliás, o narrador repetidas vezes ataca este princípio: "A cronologia: labirinto só de uma saída: o meter-se um em bocas de Minotauro, bicho antigo dietando de homem vivo que se deixe frangalhar. Por sob o que sucede numa dada ordem, outra existe" (109-110); "Calendários são dos mais medíocres meios referenciais. Prefiro outros rigores" (197). Eminentemente metaficcional, o texto enuncia o princípio que orienta a sua construção: «Avança assim, diz-me o instinto fundador. Avança volvendo atrás para avançar um pouco, outra vez recuar neste tomar balanço em *ying* e *yang*, *leap-frog technique* ou *mandeikagati* – identificação com o ritmo da vida no mundo, da progressão da vida que se reproduz no mundo" (110). Gera-se, deste modo, uma certa descontinuidade que faz lembrar os saltos que, no romance, se associam ao crescimento: "Crescer dá uns enormes pulos" (142). A referida "*leap-frog technique*" é sugestiva disto mesmo. Em nosso entender, esta estratégia, comum no romance do século XX, resulta da ânsia de liberdade repetidamente manifestada pelo narrador. As irregularidades cronológicas reclamam a intervenção de um leitor activo, a quem compete "la tarea de restaurar el orden histórico" (Rodríguez Fontela, 1996a: 429).

Quebradas as cadeias da organização temporal, "toma seu corpo um soltíssimo narrar"[165] (110) que aproxima acontecimentos dispersos no tempo, mas contíguos quanto ao seu impacto autoformativo: "Aos doze ou treze anos fizeram-me baixar da Lapa à Madragoa. Aos dezassete, desci dum autocarro atrás duma catraia. Duas etapas de um acontecer unificado, agora vejo" (112). Reparemos que, ao mesmo tempo que parece que o leitor se torna cúmplice do escritor, é pela reflexão/verbalização que o desconexo ganha sentido. Em "Um canavial existe em mim. Está arrumado junto de uma Igreja" (112), o verbo "arrumar" é bastante significativo da organização que a escrita implica. Deste modo, o passado surge como uma construção e não como um dado em si. Esta domesticação dos tempos idos evidencia a separação entre o eu-narrado e o eu-narrador, tornando-se este bem visível em expressões como "Estou a explicar-me" (112), "Eis-me pronto a retomar Santos, o Velho" (114), "Agora a hora do canavial" (117).

A acoplagem destes dois momentos dá forma a um motivo comum no *Bildungsroman*: a saída para o mundo. Assim começa aquilo que Campbell (1949: 47) designa como "A aventura do herói". O protagonista, "criança frágil […] de olhos e ouvidos por abrir" (114-115), deixa de estar confinado ao meio original, espécie de útero materno, para entrar em contacto com o até então desconhecido "país madragoante" (115). Apesar do "espanto e derrelicto" (*ibidem*) iniciais, sinal do conflito vivido pelo pequeno, o encontro "com esta, […] nova, espécie de pessoas" (*ibidem*) transforma-se "[n]uma mini-Sorbonne Maio 68" (115), metáfora que, fazendo uso de acontecimentos contemporâneos do acto de escrita, destaca a revolução que tal facto significou na vida do protagonista. Esta abertura ao "outro", ao qual a mulher se encontra explicitamente ligada, acaba por se tornar fundamental para o "eu", revelando-lhe novas possibilidades. Como todo o *Bildungsheld*, ele está num cruzamento em que se coloca a questão da escolha: "ou refugiar-me atrás de noções pias e, assim escorado, olhar aquela malta inquietante como quem despreza um bando de perdidos; ou recorrer a esforços inventados para tomar o rumo oposto" (115-116). É a segunda hipótese que vence quando decide "alinhar" (116) com este novo mundo, no qual, além de aspectos negativos, vê aspectos positivos que combinam com a sua maneira de ser: "Lisboa-aos-saltos: brutal, talvez infecciosa e hereditariamente carregada. Mas livre e solta como um coelho corre o mato ao cair da tarde" (117).

Na reconstituição do narrador adulto, alguns anos depois, a rapariga do canavial encarna os valores atribuídos ao novo continente: "O nome que o cheiro da moça tinha no meu ficheiro: *Confirmação*. Madragoa em limiar de adolescência, a remexer de vida violenta sob o suave, louco aguaceiro do catecismo recitado" (118). Ela concorre para o despertar definitivo do protagonista: "Agora, no canavial, toda a experiência humana da minha Confirmação se desdobrava num sentido de abrir olhos. Espero que nem a morte física seja capaz de mos fechar" (*ibidem*).

Em contraste com os diferentes agentes até agora referidos, esta rapariga é a primeira entidade singular a intervir na autoformação do protagonista. O inesperado e iniciático encontro sexual que ela propicia é relatado num *flash* cuja brevidade reflecte "a rapidez de raio" (119) do episódio narrado, o que, a somar-se ao carácter pretérito da experiência, agrava a dificuldade da sua evocação. Como sempre acontece no *Bildungsroman*, este é um encontro ocasional, fruto das circunstâncias da vida, que não obedece, portanto, a nenhum programa.

[165] A designação da obra como "Improviso necessário" (184) parece-nos decorrer desta liberdade criativa.

Logo no início, destaca-se a situação de opressão vivida pelo adolescente: "Cerca-me o calor de Julho-exames, sebe farpada a comprimir um potro" (117). Nesta passagem, começamos por destacar a abertura no presente do indicativo, como se a distância entre a experiência e a sua narração não existisse. Aliás, este tempo verbal regressará apenas no final da evocação do episódio, mas para traduzir a perspectiva adulta sobre tal facto.

De realçar é também a metáfora que ocorre no final do excerto citado, bem sugestiva do desconforto sentido pelo protagonista e da agressividade do exterior. Parece-nos que o encontro com a rapariga corresponde à abertura de uma brecha nesta reforçada "sebe farpada", permitindo libertar a energia reprimida do "potro". Esta figuração do eu-adolescente, para além de ser uma amostra do imenso bestiário que, como nota Maria Alzira Seixo (cf. 1999: 195), este romance encerra, faz sobressair o choque entre a natural natureza animal do Homem, a sua ânsia de liberdade, e os limites que se lhe impõem.

É neste contexto que entra em cena, numa viagem de "autocarro de arrabalde" (117), "aquela extraordinária criatura" (119) que irá revelar novos mundos ao aprisionado protagonista. A periferia é, mais uma vez, um cenário de revelação. Pela adjectivação, confere-se um carácter positivo à rapariga. Porém, devido à limitada visão do narrador, pouco sabemos a seu respeito. Depois de lhe atribuir uma idade provável – "Quinze anos ou dezasseis" (117) -, indica a sua origem social: "bairro na lista desclassifcada" (*ibidem*). A sua descrição física depende das manobras de sedução em que envolve o elemento masculino. O contacto através do toque manual leva o protagonista a procurar "a cabeça, dona dessa mão" (*ibidem*), mas não chega a ver a sua cara, ficando-se pelo "cabelo preto como asa de corvo" (*ibidem*). Quando finalmente se enfrentam, ficamos a conhecer o seu "sorriso semitenso" (118) e os "olhos pretos sérios desde o berço" (*ibidem*). Eis-nos, então, perante uma personagem sem nome e quase sem rosto, facto que reflecte a brevidade da sua presença[166] e a distância temporal entre o vivido e o narrado, mas que não interfere, contudo, com o impacto deste ser misterioso na vida do protagonista.

Como resultado a focalização externa, mais detalhado é o relato da acção que ela comanda. Inicialmente mais lenta, a narração ganha um ritmo mais rápido decorrente da concentração de verbos de movimento, com claro predomínio da ligação assindética e de orações curtas: "Pouco depois, soltou a mão para tocar a campainha de mandar parar. Ergueu-se, saiu do

[166] Para Manuel Gusmão (1978: 23), este encontro corresponde à experiência furtiva "de diversos modos de existência do fogo, ou da exterioridade do mundo".

autocarro, atravessou a calçada de basalto velho. E meteu a contracampo direito a um canavial" (117). Evidencia-se, assim, a vivacidade e a desenvoltura da rapariga, traços do "país madragoante" (115) que conduzem à realização do acto sexual: "Chegado ao alcance dos seus braços e antes de eu ter tempo de hesitar já ela agia, para me sorver com a naturalidade esfomeada com que um mocho acolhe a noite. Pegou-me nos cotovelos. Sem largar, deitou-se à minha frente, puxando-me para cima e para dentro dela" (118)[167].

Enquanto a rapariga age, o rapaz reage, já que, como a D. Estefânia de *A via sinuosa* ou a Judite de *Nome de guerra*, ela tenta o passivo e inexperiente protagonista. Para além dos actos da personagem masculina, ficamos sobretudo a saber o que se passa no seu interior. Respondendo às iniciativas tomadas pela companheira de viagem, ele agarra a mão dela e segue-a, quando ela abandona o autocarro, "sem saber de todo o que sucederia" (117), isto é, enquanto ele se entrega totalmente à aventura, ela assume a liderança que compete ao guia. Estas reacções são indissociáveis do que vai no íntimo do neófito. Assim, as carícias no pulso deixam-no "filado" (*ibidem*) e, ao segui-la, tem apenas uma "única certeza: uma maré enchente de desejo como nunca experimentara" (*ibidem*). A descoberta do desejo, comum a Antunes e Libório, é um dos motivos por que esta rapariga permanece na memória do seu improvisado companheiro. Além disso, ela proporcionou-lhe a primeira experiência sexual satisfatória, ou seja, foi igualmente ela que lhe revelou o prazer a dois. Enquanto em *A via sinuosa* e *Nome de guerra* não se dissocia a entrada no mundo do sexo da descoberta do prazer, neste romance, estes dois momentos não são coincidentes. Aqui, a iniciação sexual do protagonista não constitui um momento marcante ao ponto de merecer destaque especial na narração. Pelo contrário, ela surge-nos diluída numa referência conjunta a diversos encontros irmanados pela insatisfação: "A minha experiência em sexo a dois ficara sempre aquém da maravilha imaginada: cinco com pega, três delas bêbedo: envergonhado-tímido nas outras duas" (117). A "maravilha imaginada" só acontece no encontro-relâmpago do canavial: "A maravilha do que se seguiu. Acordo síncrono em tudo" (118). Aumenta, assim, no protagonista, a "experiência do outro (a mulher)" (Gusmão, 1978: 23), fulcral para a descoberta dos seus possíveis.

Face a estas revelações, compreendem-se os esforços desenvolvidos pelo protagonista para reencontrar "aquela extraordinária criatura" (119) que acabará amaldiçoada, mas que a visão

[167] Surge, nesta passagem, a tradicional equiparação do acto sexual ao acto alimentar, que reaparece igualmente na história de Luísa e do namorado da adolescência, exprimindo a atracção e o receio suscitados pelo órgão

distanciada reabilitará: “O que nesse período mais amaldiçoei foi o que agora me fascina: a segura iniciativa dela, que nisso nadava em autoconfiança como um peneireiro disparado sobre um rato-cego; a ausência de palavras outras que brados indomesticados; a rapidez de raio desse encontro sem sequela” (*ibidem*). Esta passagem em que se distingue claramente o eu-protagonista do eu-narrador, e, por conseguinte, a vida da sua escrita, acrescenta novas razões para esta personagem feminina permanecer uma referência obrigatória.

No final da reconstituição deste episódio fundamental, o carácter activo que é atribuído a esta mulher é transferido para a cidade: “Porque foi já há muito tempo, que, ao cair da tarde, Lisboa autêntica me acometeu, num rebolão. Que desflorando-me inaugurou um longo e lento adeus às alcatifas” (119). Tanto em “me acometeu” como em “Desflorando-me”, o pronome pessoal, à semelhança do “me sorver” e do “puxando-me” do excerto sobre a actuação da desconhecida acima citado, sugere a passividade do rapaz. Por sua vez, o verbo “desflorar” remete para a perda de pureza, marcando, como confirma o verbo “inaugurar”, a passagem para uma nova fase da vida do protagonista. Reparemos, por fim, que o verbo “acometer” e o substantivo “rebolão” permitem ver neste desfloramento uma espécie de violação, o que indicia o carácter súbito da transformação vivida pelo inexperiente iniciado. A feminilização da cidade traduz a influência deste espaço sobre o sujeito, fornecendo uma resposta à questão formulada na “Nota” que antecede aquele que Manuel Gusmão (cf. 1978: 20) considera o segundo bloco do “Painel” intermédio: “Lisboa: que foi isso para mim?” (105). Pensamos que é esta mesma interrogação que subjaz aos restantes “capítulos” deste “Painel”, onde a noite e “*Lisboa com seus bêbados e prostitutas*” (195) são companheiras inseparáveis.

A respeito da associação que se estabelece entre a cidade e a mulher, podemos acrescentar que ela também se verifica em *A via sinuosa*, embora em termos diversos dos de *A noite e o riso*, uma vez que, naquele romance, ela não é perspectivada em função do protagonista. Ali, a decadente Lamego, aparenta “o enorme fastio duma mulher que, saudosa dos estilos mortos, condenassem a envelhecer num meio emburguesado” (Ribeiro, 1918: 96), preferindo “morrer como uma formosa incompreendida, em desapego romântico de tudo” (*idem*: 100) em vez de se modernizar. Como vemos, no romance de Aquilino, a assimilação da cidade a figuras

sexual feminino: “O olhar do rapaz resvala até ao sexo da catraia, e este lhe parece boca, esfomeada” (168).

femininas serve apenas a caracterização de um espaço urbano indolente e passivo, o qual não conta com os mesmos poderes da capital de meados do século[168].

De volta ao romance de Nuno Bragança, o episódio do canavial é evocado posteriormente, a propósito de um outro encontro circunstancial ocorrido num evento social, um baile. Desta vez, a atenção do protagonista fixa-se numa criada, sobre a qual conclui: "Aquela estava acesa em cio, abrindo-se – eis o que percebi, num golpe alimentado pela minha única experiência precedente na matéria (a cena do canavial)" (186). Apesar de, ao nível da organização narrativa, *A noite e o riso* violar a sequencialidade cronológica à qual "a autoformación propende" (Rodríguez Fontela, 1996b: 147), não deixam de se estabelecer nexos temporais e causais entre acontecimentos, nexos esses que são reclamados pela lógica teleológica que, como vimos em 1. 1., de alguma maneira governa o *Bildungsroman*. Nesta passagem, instaura-se uma relação de dependência entre a nova experiência e "a cena do canavial" (186), uma vez que foi esta que preparou o protagonista para aquela. Assim, este "eu-sexuado" (185), autodefinição a que não é alheia "a primeira cena de amor conseguida" (Seixo, 1999: 202), servindo-se dos ensinamentos proporcionados pelo encontro bucólico[169], faz a sua leitura do "outro", atribuindo-lhe a mesma sexualidade activa que o caracteriza: "foi como um dar de caras com alguém saudável que assumira todo o onanismo tolerado pairando na mansão; que o assumira para dar nele resgate à primeira esquina do possível" (186). A criada e o deslocado conviva formam, deste modo, um par que desafia o falso moralismo da classe alta. Repare-se ainda que o comportamento do rapaz difere do da primeira vez, transformando-se o paciente em agente.

Mais uma vez, tudo acontece sem palavras (como entre D. Estefânia e Libório no carro), estabelecendo-se neste caso a comunicação através do olhar: "O meu olhar: *tocou*, é limpo, nessa nuca de ruiva; que se virou de chofre e tropeçou naquele meu contemplar" (186). Mesmo não sendo este o olhar que condena à paixão, ele não deixa de ser relevante, na medida em que, pelo significado de "tocar", acentuado pelo itálico, o contacto visual torna-se contacto físico.

[168] Se bem que a propósito de uma aldeia, a feminilização do espaço verifica-se também em *Alma* (Alegre, 1995: 203): "Alma, dizia eu. Como quando era pequeno e dizia mãe". Sugere-se, deste modo, o vínculo indestrutível do protagonista com o protector local de origem, associado ao mundo mágico da infância. Ao repetir o nome da aldeia, o título do romance, para além de homenagear o espaço-berço, confirma o lugar de destaque que este ocupa entre as vivências do narrador-protagonista.

[169] Maria Alzira Seixo (1999: 201-202) classifica o último "Painel" de *A noite e o riso* como "écloga de vanguarda", com cujo espírito associa o que no romance se designa como "hora do canavial" (117).

De novo, e por maioria de razão, apenas conhecemos da rapariga aquilo que o seu admirador vê: é "ruiva" (185) e encontra-se estática (*ibidem*). Ao esbarrar com o olhar do protagonista, cora, comportamento que o narrador explica por "razões profissionais" (186). Quanto ao protagonista, o estudo da rapariga é acompanhado de uma excitação crescente, como no encontro anterior: "Percebi ao vê-la o que me estava sucedendo. Da excitação especial que me começou a acometer até ao fim do resultado, retive sobretudo a impressão de uma mágica inocência" (*ibidem*).

Depois da troca de olhares, passa-se da contemplação à acção, liderada agora pela criada. Ela dirige-se "à zona servil daquele solar" (186) e o rapaz, tal como no episódio do canavial, segue-a. Predominam, de novo, expressões de movimento: "deu de pés velozes", "passou por mim", "Fui atrás, "Guinou", "penetrar" (186). Encontra-a na despensa, ainda com a "cara acesa" (186), e aí se concretiza a relação sexual. Evoca-se novamente o encontro fundador a propósito do desaparecimento súbito desta parceira momentânea (cf. *ibidem*). Ao contrário de *Nome de guerra*, é o homem que é abandonado, o que adensa o mistério destas raparigas, que parecem assim assumir o carácter avulso do seu acto. Além disso, o protagonista fica na situação que, ao longo do romance, se repetirá após cada relacionamento com o sexo oposto: a solidão.

Terminado o episódio da despensa, o protagonista, satisfeito, abandona o baile "com a sensação brilhante de ter empochado o brinde de um imenso, absurdo bolo-rei, que todas aquelas criaturas indecentes estavam ratando sem saber por quê" (187). Este novo encontro contribui para aprofundar a distância entre o protagonista e os seus congéneres sociais e, consequentemente, para a sua individualização. Ele vive a sua sexualidade, assumindo-se como verdadeiramente é, o que, de acordo com a metáfora do brinde, é altamente compensatório. O "decoro vigente" (185) faz dos outros "criaturas indecentes". O último adjectivo, juntamente com o verbo "ratar" remete para uma visão negativa do meio nativo, ambiente inautêntico, dominado por convenções sociais que seres mecânicos e impessoais não contestam. Na perspectiva do eu-narrador, os seus pares sociais contentam-se com a migalha do tolerado "roçar-se", disfarce que desagrada ao protagonista, aliás como qualquer outro. Daí a denúncia do verdadeiro objectivo dos bailes de *debutantes*: "Fazer amigos e arranjar noivados estratégicos: tal era a verdadeira dança, por detrás daquela que, então, só me indignava porque roçar-se era quanto o decoro vigente propunha à maioria" (185). Sabendo-se

diferente desta "maioria", é fora do seu círculo social que o protagonista encontra a colaboração necessária para afirmar a sua individualidade.

A educação sentimental, enquanto meio de autoconhecimento, está aliada a este processo, já que por ela o sujeito em autoformação se torna consciente da sua natureza sexuada, que assume, aspecto que o distingue dos seres disfarçadamente assexuados do seu meio. Isto torna-se claro na associação que se estabelece entre este baile e outro onde intervém novamente uma mulher: Luísa Estrela. É verdade que o papel que ela desempenha não se prende com a iniciação sexual do protagonista, mas o narrador integra-a, juntamente com a criada ruiva, na categoria dos "anjos" (185). Tal classificação, que não tem nada a ver com as românticas mulher-anjo, deve-se ao facto de estas mulheres, em concordância com a descrição inicial do comportamento dos anjos bíblicos (cf. *ibidem*), transportarem o protagonista para fora da zona de conflito que é o ambiente social a que ele pertence.

Apesar do intervalo que, segundo pensamos, separa os dois episódios, o narrador assinala a contiguidade entre eles ao afirmar: "Por via dele [Júlio Rato, símbolo dos "Bailes de Lisboa-sur-hauteurs"] fechei as contas iniciadas na despensa, com a ruiva" (187). Deste modo, o fugaz encontro com a criada ruiva transcende a simples experiência sexual, fazendo parte de um processo mais vasto cujo final agora se anuncia.

Sentindo-se sufocar, o protagonista abandona o baile do Grémio e transforma-se em seu espectador. Ele encontra-se, novamente, numa encruzilhada. Sente que não pertence "àquela gente" (188), mas também não sabe bem o que quer, nem para onde ir. É neste impasse que surge Luísa Estrela, radiante por, inesperadamente, ter perdido a sua frigidez. Ao protagonista não se afigura gratuito este encontro: "Faros: momento de revelação de qualquer coisa importantíssima (primeiros passos de, quero dizer)" (189). Decide tirar partido desta "aparição vinda até [ele] da [sua] meta ignota" (*ibidem*). A alegria da prostituta fá-lo sentir-se, por contraste, "um punhado de luto", acentuado pelo "*smoking* preto". Antes de abandonar a orla do baile na companhia de Luísa, esta, por incumbência do amigo, desmascara Júlio Rato e a falsa moralidade reinante. Através dela, ele demonstrou que a classe alta não é muito diferente das outras: "Eternizável por esses meros berros de justiça prática, atirados pela seteira que a viela nessa noite abriu sobre as salas, onde a seiva dum país é belamente fornicada" (190). O narrador classifica este acontecimento como "o momento mais revolucionário" (*ibidem*) que testemunhou. Mais importante, declara que "nele ancor[a] o [seu] porvir" (*ibidem*), apresentando-o como um acontecimento-chave na sua autoformação.

Julgamos que com ele se concretiza o definitivo "adeus às alcatifas" (119), isto é, a ruptura com um meio hipócrita com o qual o protagonista nunca se identificou. Note-se, a este propósito, o seu arrependimento por não se ter libertado do *smoking* preto "em pleno meio da rua. À antiga franciscana" (189). O desejo de libertação de um trajo de gala e a alusão à ordem fundada pelo *Poverello* remetem para a preferência pelo despojamento, para a troca do simulacro de vida das elites desafogadas pela autenticidade dos marginais/marginalizados. Saliente-se ainda que tirar a roupa, à semelhança do "desaprender" almadiano, significa regressar a si próprio: "Nascido nu dum sexo de mulher, raro é o homem que se encontrará antes que, de novo assim vulnerável, descubra pistas de subir além do ponto de partida. […] Que agora ainda me encontro hirsuto à força de engravatado à força" (109).

Ao encerrar a narração do episódio, destaca-se a figura de Luísa através de um ostensivo "*Ecce* Luísa" (190). Eis, portanto, a mulher, anjo libertador cuja função salvífica é reforçada por estas palavras que evocam a apresentação de Cristo, o Salvador, por Pilatos.

2. 4. 3. Mulheres com palavras à mistura

Conforme temos vindo a ver, a iniciação sexual não se reduz a uma mera estreia no mundo sexo. Acrescente-se que, depois da entrada neste mundo, a educação sentimental continua por outros caminhos, contribuindo para aprofundar o autoconhecimento. Estas considerações apoiam-se nas personagens de Luísa Estrela e Zana, de *A noite e o riso*. Integramo-las numa secção à parte porque, embora ligadas, cada uma à sua maneira, com a vida amorosa do protagonista, a acção delas se articula com outras dimensões da personalidade do herói para além das reveladas pelas suas antecessoras.

Pensamos que a própria organização do romance autoriza esta separação, já que, enquanto as duas responsáveis pelas primeiras experiências sexuais satisfatórias do protagonista fazem a sua aparição em fragmentos pertencentes a "capítulos" polifacetados, estas duas mulheres, para além de individualizadas por um nome, são contempladas com um "capítulo" exclusivo[170], privilégio que partilham com as personagens masculinas que lideram os

[170] Em relação a Zana, deve-se salientar que, embora só um "capítulo" tenha o seu nome, a sua presença invade "O impotente" (cf. 85-89), "Raul" (cf. 93-97, 102-103) e "Primeiro assalto" (203-262). Em nosso entender, esta

"capítulos" com os seus nomes. Tal procedimento resulta das particularidades do relacionamento do protagonista com esta dupla: os encontros fugazes e únicos com cada uma das inominadas dão lugar a relacionamentos prolongados quer com Luísa, quer com Zana - "Período abrindo-se para encontros vários, numerosos. Semanais" (155), como informa o narrador-protagonista a respeito da primeira. Acrescente-se ainda que em *Directa* (1977) há uma alusão a Zana –"«Uma vez entrei em casa duma senhora todo nu. Era a primeira vez que ia àquela casa»" (221)[171] - e outra a Luísa Estrela – "O homem apoia-se numa «segunda» lenta, põe a cabeça fora da janela para aproveitar melhor a luz das estrelas. Luisas [sic]" (237) -, facto que não só nos permite ver neste romance a continuação de *A noite e o riso*, como também confirma o relevo destas duas mulheres na vida do protagonista.

Luísa Estrela, conforme já assinalámos, integra o mundo da prostituição lisboeta frequentado pelo protagonista. Como sucede com Zana, a sua evocação inicia-se em tom de diálogo, colocando-a o narrador explicitamente na posição de mestre e sumariando a sua lição: "Luísa Estrela. Tu me ensinaste. Caminhos de um mais um igual a um" (144). Reafirma posteriormente o seu débito ao classificar o convívio com a prostituta como "uma importante relação" (155).

Esta prostituta, à semelhança de Judite, faz a sua aparição na vida do protagonista numa das noites de boémia do grupo que ele integra. A visão é novamente a responsável pela entrada desta mulher na existência do herói. Numa noite ventosa, os olhos do protagonista fixam-se no "cabelo solto da mulher, ao vento, remexidamente feito grande copa de faia despenteada a sopros de nortada, beleza assente de encontro às estrelas do céu assim varrido" (145). Os poderes tradicionalmente associados ao cabelo solto[172] são aqui intensificados pelo movimento. Os cabelos revoltos parecem anunciar a natureza irascível desta mulher. O fascínio produzido por esta imagem traduz-se na escolha do protagonista, indiferente ao facto de ela estar ocupada. Livre de um cliente indesejado, e face à loucura reinante no velho Ford, ela anuncia uma "noite da maldade" (149) que, no entanto, não se concretiza. O

---

constância afirma esta personagem como co-protagonista do romance e reflecte o desafio que ela representa para o narrador.

[171] Citamos pela 3ª edição do romance, editada pela Dom Quixote em 1995.

[172] No *Dicionário dos símbolos e objectos sagrados da mulher* (1988: 285), afirma-se o seguinte em relação aos poderes dos cabelos soltos: "Os sábios tântricos proclamavam que prender ou desprender o cabelo das mulheres podia controlar os poderes cósmicos da criação e da destruição. […] Paulo também insistia que o cabelo das mulheres deveria ser escondido sob algo que os cobrisse quando elas assistiam a serviços religiosos, «por causa dos anjos» (1 Coríntios 11:10), referindo-se aos espíritos que se supunha serem ligados ou controlados pelo cabelo feminino solto".

temperamento da mulher é, em parte, o responsável pelo malogro do plano. Com efeito, ela "a todos comanda e pune do alto das prerrogativas éticas do seu trabalho profissional "limpo" e "digno" de prostituta" (Seixo, 1999: 194).

A agressividade e desenvoltura de Luísa, que lembram a Judite almadiana[173], não desmotivam o protagonista. Pelo contrário, ele inicia com ela uma nova aventura: "Sabia onde morava a Luísa, que a deixara em casa. Bati-lhe à porta sem saber o que esperar, como acontece sempre que mergulhamos de cabeça em águas novas" (154). Esta passagem evidencia a abertura do protagonista a novas experiências e a ausência de um plano pré-estabelecido. Utilizando os encontros que a vida lhe proporciona, ele vai descobrindo novas vias a explorar. A imprevisibilidade dos resultados sugere que não é a ocupação de Luísa que motiva a visita do rapaz. De facto, após a malograda abordagem inicial, entre ela e o protagonista não se pode falar, a bem da verdade, de prostituição. Por um lado, como revela o narrador, "Sexo permanecia ausente, nesse início" (155). Por outro, quando acontece, não é com o intuito comercial que caracteriza aquele ofício. A actividade sexual, proposta por Luísa "para distrair" (*ibidem*), é encarada como uma diversão. Além disso, "Era de graça" (*ibidem*), e, por isso, sem objectivos de profissional. Ocasional, o sexo não era, pois, o elemento principal dos encontros entre a prostituta e este auto-intitulado "noviço" (155). A ele interessava-lhe "era falar com ela a fim de que ela [lhe] falasse. Vê-la como quem se embebe de paisagem. Palpar inteligentemente a sua movimentação, espectáculo de gala verdadeira" (*ibidem*). A avaliar por esta passagem, o relacionamento entre eles baseia-se principalmente na comunicação verbal. Refira-se, a propósito, que quer a rapariga do canavial, quer a criada ruiva, para além de anónimas, são personagens mudas. Ao contrário do que sucedeu nestes encontros fortuitos, o "outro" parece tornar-se aqui preponderante. Pensamos que, ao procurar conhecer o outro, é a si mesmo que se procura.

Luísa é uma espécie de Sherazade que fornece ao protagonista, atento "ao seu viver vivido" (155), material que o narrador transformará na biografia desta personagem, tornando-a "a personagem de composição mais poderosa em todo o texto" (Seixo, 1999: 194), já que,

[173] São vários os aspectos comuns a estas duas personagens. Assim, apesar de ambas serem defensivamente agressivas, tal não afasta, pelo contrário, até atrai os nossos protagonistas: do mesmo modo que o insulto de Judite, ao cuspir em Antunes, não impede que este parta em demanda desta mulher, também o personagem principal de *A noite e o riso*, apesar dos maus tratos da prostituta, insiste em procurá-la. Além disso, tanto uma como outra manifestam um carácter colérico. Segundo o narrador de Luísa, "Quando ela tinha fúrias, eram contra o Universo, nada menos" (150). Judite e Luísa são ainda seres à margem. A última é definida como "Desinserida, inteiramente" (183). Luísa manifesta uma natureza indefectível que lembra a última lição atribuída por Antunes a Judite: "*Apesar disso viva, uma teima*" (*ibidem*).

com excepção do protagonista, nenhum outro interveniente no romance é objecto de "uma sequência completa de surgimento e contextura" (*ibidem*). Essa sequência corresponde a uma analepse que vem após reflexões do narrador sobre as relações entre o nome e a identidade. Este excurso escrito na terceira pessoa lembra um dos preceitos instituídos, segundo Milan Kundera (1987: 48), por aquilo a que chama o "realismo psicológico": "é preciso dar a conhecer o passado de uma personagem, pois é aí que se encontram todas as motivações do seu comportamento presente". Neste *intermezzo*, o narrador autodiegético dá lugar a um narrador heterodiegético que, recorrendo à analepse, num processo que lembra uma estratégia comum na narrativa realista-naturalista, desnuda o passado desta mulher. Proveniente de um meio desfavorecido, Luísa, "Cabra filha de cabra" (158), seguindo um certo determinismo, debate-se "entre a selvajaria eriçada e o desejo: agarrar e ter em si o membro que lhe falta e a natureza deu de brinde a todos os rapazes, mereçam-no ou não" (159). Depois de sofrer uma tentativa falhada de violação, ela entrega-se a Sílvio, que, apesar da sua pouca idade, desempenhará o papel do "pulha" de que fala o texto de Almada[174]. Assim "leis implacáveis organizam dores, o Direito oculto, as vocações que do viver conhecerão apenas as durezas de quanto o contradiz" (164). Adolescente grávida, Luísa torna-se a tal "mãe-falhada", já que recorre ao aborto que, mal realizado, a manda para o hospital. Segue-se o período em que "esboça uma prognose de orientação profissional" (178) e, depois, ao serviço de Madamamélia, a entrada no mundo da prostituição oficialmente reconhecida. Expulsa do bordel, regressa à vida incerta das ruas. Este relato representa as "duas crises maiores que são a entrada no mundo sexual seguida da queda na prostituição" (Heinich, 1996: 261). A queda da Estrela de Alfama não é "infligida pela força, pela violação" (*idem*: 259), visto que ela resiste inclusivamente a uma tentativa de estupro, o que demonstra o potencial guerreiro, resistente, lutador da rapariga e realça o que há de iniciativa individual na entrega a Sílvio, retirando à mulher a posição de vítima. Neste caso, talvez seja o "apelo de uma sexualidade irreprimível" (*ibidem*) o responsável pelo destino da rapariga. A situação de marginalidade em que ela vive parece sugerir os efeitos nefastos de tal característica.

No entanto, através da invulgar disposição gráfica deste bloco, onde o carácter descontínuo dos diversos *flashes* é sublinhado pela mudança de coluna, bem como através da mistura de cenas dramáticas com passagens narrativas, parece-nos subverter-se a convenção do

[174] As histórias de Judite e de Luísa Estrela aproximam-nas do "percurso típico descrito por Lombroso [*in La donna delinquente, la prostituta e la donna normale* (1893)]: marginalidade social, violação, precocidade, vício"

"realismo psicológico" acima identificada[175]. Se já estas estratégias surpreendem um leitor formado naquela escola, a súbita interrupção da narração da vida de Luísa e a afirmação de um "eu" que pretende "*tomar o pulso ao [seu] minuto actual – escrevente, obscuro, forcejante*" (183) para descobrir "*onde, como está nele Luísa*" (*ibidem*) rompe definitivamente com a ilusão realista e revela o texto como artefacto. Cria, ao mesmo tempo, a ilusão do livro instantâneo, aquele cuja elaboração e recepção são simultâneas. Ao desvio pelo passado do "outro" segue-se o regresso ao momento actual do "eu". Consolidada a personagem de Luísa, o narrador, segundo o carácter retrospectivo do *Bildungsroman*, procura, a partir do presente da escrita, identificar o influxo formativo daquela mulher, isto é, encontrar mais uma trave do seu edifício pessoal. Através da reflexão pela escrita, mecanismo autoformativo por excelência, pesquisa "*Aonde conduziam tais contactos, inquietantes*" (184). Para além da busca de novas experiências, o processo de aprendizagem implica também a procura do sentido de que elas, do ponto de vista autoformativo, se revestem. Há, assim, uma disjunção entre aquele que experiencia e aquele que reflecte sobre as suas vivências, tornando-se o sujeito, "simultaneamente", objecto. Contudo, segundo a orientação teleológica do *Bildungsroman*, só *a posteriori* os episódios se tornam significativos, integrando um todo a que a criação literária dá coerência. Enquanto o *experiencing self* se caracteriza pela incapacidade de encontrar resposta para as suas perguntas, o *narrating self*, ser adulto amadurecido pelas experiências narradas, é que encontra solução para as dúvidas do passado. Assim, as inexplicáveis "tonturas" (183) provocadas, no passado, pelo convívio com Luísa transformam-se, do ponto de vista clarificador do presente, na "*responsabilidade. Não do destino de Luísa Estrela […]; mas do registo duradouro dele*" (*ibidem*). É, pois, no convívio com a prostituta que radica a condição de escritor através da qual o narrador se define: "*Como podia eu saber, então, que* escrever *viria a ser meu nome, e solidão e paz?*" (184). A evocação de Luísa é, ao mesmo tempo, instrumento de autodescoberta e realização dessa identidade que o sujeito se atribui. Neste romance onde o nome, à semelhança de *Nome de guerra*, é objecto de reflexão (cf. 156), é finalmente baptizado o ser que permanece anónimo ao longo da obra. No entanto, em vez de um nome próprio, como geralmente acontece, ele é definido por um ofício, revelando alguém que faz da sua vocação de escritor o seu traço identitário maior. Dificultando o estabelecimento de nexos de referencialidade entre o autor

---

(Santana, 2000: 169).

empírico e o narrador, é como se o próprio acto de escrever se tornasse protagonista. *A noite e o riso* constitui, por isso, em nosso entender, uma realização do *Künstlerbildungsroman*, variante do subgénero em estudo que se caracteriza por narrar a autoformação de um artista[176].

A entidade enunciativa procede com a análise do seu passado, destacando o autodesconhecimento que o caracterizava enquanto jovem: "*Ignorava: as possibilidades de tudo e todos eram-me uma estranheza, pois não ousara (ainda) desafiar as minhas*" (*ibidem*). Destaca o processo de busca "*nos arquivos da cidade*" (*ibidem*) a que, do ponto de vista do momento da narração, atribui um sentido: "*Percurso através de ruas e de gentes, desejo ainda sem nome de me percorrer a mim ligado a um solo e via deste à seiva do Cosmos nosso Irmão*" (*ibidem*). O "eu" e o "outro" surgem, de novo, interligados. A deambulação por espaços de natureza variada, traduz, por um lado, o processo de pesquisa em que o indivíduo se envolve e, por outro, a sua natureza insatisfeita e indeterminada. Repare-se ainda que este "eu", como todos os *Bildungshelden*, é um ser contextualizado, enraizado num "solo" que é visto como ponto de partida para o Absoluto.

O narrador identifica ainda aquilo que o eu-personagem, apesar de o pressentir, não consegue dar nome (ainda o problema do nome): "*ganas de ser, e diferentemente*" (*ibidem*). Só no presente se torna, por conseguinte, clara a sua pretérita sede de individualidade. Tal não anula, porém, a importância autoformativa do passado, patente na afirmação "*Assim ia gerando*" (184). Aqui, a conjugação perifrástica exprime o carácter processual do movimento criativo em marcha traduzido pelo verbo "gerar". O narrador identifica depois como "*Uma revolta por mandato*" (*ibidem*) o fruto desta germinação. Associa escrita e revolta, já que esta "*só tomaria validade no acto de a exprimir, escrevendo, reescrevendo*" (*ibidem*). Mais uma vez, é como se nada existisse antes do acto de escrita, o qual surge como verdadeiro acto criador. Os verbos com que a passagem transcrita termina assinalam as dificuldades inerentes a este acto[177].

---

[175] Para Maria Alzira Seixo (1999: 194), esta hipodiegese possui um "recorte obviamente irónico e citacional, remetendo para folhetim, *courier du cœur* e romance do *second rayon*".

[176] À designação tradicional de *Künstlerroman* preferimos, com Aude Locatelli (1998), a de *Künstlerbildungsroman* por considerarmos esta mais específica, uma vez que destaca a vertente formativa, tornando mais evidentes as ligações entre esta espécie narrativa e o *Bildungsroman*.

[177] Na caracterização que Manuel Gusmão (1995:27) faz do acto de escrita segundo *A noite e o riso*, começa por destacar precisamente que "*A escrita é difícil e custa*" e que nela "*correm-se riscos*".

A seguir a esta intromissão do narrador, retoma-se a história com Luísa para, associando-a à criada ruiva, relatar a sua intervenção no baile do Grémio e o final do relacionamento entre eles. Depois de Luísa, alegando a amizade que os unia, recusar ao protagonista aquilo por que os seus clientes lhe pagavam, ele, não compreendendo os motivos da mulher, e contrariamente às instruções desta, abandona-a no local onde a tinha conhecido. Este retorno ao local inicial sugere o encerramento de um ciclo, terminado o qual o protagonista fica sozinho e disponível para uma nova aventura.

Entre Luísa Estrela e Zana, o protagonista parece ter vivido uma situação de impasse, como se depreende dessa espécie de "terra de ninguém" que é a "Nota" que separa os "capítulos" dedicados a cada uma destas mulheres. Das quatro "Notas" que irrompem na obra, concentradas todas no segundo "Painel", esta parece-nos ser a menos metaficcional, centrando-se mais na história do *Bildungsheld*. Ela abre com um balanço da sua vida, no qual se associam três elementos: "*Havia um corpo fortalecido à força, uma cidade ao pé do mar e uma revolta-interrogação*" (195). Esta súmula fornece, pois, uma visão retrospectiva do "eu" pretérito. O "*corpo fortalecido à força*" lembra "as aulas de ter musculatura e artes para usá-la contra corpo adverso" (126) inspiradas por Simão C.C., forma de defesa que remete para a violência do conflito com o exterior e para a formação como reacção. Para além do aspecto físico, a personagem aqui apresentada define-se ainda pela inquietação sugerida pela "*revolta-interrogação*", surgindo-nos como alguém inconformado, insatisfeito e curioso. Por fim, este ser é enquadrado num espaço, Lisboa, cidade marítima da qual se destaca o submundo de "*seus bêbados e prostitutas*" (*ibidem*). O narrador, ao indicar "*ter ali aberto os olhos à dor e à alegria*" (*ibidem*), apresenta-a como um espaço iniciático por excelência. Reflexão e escrita surgem, novamente, de mãos dadas: "*estes três dados formam de súbito unidade em busca de unificação maior, por descoberta*" (195). A viagem autocognoscente não terminou ainda. É uma elaboração faseada da história pessoal, com pausas avaliativas intermédias como a realizada nesta "Nota". Numa indistinção entre história e discurso, o narrador apresenta-se "*no limiar do gesto sem passado nem futuro*" (*ibidem*). Como nas narrativas iniciáticas, ele/a personagem encontra-se, portanto, no ponto de passagem que o introduzirá no desconhecido. Anuncia-se uma nova fase tanto na vida do protagonista como na sua reconstituição pela escrita.

O impasse que aqui parece ser comum à personagem e ao seu narrador, no início de "Zana", surge como uma situação especificamente vivida pela primeira. A entidade

enunciativa, depois de, numa clara manifestação da sua descontraída presença, anunciar o tema do "capítulo" – "Então, tenho a escrever como iniciou seu risco em mim, o voo levantado com o nome **Zana**" (197) -, começa por, em traços largos, retratar a vida do protagonista à época em que conheceu esta mulher. Ele surge-nos como um prisioneiro "À espreita duma fenda nas muralhas circundantes" (*ibidem*), imagem evocativa da "sebe farpada" (117) já comentada a respeito do encontro no canavial. Neste caso, o protagonista é apresentado na situação de busca que caracteriza o *Bildungsheld*. Sugere-se também o seu desejo de evasão, recorrente ao longo do romance[178]. Procura-se assim defender a identidade pessoal da opressão exercida pelas "vozes aparentemente concordantes" (*ibidem*). Daí a natureza salvífica de que se reveste a procura de uma alternativa: "No ponto do meu viver que vem aqui à narração, só safa havia em procurá-la" (*ibidem*). Este trecho metaficcional assume claramente uma representação selectiva e fragmentada da vida do protagonista.

O ambiente em que o herói se move "em direcções de ensaio" (198) — colhendo, por conseguinte, novas experiências — não é estimulante, longe disso. Expressões como "tudo chocho" (197), "terrenos de monotonia" (198) ou "O tempo. Ele me pesava, duro" (*ibidem*) revelam bem a insatisfação sentida pelo protagonista. A última revela até a sua angústia. Neste meio, o futuro surge-lhe como uma incógnita. Sabendo apenas querer evitar "aquele estuário, onde via borbulhar a escória toda, repimpada de velhice antecipada" (*ibidem*), desconhece o sentido a imprimir à sua vida, pois procura uma alternativa que não sabe qual é. Como todos os *Bildungshelden*, ele está novamente perante a difícil necessidade de escolher: "E eu tinha de escolher. O quê?" (*ibidem*). Escapa-lhe a orientação teleológica dos seus passos: "*como e para quê está o meu ir*?". É neste cenário de indefinição que surge Zana. O texto não abunda em pormenores relativos a este encontro. O capítulo inicia-se com uma declaração em que o narrador afirma desconhecer a data deste acontecimento, acrescentando que prefere "outros rigores" (197). Insiste posteriormente neste mesmo facto (cf. 198). Afasta-se da concepção realista do romance, atenta aos pormenores criadores do "efeito de real". A história pessoal é pontuada por pessoas e/ou acontecimentos e não datas, ou melhor, frente a acontecimentos e pessoas, as datas passam a ser elementos secundários. A cronologia é, então, outra que não a habitual[179].

[178] Identificamos este mesmo desejo nas seguintes passagens: "*Descer sem medos excessivos até chegar ao fundo do mergulho e aí buscar inesperada porta de saída*" (105) e "*Só há saída pelo fundo*" (110).
[179] Surpreende por isso, como veremos a propósito de "Primeiro assalto", a reconstituição minuciosa, jornalística, dos passos do "homem".

Nesta economia de detalhes, apenas se localiza o episódio "em dada madrugada", localização de natureza imprecisa onde a "madrugada" augura o novo dia de uma auspiciosa relação. De resto, de forma igualmente breve, apontam-se as sensações experimentadas pelo protagonista. Estas aparecem logo no início como sendo inexplicáveis, visto que o narrador começa por destacar o "sem razão" (198) da sua reacção, aspecto que justifica ainda a ausência de pormenores, pondo em relevo o carácter inesperado do encontro e a natureza espontânea da resposta do protagonista. Não esqueçamos que estamos perante um *Bildungsroman*, onde, como tal, as experiências do protagonista, uma vez que não dependem dum programa prévio, representam uma novidade absoluta. A metáfora da caça, recorrente ao longo do romance[180], exprime as sensações vividas pelo protagonista. Ele experimentou "o sobressalto sereníssimo do caçador" (198) e ficou "tenso-elástico, como quando se espera a aparição inevitável do coelho" (*ibidem*). Embora ambos os excertos sejam antitéticos, o primeiro sugere o estado de alerta em que o sujeito ficou, enquanto o segundo remete para a expectativa gerada por este encontro inesperado.

O relato das sensações experimentadas pelo protagonista culmina com a revelação da sua origem: "Assim foi um sorriso, à primeira vez que me acertou" (*ibidem*). Nesta passagem evocativa da imagem clássica das setas disparadas por Cupido[181], o caçador transforma-se em presa de um sorriso, arma que, por sua vez, associada à Mona Lisa, faz parte das estratégias de sedução atribuídas à mulher fatal romântica (cf. Praz, 1977: 214)[182]. Segundo o que Zana diz no seu caderno, estaremos perante uma manifestação de uma "*relação física*" (243).

Este gesto possui ainda o encanto do desconhecido, do diferente, uma vez que "Vinha de outra nebulosa" (*ibidem*), afirmação que evidencia a alteridade de Zana. Na nossa opinião, relata-se aqui o momento equivalente àquele em que Libório e Antunes contemplam os corpos, respectivamente, de D. Estefânia e de Judite, ou seja, o momento do despertar do protagonista, ponto de partida para uma viragem na sua vida.

---

[180] Para além de passagens já citadas, os exemplos a seguir indicados reflectem a frequência desta metáfora que o narrador explora em diversos sentidos: "Eu pus olhar a farejar a sala até que parou de pata no ar" (85), "aquilo de não ter dado socorro, de me amagar feito coelho envolvido por rafeiros distraídos" (125) ou "Esta mesa no bar, do «Metropol» é de repente a mesa da esplanada de Azeitão, onde iniciei a caça a tudo dando caça a mim" (202).

[181] Palavras muito semelhantes são utilizadas em *Square Tolstoi* (1981: 26), a propósito de Ofélia: "e os lábios de desenho incapturável amandaram-me um sorriso com que eu não apanhara ainda. Que acertou em cheio". Para Gabriel Rui Silva (2002: 105), o sorriso feminino tem "o estatuto de ícone, ou fetiche na obra de Nuno de Bragança". Recorrências como esta, que remetem para a unidade e a coerência do romancista, levam este mesmo estudioso (cf. *idem*: 8) a considerar Nuno Bragança mais um autor do que um escritor, pois a diversidade de textos não apaga a sensação de se estar sempre perante "um mesmo livro".

O sorriso de Zana tornar-se-á uma constante no relacionamento entre ambos. Ele marcará presença no primeiro encontro entre os dois: "Porque abriu de par em par a porta e sorriu (pela segunda vez)" (199). A expressão parentética evidencia uma preocupação em listar os sorrisos, o que demonstra a importância atribuída a esta expressão. Para o protagonista, Zana e o seu sorriso são inseparáveis, como se depreende da seguinte passagem: "Agora, pensando nela (como pensava sempre, e era a visão do vulto dum sorriso)" (204).

O protagonismo que o sorriso assume no relacionamento entre os dois torna-se evidente em "O impotente", "capítulo" onde Zana surge pela primeira vez. Aqui, ele começa por representar o ponto-chave da relação entre eles. Através do sorriso "em contraponto" (cf. 86, 87, 88), manifesta Zana que aceita a resposta calada do protagonista, marcando assim a "noite em que [se] conjug[aram], claramente" (94). A proeminência atribuída ao sorriso silencia a expressividade do olhar, evocada posteriormente, em segunda mão: "*Revê também o dancing onde, quinze dias após essa explicação, ele fora ter com ela e lhe dissera sem palavras que aceitava. Nesta última ocasião os olhos de Zana tinham sofrido um transformar-se em outra muito nova coisa*" (225)[183].

Remetendo igualmente para o destaque conferido ao sorriso, é interessante verificar que, em duas páginas, se refere três vezes este breve episódio[184]:

> "Dois segundos depois de a ter olhado viu-me, e sorriu-se em contraponto" (86)
>
> "Ela vê-me e nem me deixa o tempo de pensar: começa sorrindo em contraponto" (87)
>
> "Portanto, uma fracção de tempo em que ela sorriu. Em contraponto" (87)

A justificação para a obsessão em torno deste gesto, patenteada por esta insistência, vamos encontrá-la logo a seguir, quando o narrador o apresenta como "o ponto estratégico que legaliza o facto de [ele] estar escrevendo" (87). Mulher, relação amorosa e escrita estão, por conseguinte, estreitamente ligadas[185]. Manuel Gusmão (1978: 25) afirma, a este respeito, que

---

[182] Recordemos que também a D. Estefânia de *A via sinuosa* utiliza este recurso quando acompanha Libório no inesquecível regresso a casa após a prisão (cf. 151).

[183] O narrador revela ainda o fascínio do olhar de Zana num outro momento: "*Nos olhos dela acontece o mesmo milagre que da outra vez: vê-los é como se alguém, espreitando do alto da torre de saltos de uma piscina, descobre de repente e estupefacto que esta não tem água no seu fundo. Quem se atirar de cabeça descerá como um raio até ao centro da Terra*" (226). Bernard, por sua vez, ao classificar os olhos desta mulher como "olhos de caloira" (237), sugere talvez a sua ingenuidade.

[184] Acrescentemos que, nas cinco páginas do "capítulo", há seis referências ao sorriso de Zana.

[185] O mesmo se verifica em *Square Tolstoi*: "Enquanto pequenalmoçava, eurekei: na véspera, ao fazer amor, tinha tido um vislumbre da clave em que compor o começo do segundo andamento do meu livro" (42) ou "Foi tão

"o «centro» do livro não é um ponto, é uma relação", a qual altera definitivamente o protagonista. Neste sentido, podemos dizer que *A noite e o riso*, talvez com mais propriedade do que *Nome de guerra*, é um romance de amor.

Justificando a centralidade atribuída ao gesto de Zana, apontam-se os seus efeitos no protagonista:

> "um sorriso; que [lh]e atravessou o amor próprio como um torpedo varando em plena noite um paquete de luxo iluminado; e que ficou sendo para sempre e desde sempre o lugar geométrico dos [s]eus dias sem nome. Ali, numa escassa fracção de tempo, perd[eu-se] e reencontr[ou-se] logo, cabelo de outra cor e roupa até então desconhecida" (87).

Se bem que apresentado em termos bélicos[186], o sorriso de Zana reveste-se sobretudo de valor construtivo. À semelhança do olhar fatal que une dois desconhecidos, ele funciona como um marco, assinalando uma mudança de ciclo na vida do protagonista. Tal como o nascimento de Cristo se converteu convencionalmente num ponto de viragem na História, também a conjugação com esta mulher dá origem ao "depois de Zana". Esta nova fase corresponde a um "eu" transfigurado, como se depreende da parte final desta passagem. Pelo sorriso de Zana, o sujeito re-nasce. Em "uma escassa fracção de tempo", ao acrescentar-se o adjectivo a idêntica expressão ocorrida na mesma página, reforça-se o carácter súbito desta transformação, remetendo-nos para a epifania que, segundo Buckley (cf. 1974: 5), caracteriza o processo de aprendizagem, indissociável da natureza eminentemente pessoal de um percurso não programado.

As consequências da resposta de Zana não ficam, no entanto, por aqui. Enquanto motor da escrita, este sorriso acaba por se tornar um desafio, como se depreende da confissão derrotista do narrador:

> "Mais do que morrermos todos, custa-me a dificuldade de dar forma escrita ao que acabei uma vez mais de rabiscar: que, sentado no bar e novamente ao lado de Sancho, comecei então a desesperada carreira de impotência que tem sido a minha. Assinalada por revoadas de páginas escritas mentalmente, humilhação raivosa de filipe arremessando esquadras tantas às canelas duma Inglaterra impermeável" (87).

Nesta outra maneira de enaltecer o gesto de Zana, começaremos por destacar o verbo "rabiscar", indiciador da insatisfação do sujeito com o seu trabalho. O advérbio de modo que ocorre em "o sorriso de que aqui tão imperfeitamente me ocupo" (88) é bastante explícito

---

espontâneo e incontrolável como quando, após fazer amor, me vinha um projecto de forma para a escrita em curso" (149).

[186] Outra amostra da adopção da tradicional associação entre amor e guerra surge ainda neste excerto: "Ligado a ti desde "O Canário", essa noite, mobilizei a minha tropa toda em estratégia defensiva" (96).

quanto ao carácter defeituoso que se atribui ao escrito. A sua natureza perfectível é sugerida, em nossa opinião, pela posterior classificação da obra como "livro provisório, deformável" (201)[187], versão de um "livre à venir". O que está em causa é a representabilidade do real.

Voltando ao excerto acima destacado, os adjectivos "desesperada" e "raivosa" exprimem a reacção do sujeito à consciência da imperfeição da sua re-criação, remetendo para o seu sofrimento inconformado perante a resistência do adversário impassível. A imagem bélica utilizada, aplicada desta vez ao domínio da escrita, ilustra bem a luta empreendida em busca da expressão, da qual, no entanto, o sujeito não desiste: "Mas entrar *escrevendo*. Nada mais" (87). O itálico enfatiza a escrita como o instrumento do qual, apesar das dificuldades reconhecidas, não se prescinde. Ao mesmo tempo, como diz André de Melo (1975: 29), "As repetidas afirmações de um estar escrevendo, da sua «desesperada carreira de impotência» e do «medo de sentir a caneta encolher-se numa nega» anunciam uma verdadeira dificuldade de escrita cursiva e fundamentam a estrutura deste narrar: fragmentária".

Estamos sem dúvida perante temas comuns no romance de aprendizagem do século XX, onde, como diz Rodríguez Fontela (cf. 1996a: 441), a luta se transforma na luta com a palavra, com o dizer-se, revelando que a autoformação depende mais do trabalho de montagem do narrador do que propriamente das vivências da personagem. A escrita transforma-se na prova derradeira[188].

Assoma aqui um tópico que surge claramente formulado no capítulo dedicado a Zana - de novo, a ligação entre esta mulher e a escrita -, aquele que se prende com o limite das palavras, isto é, com a não-coincidência entre a realidade e a sua expressão. Revelando o amadurecimento do narrador ao longo do próprio escrever(-se), ele reconhece que "Palavras são sinais, não mais. Mãos que agarram mas não têm" (200) e que "Nunca se escreverá daquilo que está fora das palavras. Aproximações? Um Bracque-Bach? Sei lá" (201).

Apresentadas as implicações daquele que se torna "um sorriso símbolo" (87), não admira que a narrativa dos amores entre o protagonista e Zana se inicie *in medias res*, dando primazia ao episódio do qual deriva o resto. Nele se entrelaça história individual e escrita. Assim, Zana

[187] Nas diversas vezes em que o texto se autodesigna, não há nunca qualquer indicação genológica, surgindo sempre a classificação geral e neutra de "livro". Mesmo esta parece ser, no entanto, apenas aproximativa, como se depreende da modalização que ocorre em "*espécie de livro*" (106) e deste esclarecimento prestado em nota de rodapé: "Que tem forma de livro por comodidade de transporte e arrumação" (184). Assumindo-se como exemplar pouco prototípico de livro, o texto exibe a "singular novidade" (Gusmão, 1978: 13) que o caracteriza.

[188] Vem a propósito citar novamente *Square Tolstoi* (1981: 107): "E agora estou a perceber, enquanto escrevo, o que é que me aconteceu. E estou a sentir que tudo aquilo fez sentido".

domina todo o segundo "Painel", o mais extenso do romance. Ele tem uma estrutura praticamente circular, já que Zana, presente em "O impotente" e "Raul" – a sua presença dissimula-se atrás de outros nomes, como se a intenção de escrever sobre um determinado assunto cedesse perante a proeminência dela, elemento incontornável, marcante e imperioso – regressa nos dois capítulos finais, "Zana" e "Primeiro assalto". Acrescentemos ainda que Raul entra na história a propósito de Zana, abrindo a galeria de evocação dos companheiros de trajecto do protagonista.

Até ao fim de "O impotente", o sorriso de Zana continua a ser matéria de ficção. Na carta que endereça à mulher no final do capítulo, e com a qual se inicia um diálogo entre o narrador e ela[189], um diálogo que a ressuscita, regressa o sorriso e a dificuldade de o exprimir: "a tua voz telefónica era um dos catorze espíritos que velavam o teu trono, o sorriso de que aqui tão imperfeitamente me ocupo" (88); "Vezes e vezes debati a hipótese de um sorriso significar em contraponto" (*ibidem*).

Depois de concluir que "A verdade está por desvendar, doutra maneira" (89), completa-se a sequência relativa a "O Canário", que termina com a imensa felicidade do protagonista ao abandonar aquele espaço.

Iniciada a narração pelo ponto alto da relação só posteriormente, em retrocesso, de acordo com a técnica narrativa anunciada, ficamos a saber o percurso do par até ali. A somar ao destaque conferido à união amorosa, a disposição dada à história cria, assim, um certo *suspense* que motiva o desenvolvimento da obra e o interesse do leitor. Num vaivém entre passado e presente, a gradual revelação do envolvimento entre o protagonista e Zana é intervalada por intervenções do narrador que esclarecem o motivo da escrita: "Busco um centro de gravidade e, eis descubro que ele nunca foi senão um só: a minha vida recebendo índice de seus possíveis num encontro construído a rufos de velocidade, por sem-tempo adivinhado. No que vivi para viver" (93). Enquanto "centro de gravidade", o encontro com Zana é investido de um valor primordial. Por outro lado, destaca-se ainda o passado como mestre. Além disto, o narrador, enquanto leitor primeiro da sua obra, escreve sobre o que escreveu: "Reli o texto imediatamente antecedente, titulado («O Impotente»). Vejo que nele logo caí numa semificção, como quem de instinto semicerra os olhos quando dá tiro de canhão" (*ibidem*). Coloca, assim, a questão das relações entre a ficção e a realidade, em que

[189] O diálogo é também o recurso utilizado em *Square Tolstoi* (1981: 157 *passim*) para evocar Moita depois do início do envolvimento amoroso.

insiste: “Chamei – porquê?– *marido* a quem nunca o podia ser, e *filha* a uma irmã mais nova. Em contrapartida, foi mesmo cerveja Sagres e vodka polaco o que eu bebi na noite em que nos conjugámos, claramente” (*ibidem*). Sugere-se, deste modo, o carácter híbrido da ficção, onde acontecimentos transfigurados convivem com o registo factual. Baralhado por este jogo entre ocultação e revelação, o leitor parece não poder acreditar no narrador, entidade que, mesmo quando declara sua natureza efabulatória, talvez esteja também a fazer *bluff*. Além disso, acentua-se a clivagem entre o eu-narrador e o eu-personagem.

No que diz respeito ao eixo amoroso, regressa o diálogo com a amada ausente, interlocutora silenciosa assim tornada presente, forma máxima de ilustração do funcionamento da ficção, que permite manter vivo o que já desapareceu, isto é, que dispensa a existência concreta do referente. Através desta conversa com Zana, personagem para quem tudo isto é conhecido, é ao leitor que o narrador conta os antecedentes do encontro em “O Canário”: a proposta de Zana, a retirada estratégica do protagonista devido ao desencontro entre as condições apresentadas por ela e as expectativas dele. Relatam-se ainda os motivos da atracção que o protagonista sente por esta mulher: “Até esse momento, a tua maneira de falar e ter cabelo e os gestos gazelosos dessas pernas eram o que enchia depósitos de paz possível” (94). Com estas palavras, o sorriso ganha um corpo, não obstante esta descrição sumária incluir apenas dois elementos, aqueles que coincidem praticamente com as extremidades. O adjectivo “gazelosos”, que remete para a elegância de movimentos de Zana, é outro elemento do bestiário contido neste romance. Por outro lado, note-se o efeito pacificador da mulher sobre o seu pretendente.

Ainda a propósito do bestiário, refira-se a comparação entre a proposta de Zana e a investida taurina, realizando uma das várias ocorrências da imagem da tourada ao longo do romance[190]: “Nessa manhã a notícia acometeu-me como um toiro” (94). Transmite-se assim o carácter inesperado da proposta e a violência que ela representou para o seu destinatário. A retirada é uma estratégia de sobrevivência: “Quando os teus anúncios arrancaram sobre mim, galope furibundo por cima duma rodela de limão em gin, safei-me só para observá-los sem logo ser colhido impensadamente” (94). Surge em seguida o primeiro “Foi assim”, expressão simples que, aqui como nas outras ocorrências (cf. 199, 201), remata a narração de um episódio amoroso marcante. Nas palavras do narrador, foi esta a verdadeira aceitação do

projecto de Zana, "primeira marrada máxima que a providência [lhe] mandou servir" (95). Estamos, então, perante uma estreia marcada pelo conflito. Mais uma vez, a verdade é corrigida, já que, afinal, não foi realmente no "Canário" que ele lhe respondeu. Pensamos que a imagística da guerra que já vimos associada ao amor tem nesta linguagem tauromáquica o seu seguimento, colocando o amor sob o sinal da luta. O narrador, de regresso à noite no "Canário", insiste nesta linguagem: "E vamos lá, que há isto de bonito: ver que nos corre em cima uma besta desaustinada, agressão maciça, casco e corno e arrobas de fúria galopante e nós, *zuca*: um gesto simples transformador de desastre desdobrável em:// *primeiro*: um vento-cheiro-assopro (som de seda rasgada);// *segundo*: um passo de dança, fresco, saído de improviso." (95). Por acção do protagonista e, posteriormente, do narrador, a agressão é transformada em algo artístico. A agressividade animal contrasta com a "serenidade" (95) do protagonista ao abandonar o *dancing* e com a imagética musical utilizada para sugerir a união amorosa: "Já éramos os dois orquestra" (95).

Depois de revelado o verdadeiro momento da conjugação amorosa, regressa a reflexão sobre a escrita, o que evidencia as relações entre esta actividade, a pesquisa do "eu" e a vida sentimental. Enquanto alguém à procura de si próprio através da escrita destes momentos marcantes, e perante a incerteza dos resultados, o narrador insiste no medo inspirado pela sua tarefa: "Medo de dar de caras com as vísceras, topar o que de mim jaz vivo ou morto. Quem sabe se descobrir-me ao fim de contas morto mesmo, e incapaz (então) do fingimento em que teria acordado todas as manhãs, cuidando-me vivíssimo. / Medo, já disse" (95). Como vemos, esta é uma viagem de destino indefinido, sem um final pré-estabelecido. Persiste, todavia, no seu intento de "regresso à pátria única" (95) e aqui a influência da mulher revela-se determinante: "Que mais não fosse por teres sido tu quem nela [personalidade] estilhaçou champanhe inaugural. Manhã de Algés em que um casco incompleto começou a deslizar na rampa que liga a doca seca ao Oceano" (95). Segundo esta passagem, a importância da mulher é dupla: por um lado, o adjectivo "inaugural" remete para a função iniciática que ela desempenha, função essa, que, por outro lado, a transforma no motor, num estímulo para vencer o medo suscitado pela procura do autoconhecimento. Na metáfora que se segue, uma

[190] Aos exemplos que integramos no próximo capítulo, podemos acrescentar os seguintes: "O Doutor bateu as palmas gritando *«Aha!»*, como um moço de forcado" (70) e "Outras [pessoas] existem que é preciso acometer de sopetão, arrombamento longamente meditado, como uma pega de cernelha à praxe" (156).

das muitas que, no romance, provém do domínio da navegação[191], o verbo "começou" reafirma a natureza iniciática do encontro em Algés, cujo carácter matinal anuncia algo positivo. Enquanto "casco incompleto", o "eu" define-se como ser imperfeito que a intervenção feminina pôs em movimento, iniciando a viagem em direcção à vida e a si mesmo. Torna-se assim evidente a dependência do "eu" em relação ao "outro".

Apesar da determinação do narrador, a tarefa de autodescoberta não se revela fácil: "Tivesse eu génios e estaria em gozos: a confiança a trote de viagem. Isso. Em lugar da boca seca e deste frio no estômago" (*ibidem*). Confirma-se, pois, que o narrador está perante uma prova. A incerteza do sucesso é uma constante: "desejo de encontrar pistas de ascensão à Terra e a dúvida tramada de que ele seja insuficiente para aguentar a mão que escreve, ao longo de um percurso em que não se perca e te não perca" (*ibidem*). Torna-se evidente que esta é uma viagem a dois, o que salienta a união e a dependência do "eu" em relação ao "tu". Este é condição imprescindível para a realização do trabalho a que o narrador se propõe: "Mas tentaria eu explorar se não estivesses próxima, atenta, tensa, arrastada por ti mesma até essas distâncias de mim onde de repente eu te ressurgia como quem se despediu de outrem numa gare, e vai feito surpresa, de avião, esperar no terminal o comboio que horas antes viu partir?" (95-96). Apesar de invisível, Zana é a companheira indispensável nesta viagem que, como se depreende do verbo "explorar", afim do recorrente "descobrir", tem por objectivo desbravar território desconhecido. Tendo em conta esta passagem, Zana é a ausência presente, simultaneamente ponto de partida e de chegada. Como sabemos desde a carta que o narrador lhe dirige no final de "O impotente" (cf. 88-89), ela está morta. Apesar do seu desaparecimento, ela continua "próxima", mas, ao mesmo tempo, distanciada, o que cria o espaço necessário ao reencontro pela re-criação através da escrita. Simultaneamente perto e longe, Zana surge como um espírito tutelar que preside às movimentações do narrador[192].

O capítulo continua, debruçando-se sobre o relacionamento amoroso, que é apresentado em termos iniciáticos: fala-se de "viver etapas de noviciado" (96) e de "choques de neófito" (*ibidem*). O protagonista parece ser iniciado numa ordem desconhecida, o que manifesta a

[191] Para além de termos como "bolinar" (121, 192) e de expressões como "A todo o pano" (122) ou "vasa da vida" (142), o mundo náutico inspira passagens como a seguinte: "E o par voga. […] Fá-lo como fragata rebocando o seu escaler imprescindível" (163).

[192] A este respeito, considera André de Melo (1975: 39) que "Este centriptismo é muito semelhante ao do místico que investiga a verdade (sua), a identidade (sua), mas com a ajuda de um objecto a ele exterior, o deus, a unidade, o que quer que seja, mas produto, afinal, dos seus desejos e ansiedades. Esse objecto mágico é aqui consubstanciado por Zana".

novidade de que se reveste esta relação, entendida como uma espécie de religião que exige um período de preparação. Começam por se salientar os desencontros entre o protagonista e a amada, reflexo das diferenças entre eles e da necessidade da tal iniciação. É aqui que, sempre pelos olhos do protagonista e através do pretenso diálogo, se apresenta Zana em traços largos. Da mesma forma que o protagonista, ela encontra-se envolvida num processo de busca, como se depreende da referência às "tuas paciências" (96) e ao "teu rastreio das grandes rotas" (*ibidem*). Neste aspecto, distingue-se das mulheres dos outros *Bildungsromane* analisados.

A estas características soma ainda a sua firmeza, sugerida através da metáfora "Rochedo foi sempre o teu nome" (*ibidem*), idêntica à utilizada a respeito de Simão C. C., "paredão, rochedo natural" (126). Tal característica, para além de ser talvez pouco feminina, é ainda invulgar em alguém jovem, já que "Apesar disso eras nova. Também. Mas diferentemente" (96). Ela caracteriza-se igualmente pela sua iconoclastia: "Quando foi que concebeste esse programa, o exclusivo prazer na ofensiva interminável contra a rotina, a morrinha do quotidiano?" (*ibidem*). Passa-se em seguida para a reflexão sobre o que se desconhece do "outro": a infância e adolescência, assim como "o espaço em ti entre o instinto ultra-jovem e a mulher que o sabe ser" (*ibidem*).

A esta sumária caracterização do "tu", segue-se a abordagem do "nós". O narrador apresenta-se como a parte pensante da relação, já que "Embora soubesses pensar, nunca dei por que reflectisses" (*ibidem*). Ele surge ainda como alguém insatisfeito com a sua posição na relação, esperando "a ocasião de restabelecer os equilíbrios" (97), contrariando a posição dominante de Zana. É a propósito desta "ocasião" que, numa intervenção metaficcional reveladora da gestação do texto, se interrompe o diálogo para se anunciar a entrada de um outro elemento: "Chegou a hora. Deu-se na cave do Raul. Apresentemos esse rapaz e a sua cave" (*ibidem*). Feita esta apresentação, o narrador ausenta-se, já que surgem aqui as primeiras passagens dramáticas. Após este desvio, regressa o diálogo com o "tu" para recordar o episódio violento que conduziu, no entanto, à consolidação da relação (cf. 102-103).

A finalizar esta evocação, surge a metáfora "Vida jorrante em vida. És tu, és tu, és tu" (103). A propósito desta passagem, Manuel Gusmão (1978: 24) fala da "violência da tripla ejaculação e da tripla nomeação". Pelo nosso lado, achamos que, mesmo morta, Zana persiste como fonte de vida. Dir-se-ia até que, pelo diálogo que o narrador mantém com ela, ela permanece viva. Nesta personagem concentram-se vida e morte, bem como amor e arte. Isto

não impede que, como veremos, a morte de Zana seja pedagógica, já que através dela o protagonista se apercebe da vulnerabilidade da vida. A tripla nomeação[193], pela simbologia já indicada para o número três, remete para um ser perfeito. A repetição, para além de intensificar a qualidade atribuída a Zana, traduz, como nas orações, veemência e uma crença indestrutível por parte do narrador.

Após este clímax, Zana desaparece, dando lugar à evocação de outros companheiros de percurso do protagonista. Ela regressa no capítulo com o seu nome, onde se torna claro o valor autoformativo da narração do envolvimento com ela:

> "Banho na primeira experiência violenta do que eu sou, ao fim de contas certas. Cada movimento me aproxima implacavelmente do meu centro – subir crescente da tensão a dois em que me alteio. Novo vislumbre: eu-mesmo não é, nem pode ser, eu-só. Pois foi de aberto a quem se abria a mim que inaugurei esta isenção da gravidade. No mesmo passo leve-simples em que as palavras foram dispensadas, descubro o fulcro do maior segredo: o oceano oculto onde o que eu sou é outrem, porque é. […]
>
> Quando pensava «*um segundo mais e não aguento e estoiro*», aconteceu: uma explosão, a dois" (201).

Segundo esta passagem, o "eu" só existe por acção do "tu", a quem cabe um papel libertador. A actividade deste "outro", à maneira da D. Estefânia aquiliniana, caracteriza-se pelo excesso e mesmo por uma certa violência que tem, no entanto, valor construtivo.

Curiosamente, este momento corresponde, em termos aprendizagem da escrita, a um ponto de chegada: "No agitado silêncio, vejo que se abre claridade: é o tempo dominado. Dei um salto para outra esfera em que tudo quanto conheço persiste; porém, modificado. Sombras de medo angústia sofrimento caem, eu solto delas, que rebolam cambalhotas pelo infinito abaixo" (200-201). O atemorizado narrador do início do segundo "Painel", desconfiado das suas capacidades e do insucesso da sua empresa, desaparece. A prova terminou. Torna-se nítida a evolução do narrador enquanto tal.

De acordo com o particular processo de construção do romance, só no último "capítulo", ficaremos a conhecer outro elemento fundamental para a autoformação do protagonista, mais propriamente para a afirmação da sua identidade como escritor. Referimo-nos ao caderno de Zana, reproduzido em "Primeiro assalto"[194].

Ainda que a ouçamos quando o narrador-protagonista aborda o relacionamento entre os dois, é através das suas notas que esta mulher nos surge na primeira pessoa. Continua, no

[193] O número três está ainda intrinsecamente ligado à organização do romance, o qual se encontra dividido em três "Painéis".

entanto, dependente do ponto de vista masculino, pois só temos acesso a esta sua faceta porque o protagonista desobedece à ordem de Zana e lê-o. É sempre através das personagens masculinas com quem tem um envolvimento sentimental que ela se revela: o primeiro confidente é Bernard e depois, como legatário dos seus papéis, o protagonista. Pela leitura dos apontamentos de Zana, este adia o confronto com a verdade inelutável da morte da mulher que, entretanto, pela sua escrita, permanece viva.

Da actividade de Zana, repartida por "uma série de exercícios literários" (242) e uma mistura de "apontamentos pessoais com inscrições de textos não referenciados" (*ibidem*), o protagonista vai centrar-se nos segundos. Não é, pois, com a mulher enquanto criadora literária que contactamos, mas com a actividade reflexiva que desenvolve paralelamente à sua actividade literária.

Na sua natureza heterogénea, o caderno revela-nos variados aspectos desta personagem. Apesar de a caracterização acima citada distinguir os "apontamentos pessoais" (242) das "inscrições de textos não referenciados" (242), estas são, normalmente, ponto de partida para a apresentação de uma opinião pessoal. Por outro lado, concorrem para o retrato da mulher enquanto leitora, revelando-nos uma pessoa culta.

Com ou sem o auxílio de palavras alheias, Zana fala-nos de si e das suas causas: a sua "vocação de liberdade" (244), "a revolução dos costumes" (*ibidem*) por que luta, a libertação da mulher (cf. 249), de que já falámos em 2. 1., o significado da "relação física completa" (243), a sua ligação com "A boémia – um certo tipo dela" (245) ou ainda a sua "responsabilidade para com o mundo" (247).

A estes diversos tópicos frequentes nas notas de Zana alia-se o tema omnipresente da escrita. É ele que abre e remata estas páginas intermitentes: enquanto o primeiro fragmento fala do lugar da prosa "na vanguarda da luta pela lucidez" (242), o último narra um dia de escrita frustrada, resgatado pela recordação de uns versos alheios (cf. 254-255). Pelo meio, em trechos esparsos, Zana assume a sua vocação de escritora - "*Vou mesmo escrever*" (246) -, considerando que "*o [seu] lugar activo será* o escrever" (253), isto é, escrita é intervenção e não divertimento ou evasão. Além disto, reflecte ainda sobre os obstáculos que se deparam a quem opta por esta via. À semelhança do que acontece em "O impotente", a escrita é apresentada como uma tarefa árdua: "*Para o português do século vinte, escrever é um ordálio*

[194] No capítulo VI de *Os anos de aprendizagem*, intitulado "As confissões de uma bela alma", apresenta-se igualmente um texto da autoria de uma das diversas mulheres que Wilhelm Meister conheceu.

digno de meia-volta e pira-te" (245). Esta dificuldade liga-se com uma questão que se coloca repetidamente ao longo destas páginas: a originalidade. Ela implica a "*pre-existência de uma tradição alimentadora*" (246), à qual o escritor não deve, no entanto, submeter-se: "*O escritor português do século vinte, segunda metade, deve saber mergulhar na tradição e logo de seguida regressar à superfície, vivo*" (*ibidem*). Pondo em prática este projecto, Zana imagina por isso o seu primeiro livro como um livro de pesquisa, de autodescoberta, "*No qual não faria outra coisa senão este ir ao fundo necessário para arpoar a forma possível*" (246). Assim sendo, criação literária e afirmação do "eu" são indissociáveis: "*No dia em que este primeiro passo tiver sido dado começarei a ser eu. Na prosa como em toda a parte. Ou seja em toda a parte porque com prosa minha, descoberta*" (*ibidem*).

Através destas anotações, percebemos certas afinidades entre o protagonista e a escritora[195]: ambos pertencem à classe alta, com a qual não se identificam, preferindo frequentar os meios boémios, onde se procuram. A revolução é também um projecto comum aos dois. A par disto, elas funcionam como uma *mise en abyme* do romance, no qual o eu-narrador parece pôr em prática lições colhidas nesta leitura. A função de orientação atribuída a este conjunto de notas classificado como "índice" (242) acaba por ultrapassar os "exercícios literários" (242) da autora. A este respeito, o primeiro momento do magistério de Zana no domínio da criação literária, talvez ocorra quando, ao recordar a resposta que ela deu ao bombeiro depois de queimar a obra de Camilo – "Fiz uma fogueira de assassinar o Pai" (238) – o protagonista "teve a sensação de quem descobre uma nota de mil na algibeira do lenço, no final de uma noite de jogo em que entretanto se perdera tudo, aparentemente" (239). Obedecendo à instrução deixada no bilhete de Zana, "*Queimar sem ler*" (235), o protagonista teria um comportamento idêntico, como se procedesse ao assassínio da mãe.

São múltiplos os aspectos em que os dois textos se aproximam. Ambos são heterogéneos e fragmentários. Tal como o texto de Zana acolhe excertos de proveniências genológicas diversas (novela sentimental, com uma passagem de *Menina e moça* (245), ensaio, do *De l'amour* (1822), de Stendhal (243), poesia no último fragmento (255)), o romance inclui cartas (cf. 88, 113-114, 235) e excertos dramáticos (cf. 98-102, 165-167, 169-177), para já não falar no próprio caderno de Zana. Tanto esta escritora como o seu discípulo visitam a "*tradição alimentadora*" (246), indicando os seus "familiares": o narrador menciona o "Tio

Torga" (108), o "Irmão Cristovam" (110) e o "Tio Tolstoi" (125), enquanto a escritora refere a "mãe Florbela" (254) e o "Pai Ernesto" (255). Além disso, os dois reconhecem a escrita como uma actividade difícil: veja-se "O impotente" (85-89) e o último fragmento dos apontamentos de Zana (254-255). Por outro lado, a relação de dependência que se estabelece entre o que podemos designar como "epitexto privado íntimo" (Genette, 1987: 341-342) e os textos literários escritos por Zana, justificativa do vaivém do protagonista entre o caderno e os blocos da escritora (cf. 242), remete para a cumplicidade entre a literatura e os seus bastidores, num processo que lembra a relação existente entre as notas que irrompem no segundo "Painel" e o resto do texto.

Em Zana encontramos ainda a defesa da "lucidez do riso face ao absurdo" (251), aspecto que não deixa de se reflectir no que poderemos chamar o texto segundo, cujo título se justifica em passagens como esta: "Ficou-me pois o horror de ver a maioria deles [camaradas de jangada] ir ao fundo por carência de saber apedrejar de riso o tenebroso" (111)[196].

Acrescentemos ainda que, para a escritora, uma das "*duas razões fundamentais*" (254) para escrever é o "*desejo de [s]e unir ao Outro*" (*ibidem*). Afirmações como "A escrita é a minha forma de estar com os outros" (1981:7) ou "Um livro é um ponto de encontro" (*ibidem*), proferidas em entrevista por Nuno Bragança, são o correlato extraficcional desta aspiração, mas, parece-nos que, embora sem a mesma formulação explícita, o narrador de *A noite e o riso* partilha igualmente esta motivação. Numa das diversas vezes que se dirige ao leitor, declara abertamente: "Leitor: escrevo isto para ti, por mim. Porque foi ao dar comigo sem saída que comecei abrindo a grande porta de, também encurralado, fugires do que te vai nas trases" (108). Pensamos manifestar-se aqui a vertente pragmática que, desde as suas primeiras reflexões sobre o subgénero, é atribuída ao *Bildungsroman*. Entre o narrador e o narratário/leitor estabelece-se uma certa cumplicidade, como se ambos fossem companheiros num percurso em que o primeiro se comporta como um mestre libertador.

Recorrendo à escrita, Zana pretende ainda imortalizar aqueles com quem a sua maneira de ser se identifica: "*Ces nymphes, je veux les perpetuer* [sic]*. / Aimais-je un rêve*?" (248). Em *A*

[195] Isabel Allegro Magalhães (2002: 380) considera mesmo que, "Significativamente, por interposta personagem (Zana) o narrador-autor fala afinal mais claramente de si que quando de si directamente fala". A ser assim, será que este "outro" não passa de uma projecção do "eu"?

[196] Em *Square Tolstoi* (1981: 108), o riso é utilizado como metáfora da escrita enquanto reacção a um mundo hostil: "É a partir desse dar forma ao que nos angustia que nasce a esperança e pode reencontrar-se a pista da grande alegria perdida, a alegria com que cada pessoa vem ao mundo. É o riso do puto contra as brutalidades que os adultos praticam e deixam praticar".

noite e o riso, realiza-se este projecto através de personagens como Simão C. C. e Luísa Estrela.

Salientemos, por fim, que, fazendo derivar o romance do texto fundador de Zana, o narrador, depois de, através de uma das múltiplas metáforas da caça, descrever a actividade da escrita, associa explicitamente a escritora ao seu processo criativo: "Então – Zana – poderei escrever: que o meu primeiro-último passo dado enfim sou eu, na prosa como em toda a parte. Ou seja em toda a parte porque com prosa minha, descoberta" (109). Como acontece em todo o fenómeno intertextual, o narrador, nesta citação adulterada[197], entra em diálogo com aquela que podemos considerar a sua mentora, reconhecendo a sua dívida para com ela. Na mistura do "eu" com o "outro" que a reactivação do hipotexto implica, partilha-se a mesma concepção de escrita como forma de autoconhecimento e de individualização. Na ausência dos sinais tipográficos que caracterizam a citação, as vozes do discurso tornam-se indistintas. Na mesma altura em que "cão e caça hão-de ser uma massa, só, carne esbofada a escorrer bada e sangue" (*ibidem*), também mestre e discípulo se fundirão. Partindo das ideias de Zana, de quem é herdeiro, o narrador projecta encontrar-se e tornar-se, como Antunes, "senhor de si".

2. 5. Os homens adiados e as raparigas mortas

> "So endeth this chronicle. Its being strictly a history of a *boy*, it must stop here; the story could not go much further without becoming the history of a *man*. When one writes a novel about grown people, he knows exactly where to stop – that is, with a marriage; but when he writes of juveniles, he must stop where he best can"
>
> Mark Twain, *The adventures of Tom Sawyer*

[197] Noutro trabalho (Ribeiro, 1994: 251), demos esta designação àquelas citações que desrespeitam a literalidade que caracteriza esta prática intertextual. Daí também a ausência de aspas ou itálico, marcas que assinalam a fidelidade ao já-dito. Permanece, contudo, a atribuição autoral.

No capítulo inicial, ao abordar a orientação teleológica como um dos elementos prototípicos do romance de aprendizagem, referimos que tal orientação se revela de forma mais evidente nas obras que possuem um final fechado e geralmente feliz, expresso pelo casamento do protagonista. Tal acontecimento, pela natureza irrevogável que se lhe atribui, traduz a felicidade definitivamente conquistada[198]. O *Bildungsroman* lança assim mão de um motivo que, remontando à mítica "Aventura do herói", tem uma ampla vigência na tradição literária. Não deixa, contudo, de lhe emprestar novas valias.

Para Franco Moretti (1987: 22), o final feliz sob a forma do casamento do herói representa "the 'pact' between the individual and the world", "a metaphor for the social contract" (*ibidem*), visto que "the happiness of the classical *Bildungsroman* is the subjective symptom of an objectively completed socialization" (*idem*: 24). Logo, depois de tal acontecimento, não há mais nada para contar:

> "just as in space it is essential to build a 'homeland' for the individual, it is also indispensable for time to stop at a privileged moment. A *Bildung* is truly such only if, at a certain point, it can be seen as *concluded*: only if youth passes into maturity, and comes there to a stop there. And with it, time stops – narrative time at least" (*idem*: 26).

Após um período atribulado pelas diversas experiências vividas pelo protagonista, ele entra, a partir do casamento, numa estabilidade eterna, na qual deixa de haver lugar para a aventura e a experimentação. É como se a vida humana se dividisse em dois momentos nítidos, dos quais só o primeiro (a aquisição do conhecimento de si e do mundo), com um saldo obrigatoriamente positivo, seria merecedor de narração. A epígrafe deste capítulo, embora não se refira especificamente ao subgénero em estudo, é igualmente devedora desta concepção.

Moretti indica ainda as raízes sócio-económicas deste procedimento: "The definitive stabilization of the individual, and of his relationship with the world – 'maturity' as the story's final stage – is therefore fully possible *only in the precapitalist world*" (*idem*: 27). Alterações no sistema sócio-económico geram naturalmente novos sistemas de representação. Como "'maturity' is hardly compatible with 'modernity'" (*ibidem*), a idade moderna (pós Revolução Industrial) elegeu a juventude para seu símbolo, conforme já referimos no primeiro capítulo

[198] Não esquecemos que o facto do *Wilhelm Meister* terminar com a sugestão do casamento do protagonista não impede a continuação da sua saga em *Wilhelm Meisters Wanderjahre*. Para além da ironia que diversos autores têm atribuído a este final abrupto, tal põe em causa o significado tradicional desta convenção literária. Aliás, segundo Buescu (1995: 153), "o que Wilhelm vai aprendendo relaciona-se também com o que apeteceria designar como uma «*relativização do Acto V*», do desenlace da intriga, relativização essa que a sua própria vida e o mundo se encarregarão de lhe ensinar".

deste trabalho. Ao mesmo tempo, "The richer the image of youth grew, the more inexorably that of adulthood was drained. The more engaging, we may add, the 'novel' of life promised to be – the harder it became to accept its conclusion; to write, with a firm and lasting conviction, the words: 'The End'" (*idem*: 27-28). Daí que muitos *Bildungsromane*, sobretudo franceses e ingleses, a partir do século XIX, apresentem um final aberto em vez da tradicional acção rematada pelo casamento do herói[199]. A visão optimista do subgénero, à moda de Dilthey, deixa, ao mesmo tempo, de fazer sentido.

Reflexo de um mundo desaparecido, a distinção que Mark Twain mantém, em pleno século XIX, entre "histórias de rapazes" e "histórias de homens" torna-se, por conseguinte, desajustada. Adaptando os termos do romancista norte-americano, podemos dizer que, no *Bildungsroman*, as 'histórias de homens' são substituídas por 'histórias de rapazes por mais algum tempo'. Não é só do adiamento da idade adulta que se trata[200], mas do reconhecimento do carácter inconcluso e aleatório da formação individual num mundo complexo e mutável. O "abandono de um processo épico de totalização" (Seixo, 1983: 22) afecta a figura do herói, o qual, sem a dimensão heróica de outrora, se transformará, no romance do século XX, na "personagem sem pessoa" (Tadié, 1990: 39). Além disso, se o matrimónio assegurava ao protagonista "a social and existential masculine identity" (Minden, 1997: 224), os novos tempos implicam uma re-definição da masculinidade.

Qualquer um dos romances aqui em estudo ilustra devidamente a inflexão do *Bildungsroman* sob a influência de novos condicionalismos históricos. *A via sinuosa* ocupa, neste aspecto, um lugar privilegiado, já que as suas páginas parecem demonstrar a impossibilidade da continuação do tal "*Bildungsroman* clássico" de que fala Moretti. Esta obra aquiliniana apresenta-nos um adolescente colhido pelo conflito entre a estabilidade prometida pela ordem antiga, equivalente ao estático "precapitalist world" (Moretti, 1987: 27), e a temida instabilidade da ordem nova, ou seja, a problemática idade moderna. Como já vimos, este conflito projecta-se em Celidónia e D. Estefânia, estando a primeira para o mundo pretérito como a segunda para "o mundo que galopa" (221). Seguindo as orientações do seu mestre, Libório seria, como o padre Ambrósio, um conservador satisfeito com a tranquilidade do "remanso da aldeola" (228). À semelhança do protagonista do referido "*Bildungsroman*

[199] Entre os traços que, no século XIX, distinguem o *Bildungsroman* alemão do não-alemão, Marianne Hirsch (cf. 1979: 305-306) inclui precisamente o final aberto e o comprometimento da orientação teleológica.

clássico", adaptando-se à inalterável tradição, o rapaz encontraria a felicidade. Porém, invertendo a máxima do padre-mestre segundo a qual "A questão é menos viver a nosso gosto, que viver sem custo" (240), é pelo "eu" individual, remetido para plano secundário nesta afirmação, que Libório vai pautar a sua existência.

A identidade do protagonista é indissociável da "queda para sentir" (196) que se revela a partir da sua estada em Lamego. A mulher de Miguel de Malafaia é, sem dúvida, um elemento fundamental na afirmação da natureza particular do discípulo do padre-mestre. Conforme já assinalámos, os sucessivos (des)encontros com a fidalga e com outras mulheres preparam Libório para o *grand finale* que é o seu reencontro com esta grande dama. O romance que, por fim, se inicia entre eles confirma a evolução do jovem que, completamente rendido à vida terrena, se entrega ao amor. Os dois últimos capítulos representam o período em que os amantes vivem finalmente a felicidade do amor correspondido. Os amores entre a senhora de Santa Maria das Águias e o amado de Celidónia seguem a estrutura tripartida do romance sentimental (cf. Constans, 1999: 20), uma vez que também aqui, após o encontro inicial, há um período de afastamento motivado pela impreparação do herói[201] , o qual cede lugar à união do casal ditoso. Quando D. Estefânia, partindo da asserção inicial de que "Toda a corrida para um gozo é sofrimento" (307), confessa a Libório "Quanto me fizeste sofrer até me adivinhares?!…" (*ibidem*), nas suas palavras parece-nos condensar-se a trajectória característica das duas últimas fases de um romance de amor. Repare-se que, no desabafo colocado na boca da personagem feminina, a fidalga revela implicitamente a sua liderança no processo de enamoramento.

O penúltimo capítulo abre precisamente com um momento de ventura amorosa: numa manhã de Primavera, o par troca beijos em pleno cenário bucólico. Em analepse, narra-se o início do envolvimento amoroso naquele "dia em que na doce molície da veladora, D. Estefânia e eu, lendo Dáfnis e Cloe imitámos o lance dos namorados de Trebizonda dos panos de rás" (298). O comportamento dos amantes é indissociável do meio que os circunda, no qual, como já Serafina Martins (cf. 1999: 335-336) notou, se multiplicam elementos indutores da actividade amatória. A convidativa veladora, a tapeçaria que representa a corte de Trebizonda (cuja terceira parte é descrita como um "ódeon de amor" (278)) e alguns dos livros

[200] No domínio da Psicologia, considera-se actualmente que, como reflexo da sociedade contemporânea, a adolescência, iniciada por volta dos onze ou doze anos, se estende até aos vinte e cinco ou mesmo trinta anos (cf. Temple, 2005: 14; Strecht, 2005: 26).

reunidos, pelo seu tema[202], actuam neste sentido. Entrelaçada com a actividade de Libório, inaugura-se a partir daqui uma rotina amorosa convenientemente descrita nos dois capítulos finais.

O desenvolvimento da relação é traduzido através de um paralelismo que se estabelece com as estações do ano. Com a chegada do Verão, o envolvimento torna-se mais intenso, como se revela no último capítulo: "Passante a Primavera, com os fogos do estio, abrasou-se-nos o sangue de grande febre de amor" (326).

À realização amorosa soma-se o que poderemos considerar a realização profissional de Libório, já que a sua ocupação parece agradar-lhe: "Era um subido regalo o que experimentava ao palpar, ao familiarizar-me com os velhos livros" (299). Em contraste com o período de indecisão iniciado pela recusa do seminário, o protegido do padre-mestre parece ter atingido uma fase bem mais positiva. Não admira, por isso, que, nestes capítulos, o eu-narrador associe repetidamente "a minha felicidade" (312, 322) a este momento. A satisfação do jovem com a sua nova vida é ainda bem visível em passagens como esta: "Entre os livros e ela [Estefânia] tinha o mundo todo. Era um regalão!" (327).

No entanto, a harmonia conquistada apresenta sinais de instabilidade. O entendimento do início Capítulo XIV dá imediatamente lugar a uma crise suscitada pelos ciúmes da adúltera. No capítulo seguinte, algo mais grave ocorre: Miguel de Malafaia descobre a traição da esposa e expulsa Libório (cf. 321-322). Por fim, com a ida de D. Estefânia para a Suécia, desaparece até a possibilidade dos encontros fortuitos no convento (cf. 329). Mais uma vez, o ciclo vital deste sentimento parece estar intimamente relacionado com as estações do ano: nascido na Primavera, atiçado no Verão, ele parece não resistir ao Outono e ao Inverno.

As reacções de Libório reflectem a sequência gradativa dos factos relatados. Para reconquistar a amante enciumada, o protagonista começa por revelar o seu inocente amor passado: "Chorando, confessei-lhe o pecado do meu primeiro amor. E, como ovelhinha branca imolada às iras celestiais, assim o foi Celidónia à aplacação da minha deusa. Reneguei e renegando me aliviava" (314). A tradução metafórica da relação amorosa pela linguagem religiosa remete para a adoração e a submissão de Libório, comportamentos que exprimem o domínio que a fidalga exerce sobre o jovem, o qual tudo faz para se manter na sua graça. Com

[201] Apesar dos encontros pontuais entre a esposa de Miguel de Malafaia e o rapaz, falamos de afastamento devido ao malogro das intenções femininas.
[202] Dáfnis e Cloe são um dos pares em que se projecta o casal, ao qual se associam ainda Dido e Eneias (cf. 325) e Adão e Eva (cf. 305).

este mesmo objectivo, satisfaz ainda a exigência de lhe "mostrar a rapariguinha" (315). A reprovação de tais comportamentos exprime-se através da voz distanciada do eu-narrador: "Renegar, achincalhar a pessoa que eu fora e os valores que havia sagrado, era o menos, nos braços delirantes de Estefânia, em poucos meses, adquirira uma alma de italiano" (317). Eis, pois, o novo Libório, a(du)lterado pelos poderes da paixão.

Para além disto, Libório, perdido de amores por D. Estefânia estará a ponto de praticar actos mais extremos. Disposto a tudo para não abandonar a sua deusa, quase comete dois crimes, o roubo e o assassínio do tio *Fome-Negra*, para conseguir os meios para a seguir para a Suécia. Ele torna-se, assim, mais uma vítima desta mulher fatal que, nas palavras de Rita Violas, tinha causado a perdição de vários homens (cf. 293-294). Em auto-análise, o protagonista aponta como causa "de tão feio desatino" (341) o desrespeito pelos "valores antigos" (*ibidem*). Tem, portanto, consciência da mudança nele operada. No entanto, Libório não se sente responsável pelo acontecido, já que "não era culpa da bela criatura do Senhor nascer sedutora e liberal de suas graças, nem [dele] ser seduzido!" (341). Neste raciocínio, ressoam, talvez inconscientemente, os argumentos que o padre-mestre tinha utilizado para o convencer a tornar-se eclesiástico, isto é, "Deus é melhor do que o pintam os teólogos; fez a vida, sabe que não se pode vergar o curso à vida. […] Nosso Senhor fez-nos o coração de molde a sentir o que é bom e a amar o que é belo. […] Deus mandou-nos viver, vivamos! ou, noutros termos, fujamos da dor e da morte!" (227-228). Notemos, aliás, que a diabólica D. Estefânia do início do romance torna-se aqui a "bela criatura do Senhor". Enfim, é o amor, erigido em lei da vida, que justifica o seu comportamento: "Que há de mais deleitável que amar e ser amado? – suspirava um santo. Eu queria viver! queria viver! mas não descobria uma ruptura no círculo de fatalidades que me esmagava!" (341). Esta passagem remete-nos de novo para o romance sentimental, subgénero onde "L'amour est donc toujours donné comme une valeur, voire comme la Valeur suprême" (Contans, 1999: 26). Sinónimo de vida, o amor não pode alcançar valor mais elevado[203]. Ao culto romântico do "eu" associa-se, por conseguinte, a valorização do sentimento[204].

Nesta veemente afirmação da vontade de viver, é bem evidente a opção final do protagonista, o qual, como resultado do processo de aprendizagem retrospectivamente

[203] A equivalência entre amor e vida subjaz também à pergunta retórica "De resto, que é amar senão dar combate à morte?" (323), anteriormente formulada. A repetição sublinha o valor máximo do amor.
[204] Já antes, a propósito da casa interior que ia surgindo em Libório, se reconhecia que "uma determinada queda para sentir afirmava-se" (196).

organizado pelo romance, nos surge bem diferente do católico fervoroso do início. Entregue a si próprio, como, em geral, qualquer *Bildungsheld*, a sua escolha, no entanto, não se revela de fácil execução, sentindo-se o jovem, como revela a passagem citada, impotente perante um destino adverso. Pelo verbo "esmagar" destaca-se a desigualdade das forças em conflito, o que confere ao protagonista um perfil titânico. A interacção do protagonista com o mundo, elemento formador prototípico do romance de aprendizagem, decorre, portanto, sob o signo do conflito.

Ao resvalar quase para a marginalidade por motivos sentimentais, Libório poderá surgir como vítima "dos poderes desorganizadores da paixão e da mulher que a provoca" (Jesus, 1997: 29), denunciados já pelos autores realistas-naturalistas. No entanto, parece-nos que a penalização da mulher subjacente a esta visão está ausente de *A via sinuosa*. Por um lado, a já abordada concepção do amor como princípio vital iliba qualquer um dos intervenientes. Além disso, a vida amorosa do protagonista é inseparável de um percurso cuja irregularidade, de acordo com o final do romance, resulta da acção de múltiplos factores, nos quais o didáctico padre Ambrósio não inclui a participação feminina. Assim, esta experiência amorosa reflecte aspectos da personalidade do herói configurados ao longo deste processo. Neste sentido, e embora o padre-mestre não se refira explicitamente à actividade amatória do seu discípulo, ele não deixa de censurar "a tara que consiste no desbarato da vontade prática sob o guerrilhar dos sentimentos… os loucos… os perdulários sentimentos duma grei degenerada" (345). Esta concepção negativa dos sentimentos e dos seus cultores, expressa pela adjectivação, contrasta com a valorização do amor que, como já vimos, Libório faz, o que é sintomático da degeneração da relação mestre-discípulo.

Tendo perdido o controle sobre o seu pupilo, o padre Ambrósio vaticina que ele "será bem desgraçado!…" (346). O triunfo fácil garantido pelo programa do incansável mestre é, assim, trocado pelo imprevisível resultante das opções pessoais do protagonista. A incerteza do seu destino é bem evidente no final do romance:

> "Saí a passos lentos, cabisbaixo, outro homem. E pela terra rasa de neve, sem rumo, esclarecida por um vago horizonte, marchei, marchei, costas voltadas implacavelmente ao que ali ficava" (346).

É inquestionável a transformação vivida pela personagem, como se depreende do reconhecimento de que era "outro homem". Se bem que *A via sinuosa* represente um período bem demarcado na autoformação de Libório, ela não está definitivamente terminada, como sugere a ausência de um final fechado. Num romance cujo título tem já subjacente a ideia de

mobilidade[205], o recurso, no final, ao motivo da viagem, frequente no *Bildungsroman* por representar uma ocasião propícia para o contacto com o Outro e consequente autoconhecimento, reforça a noção de movimento e o carácter inconcluso da autoformação do herói, concorrendo definitivamente para a abertura do texto. É ainda significativo que tal viagem se inicie "sem rumo" definido, o que evidencia o carácter indireccionado da caminhada do protagonista, bem oposto à segurança final do chamado "*Bildungsroman* clássico".

Para além do motivo da viagem, a natureza aberta do romance e do processo autoformativo do protagonista é reforçada pelo facto de a partida do amante de D. Estefânia se dar numa manhã de Inverno. Se já a manhã é símbolo de promessa e recomeço (cf. Chevalier e Gheerbrant, 1969: 619), o Inverno, apesar de fechar um ciclo, antecede um outro que abre igualmente com um período de renascimento.

A única certeza deste desenlace é o corte bem vincado com o passado, com as origens. Nas derradeiras palavras do romance, "costas voltadas implacavelmente ao que ali ficava", a posição corporal descrita e o advérbio de modo utilizado são, a este respeito, bastante esclarecedores. Nos alvores da sua nova vida, Libório encontra-se, assim, sozinho. Ao contrário dos *Bildungshelden* tradicionais, o casamento está longe dos seus horizontes. Aliás, o relacionamento com uma adúltera exclui, em princípio, esta possibilidade. Os amores ilícitos funcionam como uma experiência não vinculativa para o protagonista, o qual fica livre para novas aventuras amorosas. Em termos tradicionais, poderíamos dizer que a entrada na idade adulta, simbolizada pelo rito de passagem que é o casamento[206], é, pois, adiada.

Para além de Libório, também os protagonistas dos outros romances em estudo permanecem solteiros no final. Aliás, das diversas obras que consultámos, apenas *A materna doçura*, em conformidade com a natureza providencialista que repetidamente se manifesta ao longo das suas páginas, está muito próximo do *happy end* contemplado pela famosa descrição de Dilthey[207]. Neste aspecto, e em conformidade com o exposto no início deste capítulo, o

[205] É comum a metáfora espacial do caminho no *Bildungsroman*, onde traduz a orientação processual característica do subgénero. Tanto em "a via sinuosa", como em "o mau piso da azinhaga da independência" e "os tortuosos caminhos da luz", títulos de capítulos de *Nome de guerra* e *A materna doçura*, respectivamente, a adjectivação apresenta o percurso do protagonista como penoso, remetendo para o mítico "caminho de provas".

[206] Como diz Hendriksen (1989: 50-51), "It seems that only after the hero has fully developed his personality and recognized his place in society, is he able to find a suitable spouse".

[207] O protagonista de *Jerónimo e Eulália* é o único que realmente se casa, mas tal não coincide com o final da acção, nem se dá com a mulher verdadeiramente amada, que, para além de já ser casada, morre. Ao contrário da euforia que parece presidir ao chamado "*Bildungsroman* clássico", parece-nos estar aqui perante um protagonista

Bildungsroman português do século XX segue os trilhos do subgénero abertos no século anterior.

Embora só raramente ocorra como fecho da acção *bildungsromaniana*, não podemos dizer que o casamento tenha sido banido do romance de aprendizagem. Com maior ou menor desenvolvimento, ele é um tema abordado nos três romances aqui em estudo. Pensamos que, na concepção que dele se apresenta, estão implícitas algumas das razões que justificam a alteração do modelo tradicional.

Sintomático da modificação do estatuto do matrimónio no *Bildungsroman* é o facto de, em *A via sinuosa* e, até certo ponto, em *Nome de guerra*, a questão do casamento se colocar apenas relativamente às personagens femininas. Assim, como já vimos, a tentativa de imposição de um casamento à inocente Celidónia ilustra a máxima proferida por D. Estefânia, segundo a qual "a mulher não é senhora de seus destinos" (185), pelo que "casar é uma letra que um dia tem de se vencer" (*ibidem*). Sabemos já que esta concepção é devedora de uma imagem da mulher como ser frágil e dependente. Ainda que o fatalismo que subjaz a estas afirmações seja usado para legitimar a natureza adúltera da fidalga, que assim contorna os limites impostos por este destino inelutável, parece-nos que ele não deixa de indiciar um certo desencanto com o matrimónio. Nele insiste a senhora Malafaia quando afirma:

> "Não era um quadro triste a mulher inteligente e de nervos acorrentada a um destes homens inalteráveis, sempre as mesmas palavras, as mesmas meiguices, o mesmo corte de fato e a mesma risca à banda; em suma, a mesma regra de viver? Chamavam-lhe carácter, chatice é que era o termo" (186-187).

Não é o casamento cor-de-rosa do final do chamado "*Bildungsroman* clássico" que estas palavras nos apresentam. O retrato que D. Estefânia faz da vida conjugal lembra a já referida passagem da *Estética* em que Hegel satiriza o desfecho dos "anos de aprendizagem". À monotonia já denunciada pelo filósofo, a mulher do deputado acrescenta as diferenças insanáveis que a separam do marido e a indissolubilidade do matrimónio, que o transforma numa obrigação. O discurso desta mulher viajada, apesar da sua parcialidade de adúltera, não deixa de remeter para a questionação da concepção tradicional do casamento, que é, como diria o marido, "o fruto natural dos tempos" (343). A propósito da voga do adultério feminino

---

desencantado que cumpre mecanicamente um rito social: "Jerónimo casou porque entendia ser o casamento uma das *étape*s necessárias na vida dum homem. Todos os seus gestos e atitudes se tinham transformado no fruto duma ponderada racionalização. Não escolheu a mulher com quem casou mas foi escolhido por esta e, se é certo que não a amava, sentia que não viria a experimentar por qualquer outra um sentimento mais intenso" (1969: 305)

na literatura da segunda metade do século XIX, Maria Saraiva de Jesus (cf. 1996: 108) aponta elementos que acabam por interferir com a visão tradicional da conjugalidade. Assim, resumindo o pensamento de Tony Tanner, aquela investigadora assinala que, nesta "época se desestruturam os sistemas políticos tradicionais, desacreditam-se os valores burgueses e levantam-se dúvidas sobre a santidade do matrimónio e sobre a impermeabilidade das classes sociais". Acrescenta ainda "os movimentos femininos-feministas que então se desenvolvem na Europa e na América", cuja acção não deixa igualmente de contribuir para uma nova imagem da união marital. Por fim, "em tempos de polémica sobre o divórcio e a contracepção" (*idem*: 109), em França, a instituição do casamento não poderia deixar de ser afectada[208].

Se o casamento não faz parte dos horizontes de Libório Barradas, quer pelo futuro sacerdotal a que foi inicialmente destinado, quer pelas mulheres com que acaba por se relacionar, o mesmo não acontece com o Antunes de *Nome de guerra*. Em relação ao herói almadiano, podemos mesmo dizer que a sua evolução passa pelo abandono do projecto de casamento, como se se invertesse a sequência tradicional. Depois de ver Judite nua, Antunes considera "a falta da companheira da sua vida" (68) como a causa da sua existência "parada, inútil, nula" (*ibidem*) e, por isso, decide dedicar-se à procura deste objecto milagroso e, portanto, indispensável. A constatação de "que a cama do seu quarto naquele hotel era de casados!" (70) agrava a necessidade de encontrar uma companhia para o resto dos seus dias. A sua observação da realidade também confirma a importância de ter uma companheira: sentado "num banco público" (71), verifica que "Nem todos os acompanhados riam, mas apenas riam os que iam acompanhados" (71-72). A vida a dois parece representar um passaporte para a felicidade. Além disso, nos andares que a noite progressivamente ilumina, vê "luzes que juntavam à roda de uma mesa simpatias e interesses recíprocos" (81), "uma organização a caminho, uma obediência em andamento, um contrato que se cumpria" (82). Interessado em construir para si esta vida que considera feliz, explica pelo amor "o começar de uma decisão que nos leva aos compromissos vitalícios" (*ibidem*). Porém, uma vez que este sentimento lhe evoca as imagens contraditórias de Maria e Judite (cf. 82-83), a necessidade de escolha entre elas dificulta a fundação da desejada família.

[208] Em Portugal, de acordo com o Código Civil de 1867, o divórcio só era permitido no caso de adultério feminino ou, no caso de adultério masculino, se este implicasse "escândalo público ou completo desamparo da mulher ou concubina teúda e manteúda no domicílio conjugal" (*apud* Pimentel, 2001: 34). Foi a Lei do Divórcio de 1910 que reconheceu "a separação por mútuo consentimento e estabeleceu a igualdade entre cônjuges quanto às causas da separação" (*ibidem*). Posteriormente, em 1940, com a Concordata entre a Santa Sé e o Estado, "todos os casais casados pela Igreja deixaram de se poder divorciar" (*idem*, 35).

As “desordens da sua cabeça, do seu coração e da sua vida inteira” (83) não ficam mais esclarecidas com a reunião de solteiros a que assiste no clube. Nesta comemoração do não-casamento — “Desde o colégio aquele dia era só dos que estavam por arrumar” (85) —, apesar do tom de brincadeira que passa despercebido a Antunes, a situação oposta não deixa de ser, contudo, o assunto principal, como convém, aliás, aos participantes, “amadores de hipóteses futuras e de reais provas” (*ibidem*). O casamento não está, pois, completamente posto de parte, mas é apenas algo que não se verifica no presente. Os animados intervenientes abordam questões como a influência da imagem no estabelecimento de um relacionamento amoroso, a importância da fidelidade a si mesmo, os papéis que competem ao homem e à mulher numa relação a dois e ainda a sobreposição do dinheiro ao amor como elemento de fundo nas ligações sentimentais (cf. 85-89).

Continuando atento ao que se passa à sua volta, o Antunes escuta ainda, inadvertidamente, as condições que uma mulher apresenta a um homem: “Para tua mulher eu própria faço todo o serviço da casa. Para tua amante tens de me pôr criadas” (92). É uma mulher que enuncia, implicitamente, a famosa disjunção proudhoniana, segundo a qual “La femme ne peut être que ménagère ou courtisane” (*apud* Alçada Baptista, 1986: 14). Segundo a proposta feminina, cada um destes papéis implica funções e actrizes específicas. Assim, o primeiro destes ofícios pertence à esposa, o que transforma o casamento numa espécie de contrato de prestação de serviços domésticos. A amante, porque não é cônjuge, recusa estas tarefas, já que a ela lhe competem exclusivamente as do foro sexual[209]. “Ménagère ou courtisane”, a mulher parece estar sempre ao serviço do homem.

Iniciado o relacionamento com Judite, parece ter o protagonista encontrado o que procurava: “Lembrava-se o Antunes de que mais de uma vez o seu entusiasmo o levara a prometer-lhe casamento” (112). Porém, ele descobre “que a Judite não era a sua mulher” (*ibidem*), pelo que há que “libertar-[se] dela” (114), adiando assim o projecto do casamento. A partir deste momento, dá-se, por conseguinte, uma viragem na vida do Antunes, no sentido de, como se dirá mais tarde, “começar a tomar conta pessoalmente do seu negócio” (211). Com o desaparecimento do casamento dos seus horizontes, o protagonista passa, como os títulos de

[209] Judite não trata da roupa de Antunes, o que parece confirmar esta separação: “O Antunes levantava-se e ia à gaveta tirar a roupa para se vestir. Não tinha camisa, nem cuecas, nem peúgas, nem colarinhos, estava tudo por lavar. O Antunes tinha prazer em vestir sempre roupa limpa e ela bem o sabia” (114). Pela censura e irritação da personagem masculina, percebemos que a prostituta, na óptica do homem, não cumpre duas tarefas exclusivas do foro feminino: a lavagem da roupa e a satisfação de todos os caprichos do seu companheiro. Antunes descobre que, afinal, não é o centro da existência desta mulher.

dois capítulos seguidos assinalam, do "definitivo" (107) para o "provisório" (111), o que demonstra bem o significado atribuído ao matrimónio.

Ainda que surja inicialmente como uma opção pessoal, o casamento acaba por se revelar uma imposição externa, o tal "contrato legal, destes de que gosta a sociedade" (200). Isto verifica-se logo quando Antunes, com trinta anos, considera encontrar-se "efectivamente na idade de juntar-se" (68). A decisão do protagonista de procurar uma companheira vai assim ao encontro de um certo padrão social e, por isso, não deixa de reflectir uma obrigação associada às pessoas da idade dele. Mais tarde, ao reflectir sobre a sua vida, o noivo de Maria conclui que, "Quando ele estava metido consigo, os que o quiseram ajudar puseram-no afinal fora de si. E como remédio uns arranjaram-lhe noiva e outros pespegaram-lhe com uma mulher nua nos braços" (186-187). Enquanto "remédio", o casamento ou, pelo menos, o relacionamento com mulheres é uma solução artificial porque é imposta pelo exterior, atentando contra a identidade do protagonista.

A discriminação subjacente à máxima "Cada um nasce já bem ou mal educado" (30), a qual, como vimos, traduz um privilégio masculino, parece-nos contaminar também esta concepção do casamento ou do envolvimento amoroso, já que também neste domínio se aplicam outras regras ao mundo feminino. Para Antunes, "A mulher está mais do que o homem afeita a necessitar de companhia" (113), afirmação segundo a qual o relacionamento com o outro sexo se afigura mais premente para a mulher do que para o homem, uma vez que a natureza dependente da primeira assim o exige. A morte de Maria devido ao abandono do noivo, os projectos de Judite para o seu futuro regenerado (cf. 169), bem como o seu pedido para que Antunes a oriente (cf.128), confirmam o papel determinante que o homem se vê a representar na existência feminina, o qual se disfarça atrás dessa força inultrapassável da natureza, transformada em algoz da mulher.

O pensamento do protagonista almadiano não anda longe da fatalidade denunciada por D. Estefânia, pela qual a mulher não dispõe da mesma liberdade de movimentos que o homem. A mudança de Antunes relativamente ao papel do casamento na sua vida vem reforçar a dependência da mulher do homem e do casamento. O que se passa com Maria e Judite é suficientemente esclarecedor a este respeito, na medida em que, tanto para uma como para outra, a personagem masculina seria o veículo de acesso ao estado de "primeira", o "mais desejável dos estados" (Heinich, 1996: 94): enquanto a noiva deixaria o seu instável lugar de prometida, a prostituta seria resgatada do marginalizado espaço de "rapariga perdida" (*idem*:

259), que corresponde ao desprestigiado estado de "segunda". Pelo incumprimento de Antunes, ambas passam de prometidas a "rapariga[s] deixada[s]" (*idem*: 79-94) que, sendo ou não trocadas por outra, perdem o seu lugar e a sua identidade.

A questão do casamento não tem, em *A noite e o riso*, o mesmo relevo que, como acabámos de ver, possui em *Nome de guerra*. Com um *cursus mulierum* mais extenso do que o de Antunes ou até Libório, em momento nenhum, todavia, o protagonista se detém sobre este assunto. São outras personagens que, a respeito do seu relacionamento com Zana, não deixam de o abordar em dois momentos distintos.

A primeira intervenção neste sentido vem de Raul. Antevendo o casamento como possível desenlace para o "entendimento" (104) existente entre o par, alerta o amigo para os perigos de uma ligação com esta mulher que, como já vimos, se afasta do padrão convencional de feminilidade, pelo que não é a parceira para o casamento ideal: "Casar com uma gaja assim deve ser o mesmo que meter uma raposa num escritório" (*ibidem*). A sua natureza selvagem, indomesticada não se coaduna com os limites impostos pela nupcialidade[210]. Zana compromete a estabilidade que Raul associa ao casamento quando declara: "Um dia destes caso com uma miúda sossegada e podem-me pôr uma cruz em cima" (*ibidem*). Segundo estas palavras, a união conjugal funciona como o tal rito de passagem para a idade adulta e a estabilidade, com o qual se encerra não um ciclo de vida, mas a vida em si. Reparemos, a este propósito, na associação que se estabelece entre casamento e morte, contaminando o primeiro com o significado terminal da segunda. A incompatibilidade existente entre esta teoria e o casal-ruptura é sugerida pela distância que Raul pretende manter em relação aos amigos: "Garanto que você e ela são um par porreiro. Para ver passar na rua, ao longe" (*ibidem*).

No pólo oposto de Raul, encontra-se Bernard, que, depois de reafirmar a solidez do par — "«Tu e a Zana. Durante todo o tempo, foi só vocês os dois.» (257) — se confessa devedor do convívio com ele: "Eu pensava que um – como se diz?, un couple – eu pensava que un couple era só de vez em quando, e na cama. Aprendi que existe o casamento vendo vocês dois quando passaram por mim e pela outra malta" (257). À luz desta passagem, para Bernard, o relacionamento entre os seus dois amigos parece ilustrar o seu protótipo de casamento. Este, de acordo com o pensamento do pintor, assenta num acordo tácito entre as pessoas envolvidas

[210] De acordo com o retrato da raposa traçado no *Dictionnaire de symboles* de Chevalier e Gheerbrant (1969: 805), consideramos que Zana partilha outros elementos com este animal caracterizado como "Indépendant mais satisfait de l'être; actif, inventif mais en même temps destructeur; audacieux mais craintif; inquiet, rusé et pourtant désinvolte". O donjuanismo é outro traço comum à raposa e à escritora (cf. *ibidem*).

– lembremos a inesperada proposta da escritora e a aceitação sem palavras, após reflexão, do seu companheiro –, sem necessidade de um compromisso publicamente assumido, visto que, tanto quanto sabemos, nunca se realizou qualquer cerimónia entre esta dupla. Além disso, pelo exemplo deles, o francês passa a ver no casamento algo mais do que sexo. A concordância do protagonista com a liberdade que Zana lhe propõe talvez esteja na origem desta mudança. Pela sua abertura, esta visão do matrimónio difere não só da de Raul, mas também daquela que Zana, detendo-se no elemento feminino, através de Sthendal, apresenta como antinatural: "*La fidelité des femmes dans le marriage, lorsqu'il n'y a pas d'amour est probablement une chose contre nature*" (243). Na origem de tal comportamento, o autor de *Le rouge et le noir* e, implicitamente, a sua leitora, colocam "*la peur de l'enfer et les sentiments religieux*" (*ibidem*). Opondo-se a esta situação, Stendhal e Zana sobrepõem os sentimentos às convenções sociais.

Se, pela sua natureza específica, a união entre Zana e o protagonista não possui, à partida, o sentido definitivo geralmente atribuído ao casamento, a morte da personagem feminina compromete decididamente o fecho irrevogável da acção. Contrariamente aos contos populares que André de Melo repetidamente evoca a propósito deste romance (*idem*: 25, 43, 45), nele não só não há final feliz sob a forma de casamento, como, pelo que acabámos de ver, a morte de Zana põe fim a uma união considerada exemplar. O desaparecimento da parceira amorosa verifica-se também em *Nome de guerra* e *Jerónimo e Eulália*. Parece, portanto, que, amiúde, a morte da amada é uma prova a que os *Bildungshelden* são submetidos, como se confirma pelo facto de tal ocorrer logo em *Hipérion ou o eremita da Grécia* (1797-1799), de Hölderlin, uma das primeiras manifestações do *Bildungsroman* alemão. A persistência deste motivo é bem significativa da sua funcionalidade[211]. A morte da mulher com quem o protagonista tem algum envolvimento emocional, marca, sem dúvida, um ponto de viragem fundamental no processo de autoformação em que se integra.

Do ponto de vista feminino, é como se houvesse apenas dois desenlaces possíveis: o casamento ou a morte. Aplica-se às personagens femininas um destino semelhante ao do protagonista do "*Bildungsroman* clássico", que, segundo Moretti (1987:23), "either marries or, in one way or another, must leave social life". De qualquer maneira, o final, para a mulher, possui sempre um sentido definitivo.

[211] Michael Minden (1997: 114) reconhece igualmente a frequência com que tal motivo ocorre ao afirmar: "Heroines often die in this sort of text, as a major contribution to the 'Subjektwerdung' ('becoming a subject') of the male protagonist".

Poder-se-á argumentar que *A via sinuosa* escapa a este determinismo, uma vez que as mulheres com quem Libório não casa permanecem vivas. Quanto a D. Estefânia, o facto de ela já ser casada impede um novo enlace. Como já alcançou o destino feminino por excelência, está simbolicamente morta para qualquer novo compromisso. Por isso, a sua relação com o jovem nunca poderá deixar de ser clandestina e mais ou menos efémera. O caso de Celidónia é mais complexo, pois ela é solteira e, portanto, desposável. Porém, a natureza assexuada que lhe apontámos não é compatível com tal hipótese. Ela não casa, mas também não morre, ao contrário do que acontece com Maria. Pensamos que isto é uma consequência de ela representar, no universo do romance, o inatingível amor ideal que, por isso, em momento nenhum ameaça aprisionar o elemento masculino. Apesar das pontes que fomos traçando entre este romance e a estética realista-naturalista, a sobrevivência de ambas as mulheres parece-nos reflectir o afastamento de *A via sinuosa* em relação aos objectivos pedagógicos e moralizadores daquela corrente literária[212]. De facto, o adultério da fidalga, ao contrário, por exemplo, do da Luísa de *O primo Basílio*, não é punido com a morte. A sua vida, auxiliada pela boa fé do marido, segue o curso habitual. Por outro lado, Celidónia também não é vítima indirecta dos poderes da mulher fatal, como acontece em *O livro de Alda* (1895), de Abel Botelho.

Com a impossibilidade do casamento e/ou a morte da mulher, das duas funções que Minden (cf. 1997: 2) atribui à presença feminina no *Bildungsroman*, é nitidamente a função temática que prevalece. Pensamos, no entanto, que a função estrutural não é erradicada, uma vez que, apesar da ausência do sentido definitivo atribuído ao casamento, o desaparecimento da mulher acaba por precipitar o final de um período, isto é, mesmo sendo provisório, não deixamos de estar perante o termo de uma fase.

Ao contrário do que sucederia no *happy end*, pela morte, a personagem feminina é definitivamente retirada de cena. Notemos, a propósito, que tanto no romance almadiano, como no de Nuno Bragança, o protagonista não testemunha nunca a morte da mulher. São sempre terceiros que lhes comunicam o sucedido. Além disso, nenhum deles visita a antiga namorada depois de morta ou participa nas cerimónias fúnebres. Parece assim reforçar-se a distância imposta pela morte, bem diversa da comunhão matrimonial sugerida pelo final considerado tradicional. Não quer isto dizer, contudo, que os protagonistas fiquem indiferentes

[212] Óscar Lopes (1987: 369) afirma, a propósito, que "O fenómeno Aquilino Ribeiro reage, a olhos vistos, contra uma velha tradição portuguesa carregada com o senso religioso do pecado e com um equivalente abstractismo

ao desaparecimento das mulheres ou que este deixe de se reflectir no futuro deles, como veremos a seguir.

O destino da noiva de Antunes encontra-se já prefigurado na "visão fantástica" (82) que ele tem quando pensa sobre o amor. A rapariga em que ele identifica Maria "Parecia morta" (*ibidem*) e "A sua cara era pálida" (*ibidem*). Além disso, "Por mais que [ele] fizesse, a rapariga não falava e, mal abria os olhos, fechava-os logo, sem ver nada" (83). O seu despertar só é possível pela insistência do rapaz que a encontra. Ora, a vinda de Antunes para Lisboa impede este trabalho, pelo que a sua passividade absoluta parece condená-la à morte. Isto mesmo é confirmado posteriormente, nas cartas em que a mãe de Antunes relata o romântico definhamento de Maria (cf. 140, 170) devido à ausência de notícias e ao desinteresse do noivo.

A sua morte vai sendo gradualmente anunciada pela leitura faseada das missivas acumuladas. O protagonista procede, assim, a uma gestão da informação através da qual adia o confronto com o que se adivinha. A revelação está muito próxima quando Antunes se encontra numa situação particularmente difícil: tendo decidido abandonar Judite, ele "não sabia como aquilo havia de ser" (164). É perante a iminência da morte de Maria que se avizinha a ruptura definitiva com a prostituta. O significado que tal acontecimento, a concretizar-se, tem na vida de Antunes é bem claro nesta comparação: "Aquele momento era igual ao de um preso que já sabe que vai sair em liberdade, mas tem de esperar que se abra a porta" (170). A prova está quase a acabar.

Na sua ânsia de libertação, o protagonista vai apressadamente para o hotel, onde encontra correspondência que confirma o falecimento da noiva. Para sua surpresa, Antunes não se comove com esta notícia, uma vez que imediatamente atribui um sentido a tal acontecimento: "Na sua vida estava escrito assim: «morreu a Maria, acabou-se a Judite»" (*ibidem*), sentença reafirmada no final do capítulo, quando, depois de ir buscar as suas coisas ao quarto de Judite, se separa dela para sempre (cf.172). Com a morte de Maria e a consequente anulação de Judite, é um ciclo que termina, deixando o protagonista à porta de um futuro risonho: "O Antunes experimentava a sensação do alívio, o terminar de um estado importuno, o fim de uma crise confusa, o nó cego que se desata" (172). Como se vê, a morte de Maria não provoca qualquer sofrimento no seu noivo que, tendo estado afastado de si mesmo, enriquecido pelos seus relacionamentos, regressa a si, conquistando uma certa pacificação.

---

sentimental, moralista, sentencioso".

Na escuridão do seu novo quarto no hotel, as imagens de Maria e Judite impõem-se-lhe, "mas não lhe evocavam absolutamente nada, não lhe diziam mais do que dois bilhetes-postais ilustrados com umas caras quaisquer. Não passavam de duas estampas usadas, para rasgar" (173). Para além da indiferença do Antunes, esta passagem ilustra também o carácter dispensável das duas mulheres: pelo verbo "rasgar", elas surgem como algo a destruir e, portanto, a retirar da vida do protagonista. O crescente alheamento em relação às mulheres aniquiladas atinge o ponto máximo quando elas surgem aos olhos do protagonista "como notícias de jornal, passadas com outros. Com ele não se passara nada" (176). Antunes dissocia-se, assim, completamente de Maria e Judite.

Entregue à mais absoluta solidão, Antunes, que "não se reconhecia" (175), está na véspera "de nascer pela terceira vez" (*ibidem*). Se o encontro com Judite esteve na origem do segundo nascimento, o corte com as duas mulheres afigura-se-nos indispensável para o período de renovação que se aproxima. Diz Alçada Baptista (1986: 18) que "neste romance, que pode deixar de ser considerado um romance de amor, as mulheres desaparecem dos últimos quinze capítulos embora pequenos". Em nossa opinião, o verbo "desaparecer" é talvez excessivo, porque elas, se bem que fisicamente ausentes, permanecem na memória do protagonista e todo este que podemos considerar o último segmento do romance anda à volta delas.

Nesta última parte em que Antunes está à escuta da vida, há um retorno ao início, pois agora, tal como quando veio para a cidade, "O Antunes queria por força saber o que se estava passando com ele" (181). Persiste, então, o mesmo desejo de autoconhecimento. Nesta altura em que ele conquistou a consciência de si, em que está prestes a tornar-se um indivíduo, há que optar conscientemente, mas "Agora, não o buscava nenhum estímulo, tudo era ausente, perdido, surdo" (182). Entre ele e o seu futuro indefinido, "o Antunes apenas tinha escrito muita coisa que necessitava ser decifrada" (182). E é precisamente à decifração do seu passado que ele se vai dedicar. No livro da vida do Antunes passa-se, assim, a uma nova fase, a qual, em termos da sintaxe do *Bildungsroman*, corresponde à fase reflexiva, isto é, àquela fase em que, distanciado, o herói se debruça sobre a sua vida passada, conferindo-lhe unidade e construindo a sua identidade. Quando "O protagonista começa a descobrir o mundo através de uma lente feita com as personagens que ele conheceu" (183), Judite e Maria tornam-se as

personagens principais[213]. Nem outra coisa seria de esperar, uma vez que a vida de Antunes se reduz à sua vida amorosa[214]. Analisando o seu passado, ele conclui que "O desequilíbrio era para os dois lados: a Maria e a Judite eram ambas ainda o mesmo erro!" (183). A partir desta altura, Maria regressa aos pensamentos de Antunes, dominando-os. Na perspectiva dele, ela, romanticamente comprometida com o seu mundo ideal, caracteriza-se pela lealdade aos seus sentimentos, causa, afinal, da sua morte: "A Maria estava para com o Antunes completamente metida dentro da sua lealdade, não respirava fora do seu ar, morreria ao primeiro esboço de pensamento acerca de que o seu mundo talvez não fosse exactamente como ela o vivia. E, antes mesmo de ter esta certeza, que não procurou, morreu" (184). Segundo a lógica do protagonista, o desaparecimento da noiva teve uma consequência fundamental, já que "quando a Maria morreu o Antunes ficou, acto contínuo, liberto da Judite. A essa mesma hora estava terminada a missão da Judite junto do Antunes" (184). Apesar das diferenças existentes entre estas duas mulheres, elas estão implicadas[215]. Assim sendo, o papel de Judite na vida do Antunes assemelha-se àquele que o narrador atribui às prostitutas que atingem a notoriedade desempenhando missões perigosas: "Essas mulheres são necessárias só para determinado momento, no singular, pois que, uma vez passado esse momento em que elas serviram, é urgente que desapareçam, são outras que hão-de servir para outros momentos parecidos" (149). Se, na obra almadiana, "só em *Nome de Guerra* o problema da prostituição é verdadeiramente denunciado e analisado" (Loureiro, 1996: 363), pensamos que a abordagem deste "problema" é bastante significativa quanto à situação da mulher, em geral, e da prostituta, em particular, em Portugal, nas primeiras décadas do século XX. A expressão "no singular", a sublinhar o aspecto pontual da intervenção feminina, e a insistência no verbo "servir" remetem para a natureza subalterna destas mulheres manobradas como utilitários por agentes considerados superiores que as dispensam depois de atingidos os seus objectivos. É, aliás, interessante reparar que, de acordo com a enumeração da esfera de acção das prostitutas de sucesso, elas são determinantes em domínios do mundo considerado masculino, como, por exemplo, os "grandes negócios políticos, financeiros, comerciais e até nacionais" (147). No

[213] No Capítulo L, onde a imagem delas preenche os pensamentos de Antunes (cf. 178), parece-nos que a presença das duas mulheres se anuncia desde o título "Quando se nasce pela terceira vez há sempre restos das duas primeiras" (177).
[214] Isto está bem patente quando Antunes considera que Judite "representava senão [sic] toda, pelo menos metade da sua existência" (131).
[215] No capítulo sobre "As imagens da condição feminina", abordámos já os pontos de contacto entre estas duas personagens.

entanto, elas só acedem a este nível porque estão numa situação de marginalidade e para desempenhar um papel arriscado mas invisível que, "em vez da palma dos heróis" (149), tem muitas vezes a morte como recompensa. Com Judite, na leitura que faz o seu Luís, passa-se algo semelhante: depois de o afastar de Maria e, assim, causar a morte desta, ela "morre" também. No seu gongorismo, o título do Capítulo XLVII é bastante explícito neste sentido: "Uma morte mata outro que só morre para outra pessoa" (171). Pela sua natureza simbólica, a "morte" de Judite torna-se bastante significativa. Na ausência da morte física, é o homem que, numa afirmação de poder, impõe o final, necessário à sua libertação. Neste momento, o Antunes que, no Capítulo XXXIV, face à inesperada ausência prolongada de Judite, cogitava que "se ela não aparecesse, a linha ficava cortada, sem ligação com a outra parte" (131), já não existe. Tendo atingido "a outra parte", ele torna-se tão independente em relação a quem o conduziu até lá que o dispensa. O que ressalta daqui é que, real ou simbólica, é a morte que espera a mulher no final de certos processos autoformativos masculinos. Cumprida a sua função, ela torna-se desnecessária, e, portanto, anulável.

À luz da narrativa realista-naturalista, poderíamos ver no fim de Maria "o efeito destruidor da lascívia dos homens e da sua sujeição ao poder maléfico das "mulheres fatais"" (Jesus, 1997: 247). Porém, ela parece vingar-se, aniquilando a sua adversária. Morrendo, Maria recupera o lugar de destaque que perdera com o aparecimento de Judite, a qual, numa inversão de papéis, passa para segundo plano. Apesar de implicadas, elas parecem ser incompatíveis. O narrador chega mesmo à conclusão de que, "De facto, não tinha estado mais ninguém na vida do Antunes do que a Maria" (184). A ausente era, afinal, a mais presente. A mulher-anjo vence a mulher-demónio, reduzida à condição de sua simples substituta, enfim, de "penduricalho" (149) deste outro caso. A situação de prostituta, mulher mais que todas descartável, não pode ser mais evidente.

Depois de ordenar desta maneira o seu passado, Antunes muda a sua perspectiva sobre Judite. Encara-a agora "como a uma actriz que representasse um papel e apenas este papel lhe interessasse, independentemente da actriz. Tudo quanto ficara da companhia que ela lhe fizera era como a lembrança de uma leitura algures [sic]. Nada mais" (186). Se, por um lado, Antunes reabilita a figura de Maria, por outro, penaliza Judite. Esta passagem evidencia o seu crescente distanciamento em relação a ela, distanciamento esse que culmina na redução da prostituta a um simples instrumento de libertação. Na comparação do que se passara entre eles à "lembrança de uma leitura algures [sic]", o protagonista, na sua indiferença, transfere o

relacionamento que viveu para fora da sua realidade, isto é, para o domínio do que se teria passado com outro(s) que não ele. O que assim se sugere, segundo pensamos, é a transformação de Antunes. Uma vez que não se identifica com o homem que teve um relacionamento com Judite, ele surge como um ser diferente. O sacrifício de Judite, implícito no seu "assassínio", é o último degrau no processo gerativo deste novo indivíduo. À progressiva afirmação de Antunes corresponde uma anulação gradual da figura feminina, a qual acaba mesmo por ser erradicada da sua vida através de uma conveniente morte física ou, na falta desta, de uma morte simbólica. É como se, desempenhado o seu papel, a mulher deixasse de ter razões para existir. Ela surge, portanto, como um elemento temporário do processo autoformativo masculino.

Em busca da sua independência, como sugere o título do capítulo LIV (cf. 189), Antunes troca o hotel por um quarto alugado, placa giratória entre o passado e futuro: "Só depois de bem rasgado tudo o de até este quarto [sic], é que o Antunes poderia então começar a pensar na maneira de arranjar para si uma nova alma mais competente" (190). Por isso é que, apesar da ruptura com o passado sugerido por esta mudança[216], as duas mulheres continuam a ser matéria para as suas reflexões, o que reforça a relevância delas no processo de autoconhecimento da personagem.

A partir da janela do seu quarto, o protagonista vai encontrar a causa última para o que se passou entre ele, Maria e Judite. Contemplando o céu, descobre as estrelas, às quais atribui um papel preponderante, uma vez que são estes agentes superiores que decidem o destino individual: "Cada humano era o reflexo de um determinado desses encontros [de estrelas]" (195). Por conseguinte, "Ele, Antunes, era exactamente essa determinada posição das estrelas à hora em que ele nasceu na terra. […] E tudo ficara escrito para toda a vida do Antunes desde aquela hora, minutos e segundos" (195). Nesta passagem, começamos por destacar o emprego inicial do verbo "ser", pelo qual não temos dúvidas de que foi a identidade do protagonista que aquele momento fixou. Por outro lado, os indefinidos "tudo" e "toda" exprimem um sentido totalizador a que a metáfora da escrita acrescenta a dimensão da imutabilidade. Estamos, assim, perante uma expressão do "determinismo naturalista" que Aguiar e Silva

[216] As ligações entre o hotel e o passado do protagonista são bem evidentes nesta passagem: "O hotel parecia-se com o colégio, com a casa dos pais, com tudo o que era passado e doloroso neste dia de revolta" (81). O abandono da casa paterna, equivalente ao corte do cordão umbilical, representa, como em *A via sinuosa*, um passo determinante na conquista da independência do protagonista.

(1994: 406) inclui entre os factores que contribuíram para esta concepção onde não há lugar para a vontade individual.

Segundo o entendimento do protagonista, a sua vida amorosa e a das mulheres que contracenam com ele é, portanto, da responsabilidade dos astros. Maria "tinha nascido para ele!" (196) e Judite tinha surgido na vida dele "apenas para que se cumprisse o sestro que ordenaram os astros para a Maria. Apenas isto" (*ibidem*). A última oração sublinha bem a separação entre o destino do herói e o da prostituta, reforçada quando se afirma que "A Judite nada tinha que ver com o Antunes senão o cumprir-se o caso da Maria" (196). Afinal, quer o homem, quer a sua antiga companheira não passam de instrumentos para a consumação da tragédia da angélica noiva: "Foram mobilizadas várias vidas para que o fim de Maria se cumprisse à hora fixada pelos astros" (*ibidem*). Curiosamente, nesta leitura da vida de Antunes à luz dos astros, as mulheres desempenham um papel capital. Por um lado, é em torno delas que o protagonista desenvolve a reconstituição da sua existência, o que confirma, como acima dissemos, que só pelas suas experiências amorosas é que Antunes ganha vida. Por outro lado, esta autobiografia do protagonista acaba por desembocar em Maria e no seu destino, que parece ter determinado todo o resto. Mais uma vez, apesar de ausente, ela é preponderante. Claro que, segundo esta interpretação, o destino, ao eleger a rapariga da província como sua vítima, transforma-se num poderoso aliado de Antunes, já que, pela morte da noiva, ele fica livre do seu antigo compromisso, reconquistando a liberdade. Esta leitura garante a total desresponsabilização do protagonista, a favor da qual se insiste no carácter inelutável do poder superior que ditou o desaparecimento da mulher: "Nada poderia adiar aquele último instante, nem as cartas da mãe do Antunes, abertas depois de se ter cumprido tudo à risca" (196).

Mais adiante, esta mesma visão fatalista serve a Antunes para explicar o desencontro amoroso entre ele e Maria: "Não era por engano que ela o admirava com aquela paixão. Ele, pelo contrário, é que por engano esteve quase a receber aquela dádiva que sem dúvida alguma era a ele que se destinava" (200). A leitura do protagonista coloca o amor no centro da existência feminina, o qual determina, inclusive, a sua morte. Assim sendo, pensamos que, para as mulheres, o destino deixa de ser um aliado benevolente para se tornar numa força penalizadora. Notemos que, enquanto no caso de Antunes, o cumprimento do seu fado o conduz às portas do futuro, o mesmo não acontece com Maria. Ela não tem margem de

escolha e, quando recusada pelo homem que foi levada a amar, perde o motivo da sua existência e, por isso, morre.

A sorte não é mais sorridente para Judite. Se Maria é vítima da fidelidade a si mesma, Judite vê a sua vida complicada pela intervenção de terceiros. Em qualquer dos casos, as mulheres parecem, pois, condenadas. Ao evocar a prostituta a propósito da sua história pessoal, Antunes descobre "a explicação de haver nomes de guerra: esses casos em que a sociedade quer mais do que os astros e não consegue afinal senão aniquilar ambos" (196). Deste modo, Judite corresponde ao indivíduo a quem a sociedade distorce o destino, isto é, a quem os outros não respeitam a identidade, sobrepondo à sua natureza uma outra que se traduz num nome diferente do original, ciosamente guardado. As prostitutas, "Essas mulheres com seus nomes de guerra" (149), são o exemplo cabal da deformação individual. A rival de Maria encarna o modelo de aprendizagem negativa de que fala Susan Suleiman (cf. 1983: 86, 88). O percurso de Antunes constrói-se como uma rejeição deste modelo, uma vez que só assim ele pôde deixar de ser o projectado filho-do-tio.

Apenas depois de se justificar as presenças de Maria e Judite na vida de Antunes é que as mulheres desaparecem efectivamente do romance. Persiste no protagonista o desejo de se conhecer a si mesmo: "Porque não me hei-de explicar, se tenho em mim os dados? Hei-de morrer sem saber dizer-me todo? Hei-de acabar por não me dar a conhecer bem a mim nem aos outros!" (201). As expressões de locução e de modalização que sobressaem ao longo desta passagem remetem para o carácter imperioso do autoconhecimento, o qual é também indissociável da comunicação com o "outro". Pensamos que, na abundante rememoração existente nesta última parte do romance, a releitura da vida do protagonista é indissociável da reescrita da mesma.

Culminando este processo, o protagonista, num esquema típico do *Bildungsroman*, fica à porta do que o texto designa como a sua "segunda natureza" (207), que corresponde, afinal, ao regresso à natureza original. À janela da sua água-furtada, Antunes encontra-se, no fim, suspenso "entre o seu passado, que ele conhecia como ninguém, e o seu futuro, que não necessitava de saber por enquanto" (213). Digamos que até o facto de se encontrar à janela, local de transição entre um espaço fechado e o ilimitado, simboliza a sua situação. É como se se encontrasse no umbral que antecede o cruzamento da porta e a entrada num outro lugar, ou seja, em termos da aventura mítica do herói, "O atravessar do umbral de regresso" (Campbell,

1949: 217-228)[217]. Contrariamente a Libório, Antunes é apresentado numa posição estática, própria de quem se encontra no ponto de partida para recomeçar a sua vida[218]. Parado mas não quieto, Antunes ocupa-se a "mover um por um cada músculo" (207). Capaz de comandar o seu corpo, ele é também capaz de controlar a sua vida. Por outro lado, pensamos que esta actividade de Antunes remete ainda para a unidade conquistada pela personagem, visto que o seu corpo surge como um todo que obedece à sua vontade[219].

Conquanto o motivo da viagem esteja ausente do final de *Nome de guerra*[220], mantém-se o da manhã promissora. Ela sucede a uma noite daquelas "que marcam a vida de uma pessoa" (201), caracterização que assinala a sua natureza excepcional. Após sucessivos nascimentos, Antunes renasce, assim, definitivamente para o dia de uma nova vida.

Tal como no romance de Almada, também em *A noite o riso* ocorre uma morte crucial para o processo autoformativo do protagonista. É em "Primeiro assalto" que se narra, num estilo que lembra a reportagem, a semana vivida pelo protagonista, agora designado por "o homem", depois de saber da morte de Zana. Mais uma vez, é uma mulher implicada sentimentalmente com o protagonista que desaparece. Apesar das diferenças profundas existentes entre a escritora e Maria, não é, por conseguinte, o facto de ser anjo ou demónio que dita a eliminação da personagem feminina, mas a ligação que ela mantém com o herói. Longe dos intuitos moralizadores realista-naturalistas, tais mortes não correspondem a uma sublimação ou a um castigo das figuras femininas, salientando-se antes a sua indissolúvel ligação com o processo individual de formação do protagonista.

Pelo seu assunto, "Primeiro assalto" trata matéria que, em termos cronológicos, apesar de um lapso temporal que desconhecemos, daria continuidade ao que foi apresentado em "Raul".

---

[217] Também Maria de Fátima Candeias, num artigo inédito referido por Celina Silva (1994: 267), analisa a simbologia da janela neste romance, onde ela funciona como "elo de ligação para o exterior, a abertura".

[218] A este respeito, Celina Silva (1994: 267) fala do "estatismo da plena presença, ponto culminante da ficção do "eu"". Recordando o "mito do nascimento completo" referido em 2. 2., podemos dizer que Antunes recupera assim a integridade original.

[219] A mesma sensação de completude expressa H., narrador-protagonista de *Manual de pintura e caligrafia* (1977: 260), quando o seu processo de autodescoberta se aproxima do final: "Movo a mão e sei que é a minha vontade que a move, que sou eu essa vontade e esta mão. Descanso os antebraços na mesa e sinto a pressão deles sobre a madeira e a força que a cadeira opõe. Este bem-estar (estar bem, bem estar) não é físico, ou é físico só depois, não é um ponto de partida, é o ponto a que cheguei".

[220] Lembremos, no entanto, que é uma viagem, a vinda de Antunes para a cidade, que está na origem da sua transformação. Além disso, há diversos usos metafóricos deste motivo no romance: "Estava como depois de uma viagem arriscada através de perigos" (45); "A Judite era a actualidade da sua vida. Que significação teriam todas esta [sic] coisas, se ela lhe faltasse de repente? Ficaria como um passageiro que perdesse o comboio por se ter apeado numa estação do trajecto" (131); "O Antunes queria dar àquela ceia o sentido de uma despedida, um

A sua colocação após "Zana" evidencia o contraste entre dois momentos da relação amorosa: do relacionamento amoroso em pleno passa-se, subitamente, para o seu desfecho abrupto[221]. Pela disposição escolhida, na figura feminina convergem o amor, a vida e a morte. De acordo com a natureza descontínua deste romance, "Primeiro assalto" vem esclarecer uma anterior associação entre esta personagem e a morte: "Dou nome: *Zana*, nome zunido na primeira vez que ousei aproximar-me disso; dessa morte que nos acomete, humanos, e seus prováveis seguimentos. De novas aberturas no quem sabe" (93).

Pela sua organização, o texto aproxima o início e o fim do envolvimento amoroso, fim esse que conduz, em certo sentido, a trama ao seu desenlace. De facto, embora a obra se prolongue por um terceiro "Painel", este parece-nos ser um elemento isolado onde se abandona a construção de "autobiossignificação" que, como é típico do *Bildungsroman*, orienta o díptico anterior[222]. Acrescentemos que também *A via sinuosa* e *Nome de guerra* terminam com o final do relacionamento amoroso dos protagonistas. Em nosso entender, o remate da experiência amorosa permite vê-la como um todo, confirmando a sua centralidade na autoformação do herói e, por conseguinte, nos romances estudados. Tal centralidade é reforçada pela concomitância entre o final da ligação amorosa e o do texto. Todavia, e como é comum no tipo romanesco de que nos ocupamos, a conclusão do relacionamento sentimental não determina, como temos visto, o final fechado dos romances em causa. No caso de *A via sinuosa*, o *terminus* do envolvimento entre D. Estefânia e Libório acaba mesmo por se revelar provisório, uma vez que o par se reúne novamente em *Lápides partidas*. Assim, conquanto domine o texto, a experiência amorosa surge como um marcante ponto de passagem que integra e influencia um processo mais vasto e complexo que se prolonga para além dela.

O leitor, tal como o protagonista, é surpreendido pela notícia da morte de Zana logo na abertura do capítulo: "Era meio-dia e um quarto e sol forte, quando o homem soube que a

---

grande adeus para sempre, o final de uma viagem ao estrangeiro" (154) e "Era como um passageiro com tudo pronto para seguir viagem e sem notícias do barco que o há-de vir buscar" (188).

[221] A respeito da sequência adoptada, Manuel Gusmão (1975: 26) considera que "estes dois capítulos formam as duas faces do ponto estratégico já referido, faces contraditórias, contraditoriamente unidas através do trabalho da escrita – Zana em explosão a dois e a morte de Zana". Embora sem esta separação clara, os dois últimos capítulos de *A via sinuosa* apresentam um contraste idêntico a este.

[222] Coincidimos, assim, com Maria Alzira Seixo (1999: 201), que considera o terceiro "Painel" "dispensável para o estudo das características centrais de *NR*". Opinião semelhante é a de André de Melo (1975: 45), para quem tanto este "Painel" como o primeiro "são complementos, acrescentos posteriores, que se escreveram com outro espírito, talvez por necessidade de dar corpo a um livro, um acabamento, com um princípio e um fim". Uma vez que, ao contrário do que sucede com o último conjunto, consideramos haver uma sequência entre os "Painéis" iniciais, discordamos da equivalência que o autor estabelece entre os extremos da obra. Por outro lado, pensamos

mulher morrera." (203). Reminiscente do início de "O impotente" (85) e de "Sanctus" (107) pelo destaque conferido à indicação temporal[223], este *incipit* introduz-nos, contudo, num novo universo do romance, anunciado, aliás, no final de "Zana": "É chegada a hora de virar a folha e mudar de letra – outra vez" (202). Com efeito, é quase como se passássemos a outro romance. Documentando a versatilidade do autor de *A noite e o riso*, esta passagem ilustra uma nova técnica narrativa que se mantém inalterada ao longo de todo o capítulo, conferindo-lhe coesão[224]. Em contraste com o resto da obra, onde "narrating self" e "experiencing self" coexistem, este "capítulo" surpreende pela presença de um distanciado narrador heterodiegético, idêntico ao que relata a biografia de Luísa Estrela. Desaparecem igualmente as intervenções metaficcionais. Seguindo a distinção que Rodríguez Fontela (1996b: 95) estabelece entre "a función testemuñal do personaxe na historia e a función testemunhal do narrador como conciencia de autoformación", esta mudança de voz parece-nos pôr em relevo, pelo menos até certo ponto, o primeiro tipo, situação inversa à que se verifica nos restantes capítulos dos dois "Painéis" iniciais. Por outro lado, em "Primeiro assalto", pondo em acção códigos de representação realista, substitui-se o fragmentarismo anterior pela sequencialização cronológica dos acontecimentos, o que, ao contribuir igualmente para a coesão do texto, reforça a ilusão de verdade. Estas estratégias acentuam o simbolismo de que se reveste a semana, que Chevalier e Gheerbrant (1969: 859) apontam como "une sorte de totalité, résumant le temps et l'espace, une sorte de microcosme de l'évolution".

Para além dos aspectos formais que referimos, o corte entre este "capítulo" e o que o antecede revela-se ainda de outras maneiras. Assim, formas vagas como "o homem" e "a mulher", a que se junta "uma rapariga e um engenheiro" (203), dificultam o estabelecimento de nexos semânticos com o que o leitor já conhece.

A novidade manifesta-se ainda pelo cenário diurno, que contrasta com os ambientes nocturnos predominantes no resto do romance, em consonância, aliás, com o que se anuncia no título da obra. A acção narrada nesta última parte passa-se em pleno dia, como se depreende da referência insistente ao "sol forte" (203, 204, 260). Neste aspecto, "Primeiro

---

que, sendo este, de acordo com algumas intervenções metaficcionais, um livro pouco ou nada prototípico, dispensaria o tradicional esquema triádico de que fala André de Melo.

[223] Acrescente-se que, da mesma forma que, em "O impotente", se indica o tempo preciso que durou a visita a "O Canário" – "onze minutos" (89) - , também em "Primeiro assalto" se encontram informações horárias exactas como "às quatro menos cinco" (206) ou "Eram nove e quarenta e cinco" (214).

[224] Manuel Gusmão (1995: 25) considera precisamente este capítulo como o "mais prolongadamente homogéneo do livro".

assalto" é dotado até de uma certa circularidade, já que, no final, quando o protagonista abandona a estação, encontra "o cheiro da rua com sol forte e outra gente" (262).

Notemos, por fim, que, apesar de se centrar num curto período da vida da personagem central, este "capítulo" singulariza-se ainda pela sua extensão – cerca de sessenta páginas. Ele é, portanto, o mais longo "capítulo" da obra, aspecto que nos parece ter a sua relevância, principalmente quando associado ao facto de à restante biografia do protagonista se dedicarem cerca de duzentas páginas.

A convergência destas particularidades em "Primeiro assalto" confere certamente um destaque especial a este capítulo, no qual se condensa, em nosso entender, uma nova e decisiva etapa da autoformação do protagonista, indissociável da morte de Zana. Enquanto os capítulo anteriores do segundo "Painel" se organizam em torno do "antes de Zana", neste aqui é do depois da morte dela que se trata. Logo, é, esta personagem que comanda a estruturação deste conjunto, o que reflecte o papel fundamental que ela desempenha na autodescoberta do seu companheiro.

Contrariamente ao que sucede com Luísa Estrela, compensada "pela posse e usufruição de um amor julgado definitivamente perdido" (Melo, 1975: 44), Zana desaparece subitamente de cena. O protagonista é, de forma inesperada, confrontado com a notícia do seu falecimento: "Foi assim de repente, com todas as pontadas ou tiros de emboscada" (203). O impacto de tal notícia surge pela sua associação às "pontadas ou tiros de emboscada", sugestivas da violência que este acontecimento representou para o sujeito desprevenido[225]. Ele recusa os detalhes relativos à morte da mulher (cf. 205), pelo que esta se impõe como uma realidade em si, sem explicação, o que a torna mais brutal. Ao "homem", é o facto, mais do que as suas causas, que importa, uma vez que é o acontecimento concreto e irrefutável da morte de Zana que ele tem que enfrentar, para o que sente necessitar de "interposto tempo" (208). Em parte, "Primeiro assalto" é o relato da "fuga com que se quer retardar, adiar o impacto com a dor moral, substituindo-a pelo sofrimento físico" (Melo, 1975: 7). Tal como se afirma no primeiro "Painel", onde, desde "u omãi qe dava pulus" (50), se manifesta a tendência da personagem para a evasão, também aqui "A fuga consiste na recusa de algo" (77). O discurso interior da personagem revela consciência disto mesmo: "Percebia agora como logo que recebera a notícia ele buscara refúgio no exterior de si, e que até ao momento presente andara como uma

criança que fugiu de casa e adia o momento inevitável do regresso e do confronto com o que provocou a fuga" (229).

A propósito do conflito que se anuncia, retoma-se a metáfora da tourada: "O homem recuava diante da noção de que a mulher morrera, como um forcado dando praça ao toiro […]; recuava para poder encaixar a marrada quando esta viesse. Sabia que era uma pega de caras sem ajudas" (208). Perante a disparidade das forças em conflito, pretende-se atenuar a violência de um embate onde o protagonista, como acontece no *Bildungsroman*, se encontra sozinho, sem o auxílio de uma figura tutelar.

Ao segundo dia, o contacto com a carta deixada por Zana, espécie de mensagem *outre tombe*, torna a ameaça do choque mais concreta: "Ele teve a sensação de que naquele momento corria o maior risco de ser apanhado pelo toiro do qual recuava, moço-de-forcadamente, desde que o bicho arrancara contra ele na esplanada em Santos-o-Velho" (232). Se anteriormente, em relação à proposta de Zana, se falava da "primeira marrada máxima" (94), agora parece-nos que o ciclo se completa, funcionando este frente-a-frente como o último combate, combate esse que, mais uma vez, é indissociável da principal figura feminina. É ainda interessante esta nova referência a Santos-o-Velho, espaço onde simultaneamente o protagonista, "em limiar de adolescência" (118), descobriu a "vida violenta" (*ibidem*) através do convívio com "o país madragoante" (115), e onde, posteriormente, como vemos, de forma igualmente violenta, despertou para a realidade da morte.

Depois do abalo inicial, o texto prossegue com o relato mais ou menos circunstanciado das actividades com que o protagonista, na companhia do álcool, entreteve o seu sofrimento. Neste período podemos distinguir nitidamente duas fases: a primeira, que corresponde ao primeiro e segundo dias, em que o protagonista se ocupa com duas visitas a Bernard, um pintor amigo e concorrente amoroso, uma visita diurna a uma casa de prostitutas, um flagelante e impressivo treino de boxe, jogos de cartas e de xadrez. Com excepção do "pokerzinho calmo" (221) organizado em casa do francês, ele apenas colhe derrotas, que reflectem e reforçam o seu mal-estar.

A segunda fase é dominada pelo caderno de Zana, que, através deste documento e da carta atrás mencionada, se torna presente, parecendo recuperar a vida. Dividido entre o "*Queimar*

[225] A situação em que a morte de Zana deixa o protagonista recorda-nos a comparação utilizada quando Antunes, surpreendido pela ausência de Judite, se imagina hipoteticamente abandonado: "Ficaria como um passageiro que

sem ler" (235, 240) ordenado por ela e a vontade de lhe desobedecer, "Durante 48 horas deambulou pela cidade, como um cão vadio desnorteado" (240). Se, sobretudo em relação ao primeiro dia, há um acompanhamento detalhado do protagonista, agora procede-se ao resumo das suas actividades, as quais são, em contraste com as iniciais, principalmente de carácter solitário: "Salvo algumas, curtas, horas de sono mal dormido, esteve em cinemas, num teatro, cafés e dancings populares. Por duas vezes conseguiu ler na Biblioteca Nacional. Mas sobretudo andou, andou, andou, andou, andou" (241). Esta indecisão afasta temporariamente o fantasma da morte de Zana, o qual só ressurge quando a fuga se torna impossível.

André de Melo (1975: 24) associa as diversas actividades do protagonista às "provas qualificantes" dos heróis dos contos populares. Em nosso entender, a função paliativa que desempenham não justifica esta designação, mais adequada ao confronto com a morte. Ao contrário daquele autor (*idem*: 40), para quem "Primeiro assalto" trata "do falhanço da primeira grande prova de adulto: o amor em todos os sentidos: eróticos [sic], afectivo e social", pensamos que não é o amor a "primeira grande prova de adulto", mas a morte. Uma vez que não é por responsabilidade do protagonista que esse amor não tem sequência, entendemos que é a morte, ela sim, agente de destruição e desestabilização, que coloca o protagonista perante uma situação nova e perturbadora.

Apesar das diferentes actividades com que se ocupa, "o homem" não consegue deixar de ler o caderno deixado pela falecida companheira. Entre os factores que o conduziram a esta decisão, conta-se a iminência da partida de Bernard: "«Li os papéis da Zana», disse o homem sentando-se. «Esperei até aos teus últimos momentos de Lisboa para arranjar tomates para isso»" (256). Elemento exclusivo deste último capítulo, o pintor francês parece desempenhar aqui um papel de destaque. Tal como acontece com Raul, a sua presença é indissociável de Zana: também ele é um apaixonado da mulher morta, pelo que, talvez por isso, seja o único com quem o futuro escritor partilha a notícia do seu desaparecimento. Embora ironicamente, o protagonista não deixa de notar o relevo desta personagem quando pensa "«*Todos os caminhos vão dar ao Bernard*» (231), concluindo, numa alusão às convenções do folhetim: "«*Ainda acabo por descobrir que ele é o meu pai incógnito, ou por casar com ele, ou isso*.»" (*ibidem*).

---

perdesse o comboio por se ter apeado numa estação do trajecto" (131).

É, contudo, pelas suas revelações que ele se distingue, dando a conhecer novos elementos sobre Zana[226] e procurando ajudar o amigo a superar a crise em que se encontra. Assim, apesar de terceiro no triângulo amoroso — ele é usado por Zana para testar a aceitação da proposta amorosa pelo protagonista —, é ele que participa ao seu antigo adversário a vocação de escritora da mulher, faceta que só a sua morte torna conhecida, pois, aprisionada pelo olhar do protagonista, ela era apenas encarada sob o ponto de vista amoroso e apresentada na sua ligação com os meios boémios, igualmente frequentados pela personagem masculina.

Em nossa opinião, não é esta a principal função de Bernard, o qual, na sua relação com o protagonista, acaba por ter uma actuação que lembra a figura do mestre. Segundo o fragmento que lhe dedica Zana no seu caderno, ele terá já vivido também o seu processo de autodescoberta. Chegado "de Paris numa cestinha de angústia" (248), ele ganhou "auto-controlo crítico" e "só se tornou pessoa por reacção" (*ibidem*) ao grupo. A própria escritora, instigando um sentimento a que não corresponde, considera ter-lhe dado "um empurrão" necessário para "crescer o tal côvado que só nós próprios podemos acrescentar à estatura recebida" (*ibidem*). A autoformação do pintor parece, assim, estar, tal como a do protagonista, intimamente relacionada com Zana[227].

Tendo feito a sua autoaprendizagem, o estrangeiro está preparado para desempenhar o papel de guia. Em abono desta função, podemos referir que o protagonista lhe pede alguns conselhos: sobre xadrez, sobre o destino a dar aos papéis de Zana. Julgamos, porém, que é ao despedir-se do amigo que ele melhor se revela enquanto figura magistral. Recordemos que essa última conversa resulta da sua iniciativa: "«Quero dizer-te duas coisas, e pedia-te que não me interrompesses», avisou" (257). A sua autoridade é bem evidente no uso do verbo volitivo no presente do indicativo, sendo reforçado posteriormente pelo verbo "avisar", que caracteriza a sua intenção enunciativa. Como reivindica para si o uso exclusivo da palavra, nega-a por duas vezes ao seu interlocutor, mandando-o calar (cf. 257, 258). Em termos do conteúdo, no entanto, a sua lição começa quando, um pouco antes, destaca a importância de Zana, visto que, morta ela, "«O Verão acabou»" (256). Segundo esta afirmação categórica, a morte da mulher encerra um período eufórico que contrasta com a natureza menos positiva do que se segue, "uma espécie de imediato fim-de-Inverno.»" (*ibidem*). O amigo do pintor encontra-se, pois, numa situação semelhante à do Libório do final de *A via sinuosa*. Na

[226] No dizer de André de Melo (1975: 35), "Ele servirá como catalizador [sic] de algumas acções de Zana, que a iluminarão".

interpretação de Bernard, a alteração da sequência normal das estações assinala, segundo nos parece, o efeito devastador (mais uma forma de violência) da morte de Zana, pela qual se passa da vida em todo o seu esplendor à vida destruída, embora em vésperas de renovação[228]. Em termos da simbologia da sucessão das estações, "étapes d'un cycle de dévellopement" (Chevalier e Gheerbrant, 1969: 842), ao período formativo sucede invulgarmente a fase de decadência. Ao contrário de *Nome de guerra*, é bem notória a crise profunda provocada pela morte da personagem feminina, precipitando dolorosamente o final de um ciclo[229].

A lição do francês continua quando, depois de reflexões sobre o relacionamento entre o homem e Zana, apresenta a sua interpretação para a indissolubilidade do par: "Ela veio-te porque ia ser o primeiro grande assalto da morte à tua vida" (258). Esta interpretação retrospectiva articula o motivo da morte da mulher amada, presente na literatura de todos os tempos, com a autoformação do protagonista. Ela desempenha uma função iniciática, reconhecida pelo numeral "primeiro" utilizado na metáfora "primeiro grande assalto"[230], expressão que o título do capítulo retoma, mas sem a intensidade transmitida pelo adjectivo[231]. Também a indicação daquilo a que tal experiência dá acesso confirma esta mesma função: "Daqui em diante, podes-te rir e embebedar e tudo" (*ibidem*). Quer dizer, é pela descoberta da morte que se entra na vida.

Em seguida, faz do homem uma espécie de herdeiro da mulher morta, manifestando "a secreta esperança de que [ele venha] a escrever o que ela não fez mais do que […] esquisser.»". A morte da mulher ganha, deste modo, mais uma valia iniciática, visto que é pelo desaparecimento de Zana que o homem nasce como escritor. Ainda que num aspecto diferente, a implicação entre estes dois acontecimentos surge já na carta que encerra "O impotente", onde o seu autor, dirigindo-se a Zana, declara: "Há cinquenta e sete mil e quinhentos lustros que ficaste morta […]. O que […] deixa uma certa parte de mim à vontade

---

[227] Ambos partilham também o gosto pelo xadrez e pela caça submarina.

[228] Tal interpretação parece reflectir-se na estrutura do romance, no qual, como já vimos, "Zana", capítulo que evoca a "explosão, a dois" (201), é seguido de "Primeiro assalto", dominado pela morte da mulher.

[229] Sem qualquer avaliação do antes e do depois, também em *Jerónimo e Eulália* a morte da mulher funciona como uma fronteira entre duas idades: "Nessa noite [do dia em que Eulália morreu], a sua [de Jerónimo] adolescência terminara para sempre. Do estranho embrião, soltara-se um homem nítido, destinado a percorrer a existência através de caminhos seguros e antecipadamente conhecidos" (227).

[230] Derivada do boxe ou da linguagem criminal, esta metáfora remete, mais uma vez, para o campo semântico da violência.

[231] Este mesmo numeral ocorre na já citada passagem onde se estabelece a primeira associação entre a escritora e a morte: "Dou nome: *Zana*, nome zunido na primeira vez que ousei aproximar-me disso; dessa morte que nos acomete, humanos, e seus prováveis seguimentos" (93). Afirma-se já aqui a dimensão inaugural da morte da mulher.

para se escrever. Pela primeira vez em tantos anos" (88). Concordamos, por isso, com Maria Alzira Seixo (1999: 194), quando afirma que ela "corresponde à amada tradicional da literatura, de índole sacrificial e supletiva como acto de escrever, e cuja morte significa o começo da literatura". André de Melo (1975: 41) assinala igualmente que "A morte é que foi a força geradora de todos os textos, o «buldozzer» que pôs em causa todo este próximo–presente". Apesar da distância temporal e das diferenças entre elas, Zana tem o mesmo fim que Maria, contribuindo igualmente para a autorealização do seu companheiro. A sua situação não é muito diferente da de várias *Bildungsheldin* impedidas pela morte ou pela loucura de concluir a sua autoformação (cf. Labovitz, 1988: 5; Pinto, 1990: 13, 18). Neste caso, conquanto ela termine o seu processo de autoconhecimento, Zana não tem oportunidade de afirmar perante o mundo a sua identidade, a qual só se torna conhecida mediante o seu descendente. A "mãe Zana" poderia integrar a família literária que o narrador, como já vimos, vai nomeando.

Como remate da sua missão pedagógica, o pintor fornece ao protagonista o registo de um texto citado de cor, com a recomendação de "que são mais que horas de leres isso, e outras coisas" (258).

Finalizada a tarefa de Bernard, os homens separam-se. Sozinho, como noutros momentos do romance[232], o protagonista enfrenta agora a crise que evitou durante uma semana: "Sentado na latrina, o homem entregou-se por inteiro à complicada faina de chorar" (259). Apesar do seu laconismo, a frase proferida por Teresa, "A Zana morreu" (204)[233], apodera-se do seu pensamento, ainda que sem uma ideia definida das implicações desta realidade. Nesta altura, "*A Zana morreu* era, tinha a certeza informe disso, muito mais do que três palavras pondo termo a uma pessoa" (259). Mais uma vez, "Palavras são sinais, não mais. Mãos que agarram mas não têm" (200). Perante a notícia da inesperada morte de Zana, o protagonista de *A noite e o riso* não tem as certezas de Antunes. Terá que concentrar-se para encontrar o significado daquela morte para a sua vida. Daí o relevo que ganha a representação da vida interior do "homem" nesta recta final do capítulo.

A frase lapidar de Teresa suscita variadas recordações no protagonista, "formas por que lhe aparecia um sentimento único, que brotava do conhecimento de uma só realidade que ao

[232] A solidão deste filho único manifesta-se, como assinala André de Melo (cf. 1975: 37, 42), no episódio que segue a fuga do colégio e, posteriormente, na separação dos colegas de balbúrdia em noite de comemoração lisboeta.

longo dos seus anos lhe viera surgindo com *travestis* diversos" (260). Isto é, a morte de Zana é percepcionada como o fecho da abóbada. Convencido finalmente de que a amada morreu, prossegue na identificação do sentido do conjunto de recordações accionado pela sua morte. Encontra assim "não só outros vislumbres da vulnerabilidade do que é bom, mas a verdade-explicação, aterradora: a mortalidade do Cosmos inteiro, e pior ainda: que a própria vida de todas as vidas era vulnerável, ameaçável, esbofeteável, destruível. Que a impossível morte-total era provável" (260). Juntando-se a outras coisas boas passadas e igualmente fugazes, a morte de Zana, tal como o protagonista intuíra, acaba por ser muito mais do que a simples morte de alguém, contribuindo para uma descoberta fundamental, com um alcance muito mais amplo. Mais do que um facto isolado, o estribilho "a Zana morreu" fá-lo despertar para uma realidade em que o particular dá lugar ao universal: a fragilidade da vida e a inevitabilidade da morte. A novidade e o choque desta descoberta conduzem à "dor reveladora" (260), expressão bem significativa do alcance formativo da experiência vivida pelo protagonista. A morte de Zana torna-se, assim, veículo para uma aprendizagem fundamental, semelhante à que, noutro plano, proporcionou a dedicatária do romance: "*À Carolina Fonseca, que me disse «Boa-noite» quando nos despedimos antes de ela morrer*". Como vemos, mulher e morte formam, também aqui, uma parelha, antecipando o conteúdo do romance[234]. A motivação desta dedicatória póstuma e privada é esclarecida pelo autor numa entrevista a Mário Ventura (1981: 7): "A dedicatória de *A noite e o riso* é feita à mãe da minha primeira mulher. Foi uma pessoa que me ensinou como se morre". O verbo "ensinar" é bastante elucidativo quanto ao débito formativo em relação a esta outra figura feminina.

De volta à ficção, retorna a crise momentaneamente atenuada pelo recurso ao palavrão (outra manifestação da violência neste romance): "E de novo a *Zana morreu* era uma escada bamba a fugir-lhe sob os pés e ameaçando arremessá-lo ao abismo sem fundo do desaparecimento total. «*Se isto é assim, se ela morreu, estamos todos lixados*», pensava o homem numa angústia como jamais lhe acontecera antes" (261). Consciente da morte, o sujeito sente-se vulnerável; sente a ameaça do aniquilamento e a ausência de saída. Qualquer um destes momentos corresponde a emoções intensas, como vemos pelas expressões "epicentro da sua comoção" (260) e "angústia como jamais lhe acontecera antes".

[233] Reduzida aos constituintes mínimos da frase, esta expressão é, por isso, memorizável e repetível. A sua brevidade potencia a sua carga dramática.

Mesmo aqui, no entanto, manifesta-se a sua tendência para a fuga. O papel que Bernard lhe entregou, segundo o qual "Wir sind des todes" [Nós somos da morte] (261), não lhe presta qualquer auxílio, pois está escrito numa língua que o protagonista desconhece. Ele escapa, assim, a uma possível função didáctica deste texto, tendo, como é comum no *Bildungsroman*, apenas a sua experiência como mestre. Curiosamente, é pela escrita que a sua reacção se manifesta, inscrevendo um texto em inglês, no registo do *nonsense* (resposta à ausência de sentido da estrofe alemã), na parede do W.C..

Feita a descoberta, apesar de o *Sud-Express* onde seguia o pintor ainda se encontrar na gare, decide não ir falar com aquele que representava "o último elo de carne humana que ainda o ligava à mulher morta" (262). Corta, assim, definitivamente com o passado e com Zana. Como em *Nome de guerra*, só depois de assimilada a morte da companheira é que o protagonista está pronto para continuar.

Após a partida do comboio, sai da estação e encontra um ambiente bem diferente: "Os olhos ardiam-lhe, e arderam ainda mais quando chegou à rua e viu a calçada e os táxis, ouviu os ruídos e sentiu o cheiro da rua com sol forte e outra gente" (262). Conforme já assinalámos, ressurge, neste final, a paisagem diurna do início do capítulo, excepcional num romance que, tal como *Nome de guerra*, tem na noite o seu cenário de eleição[235]. É como se o ambiente nocturno que dominou anteriormente a vida do protagonista desembocasse no dia, o qual, pela expressão "sol forte", é conotado com uma certa agressividade. Aqui, como nos outros dois romances estudados, a caminhada das trevas para a luz parece-nos ser o equivalente à saída do iniciático "ventre da baleia", marcando o regresso do herói transfigurado.

Diversamente do que ocorre em *A via sinuosa*, neste caso, como vemos, não é o protagonista que parte[236]. Pelo contrário, ele é apresentado como se estivesse a regressar de uma viagem. Na verdade, a natureza aberta do romance, sugerida pelo motivo da manhã, comum às obras em estudo, vê-se reforçada pelo facto de o homem abandonar o meio semifechado da estação e passar para o espaço aberto da rua, mimando assim o *terminus* de

---

[234] É esta, na verdade, segundo Genette (1987: 126) a função da dedicatória, a qual "affiche une relation, intellectuelle ou privée, réelle ou symbolique, et cette affiche est toujours au service de l'œuvre, comme argument de valoristion ou thème de commentaire".

[235] Maria Alzira Seixo (1999:191) assinala igualmente este ponto de contacto entre os dois romances, mas considera que a obra mais recente nos apresenta "uma noite de abertura, de riscos […] e de conhecimento". Em nosso entender, o mesmo se poderá dizer em relação à narrativa almadiana.

[236] Embora empreendida por Bernard, a viagem permanece associada a um processo autoformativo. Vimos já como a sua vinda para Portugal parece ter contribuído para o seu autoconhecimento. No final, o retorno ao país

uma deslocação. A proximidade entre o excerto citado anteriormente e o final de "Zana", o capítulo anterior, é, a este respeito, significativa, uma vez que aí o narrador, tendo por referência o momento da enunciação, antecipa o cenário que se lhe deparará à chegada à capital jugoslava: "Amanhã, acordado em Zagreb, reencontrarei, no acto de sair da estação, a calçada e os ruídos: o cheiro da rua com sol forte e outra gente" (202). Pensamos estar aqui perante uma das tais "Sínteses" (*ibidem*) anunciadas pelo entidade narradora, processo transfigurador que complexifica a referencialidade literária, desfocando-a. Através desta aproximação, parece-nos esbater-se a distância entre a primeira e a terceira pessoas, entre Lisboa e Zagreb, enfim, entre o narrar e o narrado, gerando-se, assim, uma espécie de (con)fusão. Neste sentido, Manuel Gusmão (cf. 1995: 26), depois de apontar esta reincidência como uma forma de estabelecer contiguidade entre os dois últimos capítulos do "Painel" intermédio, o que, em nosso entender, confirma que não é casual a sequência adoptada, considera que ambos os finais remetem para a abertura tanto da acção narrada como da acção de narrar (o tal "livro provisório, deformável"). Indício dessa abertura é também, para nós, o numeral "primeiro", utilizado, um tanto contraditoriamente, no título do último "capítulo" do "Painel", já que sugere que outros "assaltos" se lhe seguirão.

No remate da segunda parte do romance, a combinação de elementos novos com elementos já mencionados torna a descrição da "chegada" do protagonista bastante sugestiva. Assim, o ardume dos olhos, agravado pela luz, remete para o sofrimento provocado pela recente descoberta e pela necessidade de viver sob o seu peso. Por outro lado, através dos verbos "viu", ouviu" e "sentiu o cheiro", ausentes também eles do final de "Zana", destaca-se a receptividade sensorial do protagonista ao exterior, como se, esgotado por um intenso momento de vida interior, os seus sentidos tomassem a dianteira e lhe permitissem mitigar a sua dor. Esta, juntamente com as sensações captadas, comprova, ao mesmo tempo, que ele está vivo e que, portanto, a vida continua. A intensa luz solar, bem como o movimento e "os ruídos", são símbolos desta vida que se agita à sua volta. Finalmente, o protagonista encontra a rua, "a calçada", isto é, caminhos a trilhar ao longo da sua "vi(d)a sinuosa".

Conclusão

natal corresponde ao "regresso às origens", sinal da aprendizagem realizada e ponto de partida para uma nova fase.

Com as suas primeiras manifestações na Alemanha, em finais do século XVIII, o *Bildungsroman* ou romance de aprendizagem tornou-se, no último século, objecto de um amplo debate suscitado, por um lado, pelas reflexões de Dilthey sobre este subgénero e, por outro, pela popularidade crescente desta designação genológica cujo uso excedeu o domínio exclusivamente literário. À questionação da difundida definição diltheyana, sobretudo no que diz respeito à evolução do protagonista e ao final feliz, somou-se um leque de variadas propostas que defendiam desde o uso restrito do neologismo à sua substituição por outros termos. Estas reacções parecem-nos corresponder a uma espécie de "dores de crescimento" motivadas pela vitalidade do subgénero, que, ao assumir novas formas, vai desafiando os conceitos estabelecidos. O romance do século XX, o qual, na sua vida redobrada, contesta deliberadamente as convenções genéricas, veio sem dúvida aprofundar o desacerto entre teoria e prática.

Com efeito, sendo os géneros e os subgéneros literários categorias históricas, não é possível responder à pergunta 'O que é o *Bildungsroman*?' com uma fórmula mágica que esclareça definitivamente todas dúvidas. Aplicando a teoria do protótipo ao subgénero romanesco em estudo, identificámos aqueles traços pelos quais um romance participa, em maior ou menor grau, desta modalidade literária. Começámos por salientar o protagonista, personagem com capacidade evolutiva modelada pelo conflito com o exterior. Quer isto dizer que o herói *bildungsromaniano* é um ser que se autoforma através da interacção com o que o circunda, isto é, com os seres, os ambientes e os acontecimentos que fazem parte do seu mundo. Considerámos ainda elementos deste protótipo a organização cronológica de uma narrativa geralmente aberta, mas de alguma maneira teleologicamente orientada. Como não é obrigatória a co-existência de todas estas parcelas num texto para ele ser classificado como *Bildungsroman*, obtemos um retrato dinâmico e aberto deste tipo romanesco.

Sendo assim, o romance de autoformação deixa de estar confinado a um determinado período ou a uma determinada cultura, reconhecendo-se a sua universalidade. Conforme tivemos oportunidade de verificar, se já na literatura portuguesa do século XIX o *Bildungsroman* constitui uma presença marcante, no século seguinte, desde *A via sinuosa* (1918), de Aquilino, a *A materna doçura* (1998), de Possidónio Cachapa, ele exibe uma vitalidade notável, mantendo uma estreita ligação com a renovação do romance nacional.

Neste trabalho, detivemo-nos em três romances de aprendizagem portugueses de protagonistas masculinos do último século: *A via sinuosa* (1918), *Nome de guerra* (1938) e *A noite e o riso* (1969). De períodos e autores diversos, pensamos que eles documentam bem o percurso do nosso subgénero ao longo da última centúria. Consideramos que o romance de Aquilino, com a figura do jovem dividido entre mundos vários e com a personagem do mestre bondoso, mas ineficiente, inaugura em Portugal o *Bildungsroman* dos tempos modernos. Seres rebeldes que não se conformam com o lugar que lhes querem impor, os protagonistas dos nossos romances partem todos à procura de si e do seu lugar no mundo.

No seu caminho, todos encontram a mulher, pelo que centrámos a nossa atenção na presença do feminino nos três romances escolhidos. Na interacção com o mundo, a mulher é uma das realidades que, desde a mítica "aventura do herói", se depara ao indivíduo em autoformação. A preponderância do protagonista no universo *bildungsromaniano* coloca, à partida, as personagens femininas na situação de personagens secundárias dependentes da perspectiva daquele, como sucede, aliás, com todos os participantes de um processo autoformativo. O carácter secundário destas figuras não é sinónimo da sua irrelevância, já que consideramos que qualquer um dos romances estudados nos permite concluir que elas dão um importante contributo para a autodescoberta do *Bildungsheld*. Defendemos, por isso, que elas se comportam como figuras magistrais. Ressalve-se, contudo, que, ao contrário destas entidades de que o padre Ambrósio aquiliniano é uma ilustração primorosa, as personagens femininas não impõem ao protagonista um programa rígido e alheio à sua vontade. Além disso, como acontece em *A via sinuosa*, elas podem mesmo concorrer para o fracasso dos planos tutoriais, exercendo uma acção subversiva.

Entretanto, há que reconhecer que nem todas as personagens que integram o universo feminino dos nossos romances detêm o mesmo destaque ou a mesma função. Tal decorre da esfera de acção em que elas se movimentam. Assim, tivemos oportunidade de verificar que as figuras maternas e afins, mais presentes, em geral, do que as figuras paternas, são pouco relevantes. À semelhança do mestre tradicional, elas representam e procuram normalmente impor um sistema de valores estranhos ao protagonista, pelo que também a sua actuação está condenada ao fracasso.

De presença mais destacada, sobretudo no romance de Aquilino, aquelas que designámos como "raparigas-criança" não são igualmente elementos proeminentes do processo autoformativo do herói. Tanto Celidónia como Maria são representadas como seres estáticos,

passivos, puros e assexuados, anjos que representam um mundo idílico de que o protagonista, até certo momento da sua vida, também participou. Em *A via sinuosa*, projectam-se na jovem Violas os valores da ordem antiga de que Libório, fruto de influências diversas, se vai afastando no decorrer da sua existência. Acrescente-se ainda que, de acordo com os valores de uma sociedade patriarcal, o amado constitui o epicentro da existência destas duas "mulherzinhas".

Qualquer uma delas, pela sua natureza e fraco impacto, contrasta com aquelas cuja acção se torna preponderante nos nossos romances. Referimo-nos às mulheres que assumem a sua sexualidade e despertam no protagonista o desejo, conduzindo-o à descoberta do corpo. São elas que vêm perturbar a estabilidade do herói, despoletando o processo de autoconhecimento. Segundo o que ficou dito nas páginas anteriores, parece-nos não ser abusivo afirmar que através destas mulheres se dá a entrada do protagonista no mundo, pelo que se confirma a actuação tutelar por elas levada a cabo. A diabolizada D. Estefânia, Ana Potebórneo, Judite, a rapariga do canavial e a criada ruiva são as personagens que, nas obras estudadas, levam avante esta tarefa. Ao lado de personagens anónimas e de acção pontual, distinguem-se, neste domínio, as figuras da prostituta e da adúltera, seres que, ainda que de formas diferentes, são encarados sobretudo em função de uma particular relação com o mundo do sexo.

Actualizando o tradicional binómio cidade/campo, enquanto as mulheres assexuadas reinam no campo, as últimas surgem associadas à cidade ou ao estrangeiro. Se no campo radicam os valores tradicionais e (supostamente) impera a moral, na cidade, espaço sujeito a vicissitudes várias, impera a dissolução. Em *A via sinuosa*, esta divisão reflecte-se ainda no facto de a D. Estefânia, em oposição a Celidónia, se associarem os valores da perturbadora ordem nova.

Lidar com o desejo nem sempre se afigura fácil para o protagonista. Libório, destinado a uma carreira eclesiástica que não escolheu, experiencia, a este respeito um conflito particular. À sua volta, enquanto o mestre oficial, se bem que hesitante quando se pronuncia sobre os efeitos da beleza feminina, é benevolente em relação aos deveres do sacerdote, as figuras maternas, seguindo uma moral místico-religiosa, revelam-se bem menos tolerantes. Elas velam pela pureza de Libório, como se pretendessem mantê-lo no estado infantil. De forma implícita, gera-se um confronto entre figuras femininas de actuação contraditória, da mesma maneira que também o protagonista vive dividido entre tendências antinómicas.

Para Antunes e o protagonista de *A noite e o riso* este drama não existe. O último aparece-nos completamente sozinho e livre para seguir o curso da vida. No romance de Almada, o invasivo tio (e note-se como aqui, em contraste com *A via sinuosa*, uma tutela masculina parece fazer toda a diferença), a bem da masculinidade do sobrinho, proporciona a este os meios necessários para a sua descoberta do sexo. De acordo com a mentalidade marialvista do tio, Antunes apenas se pode definir como homem a partir da interacção sexual com o sexo oposto. Dir-se-ia que ser homem é, acima de tudo, saber lidar virilmente com a mulher. Ela é o objecto de desejo capaz de agitar no aprendiz a pulsão erótica que o consubstanciará em homem. Se recordarmos que Libório também decide ser homem (ser padre não é ser homem?) depois da visão da tentadora D. Estefânia, ele parece não se afastar muito desta concepção. Entendemos, por isso, que nestes romances, assim como em *A noite e o riso*, se representa a entrada dos protagonistas no que considerámos serem "os estados do homem", segundo os quais o homem se define pela relação que mantém com a mulher, a qual se torna na mediadora imprescindível para o acesso à condição de elemento pertencente ao género masculino. Pensamos que, a par dos estudos feministas, também os estudos masculinos podem ter no *Bildungsroman* um apreciável campo de investigação, uma vez que ele contempla a construção desse parâmetro não desprezível que é a identidade sexual, encenando padrões de masculinidade.

A identidade masculina que se afirma através deste rito de passagem que é o contacto com a mulher integra um domínio fundamental, do ponto de vista do nosso subgénero, que é o conhecimento do "eu". Tal é visível com particular clareza em *Nome de guerra*, onde, a partir do relacionamento com Judite, Antunes inicia uma viagem de regresso a si mesmo, inspeccionando-se e autodescobrindo-se. Mesmo antes de ser iniciado no mundo do sexo, também Libório começa a olhar para si e a fazer opções desde que vê D. Estefânia seminua e a deseja. Julgamos, então, que a intervenção feminina não se restringe ao simples domínio sexual. Sabemos como, em *A noite e o riso*, as experiências sexuais satisfatórias do protagonista são importantes do ponto de vista da construção da sua identidade social. Neste romance, a descoberta do "eu" continua com personagens femininas que não estão ligadas à iniciação sexual. Referimo-nos a Luísa Estrela e a Zana. Curiosamente, ao contrário do romance de Almada, a prostituta não surge aqui especialmente associada ao mundo do sexo. A sua acção combina-se com a de Zana, uma mulher livre e culta — diferente, por isso, das

mulheres que povoam os outros romances[237] — que surge num momento de impasse da vida do protagonista. Conforme afirmámos, a sua presença no romance parece-nos reflectir a evolução da situação da mulher ao longo do século XX, a qual vai deixando de estar confinada ao lar e vai furando o monopólio masculino. Porque a mulher deixa de ser vista apenas como um corpo apetecível, ela ultrapassa a condição de "mestra de amor" e conduz o aprendiz masculino a novos encontros consigo mesmo. É assim que esta mulher-escritora, aprofundando a acção de Luísa Estrela, vai contribuir para a descoberta da vocação literária do seu companheiro.

Se é o inesperado aparecimento de um determinado tipo de personagem feminina que põe o *Bildungsheld* em movimento (em rigor, só se deveria falar de *Bildungsheld* a partir deste momento), a sua retirada implica o corte da acção. Conforme vimos, nos romances de autoformação escolhidos, muitas vezes numa proveitosa parceria com o romance sentimental, acompanha-se o desenrolar do envolvimento amoroso entre o herói e a mulher que geralmente o escolhe. O final do romance coincide com o *terminus* do relacionamento, pelo que este surge como uma experiência completa de evidente valor autoformativo. Ora, a interrupção das ligações afectivas dos nossos protagonistas, à excepção talvez de Antunes, não decorre geralmente da iniciativa dos elementos masculinos, mas de motivos externos de natureza diversa: enquanto no romance de Aquilino os amantes se separam devido à descoberta dos amores ilícitos entre Libório e a mulher do fidalgo, tanto em *Nome de guerra* como em *A noite e o riso* é algo mais definitivo que põe cobro à relação sentimental: a morte real ou simbólica da parceira amorosa. Note-se, porém, que, se para Antunes a morte concreta de Maria e a consequente morte simbólica de Judite lhe garantem a liberdade de uma nova vida, para o protagonista do romance de Nuno Bragança implica também uma dolorosa perda acompanhada da dura descoberta da realidade da morte. Seja como for, o desenlace dos nossos três romances caracteriza-se, por conseguinte, pela ausência feminina, situação diferente da que se verificava no chamado romance de aprendizagem clássico, onde, para além de uma função temática (cf. Minden, 1997: 2), competia à mulher, através do casamento que rematava a acção, uma função estrutural (cf. *ibidem*). Cremos, contudo, que, tal como a função temática, também essa função estrutural se mantém, principalmente nestes romances em que o

[237] D. Estefânia é culta, mas não é livre. Liberdade e instrução parece ser uma combinação inaceitável para as mulheres do seu tempo, as quais "vale[m] mais por acompanhar um homem do que por ser[em] livre[s]. E se o homem é rico e de boas famílias é o melhor que há para acompanhar uma mulher" (Almada Negreiros, 1986: 136).

falecimento da mulher conduz ao remate da acção, na medida em que continua a passar pela figura feminina o fim de um ciclo que, muitas vezes, é igualmente iniciado por ela.

Talvez seja no desfecho das obras que melhor se evidencia o papel da mulher como elemento ancilar do processo autoformativo masculino: desempenhada a sua missão, é necessário que ela desapareça para que o herói possa avançar para novas experiências. Para os protagonistas, reserva-se o futuro por conhecer. Daí o final aberto que, como vimos no início, o *Bildungsroman*, de acordo com a natureza processual da formação humana, preferencialmente adopta. Para as mulheres, na impossibilidade do casamento que, de acordo com as representações tradicionais da feminilidade, as introduziria nos "estados da mulher", resta o apagamento total e irrevogável através da morte. Pelo final dos romances seleccionados percebemos que o percurso autoformativo masculino implica a mulher, mas não o casamento, uma vez que, no caso dos homens, se dissocia sexualidade e matrimónio. Esta dissemelhança recorda-nos uma outra que se verifica nos nossos romances, nos quais, excluindo talvez *A noite e o riso*, as mulheres permanecem estáticas.

Aproximando-nos também do final da nossa investigação, não queremos deixar de salientar que as conclusões aqui reunidas dizem respeito a um segmento do *Bildungsroman*, que, mesmo sendo hipoteticamente o mais frequente, não autoriza extrapolações imediatas para outras variantes do subgénero. Com efeito, a sintonia que identificámos entre os três romances deve-se ao facto de neles a educação sentimental dos protagonistas ser o tema fundamental. A acção das figuras femininas, noutras cambiantes do nosso subgénero, promoverá certamente o autoconhecimento do *Bildungsheld* em variadas direcções. *A noite e o riso*, enquanto *Künstlerbildungsroman*, poderia confirmar isto mesmo, já que é uma mulher que está na origem da descoberta da vocação de escritor do protagonista. Porém, é ainda a partir do lugar de companheira amorosa que ela desempenha esta função.

Para o aprofundamento do estudo do romance de autoformação no domínio dos estudos de género sexual, conviria ainda, para além de um trabalho exclusivamente dedicado ao *Bildungsroman* português de protagonista feminina, estudar as representações do masculino e do feminino nesta variante e compará-las com as que surgem na vertente masculina do subgénero. Quem sabe os provérbios que essa pesquisa nos levaria a identificar?

Bibliografia

1. Obras de ficção

1.1. Romances estudados

Almada Negreiros, José (1938), *Nome de guerra* [ed. ut.: 1986, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda]

Bragança, Nuno (1969), *A noite e o riso* [ed. ut.: 1995, Lisboa, D. Quixote]

Ribeiro, Aquilino (1918), *A via sinuosa* [ed. ut.: 1983, Lisboa, Bertrand]

1.2. Outras obras de ficção consultadas

Alegre, Manuel (1995), *Alma* [ed. ut.: 2002, 8ª ed, Lisboa, D. Quixote]

Almeida Faria (1962), *Rumor branco* [ed. ut.: 1992, 4ª ed, revista, Lisboa, Caminho]

Alves Redol (1958), *A barca dos sete lemes*, Lisboa, Europa-América

Botelho, Abel (1910), *Próspero Fortuna (Patologia Social V)*, Porto, Chardron

Bragança, Nuno (1977), *Directa* [ed. ut.: 1995, 3ª ed., Lisboa, D. Quixote]

_____ (1981), *Square Tolstoi*, Lisboa, Assírio e Alvim

Cachapa, Possidónio (1998), *A materna doçura*, Lisboa, Assírio & Alvim

Castro, Fernanda de (1945), *Maria da Lua* [ed. ut.: 1960, 3ª ed., Porto, Livraria Tavares Martins]

Cervantes, Miguel (1605), *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* [trad. ut.: 2004, *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Manch*a, Mem Martins, Europa-América, tradução dos Viscondes de Castilho e de Azevedo]

Coetzee, J. M. (2002), *Youth* [ed. ut.: 2003, London, Vintage]

Ferreira, José Gomes (1963), *Aventuras de João Sem Medo*. *Panfleto mágico em forma de romance* [ed. ut.: 1991, Lisboa, Dom Quixote]

Ferreira, Vergílio (1946), *Vagão J*. [ed. ut.: 1982, 3ª ed., Lisboa, Bertrand]

_____ (1954), *Manhã submersa* [ed. ut.: 1993,16ª ed., Lisboa, Bertrand]

Ferreira de Castro (1930), *A selva* [ed. ut.: 1989, 37ª ed., Lisboa, Guimarães Editores]

Ferreira de Castro (1955), "Pequena história de «A Selva»" [ed. ut.: 1989, *in A selva*, 37ª ed., Lisboa, Guimarães Editores, pp. 17-24]

Fonseca, Branquinho da (1956), *Bandeira preta* [ed. ut.: 1966, Lisboa, Portugália]

Goethe, W. (1796-1797), *Wilhelm Meisters Lehrjahre* [trad. ut.: 1998, *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, 2 vol., Lisboa, Relógio d'Água, tradução de Paulo Osório de Castro]

Lima, Jaime Magalhães (1899), *Transviado*, Lisboa, Empresa Editora

Lodge, David (1970), *Out of the shelter* [trad. ut.: 2003, *Longe do abismo*, Porto, Asa, tradução de Ana Maria Chaves]

Lobo Antunes (1983), *Os cus de Judas* [ed. ut.: 1997, 19ª ed., Lisboa, D. Quixote]

Miguéis, José Rodrigues (1960), *A escola do paraíso* [ed. ut.: 1993, 9ª ed., Lisboa, Estampa]

Morais, Graça Pina de (1958), *A origem* [ed. ut.: 1991, 2ª ed., Lisboa, Antígona]

_____(1969), *Jerónimo e Eulália* [ed. ut.: 2000, Lisboa, Antígona]

Nemésio, Vitorino (1927), *Varanda de Pilatos* [ed. ut.: 1992, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda]

Queirós, Eça de (1901), *A cidade e as serras* [ed. ut.: s/d, Lisboa, Livros do Brasil, Fixação do texto e notas de Helena Cidade Moura]

_____ (1925), *A capital!* [ed. ut.: 1992, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda]

Queirós, Teixeira de (1919), *A grande quimera*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira

Régio, José (1934), *Jogo da cabra cega* [ed. ut.:1982, Lisboa, Brasília Editora]

_____ (1945), *Uma gota de sangue*, Lisboa, Inquérito

Ribeiro, Aquilino (1945), *Lápides partidas* [ed. ut.: 1985, Lisboa, Bertrand]

_____ (1948), *Uma luz ao longe* [ed. ut.: 1969, Lisboa, Bertrand]

Ribeiro, Bernardim (1554), *Menina e moça* [ed. ut.: 1973, *Menina e moça ou Saudades*. Selecção e fixação do texto, introdução, notas e glossário de J. G. Herculano de Carvalho, 3ª ed., Coimbra, Atlântida]

Saramago, José (1977), *Manual de pintura e caligrafia* [ed. ut.: 1985, 3ª edição, Lisboa, Caminho

Soeiro Pereira Gomes (1941), *Esteiros* [ed. ut.: 1942, 2ª ed, Lisboa, Sirius]

2. Bibliografia teórica e crítica

AAVV (1997), *A mulher na vida e obra de Camilo*. Famalicão, Centro de Estudos Camilianos

Abbott, H. Porter (1988), "Autobiography, autography, fiction: groundwork for a taxonomy of textual categories" *in New literary history*, vol. 19-3, pp. 597-615

Adam, Jean-Michel (1997), *Les textes: types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue,* 3e ed. revue et corrigée, Paris, Nathan

Aguiar e Silva, Vítor Manuel de (1967), *Teoria da literatura* [ed. ut.: 1973, 3ª edição revista e aumentada, Coimbra, Almedina e 1984, 6ª ed, revista, Coimbra, Almedina]

_____ (1994), "*Nome de guerra*, romance de educação", *in Homenagem a Lúcio Craveiro da Silva*, Braga, Centro de Estudos Humanísticos/Universidade do Minho, pp. 403-412

Alçada Baptista, António (1986), "*Nome de guerra*, ou um outro amor em Portugal" *in* Almada Negreiros, José de (1986), *Nome de guerra*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp. 11-22

Alden, Patricia (1987), *Social mobility in the English Bildungsroman. Gissing, Hardy, Bennett, and Lawrence*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press

Almeida Faria (1992), "Polémica em torno de *Rumor branco*" *in Rumor branco*, 4ª ed, revista, Lisboa, Caminho, pp. 119-161

Álvares, Cristina (1999), *O amor da letra. O heterogéneo, o artificial e o feminino no* Roman de la rose *de Jean Renart, Braga*, Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos

Alves Pires (1970), "*Maina Mendes* e *A noite e o riso*" in *Brotéria*, nº 12, pp. 638-643

Amrine, Frederick (1987), "Rethinking the "*Bildungsroman*"" *in Michigan Germanic Studies*, 13.2, pp. 119-139

Arnaut, Ana Paula (2002), *Post-modernismo no romance português contemporâneo. Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu*, Coimbra, Almedina

Bakhtin, Mikhaïl (1979), "Le roman d'apprentissage et sa signification dans l'histoire du réalisme" [ed. ut.: 1984, "Le roman d'apprentissage dans l'histoire du réalisme" *in Esthétique de la création verbale*, Paris, Gallimard, pp. 211-261, tradução do russo de Alfreda Aucouturier]

Bancaud-Maënen, Florence (1998), *Le roman de formation au XVIIIe siècle en Europe*, Paris, Nathan

Bannet, Eve Tavor (1991), "Rewriting the social text: the female *Bildungsroman* in eighteenth-century England" *in* Hardin, James N. (ed.) (1991), *Reflection and action. Essays on the Bildungsroman*, Columbia, University of South Carolina Press, pp.195-227

Barrento, João (org.) (1991a), *Goethe. Vida. Obra. Época. Goethe em Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores

_____ (1991b), "Prefácio" *in* Goethe,W. (1991), *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, Lisboa, Círculo de Leitores [tít. or. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, 1796-1797; tradução de Paulo Osório de Castro]

Beddow, Michael (1982), *The fiction of Humanity. Studies in the Bildungsroman from Wieland to Thomas Mann*, Cambridge, London, New York, Cambridge University Press

Berger, Estela Couto (1998), *A audácia da diferença. Percursos femininos na ficção de Maria Velho da Costa*, Faro, Universidade do Algarve

Biasi, Pierre-Marc de (1995), "*L'éducation sentimentale*: histoire d'un titre" *in Magazine littéraire*, nº 331, pp. 45-48

Braendlin, Bonnie Hoover (1984), "The prostitute as scapegoat: Mildred Rogers in Somerset Maugham's *Of human bondage*" *in* Horn, Pierre L. and Pringle, Mary Beth (1984), *The image of the prostitute in modern literature*, New York, Frederick Ungar Publishing Co., pp. 9-18

Buckley, Jerome Hamilton (1974), *Season of youth. The Bildungsroman from Dickens to Golding*, Cambridge/Massachusetts, Harvard University Press

Buescu, Helena Carvalhão (1991), "A importância dos Actos V: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, *L'éducation sentimentale* e *Os Maias*" [ed. ut.: 1995, *in A lua, a literatura e o mundo*, Lisboa, Cosmos, pp. 149-160]

_____ (s/ d), "George Sand e Júlio Dinis: questões de espaço no romance rústico francês e português" [ed. ut.: 1995, *in A lua, a literatura e o mundo*, Lisboa, Cosmos, pp. 49-58]

Cabibbo, Paola; Goldoni, Annalisa (1984), "Per una tipologia del romanzo d'iniziazione" *in* Cabibbo, Paola (a cura di) (1984), *Sigfrido nel nuovo mondo. Studi sulla narrativa d'iniziazione*, La Goliardica, Editrice Universitaria di Roma, pp. 13-51

Campbell, Joseph (1949), *The hero with a thousand faces* [ed. ut.:1973, 3rd printing, Princeton/New Jersey, Princeton University Press]

Campos Fernandes, Maria da Penha (1995), *Mimese irónica e metaficção. Para uma poética pragmática do romance (contemporâneo)*, Braga, Universidade do Minho (texto policopiado)

Carmo, Carina Infante do (1998), *Adolescer em clausura. Olhares de Aquilino, Régio e Vergílio Ferreira sobre o romance de internato*, Faro-Viseu, Universidade do Algarve-Centro de Estudos Aquilino Ribeiro

Castro, Aníbal Pinto de (1960), *Balzac em Portugal. Contribuição para o estudo da influência de Balzac em Portugal e no Brasil*, (Suplemento de «Brasília», Vol. XI), Coimbra, Coimbra Editora

Ceia, Carlos (2003), "A construção do romance experimental modernista: *Ulysses* (1922), de James Joyce, e *Nome de Guerra* (1938), de Almada Negreiros" *in Estudos anglo-portugueses. Livro de homenagem a Maria Leonor Machado de Sousa*, Lisboa, Colibri, pp. 127-147

Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain (1969), *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres* [ed. ut.: 1989, Paris, Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter]

Constans, Ellen (1999), *Parlez-moi d'amour. Le roman sentimental. Des romans grecs aux collections de l'an 2000*, PULIM (Presses Universitaires de Limoges), Limoges

Corbin, Alain (1995), "Pour une histoire du sentiment amoureux" *in Magazine littéraire*, nº 331, pp. 18-22

Correia, Clara Pinto (2004), *O testículo esquerdo: alguns aspectos da demonização do feminino*, Lisboa, Relógio d'Água

Costa, Fernanda Gil (1993), "De Felix Meister a Felix Krull. Perspectivas para uma redefinição do Bildungsroman", *in Runa*, nº 20, 2, pp. 173-182

Delon, Michel (1995), "L'apprentissage des corps et des cœurs" *in Magazine littéraire*, nº 331, pp. 28-31

Derrida, Jacques (1980), "The law of genre" *in Critical Inquiry*, Vol. 7, nº 1, pp. 55-81

Dilthey, Wilhelm (1870), *Leben Schleiermachers* [ed. ut.: 1991, Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht]

_____ (1906), *Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Holderlin* [ed. ut.: 1991, Leipzig, Reclam Verlag]

Duarte, Eduardo de Assis (1993), "Jorge Amado e o "Bildungsroman" proletário" *in Quaderni Ibero-Americani: attualita culturale della Peninsola Iberica e America Latina*, Turin, Italia, nº 74, pp. 35-42

Dulong, Claude (1991), "Da conversação à criação" [trad. ut.: 1994, *in* Duby, Georges e Perrot, Michelle (dir.), *História das mulheres. Do Renascimento à Idade Moderna*, Vol. III, Lisboa, Afrontamento, pp. 466-495, tradução portuguesa com revisão científica de Maria Helena da Cruz Coelho, Irene MariaVaquinhas, Leontina Ventura e Guilhermina Mota]

Eagleton, Mary (1989), "Genre and gender" [ed. ut.: 2000, *in* Duff, David (ed.), *Modern genre theory*, London, Longman, pp. 250-262]

Eiras, Pedro (2002), "João Sem Medo para além do espelho" *in* Lima, Isabel Pires de; Eiras, Pedro e Martelo, Rosa Maria (org.), (2002), *Viagem do século XX em José Gomes Ferreira*, Porto, Campo das letras-Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp. 223-246

Estrada larga (1956) [ed. utilizada: s/d, *Estrada larga. Antologia dos números especiais relativos a um lustro do Suplemento "Cultura e arte" de 'O Comércio do Porto'*, Vol. I, Porto, Porto Editora]

Farge, Arlette e Davis, Natalie Zemon (1991), "Introdução" [trad. ut.: 1994, *in* Duby, Georges e Perrot, Michelle (dir.), *História das mulheres. Do Renascimento à Idade Moderna*, Vol. III, Lisboa, Afrontamento, pp. 9-17. Tradução portuguesa com revisão científica de Maria Helena da Cruz Coelho, Irene MariaVaquinhas, Leontina Ventura e Guilhermina Mota]

Feng, Pin-chia (1999), *The female Bildungsroman by Toni Morrison and Maxine Hong Kingston. A postmodern reading*, New York, Peter Lang

Fernandes, António Augusto (1997), "*A via sinuosa* – uma perspectivação pedagógica", *in Cadernos aquilinianos*, nº 5, pp. 9-34

Fernández Vázquez, José Santiago (2002), *La novela de formación. Una aproximación a la ideología colonial europea desde la óptica del Bildungsroman clásico*, Universidad Alcalá de Henares

Ferreira, Ana Paula (1992), *Alves Redol e o neo-realismo português*, Lisboa, Caminho

Ferreira, José Gomes (1973), "Nota final da 2ª edição [de *Aventuras de João Sem Medo*]" [ed. ut. 1991, *in Aventuras de João Sem Medo. Panfleto mágico em forma de romance*, Lisboa, Dom Quixote, pp. 197-210]

Ferreira, Vergílio (1962), "Prefácio da 1ª edição" [ed. ut.: 1992, *in* Almeida Faria, *Rumor Branco*, 4ª edição revista, Lisboa, Caminho, pp. 9-15)

Finkielkraut, Alain (1996), *L'humanité perdue* [Trad. ut. : 1997, *A humanidade perdida. Ensaio sobre o século XX*, Porto, Asa, tradução de Pedro Tamen]

França, José-Augusto (1986), *Amadeo de Souza-Cardoso, o português à força, & Almada Negreiros, o português sem mestre*, Lisboa, Bertrand

Genette, Gérard (1987), *Seuils*, Paris, Seuil

Gerard, André-Marie (1989), *Dictionnaire de la Bible*, Paris, Robert Laffont

Goes, Jan (1999), *L'adjectif. Entre nom et verbe*, Paris, Duculot

Gohlman, Susan Ashley (1990), *Starting over: the task of the protagonist in the contemporary Bildungsroman*, New York/London, Garland Publishing

Goulart, Rosa Maria (1990), *Romance lírico. O percurso de Vergílio Ferreira*, Lisboa, Bertrand

Granderoute, Robert (1985), *Le roman pédagogique de Fénelon a Rousseau*, Genève-Paris, Slatkine

Griffin, Victoria (1999), *The mistress – histories, myths and interpretations of the «Other woman»* [trad. ut.: 2000, *A amante. Histórias, mitos e interpretações da «outra»*, Lisboa, Editorial Bizâncio, tradução de Maria Carvalho]

Grossegesse, Orlando (1991), "Sobre a 're-carnavalização' em *A cidade e as serras*" *in Queirosiana*, nº1, pp. 55-69

Guillén, Cláudio (1971), *Literature as system. Essays towards the theory of literary history*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press

Guimarães, Fernando (1982), *Simbolismo, modernismo e vanguardas* [ed. ut.: 1992, Porto, Lello & Irmão Editores]

Gusmão, Manuel (1978), "Relatório de releitura de *A noite e o riso*", [ed. ut.: 1995 *in* Bragança, Nuno, *A noite e o riso*, 4ª ed, Lisboa, D. Quixote, pp. 9-40]

Heinich, Nathalie (1996), *États de femme. L'identité féminine dans la fiction occidentale* [trad. ut.: 1998, *Estados da mulher. A identidade feminina na ficção ocidental*, Lisboa, Estampa, tradução de Ana Silva]

Hendriksen, John Oscar (1989), *'This side of paradise' as a Bildungsroman*, UMI, Ann Arbol

Hirsch, Marianne (1979), "The novel of formation between Great expectations and Lost illusions", *in Genre*; XII, pp. 293-311

Horn, Pierre L. and Pringle, Mary Beth (1984), *The image of the prostitute in modern literature*, New York, Frederick Ungar Publishing Co.

"Inquérito sobre *Delfim* e *Bolor*" *in Ciberkiosk* (1998), nº 3

Izzo, Donatella (1984), "Un anti-romanzo d'iniziazione: *Redburn* di H. Melville" *in* Cabibbo, Paola (a cura di) (1984), *Sigfrido nel nuovo mondo. Studi sulla narrativa d'iniziazione*, La Goliardica, Editrice Universitaria di Roma, pp.173-200

James, Henry (1865), " '*Wilhelm Meister: apprenticeship and travels*.' From the German of Goethe by Thomas Carlyle" [trad. ut.: 2000, "*Los años de aprendizaje y andanzas de Wilhelm Meister*, traducido del alemán de Goethe por Thomas Carlyle", *in* Alcoriza, Javier y Lastra, Antonio (Sel., introd. y trad.), *La imaginación literaria. Escritos de biografía y crítica. Henry James*, Barcelona, Alba Editorial, pp. 65-71]

Jesus, Maria Saraiva de (1997), *A representação da mulher na narrativa realista-naturalista*, Aveiro, Centro de Línguas e Culturas/Universidade de Aveiro (texto policopiado)

Jones, Anne Hudson (1996), "Images of physicians in literature: medical Bildungsromans", in *The Lancet*, Sept 14, pp. 734-737 (in http://web6.infotrac.london.galegroup.com/itw/infomark/28/496/47577110w3/)

Jost, François (1969), "La tradition du *Bildungsroman*", *in Comparative literature*, 2, pp. 97-115

_____ (1983), "Variations of a species: the *Bildungsroman*", *in Symposium*, XXXVII, 2, pp. 125-146

Koepke, Wulf (1990), "Quest, illusion, creativity, maturity, and resignation: the questionable journey of the protagonist of the Bildungsroman", *in Helios*, 17,1, pp.129-143

Kontje, Todd (1992*), Private lives in the public sphere: the German Bildungsroman as metafiction*, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press

_____ (1993), *The German Bildungsroman: history of a national genre*, Columbia, Camden House

Kundera, Milan (1987), *L'art du roman* [trad. ut.: 2002, *A arte do romance*, 2ª ed, Lisboa, D. Quixote, tradução de Luísa Feijó e Maria João Delgado]

Labovitz, Esther Kleinboard (1986), *The myth of the heroine. The female Bildungsroman in the twentieth century* [ed. ut.: 1988, 2nd edition, New York, Peter Lang]

Leal, Ivone (1986), "Os papéis tradicionais femininos: continuidade e rupturas de meados do século XIX a meados do séc. XX" *in* AAVV (1986), *A mulher na sociedade portuguesa. Visão histórica e perspectivas actuais*, Vol. II, Coimbra, Instituto de História Económica e Social, pp. 353-368

Lepecki, Maria Lúcia (1974), "O sentido de "A cidade e as serras"" *in Eça na ambiguidade*, Colecção Estudos e Ensaios, Fundão, Jornal do Fundão Editora, pp. 77-147

LeSeur, Geta (1995), *Ten is the age of darkness. The black Bildungsroman*, Columbia/London, University of Missouri Press

Locatelli, Aude (1998), *La lyre, la plume et le temps. Figures de musiciens dans le «Bildungsroman»*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag

Lopes, Óscar (1963), "A infância e a adolescência na ficção portuguesa", *in Seara nova*, Lisboa, nº 1418, Dezembro; pp. 222-226 e p. 235

_____ (1987), *Entre Fialho e Nemésio. Estudos de literatura portuguesa contemporânea*, Vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda

Lopes, Teresa Rita (1984), "La diffusion de la littérature française au Portugal depuis le XIXe siècle jusqu'au début du XXe siècle", *in L' enseignement et l'expansion de la littérature française au Portugal*, Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, Centre Culturel Portugais, pp. 71-91

Loureiro, La Salette (1996), *A cidade em autores do primeiro modernismo. Pessoa, Almada e Sá-Carneiro*, Lisboa, Estampa

Lourenço, Eduardo (1966), "Uma literatura desenvolta ou os filhos de Álvaro de Campos" *in O tempo e o modo. Revista de pensamento e acção*, nº 42, pp. 923-935 [ed. ut.: 2003, *O*

tempo e o modo. Revista de pensamento e acção. Uma antologia, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian]

_____ (1985), " Aquilino ou Eros e Cristo" [ed. ut.: 1993, *in O canto do signo. Existência e literatura (1957-1993)*, Lisboa, Presença, pp. 227-237]

Lukács, Georg (1916), *Die Theorie des Romans* [trad. ut.: s/d, *Teoria do romance*, Lisboa, Presença, tradução de Alfredo Margarido]

_____ (1950), *Studies in European Realism. A sociological survey of the writings of Balzac, Stendhal, Zola, Tolstoy, Gorki and others* [ed. ut.: 1989, London, The Merlin Press, translated by Edith Bone]

Lutes, Leasa Y. (2000), *Allende, Buitrago, Luiselli. Aproximaciones teóricas al concepto del "Bildungsroman" femenino*, New York, Washington, D.C./Baltimore, Boston, Peter Lang

Magalhães, Isabel Allegro de (1995), *O sexo dos textos e outras leituras*, Lisboa, Caminho

_____ (2002), "Anos 60 – Ficção" in Lopes, Óscar e Marinho, Maria de Fátima (dir.) (2002*)*, *História da literatura portuguesa. As correntes contemporâneas*, Vol. 7, Lisboa, Alfa, pp. 365-416

Magazine littéraire, 1995, nº 331

Mahoney, Dennis (1991), "The apprenticeship of the reader: the *Bildungsroman* of the "Age of Goethe"", *in* Hardin, James N. (ed.) (1991), *Reflection and action. Essays on the Bildungsroman*, Columbia, University of South Carolina Press, pp. 97-117

Mann, Thomas (1916), ""Der Entwicklungsroman" [trad. ut.: 1995,"O romance de evolução", *in* Seruya, Teresa (org.), *Sobre o romance no século XX. A reflexão dos escritores alemães*, Lisboa, Colibri, pp. 39-43, tradução de Belina Couto)

Martí, Ofelia (2001), "La novela de formación goethiana", *in* Acosta, Luis A.; Esteve, María Luisa, Hernández, Isabel y Raders, Margit (eds.), *Encuentros con Goethe*, Madrid, Editorial Trotta, pp. 183-199

Martinez, Maria Ester (1983), "*Nome de guerra*: una novela de tesis", *in Nova Renascença*, Vol. III, pp. 161-166

Martini, Fritz (1991), "Bildungsroman – term and theory", *in* Hardin, James N. (ed.) (1991), *Reflection and action. Essays on the Bildungsroman*, Columbia, University of South Carolina Press, pp. 1-25

Martins, Serafina Maria Grazina (1999), *Saber viver para saber morrer. A imagem ficcional do amor em Aquilino Ribeiro*, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (texto policopiado)

Melo, André de (1975), *Formas e violência em Nuno Bragança*, Cadernos de Cultura Parábola, Braga

Miles, D. H. (1974), "The picaro's journey to the confessional: the changing image of the hero in the German Bildungsroman", *in PMLA* 89, pp. 980-992

Minden, Michael (1983), "The place of inheritance in the Bildungsroman: *Agathon*, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, and *Der Nachsommer*" [ed. ut.: 1991, *in* Hardin, James N. (ed.), *Reflection and action. Essays on the Bildungsroman*, Columbia, University of South Carolina Press, pp. 254-292]

_____ (1997), *The German* Bildungsroman. *Incest and inheritance*, Cambridge, Cambridge University Press

Moigénie, Victor de (s/d), *A mulher em Portugal. Cartas dum estrangeiro* [ed. ut. 1924, Porto, Figueirinhas]

Montandon, Alain (1999), *Le roman au XVIIIe siècle en Europe*, Paris, Presses Universitaires de France

Moretti, Franco (1987*), The way of the world. The Bildungsroman in European culture*, London, Verso

Mourão-Ferreira, David (1964), "«Nome de Guerra»" [ed. ut.: 1966, *in Hospital das letras*, Lisboa, Guimarães Editores, pp. 199-205]

Mücke, Dorothea E. von (1991), *Virtue and the veil of illusion. Generic innovation and the pedagogical project in eighteenth-century literature*, Stanford, Stanford University Press

Naupert, C. (2000), "La mirada oblicua. El retrato de la adultera en la novela decimonónica", *in* Márquez, Miguel A., Verger, Antonio Ramirez de y Zambrano, Pablo (eds) (2000), *El retrato literario: tempestades y naufragios, escritura y reelaboración. Actas del XII Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, Huelva, Universidad de Huelva, pp. 311-316

Neufeld, Evelyn (1970), *The historical progression from the picaresque novel to the* Bildungsroman *as shown in* El Buscón, Gil Blas, Tom Jones and Wilhelm Meisters Lehrjahre, Missouri, Washington University (texto policopiado)

Nori, Giuseppe (1984), "Iniziazione e formazione: Il *Bildungsroman*" *in* Cabibbo, Paola (a cura di) (1984), *Sigfrido nel nuovo mondo. Studi sulla narrativa d'iniziazione*, La Goliardica, Editrice Universitaria di Roma, pp. 89-131

Núñez Sabarís, Xaquín (2002), Femeninas *de Valle-Inclán: estudio y edición crítica*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela

Pernot, Denis (1992), "Du «Bildungsroman» au roman d'éducation: un malentendu créateur?", *in Romantisme*, nº 76, pp. 105-119

_____ (1998), *Le roman de socialisation. 1889-1914*, Paris, Presses Universitaires de France

Pimentel, Irene Flunser (2001), *História das organizações femininas do Estado Novo*, Lisboa, Temas e Debates

Pinto, Crsitina Ferreira (1990), *O "bildungsroman" feminino: quatro exemplos brasileiros*, São Paulo, Perspectiva

Prado Coelho, Eduardo (1970), "Sobre «Nome de Guerra»" *in Colóquio/Letras*, nº 60, pp. 35-38

Praz, Mario (1966*), La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* [trad. ut.: 1977, *La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIXe siècle. Le romantisme noir*, Paris, Éditions Denöel, tradução de Constance Thompson Pasquali]

Redfield, Marc (1996), *Phantom formations. Aesthetic ideology and the Bildungsroman*, New York, Cornell University Press

Reeve, Clara (1785), *The progress of romance* [ed. ut.: *in* Allott, Miriam (1959), *Novelists on the novel*, London, Routledge and Kegan Paul, p. 47]

Régio, José (1938), "Nome de guerra, romance por José de Almada Negreiros. Colecção de autores modernos portugueses. Edições Europa, Lisboa" *in Presença*, Ano 11, Vol. 3º, nº 53-54, pp. 26-27 [ed. ut.: 1993, *Presença*. Edição facsimilada compacta, Tomo III, Lisboa, Contexto]

Reis, Carlos (1980), "A ideologia do fantástico. *Aventuras de João Sem Medo*", *in Colóquio/Letras*, nº 53, pp. 22-29

Reis, Carlos e Lopes, Ana Cristina M. (1987), *Dicionário de narratologia*, Coimbra, Almedina

Ribeiro, Ana (1994), "A citação pessoana em *O ano da morte de Ricardo Reis*", *in Diacrítica*, nº 9, Braga, Centro de Estudos Humanísticos, pp. 223-258

_____ (1998), A escola do paraíso *de José Rodrigues Miguéis: um romance de aprendizagem*, Braga, Centro de Estudos Humanísticos

Ribeiro, Aquilino (1963), *Abóboras no telhado. Crítica e polémica*, Lisboa, Bertrand

Rodrigues, Urbano Tavares (1971), "A juventude no mundo actual e a projecção na literatura", *in Ensaios de escreviver* [ed. ut.: 1978, 2ª ed. rev. e ampliada, Coimbra, Centelha, pp. 253-263]

Rodríguez Fontela, María de los Ángeles (1996a), *La novela de autoformación. Una aproximación teórica e histórica al "Bildungsroman" desde la narrativa hispánica*, Universidad de Oviedo, Kassel, Edition Reichenberg

_____ (1996b), *Poética da novela de autoformación. O Bildungsroman galego no contexto narrativo hispánico*, Santiago de Compostela, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro

Rousset, Jean (1981), *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, [ed. ut.: 1984, 5e ed., Paris, José Corti]

Saine, Thomas P. (1991), Was *Wilhelm Meisters Lehrjahre* really supposed to be a *Bildungsroman*?", *in* Hardin, James N. (ed.) (1991), *Reflection and action. Essays on the Bildungsroman*, Columbia, University of South Carolina Press, pp. 118-141

Sammons, Jeffery L. (1981), "The mystery of the missing *Bildungsroman*, or: what happened to Wilhelm Meister's legacy", *in Genre*, XIV, pp. 229-246

_____ (1991), "The Bildungsroman for nonspecialists: an attempt at a clarification", *in* Hardin, James N. (ed.) (1991), *Reflection and action. Essays on the Bildungsroman*, Columbia, University of South Carolina Press, pp. 26-45

Santana, Maria Helena Jacinto (2000), *Literatura e ciência na segunda metade do século XIX. A narrativa naturalista e pós-naturalista portuguesa*,Coimbra, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (texto policopiado)

Santos, Laura Ferreira (2000), "Do feminino em Freud, ou da mulher como ser 'encurtado'" [ed. ut.: 2002, in *Alteridades feridas. Algumas leituras feministas do cristianismo e da filosofia*, Coimbra, Angelus Novus, pp. 129-141]

Sapega, Ellen W. (1992), *Ficções modernistas. Um estudo da obra em prosa de José de Almada Negreiros 1915-1925*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa

Saraiva, António José (1949), "Balzac e Eça de Queirós" [ed. ut.: 1982, *in Para a história da cultura em Portugal*, Vol. II, Amadora, Bertrand, pp. 83-90]

Seixo, Maria Alzira (1983), "As metáforas da preensão e da recusa – a adolescência na ficção: *Jean-Christophe*, *Casa na Duna* e *Manhã Submersa*" *in Colóquio/Letras*, nº 72, pp. 19-28

_____ (1999), "Desencaminhados (*Maina/Nuno*). Sobre *A noite e o riso*, de Nuno Bragança e *Maina Mendes*, de Maria Velho da Costa" [ed. ut.: 2001, *in Outros erros. Ensaios de literatura*, Porto, Asa, pp. 188-202]

Sena, Jorge de (1954), "Tentativa de um panorama coordenado da literatura portuguesa de 1901 a 1950" [ed. ut.: 1988, *in Estudos de literatura portuguesa II*, Lisboa, Edições 70, pp. 59-86]

Sérgio, António (1932), "Guilherme Meister, Cândido e Gonçalo Mendes Ramires" [ed. ut.: 1934, *in Ensaios*. Tomo IV, Lisboa, Seara Nova, pp. 209-227]

Serra, Carlos Manuel Meira Marques Baptista (2001), *O* escreviver *em* A Noite e o Riso *de Nuno Bragança*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa (texto policopiado)

Serrão, Joel (1986), "A situação da mulher portuguesa oitocentista" *in* AAVV (1986), *A mulher na sociedade portuguesa. Visão histórica e perspectivas actuais*, Vol. II, Coimbra, Instituto de História Económica e Social, pp. 325-352

Shaffner, Randolph P. (1984), *The apprenticeship novel. A study of the 'Bildungsroman' as a regulative type in western literature with a focus on three classic representations by Goethe, Maugham, and Mann*, New York, Peter Lang

Showalter, Elaine (1981), "Feminist criticism in the wilderness" [trad. ut.: 2002, "A crítica feminista no deserto", *in* Macedo, Ana Gabriela (org.), *Género, identidade e desejo. Antologia crítica do feminismo contemporâneo*, Lisboa, Cotovia, pp. 37-74, tradução de Margarida Esteves Pereira]

Silva, Celina (1994), *Almada Negreiros. A busca de uma poética da ingenuidade*, Porto, Fundação Engenheiro António de Almeida

_____ (1997), "A escrita em Almada ou uma busca-conquista" *in Sentido que a vida faz*, Porto, Campo das Letras, pp. 441-447

Silva, Gabriel Rui (2002), *O tempo e o modo do homem que ficou sem lado: o efeito de autobiografia na obra de Nuno de Bragança*, Lisboa, Universidade Aberta (texto policopiado)

Smith, John H. (1987), "Cultivating gender: sexual difference, *Bildung*, and the *Bildungsroman*", *in Michigan Germanic studies*, 13.2, pp. 206-225

Steinecke, Hartmut (1987), "The novel and the individual: the significance of Goethe's *Wilhelm Meister* in the debate about the *Bildungsroman*", *in* Hardin, James N. (ed.) (1991), *Reflection and action. Essays on the Bildungsroman*, Columbia, University of South Carolina Press, pp. 69-96

Stendhal (Henry Beyle) (1822), *De l'amour* [ed. ut.: s/d, Calmann-Lévy Éditeurs, Paris]

Strecht, Pedro (2005), "Introdução" *in Vontade de ser. Textos sobre adolescência*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 25-27

Suleiman, Susan R. (1983), *Authoritarian fictions. The ideological novel as a literary genre* [ed. ut.: 1993, Princeton/New Jersey, Princeton University Press]

Swales, Martin (1978), *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*, Princeton/New Jersey, Princeton University Press

_____ (1991), "Irony and the novel: reflections on the German *Bildungsroman*", *in* Hardin, James N. (ed.) (1991), *Reflection and action. Essays on the Bildungsroman*, Columbia, University of South Carolina Press, pp. 46-68

Tadié, Jean-Yves (1990), *Le roman au XXe* siècle [trad. ut.: 1992, O *romance no século XX*, Lisboa, D. Quixote, tradução de Miguel Serras Pereira]

Temple, Nicholas (2005), "Adolescence" *in* Strecht, Pedro (2005), *Vontade de ser. Textos sobre adolescência*, Lisboa, Assírio & Alvim, pp. 13-16

Todorov, Tzvetan (1970), *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil

_____ (1978), "L' origine des genres" *in Les genres du discours*, Paris, Éditions du Seuil, pp. 44-60

_____ (1984), *Critique de la critique. Un roman d'apprentissage*, Paris, Seuil

Torres, Alexandre Pinheiro (1969), "Algumas notas sobre *A Noite e o Riso* de Nuno Bragança" [ed. ut.: 1989 *in Ensaios escolhidos I. Estudos sobre as literaturas de língua portuguesa*, Lisboa, Caminho, pp. 157-163]

Twain, Mark (1876), *The adventures of Tom Sawyer* [ed. ut.: 1982, *The adventures of Tom Sawyer. Life on the Mississippi. Adventures of Huckleberry Finn. Pudd'nhead Wilson*, New York, Literary Classics of the United States]

van Gorp, Hendrik e Musarra-Schroeder (ed.) (2000*), Genres as repositories of cultural memory*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi

van Oostrum, Duco (1995), *Male authors, female subjects. The woman within/beyond the borders of Henry Adams, Henry James, and others*, Amsterdam, Atlanta, Rodopi

Ventura, Mário (1981), "Nuno Bragança: Para mim, ser cristão é não ser ingénuo nem distraído" *in Diário de Notícias*, 3-5-1981, pp. 7-8

Vieira, Cristina Maria da Costa (2002), *O universo feminino n'*A esmeralda partida *de Fernando Campos*, Algés, Difel

Walker, Barbara G. (1988), *The woman's dictionary of symbols and sacred objects* [trad. ut.: 2002, *Dicionário dos símbolos e objectos sagrados da mulher*, Lisboa, Planeta Editora, tradução de Isabel Andrade]

Woolf, Virginia (1929), *A room of one's own* [trad. ut.: 1996, *Um quarto que seja seu*, 3ª ed, Lisboa, Vega, tradução de Maria José Ferros Moura]