

## As mulheres em *A via sinuosa*, de Aquilino Ribeiro\*

Ana Ribeiro

Depois de *Jardim das tormentas*, obra com que Aquilino se estreou em 1913, publicou o autor, cinco anos depois, *A via sinuosa*<sup>1</sup>. Como outros escritores, Aquilino iniciou a sua carreira de romancista com um romance de aprendizagem, isto é, com um romance que tem por tema a formação do herói através das sucessivas experiências por ele vividas. Esta obra aquiliniana constitui mesmo a primeira manifestação desta espécie romanesca na novelística portuguesa do século XX.

*A via sinuosa* apresenta-nos Libório Barradas, o protagonista, a viver esse período de transição que é a adolescência. Destinado à carreira eclesiástica, o protagonista tomará outro rumo depois de ir para a cidade de Lamego estudar. Participa, nesta altura, numa manifestação pró-republicana, o que lhe interditará mais tarde a entrada no seminário. A par da criação da sua identidade política,

---

\* Com algumas alterações, este é o texto de uma comunicação proferida em Abril na Casa-Museu de Monção, no âmbito da exposição "Aquilino em Monção". Corresponde a parte de um projecto mais amplo que desenvolvemos na nossa dissertação de doutoramento, actualmente em fase de preparação.

acompanhamos ainda o despertar da sua sexualidade e os seus primeiros amores. A vida desta personagem continua em *Lápides partidas* (1945), obra que retrata o período em que, tendo abandonado a sua terra natal, o jovem vai viver para Lisboa. Para evitar a prisão, acaba por deixar Portugal e exilar-se em França. *Sob o pendão bárbaro*, texto não publicado, centrar-se-ia nesta nova fase da vida de Libório.

Dos diversos elementos desta existência atribulada, centraremos a nossa atenção nas personagens femininas com quem o protagonista interage sentimentalmente no primeiro volume do incompleto tríptico. Embora, a começar pela mãe, diversas mulheres se cruzem com o jovem Barradas, é na condição de parceira amorosa e/ou sexual que a Mulher obtém maior destaque em *A via sinuosa*. Numa época em que ela continua a ser vista como a “pupila eterna” (*apud* Serrão, 1986: 327) do homem, o romance de Aquilino concede-lhe o lugar que tradicionalmente ocupa na ficção de autoria masculina.

Libório, em íntima conexão com o conflito entre dois mundos, vai viver também 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.

Celidónia é indissociável do espaço e tempo primevos da personagem masculina. Eles partilham diversos elementos deste mundo original, mas as suas direcções serão divergentes. Neste momento, a pequena Violas é uma espécie de duplo do discípulo do padre-mestre. Porém, enquanto este se transforma, 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.

O relacionamento que se estabelece entre ela e Libório é indissociável desta natureza que se atribui a Celidónia. Ela está para além do desejo. Pela sua

pureza, ela "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). Por esta mesma característica, ela pertence a um estado 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 Celidónia da Virgem, pois ambas são amadas, mas não possuídas, permanecendo imaculadas. É por isso que ela se coaduna com o projecto de vida eclesiástica de Libório: "Minha moral havia-se amolecido e eu pensava que, ungido de ordens maiores, não sendo honesto cobiçar uma D. Estefânia, seria razoável amar uma Celidónia" (228-229).

Aquilo que antes não era mais do que uma mera hipótese, passa, ainda que em imaginação, a uma realidade, isto é, em espírito, Libório beija a sua amiga: "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 com a imaginação, 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). Notemos que, apesar do que separa as duas mulheres, elas estão implicadas e se, pela fidalga, a imaginação de Libório se torna mais arrojada em relação a Celidónia, esta também não deixa de constituir uma alavanca para o relacionamento com a elevada senhora.

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 também aqui há um banco que proporciona o contacto físico entre ambos: "Celidónia, já nada esquivava, 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 pelas espiadelas no monte. Quanto a Celidónia, 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 a rapariga não deixe de ser reconhecida a sua natureza de sujeito desejante, esta, contrariamente ao que acontece com a fidalga, é matizada com uma outra característica: "Mas entre os ligeiros frémios da desejosa, bem distinguia eu a ternura inefável" (*ibidem*). Desta maneira, Celidónia parece afastar-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.

Nesta crescente materialização de Celidónia, que reflecte a evolução do candidato a sacerdote, um passo em frente é dado depois de Libório 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). Mais uma vez, 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, Celidónia é a "rapariga-criança" de que fala Nathalie Heinich (1998:30-31). 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) manifesta-se na repetição do nome. Este é outro dos domínios em que se verifica a imutabilidade atribuída a esta personagem feminina ao longo do romance.

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 já vimos, para o protagonista bastava "ter a alegria suprema do possuidor sem possuí-la [a Celidónia]" (121-122). Para o rapaz, colhido entre o desejar, mas não ousar, a Violas mais jovem, se bem que mais próxima em

diversos aspectos, acaba por se transformar numa inatingível mulher ideal, inspiradora do mais puro 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. Em pleno romance com a sedutora fidalga, perante ambas, ele contrasta as duas mulheres: 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, mais uma vez, a espiritualização da jovem. Em íntima conexão com este facto, é o amor ideal que sai valorizado quando o protagonista 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 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 de 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 de 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

o sinal da alteração do seu estatuto no mundo, perante o qual deixa de ser criança. 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-me levado para a liça” (*ibidem*). O destino, que a primeira destas 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. No entender do protagonista, não é, pois, destituída de sentido, neste momento, a “imprevista intersecção” (113) da sua vida com a de Celidónia, funcionando como mais um sinal do que ele representa para o mundo. É curioso que, para além disto, ele 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 que lhe é exterior. 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, elemento prototípico do romance de aprendizagem, é aqui, como noutras manifestações desta espécie romanesca, colocada sob o signo da luta. Este processo é indissociável de Celidónia, pois, como conclui o narrador-protagonista no fecho do capítulo, “Celidónia seria o primeiro torneio no meu romper de homem” (114). Se, no início da “carreira feminina” do mundo da ficção, segundo Nathalie Heinich (1998:16,27-28), 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. De acordo com aquela autora (cf. *idem*: 372), na representação literária do homem, é precisamente na adolescência que a dependência identitária em relação à mulher assume maior relevo.

É interessante notar que, ao mesmo tempo que o protagonista se apercebe do sentido relacional da sua existência, da alteração da sua imagem perante o mundo, modifica-se também, aos seus olhos, a imagem de Celidónia. A reacção da pequena Violas ao indesejado pretendente, que a transformou numa

das tais "raparigas a tomar" (Heinich, 1998: 43-46), revela a Libório elementos surpreendentes da personalidade da vizinha, até então limitada a um reduzido retrato físico. Mais do que "um tenro teixo ruivo, de cabeleira vaporosa e haste esbelta" (114), surge-lhe "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). No seu saber, o padre-mestre vê nela "aquelas prendas que faziam uma mulher estimada dos antigos: é sujeita, casta, calada, fiel e laboriosa" (95). Apaixonado, Libório aumenta esta lista, caracterizando-a como "Silenciosa, delicada, instintiva" (242) e "casta, formosa e forte" (341). Estes traços fazem dela, do ponto de vista masculino, a mulher conveniente porque convencional. Ao mesmo tempo, ela reúne os atributos da mulher-anjo romântica.

O mesmo não se pode dizer de D. Estefânia, a outra mulher com quem se intersecta a vida de Libório. A primeira referência a esta personagem vem da boca de Bento Chinoca, que, a traços largos, conta a história dela. Quando casou com Miguel de Malafaia, ela era "uma rapariga nova, espiritual, boa de se lhe lambar o beijo" (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. Embora 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 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). Não há, nesta altura, o olhar fatal que os condena à paixão. Quando ambos participam nas cerimónias pascais, Libório crê estabelecer-se entre eles 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, o discípulo do padre Ambrósio é posto 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<sup>2</sup> e da tentadora boca, cuja cor vermelha é símbolo "d'Éros libre et triomphant" (Chevalier e Geheerbrant, 1989: 832). O corpo seminu fidalga é o instrumento de domínio sobre o frágil elemento do 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 frente 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, embora 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)

De acordo com esta passagem, o perfume deixado pela esposa de Miguel de Malafaia é o poderoso adversário que o rapaz tem agora 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, de acordo com Maria Saraiva de Jesus (1997: 213), "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 adjetivo, expressam avaliações contraditórias de uma situação que não deixa de agradar ao protagonista. A ineficácia dos antídotos usuais sobre este "deleite novo que gozava" (69) reflecte igualmente a força desta sensação, aqui marcada com inequívocos 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 ouro 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 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.

Duas posteriores 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.

Posteriormente, quando Libório vai ao solar dos Malafaias para assistir à bênção da capela, a visão de D. Estefânia é novamente mencionada. Nesta altura, o narrador distanciado assumirá que ela "acordara meus sentidos num estremeção tão 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 pretendia 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, por acção de uma personagem feminina alheia ao seu mundo, ele descobre-se corpo e inicia, a partir daqui, "a via sinuosa" que, com o concurso de factores como a vinda 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 D. Estefânia mantém ao longo do episódio atrás analisado é alterada na sua segunda intervenção. Para além de ser a responsável pela libertação do protagonista, 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-comuns atribuídos a estas mulheres (cf. Naupert, 2000: 312), indiciando o brilho a sua ferosidade (cf. Jesus, 1997: 213).

Este interesse da mulher do deputado tornar-se-á mais evidente na viagem de regresso ao convento franciscano. Sozinha com Libório no banco traseiro, agasalha-se juntamente com ele sob um xaile-manta. Inicia, assim, intencionalmente, um processo de crescente proximidade física com o discípulo do

padre-mestre, proximidade essa evocativa do leito conjugal. Protegidos pelo xaile-manta, eis o que se passa debaixo dele: "Seu corpo encostara-se ao meu, mais que tudo a perna, que eu sentia quente e roliça para lá da meia subtil" (151). 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. 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 remete igualmente para uma intimidade transgressora.

Neste episódio, D. Estefânia age como adversária do papel de guia desveladamente desempenhado pelo paternal padre Ambrósio. Enquanto este pretendia, como revela no final, formar um conservador (cf. 344), aquela inicia Libório em caminhos desconhecidos, comportando-se como uma mestre subversiva.

Este episódio inesperado desperta no protagonista sensações agradáveis, pois, 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, 1989: 203) manifesta-se aqui claramente, uma vez que Libório, pelos sinais que exhibe, parece-nos ser contagiado pelo desejo da sua companheira, respondendo a uma situação em que 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 é complementada por expressões faciais da mulher captadas e decodificadas pelo olhar do protagonista mediatizado pelo retrovisor do carro, o que nos parece conferir maior destaque ao contacto corporal. Ela, no retalho reproduzido pelo espelho, é reduzida a um sorriso sugestivo das suas sensações. O "grande sorriso dela" (151) exprime a sua satisfação e influencia o comportamento do seu acompanhante, que o interpreta como um sinal dissuasivo "dos meus 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*). Mais detalhada, a caracterização da expressão da senhora de Santa Maria das Águias termina com uma nova alusão à sua boca. A cor evocada através do verbo, numa situação já de si dominada por reacções cálidas, remete, como vimos atrás, para a fogueira e sensualidade da fidalga. Pormenor de natureza metonímica, ele acaba, no entanto, por ser ampliado ao dominar o espelho, da mesma forma que também o protagonista foi crescentemente invadido pelo desejo.

Se, até ao momento da 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). Para António Augusto Fernandes (1997: 19, 23), é este o tema que domina o romance. Através dele, *A via sinuosa* prolonga uma tradição romanesca de origem setecentista que, através deste triângulo amoroso, coloca a educação sentimental do protagonista no centro da narrativa.

É quando se dirige ao solar da sua protectora para agradecer a sua intercessão que, pela primeira vez, em pensamento, Libório contrapõe as duas mulheres e reconhece a sua divisão, a qual acaba por reflectir 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, embora de forma mais discreta, estão também 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 (cf. 1995: 18), são típicas da educação sentimental.

Na contraposição da mulher pura e simples à mulher sofisticada, 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 seu interior, tem início uma luta, que reflecte a crise identitária do dócil discípulo do padre Ambrósio.

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 brinquedo 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. Embora, de acordo com a sua formação religiosa, Libório esconjure o amor sensual, o tal "pensamento ruim", através de uma visão disfórica que o associa a morte e perdição, o jovem não deixa de se sentir 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. Por iniciativa da fidalga, como sempre, acabam por almoçar sozinhos, acontecimento que representa mais um degrau na progressiva aproximação entre ambos.

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 da *vox populi* ou das suas acções, a esposa de Miguel Malafaia apodera-se da palavra para falar

de si própria, situação excepcional se lembrarmos que uma das qualidades apontadas a Celidônia 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 estada de 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 presente parece menos satisfatório, pois a fidalga não parece contente com o seu casamento.

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.

Neste encontro, D. Estefânia procura inculcar junto ao visitante a sua disponibilidade amorosa. No entanto, nesta como noutras ocasiões, a experimentada senhora não realiza os seus intentos, pois, embora o agradecido rapaz estranhe os modos da fidalga, “uma mulher de elevada senhoria, de maneiras soltas e pensamentos esquisitos, que me gasalhava e tecia a sátira romanesca da sua soledade” (188), a sua inexperiência leva-o a justificá-los “com a necessidade de expansão” (*ibidem*) resultante da solidão da sua anfitriã. A notada mudança de atitude da fidalga no final do encontro (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 à 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 em mim!” (218), ele parece querer corrigir o seu comportamento respeitoso e, dando mostras da sua evolução, ultrapassar o acanhamento 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. A sua estreia no mundo do sexo só acontecerá posteriormente com Ana Potebórneo, como resposta à iniciativa tomada por esta “moça rija e desenhovalhada” (251). É a rapariga que demonstra o seu interesse por Libório através de “um beijo, rápido, imprevisto, que me 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 também, no que diz respeito ao sexo, 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 diversas experiências do jovem.

Tal reencontro dá-se quando Libório, na companhia do padre-mestre, vai ao solar de Santa Maria das Águias para assistir à inauguração da capela. Mais uma vez, é um evento religioso primaveril que une 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, 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, representava. Referindo-se à noite de Inverno em que Libório, ao abandonar uma reunião de republicanos, vê a Malafaia luxuosamente instalada no 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.

Culminando o processo de sedução, os dois últimos capítulos do romance representam a felicidade do protagonista que, completamente rendido à vida terrena, vive o seu amor com Estefânia. A sua satisfação é evidente em passagens como esta: "Entre os livros e ela tinha o mundo todo. Era um regalo!" (327). Porém, no conjunto, estes dois capítulos parecem-nos retratar em crescendo a influência negativa que esta experiência amorosa exerce sobre o jovem. Assim, para resolver a crise com que abre o capítulo XIV – D. Estefânia descobre que houve outra mulher na vida de Libório –, o jovem acaba 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 seu jovem amante, o qual tudo faz para se manter na sua graça. Na voz distanciada do eu-narrador, "Renegar, achincalhar a pessoa que eu fora e os valores que havia sagrado, era o menos, (*sic*) 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 da traição do seu primeiro amor, Libório, perdidamente enamorado 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 assassinio 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, de acordo com o aviso da 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*). Está, pois, completamente mudado. No entanto, Libório não se sente responsável pelo acontecido, pois "não era culpa da bela criatura do Senhor nascer sedutora e liberal de suas graças,

nem minha ser seduzido!" (341). Este raciocínio faz lembrar os argumentos que o padre-mestre tinha em tempos 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, fuja da dor e da morte!" (227-228). 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). Nesta veemente afirmação da vontade de viver, é bem evidente a opção final do protagonista, o qual, como resultado do processo de aprendizagem retrospectivamente organizado pelo texto, nos surge bem diferente do católico fervoroso do início. Entregue a si próprio, a sua escolha, no entanto, não parece ser de fácil execução, sentindo-se o jovem, como revela a passagem citada, impotente perante um destino adverso.

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 veiculada por esta concepção 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 denunciar "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 seguidores, expressa pela adjectivação, contrasta com a valorização do amor que, como já vimos, Libório faz.

No final do romance, o combate entre corpo e alma, matéria e espírito, ordem nova e ordem antiga é decidido a favor dos primeiros. Se Celidónia, "pupila mimosa do pretérito" (114), encarna os valores antigos e o caminho da salvação,

o mesmo não se pode dizer de D. Estefânia, que contribui decisivamente para a conversão do protagonista à Ordem nova. Assim se inicia "a via sinuosa" do novo Libório, que platónico no seu amor por Celidónia e afastado de Estefânia pela intervenção do marido, abandona o espaço original e se dirige a um futuro incerto: "E pela terra rasa de neve, sem rumo, esclarecida por um vago horizonte, marche, marche, costas voltadas implacavelmente ao que ali ficava" (346).

## Notas

<sup>1</sup> Seguimos, neste trabalho, uma edição de 1983 da Livraria Bertrand.

<sup>2</sup> Para Chevalier e Geheerbrant (1989: 236), os cabelos são "une des principales armes de la femme", aos quais se associa "La notion de provocation sensuelle".

## Bibliografia

### Bibliografia activa

Ribeiro, Aquilino (1983), *A via sinuosa*, Lisboa, Bertrand.

Ribeiro, Aquilino (1985), *Lápides partidas*, Lisboa, Bertrand.

### Bibliografia passiva

Chevalier, Jean e Gheerbrant, Alain (1989), *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter.

- Corbin, Alain (1995), "Pour une histoire du sentiment amoureux" in *Magazine littéraire*, nº 331, pp. 18-22.
- Delon, Michel (1995), "L' apprentissage des corps et des cœurs" in *Magazine littéraire*, nº 331, pp. 28-31.
- Fernandes, António Augusto (1997), "A via sinuosa – uma perspetivação pedagógica", in *Cadernos aquilinos*, nº 5, pp. 9-34.
- Granderoute, Robert (1985), *Le roman pédagogique de Fénelon a Rousseau*, Genève-Paris, Slatkine.
- Heinich, Nathalie (1998), *Estados da mulher. A identidade feminina na ficção ocidental*, Lisboa, Estampa.
- Jesus, Maria Saraiva de (1997), *A representação da mulher na narrativa realista-naturalista*, Centro de Línguas e Culturas/Universidade de Aveiro, Aveiro (texto policopiado).
- Naupert, C. (2000), "La mirada oblicua. El retrato de la adúltera 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.
- Serrão, Joel (1986), "Notas sobre a situação da mulher portuguesa oitocentista" in AAVV (1986), *A mulher na sociedade portuguesa. Visão histórica e perspectivas actuais. Actas do Colóquio*, Coimbra, Instituto de História Económica e Social, pp. 325-352.