



**Maria de Nazaré  
Rodrigues Peixinho  
de Matos**

**Um olhar sobre o espaço nos contos canónicos de  
Aquilino Ribeiro**

Dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Estudos Portugueses, realizada sob a orientação científica do Doutor António Manuel dos Santos Ferreira, Professor Associado com Agregação do Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro.

À memória de meu pai  
Para os meus netos

## **o júri**

presidente

**Doutor Paulo Alexandre Cardoso Pereira**  
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

vogais

**Doutora Lola Geraldês Xavier**  
Professora Adjunta da Escola Superior de Educação de Coimbra

**Doutor António Manuel dos Santos Ferreira**  
Professor Associado com Agregação da Universidade de Aveiro (orientador)

## **agradecimentos**

Ao Professor Doutor António Manuel Ferreira, pela cordialidade, pelo privilégio de ser sua aluna, pelo estímulo do seu saber e pela capacidade singular de o partilhar.

Ao corpo docente do Mestrado em Estudos Portugueses, o meu reconhecimento pelos conhecimentos transmitidos.

Ao Professor Doutor Guilherme Tralhão e Doutor Pedro Oliveira, por me prolongarem a vida e me darem a perceber que o presente é fabuloso.

À minha família, pela disponibilidade, compreensão e apoio afectivo.

À Dulce, pela sua solicitude, a minha sincera e profunda gratidão.

**palavras-chave**

Aquilino Ribeiro, conto, espaço.

**resumo**

Aquilino Ribeiro evidencia, na sua vasta obra literária, ser um observador atento de espaços onde se estabelecem relações construtoras de mentalidades, de formas de estar e de sentir.

Neste trabalho procura-se reflectir sobre a categoria narrativa do espaço, nos contos canónicos de Aquilino, perspectivando-a numa tripla dimensão: o espaço físico, focalizando as referências geográficas, os interiores e exteriores; o espaço social, verificando a estreita relação entre as 'gentes' e o espaço que as modela; o espaço encantatório, onde se cruzam atmosferas culturais e fantasistas.

**keywords**

Aquilino Ribeiro, short story, space

**abstract**

Aquilino Ribeiro, in his vast literary work, proves to be an attentive observer of spaces where relationships, which build mentalities, ways of being and feeling, are to be held.

In this work, we try to reflect upon this narrative category – space – in Aquilino's canonic short-stories, in a threeway dimension: physical space, focusing on geographic references, inner and outer spaces; social space, showing the close relationship between the people and the space that models them; magic space, where cultural and imaginary atmospheres interact.

## ÍNDICE

RESUMO.....	5
ABSTRACT .....	6
I - INTRODUÇÃO .....	9
II - CONSIDERAÇÕES PRÉVIAS.....	17
1. O CONTO.....	17
1.1. Contributos para uma definição.....	20
2. O ESPAÇO.....	26
III - O ESPAÇO NOS CONTOS CANÓNICOS DE AQUILINO RIBEIRO.....	33
1. O ESPAÇO FÍSICO.....	33
1.1. Os espaços urbanos – espaços de formação e de vida.....	34
1.2. Os espaços rurais ou a «insuspeita personalidade da natureza» .....	39
1.3. Os espaços de errância – espaços dinâmicos de vida .....	49
1.4. A casa – de espaço de memórias a «compasso de espera para a cova».....	53
2. O ESPAÇO SOCIAL.....	60
2.1. O espaço social cosmopolita.....	61
2.2. O espaço social rural.....	63
3. O ESPAÇO ENCANTATÓRIO .....	77
3.1. O espaço mítico-cultural.....	78
3.1.1. A representação do espaço mítico primordial.....	79
3.1.2. A dimensão sobrenatural do espaço .....	81
3.2. Espaços de transfiguração.....	83
3.2.1. A dimensão erótica do espaço .....	84
3.2.2. A dimensão onírica do espaço .....	87
IV - CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	93
V - BIBLIOGRAFIA .....	97
1. ACTIVA.....	97
1.1. Textos principais de Aquilino Ribeiro .....	97
1.2. Outros textos de Aquilino Ribeiro .....	97
1.3. Textos de outros autores.....	97
2. PASSIVA.....	98
1.1. Sobre Aquilino Ribeiro.....	98
1.2. Bibliografia geral.....	103

Aquilino: «uma turbulenta paixão de contar».

José Cardoso Pires



## I - INTRODUÇÃO

Em 1885, nasce no concelho de Sernancelhe, em Carregal, Aquilino Ribeiro.

A sua carreira literária inicia-se no primeiro quartel do século XX, num período de controvérsias e de significativas transformações sociopolíticas bem como de confluência de várias correntes estético-literárias. Apesar de inflamado pelo *Zeitgeist*, movimentou-se sempre no seu espaço próprio, como homem de convicções e escritor genuíno que foi, alicerçado numa consistente erudição, demarcando-se de escolas e movimentos literários e nunca abdicando da sua originalidade<sup>1</sup>, o que leva David Mourão-Ferreira a afirmar que Aquilino «foi constantemente o patrono modelar de uma literatura de transição» (Mourão-Ferreira, 1969: 146). Como notou, ainda, Urbano Tavares Rodrigues, «ele deita uma ponte entre o naturalismo e o realismo social, ou socialista, (...) sem programa e com uma bem diversa filosofia, mas igualmente solidário» (Tavares Rodrigues, 1993: 24). Ao tecer estas considerações, que apontam para o individualismo, não pretende significar que Aquilino se encontra completamente arredado de influências, o que comprova ao acrescentar que

A pujança do seu talento reside, aliás, no modo como soube misturar e, misturando-as, purificá-las, as águas várias em que bebeu, reduzindo a um discurso singular, consistente, proteiforme, as múltiplas matérias que o caudal das vivências e das leituras, das imagens fixadas na retina, trouxe à sua genuína prosa portuguesa. (ibid.:40)

---

<sup>1</sup> «Sempre me esforcei em não me parecer com os demais» (Ribeiro, 1963: 16), assume Aquilino. E de tal importância se reveste a questão da originalidade que a reclama como um traço essencial do seu conceito de arte: «que cada um siga por onde lhe puxa a real gana. Arte é acima de tudo personalidade. Quando não transparece o indivíduo, há falta de originalidade, primeiro condão do artista» (ibid.: 79).

Assim, a influência da cultura francesa e primordialmente a sua admiração por Anatole France, pela literatura espanhola e por Fialho, Camilo e Eça, a sua consistente cultura clássica e o seu modo de ser permitiram-lhe um distanciamento que o distinguiu literariamente<sup>2</sup>. Encontrando-se na confluência de várias tendências literárias assegurou, segundo Alexandre Pinheiro Torres, «nas primeiras décadas deste século, da forma mais inequívoca e viril, a continuidade da tradição da literatura realista em Portugal» (Torres, 1967:193) e tornou-se, «no século XX, o traço de união entre o Realismo-Naturalismo do século XIX» (ibid.) e o Neo-Realismo. De facto, na obra aquilina, a realidade popular sobressai, contudo provém de uma aturada observação e de uma consciência comunitária que, embora existente no Neo-Realismo, é intrínseca à sua forma de ser, tal como acontece com o seu regionalismo que «faz parte integrante da sua personalidade de escritor e é o seu elemento mais pessoal, visto que constitui, por assim dizer, a matéria-prima do seu talento»<sup>3</sup> (Simões, 1964:167).

---

<sup>2</sup>É o próprio que sobre o assunto se pronuncia: «quanto a influências é provável que a minha obra tenha sofrido o ascendente da literatura espanhola do século XVII. Li-a bastante e é difícil escapar ao seu ácido realismo, ao vigor dos seus quadros de uma humanidade viva e borbulhante» (Mendes, 1977: 65). Mas, quando se refere a *Jardim das Tormentas*, reconhece que as influências sofridas lhe outorgaram a capacidade para trilhar o seu próprio caminho: «na realidade anuncia a minha obra e revela os meus gostos e as minhas tendências sociais, as influências sofridas, os assuntos que já me atraíam e que, com a continuação, viria a tratar» (ibid.: 66).

<sup>3</sup> A problemática do regionalismo acompanha o escritor desde o início da sua carreira literária, ou seja, desde a publicação de *Jardim das Tormentas*, dando origem a vasta discussão. Não sendo esta questão objectivo da leitura que se pretende realizar, ela é tangencial, dado que advém de uma profunda ligação ao espaço e ao homem que nele se integra. O próprio Aquilino Ribeiro manifesta sensibilidades diferentes em relação ao tema, ao longo da sua vida. Entendia que «por via de regra quando entre nós se chama regionalista a um escritor é com intuítos malévolos. É dá-lo como dotado de asas curtas, impróprias a voo de altanaria» (Mendes, 1977: 85). Este facto leva-o a rejeitar a designação de regionalista, por a considerar pejorativa. Cf. carta-prefácio de *Andam Faunos pelos Bosques* (Ribeiro, 1962: 11).

Ao examinar a técnica da escola regionalista, Aquilino entende que a despersonalização do autor é «uma operação quimérica e até contraditória, porquanto o dom sumo da arte é acusar personalidade» (Ribeiro, 1963:81) e «a pena que pretendesse praticar à risca os cânones da doutrina perdia em elevação muito mais do que ganharia em pitoresco» (ibid.: 82). Porém, quando se interroga, reconhece que ao artificialismo da técnica se impõem relevantes conspectos como a língua e a inovação temática: «Passou de moda a literatura regionalista? Honestamente terá de responder-se: Passou, pelo menos, no que podemos considerar a sua técnica. Exame feito, veio a reconhecer-se quanto o processo era artificioso em seu absoluto, só aparentemente deixando de o ser levado até ao extremo limite da sublimação mercê da arte consumada dum ou doutro cultor» (ibid.: 80). Ressalva, todavia, que foi com a escola regionalista que se desceu «não só a beber a linfa verbal na origem imareada como a explorar temas desdenhados da vida rústica e provinciana. Alguns deles vieram refrescar a temática literária, até então galicista de todo» (ibid.: 85). Assim, conclui-se que o propósito de Aquilino é muito mais amplo do que descrever a região onde nasceu e viveu bem como os seus costumes com que tão visceralmente se identifica. O seu regionalismo consiste na dimensão telúrica expressa através de um domínio superior da língua que, como afirma, «é a interpretação de um modo de viver e o somatório de fórmulas do próprio

As duas colectâneas de contos canónicos<sup>4</sup>, que serão objecto de análise, participam da copiosa e diversificada produção do escritor<sup>5</sup>, e apresentam-se como paradigma de momentos bem distintos da sua vida – um pertencente a uma fase de euforia juvenil, associada a uma tèmpera de revolucionário que o consome<sup>6</sup>, o outro a uma etapa dominada por uma conspexção histórico-social pessimista, denunciadora da distância de duas décadas.

Estamos em 1913. Em Paris, num ambiente de proximidade com eminentes vultos da Sorbonne e em contacto com novos modelos estéticos, é redigido e publicado o livro de contos *Jardim das Tormentas*<sup>7</sup>, que marca o nascimento do escritor Aquilino Ribeiro<sup>8</sup>. Ao longo do tempo, esta obra tem sido uma das mais referenciadas precisamente por congregar características essenciais da idiossincrasia do autor, encontrando-se nela as linhas temático-estruturais da sua produção literária<sup>9</sup> – desde uma profunda ligação às raízes telúricas, ao

---

viver» (Ribeiro, 2007: 15), não se tratando, «evidentemente, de regionalismo, mas de outra coisa muito diferente: autenticidade humana e artística» (Ferreira, 2009a:147).

<sup>4</sup> Ao longo deste trabalho a expressão «contos canónicos» designa textos reconhecidos genologicamente pela crítica e pelos editores.

<sup>5</sup> David Mourão-Ferreira sustenta que a literatura lhe ficou «a dever fundamentais incursões, algumas verdadeiramente paradigmáticas, em diversas «espécies» do género narrativo tradicional: romance de aprendizagem, romance telúrico, romance de costumes – tanto rurais como citadinos –, novela cosmopolita, novela pícara, ficção simbólica, aproveitamento romanesco da matéria histórica e de tecido lendário. Em alguns destes subgéneros foi pioneiro entre nós; outros, remoçou-os com poderosa originalidade, mercê de um adestrado aparelho linguístico e de uma intensa imaginação sensorial» (Mourão-Ferreira, 1969: 146).

<sup>6</sup> Sobre este facto, Urbano Tavares Rodrigues sustenta que «a riqueza multifacética da personalidade de Aquilino Ribeiro comporta necessariamente contradições. Na juventude arde pela revolução social, mas permanece ativamente individualista» (Tavares Rodrigues, 1993:33).

<sup>7</sup> No primeiro capítulo de *Abóboras no Telhado*, obra onde é relatado todo o envolvimento da publicação deste seu primeiro livro de contos, Aquilino identifica-o genologicamente da seguinte forma: «saiu esse livro, feixe de pequenas novelas, em Paris, prefaciado por Malheiro Dias, que o inculcara e apadrinhara junto dos editores» (Ribeiro, 1963:15), acrescentando que em Ste-Geneviève compôs «boa parte do *Jardim das Tormentas*, mormente as novelas que ressaem da mera observação objectiva» (ibid.:20).

<sup>8</sup> O escritor não era um desconhecido, pois colaborava na imprensa periódica desde 1906. Iniciou-se com a publicação de alguns artigos na *Vanguarda*, seguindo-se a participação em vários jornais e nas revistas *Serões* e *Ilustração Portuguesa* com contos e crónicas, tendo também publicado uma novela no *Diário de Notícias*. Sobre esta matéria deve-se consultar a tese de doutoramento de Henrique Almeida, *Aquilino Ribeiro Entre Jornalismo e Literatura: Conformação e Canonização da Escrita Aquiliniãna*, Viseu, 2001, Faculdade de Letras da Universidade Católica Portuguesa.

Há ainda a considerar que neste período «impregnado da atmosfera cultural de Paris às vésperas da I Grande Guerra, o escritor não só tomou consciência de que possuía um “eu retesado como arco a mandar seta”, capaz de aprender “a arte de brincar com as ideias e a de erguer especiosas arquitecturas sobre princípios que não são mais sólidos que grandes bexigas pintadas”, como também se deparou com a Vontade schopenhaueriana e nietzschiana, que assimilaria em grandes haustos» (Moisés, 1981:155).

<sup>9</sup> Num estudo valioso sobre *Jardim das Tormentas*, Nelly Novaes Coelho entende que nesta obra se encontra a origem da ficção aquiliniãna, desenvolvida a partir de «dois núcleos geratrizes»

testemunho social e cultural, matizado de experiências cosmopolitas, reflectindo sempre a sua forte personalidade, as suas vivências e a sua forma de ler o mundo. É o próprio Aquilino quem referencia as temáticas das suas primícias contísticas como a origem de toda a sua ficção, encontrando nelas a prevalência do que denomina de «tríplice carácter»:

As suas páginas correspondem ao bárbaro deslumbrado no limiar da Europa; ao revoltado contra uma boa dose dos valores sociais e morais imperantes ao tempo; ao homem que nunca deixou de ouvir cantar os pássaros nos silvados e moitas da terrinha natal. (Ribeiro, 1963:25)

Embora o Mestre de Soutosa considere que «neste assunto de arte e literatura, [se deitou] à água como os patos» (Mendes, 1977: 63), ele mesmo reconhece que o livro foi bem aceite pela crítica<sup>10</sup>, embora só o seu segundo trabalho, *A Via Sinuosa*, verdadeiramente o consagre como escritor.

Vinte e dois anos passados sobre a publicação de *Jardim das Tormentas*, em 1935, ano da morte de Fernando Pessoa, é publicado o livro de contos *Quando ao Gavião Cai a Pena*. Nesta década, após o segundo exílio, o trabalho literário aquiliniano intensifica-se<sup>11</sup> e inicia-se um período de criação mais madura.

---

(Novaes Coelho, 1973:29) relações homem – mulher, relações homem – natureza e grupo social. A ensaísta confirma esta ideia com a intencionalidade da organização dos contos no volume, encontrando no segundo grupo «os “motivos” nucleares da ficção regionalista» (ibid.: 107). Também Aquilino afirma: «o *Jardim das Tormentas* era como que o elenco dos temas a versar. Um programa. Tão-pouco derivei do desígnio: nacionalizar o romance, indo às fontes lustrais, empregando “terra” bem portuguesa, desde a linguagem à carne e osso das personagens, com suas respectivas manifestações» (Ribeiro, 1963: 72).

<sup>10</sup> «Editado em Paris, em 1913, foi saudado pela crítica como um bom presságio. Na realidade anuncia a minha obra. Revela os meus gostos e as minhas tendências sociais, as influências sofridas, os assuntos que já me atraíam e que, com a continuação, viria a tratar» (Mendes, 1977: 66). Contudo a exigência de Aquilino para com o seu trabalho, sempre na tentativa de afirmar a sua originalidade e independência literária, leva-o a introduzir nos seus contos modificações aquando das reedições, como o próprio corrobora: «De edição para edição o meti ao torno e aperfeiçoei. (...) Boa maioria dos períodos passaram pela lima e o esmeril, e poucos terão guardado a redacção primitiva. Ficou melhor o livro depois de revisto pela sexta vez? Decerto que a alvenaria, isto é, a escrita, ganhou. Mas, por outro lado, perdeu a frescura da sua rudeza original» (Ribeiro, 1963: 27e 28).

Analisando a sua obra, alguns críticos vêem-no como melhor romancista que contista, mas outros, como Urbano Tavares Rodrigues, advogam que «é na novela e no conto que Aquilino Ribeiro atinge, com mais frequência, a autêntica genialidade» (Rodrigues, 1993:51).

<sup>11</sup> Nesta década são dados ao prelo quinze títulos: *O Homem que Matou o Diabo*, 1930; *A Batalha sem Fim*, 1931; *As Três Mulheres de Sansão*, 1932; *Maria Benigna*, 1933 (a 1ª ed. não inclui «Antecipação», que apenas sai nas Obras Completas, 1958); *É a Guerra*, 1934; *Alemanha*

O jovem promissor de *Jardim das Tormentas* e o escritor amadurecido de *Quando ao Gavião Cai a Pena* encontram-se, assim, na arte contística.

Nestes dois livros de contos, é relevante verificar, partindo do conceito de paratextualidade (Genette, 1982: 9), o tipo de relação que o texto em si mantém com o paratexto, pois servindo-se da sua dimensão pragmática, torna-se, com efeito, um meio privilegiado de comunicação com o leitor. Tal como em grande parte da produção literária de Aquilino, os «textos liminares» (Genette, 1987:150) — ora elaborados por individualidades de reconhecido mérito, ora pelo próprio — apresentam vital importância, por serem verdadeiros ensaios sobre a obra.

Enquanto *Jardim das Tormentas* é antecedido por uma carta-prefácio de Carlos Malheiro Dias<sup>12</sup> e apresenta uma «Nota Preliminar» do autor, os contos de *Quando ao Gavião Cai a Pena* são precedidos de uma dedicatória a António Maria Monteiro. A carta-prefácio, escrita por um romântico que considerava Aquilino o «mais legítimo herdeiro do grande Eça» (*Apud* Ribeiro, 1963:40), perpetuou-se como texto de apresentação da obra aquiliniana e como substancial bordão da sua carreira literária. Através deste prefácio alógrafo, o autor é conduzido «ao proscénio das letras» por uma mão que valoriza literariamente a arte «onde mil sabores diversos se misturam» (Ribeiro, 1985a:5), mas que simultaneamente problematiza a essência contística de Aquilino. Malheiro Dias espraia-se em considerações políticas, assumindo-se como monárquico que evidencia capacidade de aceitação e apreço pelos republicanos, fazendo a sua profissão de fé no regime e formulando o seu auto-elogio literário, para apenas nas páginas finais se dedicar à apreciação da obra. A sua interpretação crítica acusa conhecimento das opções estéticas de Aquilino Ribeiro, reconhece o seu cosmopolitismo, regista a variedade dos contos, mas destaca quatro que o fazem devedor de «um romance regional onde formigue, reanimada pela vida do seu talento, toda a comparsaria rústica da Beira» (*ibid.*:14). Está formulado o convite

---

*Ensanguentada*, 1935; *Quando ao Gavião Cai a Pena*, 1935; *Arca de Noé - III Classe*, 1936; *Aventura Maravilhosa de D. Sebastião...*, 1936; *O Galante Século XVIII*, 1936; *Anastácio da Cunha, o Lente Penitenciado*, 1936; *S. Banaboião, Anacoreta e Mártir*, 1937; *A Retirada dos Dez Mil* (tradução e prefácio de Anábase de Xenofonte), 1938; *Mónica*, 1939; *Por Obra e Graça*, 1939 (2ª tábuca do seu políptico autobiográfico).

<sup>12</sup> Segundo João Gaspar Simões, Carlos Malheiro Dias é «o nome mais empolgante do primeiro quartel do século até ao aparecimento de Aquilino Ribeiro, em 1913» (Simões, 1987: 652).

que levará Aquilino a escrever uma das obras<sup>13</sup> que até hoje o guindam a um lugar cimeiro na literatura portuguesa e que terá originado o apodo de regionalista<sup>14</sup>.

O prefaciador termina, incorporando-o «na dinastia dos grandes escritores» (ibid.:15) portugueses, e destacando a capacidade artística de uma prosa que possui «cordas sonoras que vibram às ondulações mais imperceptíveis» (ibid.:11). É esta obsessão pela qualidade da escrita que, cinquenta anos mais tarde, leva o escritor a lavrar a «Nota Preliminar», um prefácio autoral de auto-interpretação, que acompanha as edições a partir de 1960. Ao inscrever no paratexto as metáforas do «jardim de arbustos espinhosos» e de «jardineiro» (ibid.:3), materializa o conto e o contista e manifesta uma penetrante lucidez estética quando, num exercício de clara objectividade, revela a existência, nesta «plantação de cardos meio exóticos», de «um ou outro coroado ao alto de uma flor rubra» (ibid.)<sup>15</sup>.

Já em *Quando ao Gavião Cai a Pena*, o leitor é confrontado com uma dedicatória. Num discurso circular, que atesta a relação estabelecida entre si e António Maria Monteiro, ao considerá-lo «bom, velho, paternal» (Ribeiro, 1985b:5) amigo, Aquilino reconhece a sua influência desde a juventude: um modelo não só ao nível político, mas fundamentalmente ao nível literário, que lhe abriu o pórtico para o envolvimento social e o levou a «zombar dos preconceitos e a sentir aquelas desigualdades e injustiças», apesar de não as considerar «inerentes à natureza humana» (ibid.). Marcante é, contudo, a ligação de ambos a um espaço

---

<sup>13</sup> A obra mencionada é *Terras do Demo*, publicada em 1919, em cujo prefácio, dedicado a Carlos Malheiro Dias, o autor reconhecerá «ser mais cronista que carpinteiro de romance» (Ribeiro, 1974b: 9), e definirá o universo espacial da obra – a Serra: «circunscrito, adivinha-se, a indivíduos rudes, teve em mira este trabalho pintar dessas aldeias montesinhas que moram nos picotos da Beira, olham a estrela, o Caramulo, a cernelha do Douro e, a norte, lhes parece gamela emborcada o Monte Marão. O vale, que as explora, trata-as despicientemente por Terras do Demo» (ibid.: 7).

<sup>14</sup> No preâmbulo a *O Servo de Deus e a Casa Roubada*, Aquilino menciona *Terras do Demo*, esclarecendo que escreveu este romance «menos com o propósito de explorar o filão regional, curioso mas construtivo da personalidade, do que dar um tiro de pólvora seca à pardalada literária, que ao tempo, na peugada de Fialho, conspurcava de francesia o papel de impressão» (Ribeiro, 2009:13).

<sup>15</sup> Em *Abóboras no Telhado* refere que «o *Jardim das Tormentas* (...) foi condenado pela sua pobre, clorótica, e por vezes infantil tessitura» (Ribeiro, 1963: 27), o que o terá levado a aperfeiçoá-lo. Evidencia, ainda, a preocupação estética que o norteia, aconselhando que «quem quiser seguir a evolução de um estilo, ou melhor, quiser estudar a técnica literária em processos evolutivos, consulte estas corrigendas sucessivas, que encerram o mais acabado e inquieto dos escoliastes» (ibid.: 28).

comum – o natural – onde o fascínio pela fábula e consequente ligação aos animais bem como o poder da descrição empolgaram o aprendiz.

Mais do que um tributo a um homem de letras, de firmes vontades e convicções, a apresentação do livro logra a dimensão de uma imagem especular de Aquilino e dos textos que apresenta, parecendo lícito considerar que esta dedicatória para além das intenções cordiais tem verdadeiramente intenções programáticas.

Esta diversidade verifica-se, de igual modo, no exercício de titulação dos dois livros. O primeiro, composto por onze narrativas, é designado pelo autor como «livro de contos» e o título não reproduz nenhum dos títulos internos. Embora Aquilino se arrogue como um «principiante à procura de um título» (Mendes, 1977: 66) e o assuma como fruto de uma influência<sup>16</sup>, a palavra «jardim», ligando-se metafórica e oximoricamente a um espaço de «tormentas», reproduz os vínculos temáticos que evidenciam coesão entre os vários textos e perspectivam uma certa unidade de estilo e um estabelecimento de sentido, especialmente se o leitor tiver em atenção as últimas quatro narrativas. Em contrapartida, uma sucessão casual de contos constitui a colectânea *Quando ao Gavião Cai a Pena*, assumindo o autor o título do primeiro, destacando-o, o que revela não existir preocupação de conferir unidade ao conjunto<sup>17</sup>.

Conquanto a espacialidade esteja espelhada em muitos títulos da obra<sup>18</sup> de Aquilino, nesta última colectânea nenhum dos títulos traduz esse factor. Todavia, a sua leitura permite captar alguns dos conflitos que alimentam o seu universo diegético. Já em *Jardim das Tormentas*, quer o título do livro quer o do primeiro conto, «A catedral de Córdova», inscrevem desde logo no aparato textual a nítida presença de um dos temas basilares da obra de Aquilino – o espaço.

---

<sup>16</sup> «O meu primeiro livro, contos, teve por título, *Jardim das Tormentas*. Com isso evocava Mirbeau que admiro ainda. O principiante, à procura de um título, acaba muitas vezes por escolher um, que não é senão o pobre eco, ou a má adaptação do título de uma obra célebre» (Mendes, 1977: 66).

Em *Abóboras no Telhado*, Aquilino profere também algumas explicações acerca do título: «Estavam de moda os Jardins em literatura: Jardins des Suplices, Jardin d'Épicure, Jardim da minha avó torta, e recebeu esse flagelado nome, tão ao sabor do temperamento português, a julgar pela História Trágico-Marítima. Em despeito do título, deste Maria vai com as outras, se a estreia tinha alguma coisa de recomendável estava na originalidade» (Ribeiro, 1963:16).

<sup>17</sup> Cf. Godenne 1995: 122-126 e Issacharoff 1976: 8.

<sup>18</sup> A título de exemplo refiro *Terras do Demo*, *A Via Sinuosa*, *A Casa Grande de Romarigães*, *O Servo de Deus e a Casa Roubada*, *A Casa do Escorpião*.

É este o elemento da narrativa eleito para este estudo, que tem por base o *corpus* referido, partindo de uma metodologia que permita três figurações: o espaço físico, social e encantatório. A intenção é preservar, sempre, a organização interna do texto, mas entretecendo o espaço com outros elementos estruturais da narrativa, a fim de não deformar o equilíbrio do texto.

Assim, numa primeira parte, de carácter teórico, reflecte-se sobre o conto, referindo diferentes estudos que permitem entender as potencialidades deste género literário. Em seguida, e dado que o espaço é o elemento de ancoragem deste trabalho, expõem-se algumas reflexões sobre a importância e funcionalidade desta categoria narrativa.

A segunda parte organiza-se em três momentos complementares. No primeiro, apresenta-se a análise da dimensão física do espaço nas suas vertentes urbana e rural, tocando, ainda, os espaços interiores da casa, reflectindo sobre a sua importância como elemento essencial da narrativa, seja pela descrição seja pela acção propriamente dita. Pondera-se também a relação que se estabelece entre a descrição do ambiente e as personagens, dimensão frequentemente utilizada na sua vertente metafórica, reflectindo a índole da personagem e a sua conduta. O segundo momento, onde é abordado o espaço social, articula-se estreitamente com o anterior, dada a forma como o espaço físico e geográfico condicionam a interacção social, as formas de viver o meio, quer num ambiente cosmopolita, quer num mundo rural. Finalmente, o concreto alia-se ao simbólico e conjugam-se o enlevo místico e mítico de um imaginário profundamente alicerçado; aqui o espaço adquire diversas configurações que vão desde as vivências individuais às colectivas, das eróticas às oníricas.

Encerra-se esta dissertação com algumas considerações finais, onde se sintetiza a cosmovisão aquilíniana presente nos contos e se foca a sua actualidade.



## II - CONSIDERAÇÕES PRÉVIAS

### 1. O conto

Desde sempre as pequenas «histórias» acompanharam o Homem e participaram intrinsecamente do seu quotidiano. Contam-se contos para partilhar valores, experiências e emoções; contam-se contos para recordar, contam-se contos para efabular.

Esta percepção tão espontânea do conto acompanha a humanidade desde tempos imemoriais<sup>19</sup>. Porém, estas manifestações puras de criatividade, alicerçadas em referências culturais de origem ancestral, evoluíram e evidenciaram através dos tempos qualidades formais que demonstraram uma grande flexibilidade. Nasce, então, a necessidade de definir, de caracterizar esta «forma simples» de comunicação, agora forma de arte<sup>20</sup>, dando a sua simplicidade lugar à subtileza e transformando-se, assim, num alvo de reflexões e divergências teóricas.

Uns consideram o conto um género menor, diminuindo a sua importância em relação ao romance<sup>21</sup>, outros defendem o seu papel central,

---

<sup>19</sup> Num trabalho seminal sobre a narrativa breve, onde pretende patentear a dignidade do conto, Charles E. May afirma que «in the ancient history of the human use of narrative as mode of communication, the short story precedes the long story as the most natural means of narrative communication» (May, 1994: 131).

<sup>20</sup> H. E. Bates, contista e crítico, sustenta que, apesar de reconhecer o conto como uma das formas narrativas mais antigas, a sua história, como trabalho de arte, apenas começou nos tempos modernos «for the simple reason that before the end of the nineteenth century it had no history» (Bates, 1972: 26). André Jolles indica a colecção de narrativas *Kinder-und Hausmärchen*, dos irmãos Grimm, como um marco no estabelecimento do sentido do conto como forma literária, determinando todas as recolhas posteriores. Entretanto, refere que os Grimm, por sua vez, entendem que é com os *Contos* de Charles Perrault, no século XVII, que as verdadeiras recolhas de contos se iniciam. Cf. Jolles, 1972: 173,181.

<sup>21</sup> Muitos críticos e contistas entendem que as narrativas breves só podem ser definidas em comparação com o romance, tomando-o como paradigma de ficção e, conseqüentemente, mantendo em relação a ele alguma subalternidade. Carlos Reis e Ana Maria M. Lopes sugerem que tal se pode dever às raízes socioculturais do conto, «em confronto com o romance, género que se reclama de uma cultura regida pela diáde escrita/leitura, com tudo o que ela implica, e já não da oralidade que muitas vezes preside ao conto popular» (Reis, Lopes, 2007: 79). Cf., ainda, B. Eikhenbaum que argumenta: «o romance e a novela não são formas homogêneas, mas, pelo contrário, formas profundamente estranhas uma à outra» (Eikhenbaum, 1978: 82). Vergílio Ferreira, por exemplo, como contista, afirma que «escrever contos [lhe foi] sempre uma

valorizando-o com base no seu percurso histórico, nas suas longínquas raízes e no seu cunho genuinamente popular<sup>22</sup>, que se foi afirmando através dos tempos e se materializou na escrita, como recorda L. B. Almería:

El cuento no es un género más, y mucho menos un género menor; es el género más antiguo. Tuvo un papel central en el mundo de la imaginación tradicional – lo que llamamos habitualmente *cuento folclórico* –. Há renacido en la forma de cuento literário o cuento moderno tras un largo tránsito de adaptación a la escritura – las colecciones de apólogos, el *exemplum*, el cuento boccacciano, las novelas ejemplares cervantinas. (Almería, 2001: 555)

Enrique A. Imbert aduz as origens psicológicas às histórico-literárias<sup>23</sup>, decorrentes, também, do carácter oral que distinguia originariamente o género, observando que

Al contar su cuento el cuentista assume la postura psicológica de un conversador que sabe que la atención de su público dura pouco y por tanto debe redondear rápidamente ciertos acontecimientos y producir un efecto antes de que lo interrumpan o lo desatiendan. Tiene que ser breve. (Imbert, 1991:25)

Está encontrado, assim, um dos seus parâmetros – a *brevitas* – traço essencial, devedor do carácter tradicional e oral do conto, na sua etapa primitiva. Embora a existência do conto, como género particular, antes do

---

actividade marginal e eles revelam assim um pouco da desocupação e do ludismo» (Ferreira, 1998: 7). Também David Lodge aponta a menoridade do texto, sugerindo-o como uma etapa preliminar na maturidade do ficcionista: «muitos romancistas começaram como autores de contos, por razões óbvias. Se um conto não resultar, não se desperdiçou demasiado tempo e energia com ele; se resultar, é mais fácil conseguir-se publicá-lo modestamente. (...) Kingsley Amis descreveu as suas *Collected Stories* como “lascas do banco de trabalho de um romancista” e eu aplicaria a mesma descrição às seis histórias aqui compiladas» (Lodge, 1998: 8).

<sup>22</sup> Esta tese é, entre nós, defendida, por exemplo, por Adolfo Coelho, destacado erudito oitocentista, que no Prefácio a *Contos Populares Portugueses* atesta que «o estudo das origens literárias está (...) indissolúvelmente ligado ao dos contos populares» (Coelho, 2007: 46).

<sup>23</sup> «El cuento, en sus orígenes históricos, fue una diversión dentro de una conversación; y la diversión consistía en sorprender al oyente con un repentino excursus en el curso normal de la vida» (Imbert, 1991: 23).

século XIX, seja uma questão relevante, a que têm sido dedicados alguns estudos, a História da Literatura institui-o como género literário no Romantismo e alia o seu desenvolvimento ao Realismo e ao Naturalismo. Por esta altura, assume-se a sua vertente escrita, os contistas adquirem a consciência de que estão a ser escritos contos que genologicamente se autonomizaram e, já no final do século, admite-se que a narrativa breve deve ser gizada por princípios próprios<sup>24</sup>. Estamos perante a fase inicial da emancipação do género, resultando o seu desenvolvimento de uma concentração de influências<sup>25</sup>, de entre as quais destacamos o papel da imprensa, onde existia um vasto espaço de publicação para as narrativas breves<sup>26</sup>, o que promoveu o prestígio deste género literário, embora sempre condicionado pelo «impérialism du roman» (Aubrit, 1997: 81).

Em Portugal<sup>27</sup>, embora tenha começado a ser largamente cultivado no Romantismo, só no Realismo o conto conseguiu ganhar estatuto próprio e afirmar-se como uma obra madura ombreando com o romance e a novela<sup>28</sup>. Massaud Moisés argumenta que, até ao fim do século, «poucas vezes escapou da simbiose meio forçada entre os remanescentes românticos (...) e as realidades de uma Arte objectiva» (Moisés, 1978: 18). Aliás, esta ruptura, segundo ele, nunca acontece completamente, pois por detrás da aparência de

---

<sup>24</sup> Esta necessidade advém também da aproximação da arte à ciência, que se verifica no século XIX, traduzindo-se na tentativa de tornar científico o estudo da literatura, dando relevância à crítica literária.

<sup>25</sup> De entre várias influências referidas por outros tantos teóricos, parece interessante citar H.E. Bates para quem quer os leitores quer a expansão social condicionaram a narrativa breve: «in this way the short story can be seen not as a product evolved by generations of writers united in a revolutionary intention to get the short story more simply, more economically, and more truthfully written, but as something shaped also by readers, by social expansion» (Bates, 1972: 24).

<sup>26</sup> Jean-Pierre Aubrit ilustra este facto com o exemplo de Maupassant que, nos anos 80, publicou em jornais cerca de 300 narrativas. Cf. Aubrit, 1997. João Gaspar Simões, por seu lado, dá conta de que «o conto era uma narrativa curta a que os romancistas se entregavam por desfastio. Quando começaram a aparecer os magazines, transformou-se num género autónomo (...), mas no século XX os melhores contistas do nosso tempo abandonaram o magazine. O conto moderno deixou de ser popular e transformou-se num género intelectual, ou puro, se quiserem» (Simões, s/d: 10-11).

<sup>27</sup> Entre nós, é publicada, em 1897, a primeira recolha de contos tradicionais, por Adolfo Coelho, seguindo-se a de Teófilo Braga (em dois tomos – 1883 e 1914/1915) e, em 1910, a de Consiglieri Pedroso.

<sup>28</sup> João de Melo, em *Antologia do Conto Português*, refere que a partir dos escritores realistas o nosso conto obteve «a grandeza de um género que ainda hoje inspira um imenso “desejo” de literatura» e «que ainda hoje supera o tempo estrito da escrita, fazendo de nós, leitores de agora, seus contemporâneos literários com um século e meio de idade» (Melo, 2002: 14-15).

uma visão objectiva da sociedade surge «a pulsação do lirismo original, não raro patenteando uma compreensão idealista da realidade» (ibid.: 30). Contudo, pode-se acrescentar que a representação realista do homem natural no seu meio foi bem aceite pelos contistas da época.

Esta tendência do final do século XIX é designada por «conto rústico». Ao lembrarmos Trindade Coelho e os seus contos líricos, onde harmoniza lirismo e narrativa, percebemos o ruralismo cultivado no período romântico, formado de histórias rústicas, de onde despontam algumas faúlhas que conduzirão a uma popularidade crescente da ficção regional. Com Camilo, encontramos os enredos sentimentais enlaçados por alguns traços de realismo, o que o tornou o único precursor do «balzaquianismo rural português» (Lopes, 1990:10), que Aquilino Ribeiro também cultivou em contos onde estão presentes «conflitos de propriedade rural, de dinheiro, de amor, e de outras exigências humanas nas condições de clivagem e de luta social dos tempos» (ibid.).

### 1.1. Contributos para uma definição

Sendo a flexibilidade uma das qualidades formais do conto, ela é também a característica que dificulta a sua definição. Muitas têm sido tentadas, mas nunca se conseguiu alcançar uma que seja satisfatória, o que suscita um forte cepticismo por parte de teóricos e cultores do género. Contudo, cuida-se não dever dispensar algumas referências fundamentais, dado o seu contributo para o estudo do género em análise.

Edgar Allan Poe, um dos criadores do conto moderno e um dos seus teorizadores, defende a aproximação do conto à lírica, como um princípio básico não só para a definição do género como também para a sua própria caracterização, postulado veiculado em vários trabalhos de outros autores e ensaístas, como Júlio Cortázar. Por sua vez, Massaud Moisés, um crítico bem conhecedor da realidade do conto português, considera que «perpassa no conto uma tensão poética» mas que «mais que à poesia, (...) [se] prende ao

teatro<sup>29</sup> [mormente ao clássico], sobretudo em razão das três unidades [acção, espaço e tempo]» (Moisés, 1978: 44).

Nas múltiplas tentativas de caracterização do conto há duas referências constantes: a da brevidade e a teoria do «efeito único». Esta, defendida por Poe, aplica à escrita em prosa o que entende ser uma regra da produção poética - «unity of effect or impression» (Poe, 1994: 60), que só se verifica em trabalhos que podem ser lidos «de uma assentada». Buscando as particularidades do género, enfatiza o papel do «plot» entendido não como uma simples série de eventos, mas como um plano unificado, com conexão princípio-fim, em que a estrutura definida deve estar presente desde a primeira linha. Atribui especial importância à parte final, fazendo depender dela a qualidade do conto. Este forte acento final também é defendido por Tchekov, como forma de aí concentrar uma impressão do todo. Porém, o carácter tradicional e oral do conto na sua fase inaugural, leva outros a centrar-se na brevidade como o seu traço essencial<sup>30</sup>, secundado por particularidades daí resultantes e que o distinguem do romance, como a clareza, simplicidade, contenção e linearidade da acção (com as suas duas coordenadas de sustentação – o tempo e o espaço), que lhe conferem singeleza e espontaneidade<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> Aproximação semelhante entre os géneros em causa apresenta Elizabeth Bowen : «Poetic tautness and clarity are so essential to it that it may be said to stand at the edge of prose; in its use of action it is nearer to drama than to the novel» (Bowen, 1994: 256).

<sup>30</sup> Esta técnica apoiada na brevidade é, segundo alguns autores, uma «limitação do género», pois «no puede ser la consecuencia de una mera decisión del autor de no ser extensa. Es obvio (...) que no cualquier brevedad es, por si misma, suficiente, la economia es ya un primer paso en dirección hasta esta deseada brevedad intensa» (Pacheco, 1997:23). Todavia, «a brevidade narrativa não significa ausência de espessura; a brevidade narrativa exige um minucioso trabalho de escrita, de modo a produzir um efeito de concisão tensa, não perdulária, mas geradora de mecanismos que propiciam o funcionamento pleno da linguagem» (Ferreira, 2006a:150), daí que se deva «articular a “densidade do conteúdo” com a exiguidade da forma» (ibid.) a fim de conseguir um bom conto. A dificuldade de estruturação de um conto e a necessidade de espírito de equilíbrio são formuladas por H.E. Bates usando uma comparação muito expressiva e esclarecedora: «writing a short-story may be compared with building a house with match-sticks. There comes a point in its construction when the addition of another stick may well bring down the whole affair in ruins. Thus balance is one of the supreme essentials to its creation and nowhere is this more true than in the very short story» (Bates, 1972:10).

<sup>31</sup> Eça, no prefácio a *Azulejos*, do Conde de Arnoso, giza uma definição lapidar do género: «no conto, tudo precisa ser apontado num risco leve e sóbrio; das figuras deve ver-se apenas a linha flagrante e definidora que revela e fixa um personagem; dos sentimentos apenas o que caiba num olhar ou numa dessas palavras que escapa aos lábios e traz todo o ser; da paisagem somente os longes, numa cor unida» (Queirós, (s/d):107). Todavia, as opiniões divergem sobre os fundamentos canónicos do conto. Vários são apresentados desde a

Recuperam-se, nesta ocasião, as reflexões de Massaud Moisés que, ao associar o conto ao discurso dramático, valoriza os conceitos de concentração e de unidade, equiparando-o a uma célula em que apenas no núcleo existe densidade dramática, porquanto todas as restantes categorias narrativas existem apenas em sua função<sup>32</sup>. De entre elas merece especial atenção o espaço que, enquanto lugar geográfico, o ensaísta considera restrito – um único espaço como base de uma «única acção dramaticamente relevante»<sup>33</sup>.

Contributo fundamental e de grande acuidade são as considerações de Cortázar, nos seus trabalhos de teorização, quando, ao manter a linha de afinidade com o poema, afirma não ser através de uma enumeração de características que se deve definir o conto. Para ele, este género é mais do que a união entre o conteúdo e a forma, uma vez que o que deve prevalecer como factor primordial é o autor, com a sua vivência, os seus valores e capacidades<sup>34</sup>, cuja projecção se concretiza na escolha do acontecimento<sup>35</sup> e se veicula, de forma artística, através da intensidade e da tensão<sup>36</sup>. Mais uma vez, se afirma uma estética de concisão que estabelece uma forte tensão no interior do discurso, o que implica que o tempo e o espaço sejam entidades narrativas sacrificadas em prol da eficácia do conto (Cortázar, 1994: 247).

---

brevidade, a clareza, a concisão, ao fantástico de carácter tradicional, ao didactismo, à seriedade/comicidade, ao tipismo, ao monoestilismo e à verosimilhança. De entre os traços distintivos propostos, Lauro Zavala estabelece aquele último parâmetro como um traço de relevância na distinção entre conto e novela. Considera que esta se encontra, «en su acepción más tradicional, sujeta a las reglas de verosimilitud realista» enquanto que o conto é, «en su variante clásica y epifánica, caracterizado por un final sorpresivo» (Zavala, 2006: 36).

<sup>32</sup> A concentração da acção, do tempo e do espaço, num momento de tensão, aproxima o *telling* da esfera do *showing*, dado que «o conto necessita da imaginação do leitor, mas, à semelhança do teatro, as figuras do drama narrado pulsam-lhe à frente» (Moisés; 1979:44).

<sup>33</sup> Entende-se, assim, que o espaço relevante é apenas aquele em que o drama toma lugar. Daí que crie dois conceitos - *espaço-sem-drama* (antes do lugar onde se desenrola a cena) e *espaço-com-drama* (onde se desenvolve o conflito) (Moisés, 1979: 22).

<sup>34</sup> «A short story, in the final analysis, moves in that projection of man where life and the written expression of life engage in a fraternal battle, and the result of that battle is the story itself, a live synthesis as well as a synthesis of life» (Cortázar, 1994: 246).

<sup>35</sup> Aguiar e Silva reflecte, em *A estrutura do romance*, sobre a importância da escolha de um acontecimento que proporcione a unidade estrutural, não admitindo esta «a análise minudente das vivências do indivíduo e das suas relações com os outros. Um curto episódio, um caso humano interessante, uma recordação, etc., constituem o conteúdo do conto» (Aguiar e Silva, 1974:105-106). Jacinto do Prado Coelho, a propósito da obra do contista Trindade Coelho, lembra, também, que «um instante significativo, uma palavra, um gesto que revelam uma alma podem bastar para a génese dum conto» (Prado Coelho, 1976:200).

<sup>36</sup> «What I call intensity in a story consists of the elimination of all intermediary ideas or situations. (...) [Tension] is an intensity wrought because the author brings us slowly to what is related» (Cortázar, 1994: 250-251).

Factor igualmente determinante é a «esfericidade», relação de cumplicidade que Cortázar entende dever existir entre o conto e o leitor e que apenas pode ser propiciado pela qualidade da escrita, como convite à leitura<sup>37</sup>.

Enrique A. Imbert, que dedica uma parte da sua obra, *Teoría y Técnica del Cuento*, à apresentação de um «mosaico de definições», avança com a sua própria descrição de conto, abrangendo traços que se encontram dispersos por diferentes teorias:

Una narrativa breve en prosa que, por mucho que se apoye en un suceso real, revela siempre la imaginación de un narrador individual. La acción – cuyos agentes son hombres, animales humanizados o cosas animadas – consta de una serie de acontecimientos entretejidos en una trama donde las tensiones y distenciones, graduadas para mantener en suspenso el ánimo del lector, terminan por resolverse en un desenlace estéticamente satisfactorio. (Imbert, 1991: 40)

Como se observa, apesar da falta de consenso quanto aos elementos distintivos do conto, alguns traços estáveis o permitem caracterizar. A concisão e agilidade, subentendidas na brevidade do género, conduzem a uma unidade de acção e de efeito, estribada num jogo de tensão/contenção, que determina a concentração das categorias da narrativa – acção, personagem, tempo e espaço – não esquecendo o leitor, de forma a cumprir as suas funções primárias – *edificare et delectare*.

Finalmente, centra-se a atenção sobre a questão da limitação das características genológicas do conto na sua relação com a novela. Este conspecto é problemático, não só porque traduz, mais uma vez, o confronto com o problema da teoria dos géneros literários, mas também com o carácter multiforme da narrativa breve, o que dificulta uma delimitação unívoca e clara. Estes constrangimentos encontram-se consubstanciados de uma forma

---

<sup>37</sup> Massaud Moisés faz depender o envolvimento do leitor e o seu espanto final da capacidade de definição da expectativa: «A grande força do conto – e calvário dos contistas – consiste no jogo narrativo para prender o interesse do leitor até o desenlace, que é, regra geral, um enigma. O final enigmático deve surpreender o leitor, deixar-lhe uma semente de meditação ou de pasmo perante a nova situação conhecida, e a narrativa suspende-se, dotada que é de «uma insistente e perene fluidez que escapa das mãos» (Moisés, 1978:33).

brevíssima por René Godenne: «la nouvelle et le conte sont devenus les deux faces d'une même pièce, le récit court» (Godenne, 1995, p. 146).

António Manuel Ferreira reconhece igualmente as dificuldades de estabelecer limites, «sobretudo no que respeita aos pares romance/novela e novela/conto» (Ferreira, 2004:101), mas rejeita considerar os géneros em razão de uma comparação, porquanto regista o seu estatuto de géneros literários autónomos, em que privilegia o texto no paradigma de comunicação, valorizando a relação autor – texto – leitor:

Uma novela não é um romance curto, do mesmo modo que um conto não é uma novela reduzida: são géneros diferenciados que se enquadram numa tipologia específica, configurada pela *intenção* do autor, pela *intenção* do texto, e, igualmente, pelo horizonte de expectativas do leitor, pois esse horizonte é também informado por noções de carácter genológico, quer sejam os conceitos sofisticados do crítico erudito, quer sejam as impressões elementares do leitor comum. (ibid.:101)

Quer no conto quer na novela todos os elementos diegéticos entroncam numa única acção e neles coexiste, também, o efeito de intensidade e expansão; no entanto, as diferenças estabelecem-se ao nível do autor bem como do leitor.

A incapacidade de estabelecer fronteiras precisas entre géneros tão próximos é notória, embora seja verdade que esta preocupação de descrever perfis nem sempre existiu. Por exemplo, nos escritores oitocentistas regista-se alguma arbitrariedade na designação de conto e novela, empregando-se indistintamente os dois termos<sup>38</sup>. É já no século XX que a oscilação terminológica se acentua, havendo, contudo, contistas que não problematizaram a diferença. Um paradigma desta realidade é Aquilino

---

<sup>38</sup> Cf. as seguintes palavras de René Godenne: «un des grands enseignements de l'étude de la nouvelle au XIXe siècle m'apparaît être celui-ci: il n'est plus possible de distinguer les domaines du conte et de la nouvelle; il n'y a plus qu'un domaine: celui du récit court (par opposition au roman), qui repose tantôt sur des données fantastiques, tantôt sur des données véritables, et que les auteurs (...) traitent indifféremment de "conte" ou de "nouvelle"» (Godenne, 1995:92).



Ribeiro, para quem a questão genológica não era um escolho<sup>39</sup>, tal como corrobora Massaud Moisés:

A segmentação dos escritos aquilianos em conto, novela, romance, crónica, biografia, etc., não revela um prosador consciente das relações íntimas entre os géneros, espécies e formas e a matéria que por intermédio deles se plasma. (...) Entregava-se ao ofício de escrever como se não tivesse tido outro intuito que narrar, e deixando que a extensão da obra decorresse do volume do enredo, não de uma consciência aguda do liame oculto e inalienável entre a forma empregada e uma visão do mundo que nela se corporifica. Escrevia para exercitar, domar o estilo, e contar uma história. (Moisés, 1981:154)

Escritor avesso a qualquer tipo de rótulos, a essência dos contos de Mestre Aquilino nasce da vontade vigorosa de contar, aliada a uma forte coerência estilística, energia vital das narrativas. Deixa-se conduzir pela paixão e subtileza da escrita e à acção muito concentrada e linear contrapõe, em alguns contos, a valorização da descrição, onde evidencia o espaço proteico das pequenas histórias, seja o natural, seja o social, no sentido de exaltar o valor narrativo da sua atmosfera vivencial. A tensão, no entanto, mantém-se, sustentando o «efeito único» e conduzindo a desfechos surpreendentes.

Tal como afirma Mia Couto sobre a narrativa breve, «o mais importante não é o que revela mas o que sugere, fazendo nascer a curiosidade cúmplice de quem lê» (Couto, 2005:46).

---

<sup>39</sup> Bem exemplificativa desta forma de pensar é a primeira edição de *Jardim das Tormentas*, onde na folha interior se indica que se encontram no prelo as seguintes obras: *Terras do Demo* – Novella, *Estrada de S. Tiago* – Contos e *Hilário Barreiras em Paris (o que viu e ouviu)* – *Narrativas de Paris e do resto*. É importante notar, para além da classificação da primeira obra como novela, como se contorna a questão genológica, utilizando o termo «narrativas». Mais tarde, em 1926, na primeira edição de *Andam Faunos pelos Bosques*, *Terras do Demo* já aparece classificado como romance.

## 2. O espaço

O espaço, elemento ambíguo e heterogéneo, foi utilizado desde sempre pelo homem para compreender e delinear o mundo. Desde os primórdios das discussões filosóficas, o debate sobre a identificação do espaço revelou-se central, tendo Platão e o seu discípulo Aristóteles contribuído inequivocamente para a visão, que preponderou durante a Idade Média, do espaço como «lugar», como um «campo» onde as coisas são particularizações.

Na literatura, se inicialmente o espaço era apenas o lugar onde se situava a acção e as personagens, a partir do início do século XVIII começou a desempenhar um papel na técnica do romance, dado que a sua função de envolvimento físico real possibilitou associar as personagens ao espaço. Com as descrições detalhadas das paisagens e locais, no romance do século XIX, os naturalistas empenharam-se no reconhecimento do espaço como meio, o que propiciou o seu papel activo nos destinos das personagens e, conseqüentemente, a explicação do seu comportamento. É o período de assumpção de um papel muito relevante, uma vez que, para além da percepção objectiva do espaço, se busca a relação estreita com o homem, o que, mais tarde, conduziu a uma função instigadora da acção.

Henri Mitterand dá relevo ao que designa de «*illusion réaliste*» (Mitterand, 1980: 194), destacando o contributo do espaço para a verosimilhança da narrativa<sup>40</sup>. Aliás, o estudioso conclui que é depois de Balzac que o espaço se torna um componente essencial da diegese (ibid.: 212). Também Michael Issacharoff ao pretender, nos seus estudos, determinar o papel do espaço na narrativa breve, refere, em consonância com Mitterand, a sua importância incontestável e o contributo dos realistas para a narrativa moderna: «*les descriptions minutieuses d'un Balzac constituent le début d'un courant où figureront les grands noms du roman moderne*» (Issacharoff, 1976:12).

---

<sup>40</sup> Henri Mitterand reflectindo sobre a narratividade sugeria chamar «*narrativité du lieu, par différence avec sa narrativité; c'est-à-dire l'ensemble des caractéristiques qui rendent l'inscription du lieu indispensable à illusion réaliste*» (Mitterand, 1980: 194).

Tomando em conta, ainda, a inter-relação espaço-sujeito, Georges Matoré constata, através de um estudo estatístico, os inúmeros termos espaciais presentes no léxico contemporâneo, o que o leva a destacar a importância vital do espaço como um factor de inteligibilidade do mundo:

L'espace, plus docile que le temps aux exigences rationnelles de l'esprit, est un facteur d'intelligibilité et un appel au concept. C'est lui qui impose son moule aux choses ou plutôt qui les réalise, qui permet de dépasser la zone du rêve et la contemplation des virtualités; c'est grâce à lui que le monde accède à l'existence et à l'objectivation. (Matoré,1976:286)

É precisamente na concretização da representação literária do espaço que a descrição desempenha um papel fundamental, contribuindo para o desenrolar da acção. Se o século XIX, segundo Zola, desponta com as «orgies descriptives du romantisme» (Zola, 1989: 59), no realismo a tendência científica transforma a descrição num processo literário que configura «un état du milieu qui determine et complete l'homme» (ibid.:62). Num estudo sobre a narração e a descrição, Genette acentua que toda a narrativa comporta representações de acções e acontecimentos, que constituem a narração propriamente dita, e representações de objectos, espaços e personagens na sua simultaneidade, que dão origem à descrição. Esta é considerada como um meio privilegiado de «illusion référentielle» (Genette,1972:186) e, por conseguinte, de «l'effet mimétique» (ibid.), concordando com Roland Barthes que também lhe atribui um «efeito de real» (Barthes, 1984: 96), explicitando que não denota directamente o real mas que o significa (ibid.: 95). Philippe Hamon substitui este postulado pela convicção de que a narrativa pode ser investida de uma função reguladora, produzindo a descrição «uma informação indirecta sobre o futuro das personagens» (Hamon, 1977:81). Neste artigo sobre o discurso realista, Hamon contribui de forma valiosa para a teoria da descrição, reconhecendo a sua dualidade, o que representa uma mais-valia na análise do espaço físico. Reconhece a descrição como «o lugar onde a narrativa se interrompe», sendo, no entanto, «lugar privilegiado, onde se

organiza (ou se destrói) a [sua] legibilidade» (ibid.: 80). «Pode dizer-se, então, que, por um lado, desempenha o papel de um «organizador» da narrativa, e, por outro lado – pela redundância que nela introduz –, o papel de sua memória» (ibid.: 81). Acrescenta, ainda, que ela é

O espaço indispensável onde se «põe em conserva», onde «armazena» a informação, onde se condensa e redobra, onde personagens e cenário (...) entram em redundância; o cenário confirma, precisa ou revela a personagem como feixe de traços significativos simultâneos, ou, então, introduz um anúncio (ou um engano) para o desenrolar da acção. (ibid.: 81)

Aguiar e Silva, aceitando que «a descrição funciona sempre como «*ancilla narrationis*» (Aguiar e Silva, 1993:740), vê os elementos descritivos como semanticamente indispensáveis e aponta diversas funções que podem desempenhar na economia da narrativa. Embora admita que pode apresentar uma função predominantemente decorativa<sup>41</sup>, reconhece, no entanto, que a descrição é um lugar textual privilegiado de exercício das funções indicial e informativa, pois as conotações que veicula podem ser fundamentais para a configuração de determinado espaço ou para motivar acções e comportamentos das personagens. Realça, ainda, a estreita correlação que detém com o ponto de vista e com o tempo da diegese: quando a descrição é assumida pela personagem integra-se no tempo subjectivo da diegese; sempre que se centra num narrador que selecciona os atributos que destaca no objecto da descrição situa-se fora desse tempo.

Como se verifica, a representação do espaço narrativo vem suscitando perspectivas de abordagem diferentes, motivadas pela sua «grande relevância no romance moderno e contemporâneo» (ibid.: 741). A multiplicidade de entendimentos das diferentes correntes literárias evidencia a evolução da importância do espaço em relação à sua apresentação e funções: de elemento somente ornamental, considerado uma pausa no ritmo narrativo, adquire um

---

<sup>41</sup> Utilizada por alguns autores para dotar a sintagmática do texto verbal das características «formais e semânticas do texto pictórico» cuja capacidade expansiva e digressiva permite ao narrador utilizá-la «como função dilatária retardando na sintagmática textual a ocorrência de determinados eventos» (Aguiar e Silva, 1993:741).

estatuto primordial, nomeadamente no desenvolvimento da intriga e na influência que exerce sobre as personagens, daí que seja importante considerar as interações que se estabelecem. Por isso mesmo, conclui-se com Ricardo Gullón que é fundamental

La exigencia de entender el espacio como parte de un conjunto que le da sentido. Su relación con el tiempo, con los personajes, con el narrador, con el lector, y la de ellos con él, importa más que la consideración aislada de cada uno de estos elementos. (Gullón, 1980:21)

Gérard Genette, nas estimulantes reflexões que desenvolve em torno da construção narrativa, constata que a valorização do espaço se deve a uma necessidade de estabilidade sentida pelo homem (Genette, 1966:101). Fixa, então, a sua atenção no papel claramente activo da integração do espaço na dinâmica diegética, confirmando que está necessariamente implicado em toda a narrativa não só porque a acção e as personagens o pressupõem, mas também por considerar existir uma espacialidade elementar que designa de «spacialité du langage» (Genette, 1969: 45).

Por sua vez, a obra de Gaston Bachelard, como filósofo da cultura, aproximando-se dos naturalistas imprime uma nova orientação ao conceito: quando aborda o texto enquanto criação e acentua a dimensão psicológica do lugar e das suas relações com a personalidade, o seu propósito consiste em procurar «uma determinação fenomenológica das imagens» (Bachelard, 1993: 3). Para consecução deste intento, centra-se na análise dos espaços da linguagem, formados pela imagem e estudados mediante o que ele denomina de «topoanálise» (ibid.: 28), que define como «o estudo psicológico sistemático dos locais de nossa vida íntima» (ibid.). Os seus estudos incidem, assim, sobre a imagem poética e a alegria da criação e demonstram a importância dos espaços vitais.

Fazendo germinar as ideias presentes na poética de Bachelard, Jean Weisgerber, na obra *L'espace romanescque*, avalia o espaço romanescque como

um espaço verbal<sup>42</sup>, que compreende todos os sentimentos e conceitos espaciais que a linguagem é capaz de exprimir:

D'abord par le narrateur en tant que personne physique, fictive ou non, et à travers la langue qu'il utilise; ensuite, par les (autres) personnages qu'il campe; en dernier lieu, par le lecteur qui introduit à son tour un point de vue éminemment partial. (Weisgerber, 1978: 13)

Weisgerber concentra-se na importância do ponto de vista: «l'espace suggéré par les mots du récit est déterminé au premier chef par la personne et la situation du narrateur»<sup>43</sup>(ibid.: 12); e, ainda, do tempo da intriga, porque dele depende a existência do universo ficcional.

As reflexões sobre o espaço como um componente relevante na construção da ficção narrativa deram igualmente lugar a uma teoria mais abrangente – a do espaço-tempo. Tentando precisar a relação entre os dois elementos, Mikhail Bakhtine, introduz na literatura o conceito de cronótopo: «ce qui se traduit, littéralement par “temps-espace”: la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature» (Bakhtine, 1978:237), traduzindo-o, assim, como a interação entre espaço-tempo-sujeito. Segundo este teórico, a evolução da literatura acontece tomando em conta as realidades históricas, com as dominantes sociais e espaciais que as caracterizam, mas onde os seus indícios se encontram intimamente ligados, condensando-se o tempo e intensificando-se o espaço, de forma a que «les indices du temps se découvrent dans l'espace» (ibid.).

Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes, no *Dicionário de Narratologia*, retomam a dimensão de cronótopo, reconhecendo-o como uma categoria da narrativa cujo valor sobressairá nos «componentes semânticos dotados de mais intensa tonalidade ideológica» (Reis e Lopes, 2007:90). Acrescentam, ainda, que «toda a análise da narrativa literária interessada nas suas facetas

---

<sup>42</sup> «Comme les autres composants du récit, il n'existe qu'en vertu du langage. Verbal par définition, il se distingue ainsi des espaces propres au cinéma e au théâtre, par exemple; ceux-ci sont directement perceptibles à l'oeil et à l'oreille, tandis que celui-là, évoqué par la seule entremise de mots imprimés, se construit comme objet de la pensée» (Weisgerber, 1978: 10).

<sup>43</sup> A experiência do sujeito é relevante, uma vez que «l'espace n'est jamais que le reflet, le produit d'une expérience individuelle et, dans bien des cas, d'une tentative d'agir sur le monde» (Weisgerber, 1978: 11).

de integração histórica e de representatividade sociocultural» (ibid.) atenderá ao seu valor cronotópico. Estes autores salientam a importância do espaço enquanto categoria da narrativa, pelas relações que institui com as outras categorias, e também pelas «incidências semânticas que o caracterizam» (ibid.:135), compreendendo duas instâncias:

Em primeira instância, os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da acção e à movimentação das personagens: cenários geográficos, interiores, decorações, objectos, etc.; em segunda instância o conceito de espaço pode ser entendido em sentido translato, abarcando então tanto as atmosferas sociais (espaço social) como até as psicológicas (espaço psicológico). (ibid.)

O espaço social, indissociável do físico, é criador de ambientes, de atmosferas que enquadram o humano, geralmente representado pela presença de tipos e figurantes.

Henri Lefebvre, no âmbito da sociologia, propõe, por sua vez, uma teoria unitária do espaço (físico, mental e social), que potencia a evolução do conceito:

It does not aim to produce a (or the) discourse of space, but rather to expose the actual production of space by bringing the various kinds of space and the modalities of their genesis together within a single theory. (Lefebvre, 2004:16)

Ao reunir o estudo do espaço físico<sup>44</sup> e do mental, Lefebvre chega ao espaço da prática social, apresentando-o como um produto da sociedade e concluindo que «(social) space is a (social) product» (ibid.:27). Neste espaço congrega «the actions of subjects both individual and collective who are born and who die, who suffer and who act» (ibid.: 33). Logo confirma que, para além das marcas inscritas pelas diversas gerações, o espaço se constrói a partir da experiência, sendo também um produto das relações sociais: é construído em

---

<sup>44</sup> Do ponto de vista de Lefebvre, «physical space has “no reality” without the energy that is deployed within it» (Lefebvre, 2004:13).

função de um tempo e de uma lógica que impõem comportamentos, relacionando formas de vida e costumes.

Embora uma parte significativa dos estudos enunciados se reporte ao romance, também na narrativa breve o espaço se reflecte na narração, preferencialmente através da função referencial e da simbólica, tendo a descrição da atmosfera em que se desenvolve a acção o papel de acompanhar a evolução das personagens e justificar os seus comportamentos.

Referindo-se ao caso específico do romance português, Maria Alzira Seixo apresenta o lugar como «centro motor do universo romanesco» (Seixo, 1986b:71), o que, aliado às teses anteriormente enunciadas, se reveste de particular pertinência para o trabalho de leitura a desenvolver, pois, nos contos, tal como em toda a obra aquiliniana, destaca-se o primado do espaço, detentor de uma pluralidade de sentidos e de múltiplas funções. Tratando-se de uma estética espacial marcada por uma tendência realista, verifica-se uma forte interacção com os outros elementos narrativos, particularmente com as personagens. Apesar de no conto, tal como anteriormente foi salientado, a coexistência narrativo-descritiva ser uma característica relevante, remetendo o espaço para um papel discreto a favor da unidade e da concisão, ele desempenha, como se verá, um papel estruturante na arquitectura de alguns dos contos, pois Aquilino escreve «a terra em vez de escrever sobre a terra» (ibid.: 73).



### III - O ESPAÇO NOS CONTOS CANÓNICOS DE AQUILINO RIBEIRO

#### 1. O espaço físico

Nothing can happen nowhere.  
The locale of the happening  
always colours the happening,  
and often, to a degree, shapes it.

Elizabeth Bowen

O esplendor da presença  
cósmica do mundo físico nas  
suas páginas, a articulação  
incantatória das suas frases e de  
certas descrições que revelam  
da pura poesia.

Jorge de Sena

Os espaços onde Aquilino nasceu e a sua vida decorreu ficaram indelevelmente retidos na sua memória e são perpetuados na sua escrita, originando pluralidade, variedade e singularidade de lugares. Embora alguns contos, de carácter intemporal, se encontrem situados em espaços muito afastados, não faltam referências criadoras daquela «categoria do real» de que fala Roland Barthes<sup>45</sup>: topónimos pertencentes à geografia extraficcional e a espaços físicos bem determinados, coincidentes com a realidade geográfica, lugares concretos, desde os cosmopolitas aos que se encontram dispersos pelas serras da Lapa e da Nave, e que assumem, no universo ficcional, a sua função mimética<sup>46</sup>.

---

<sup>45</sup> «[...] no próprio momento em que se considera que estes pormenores denotam directamente o real, o que fazem realmente, sem que seja dito, é significá-lo: o barómetro de Flaubert, a pequena porta de Michelet, limitam-se a dizer o seguinte: *somos o real*; é a categoria do “real” (e não os seus conteúdos contingentes) que é, assim, significada; por outras palavras, a própria carência do significado em proveito do referente transforma-se no próprio significante do realismo» (Barthes, 1984: 95-96).

<sup>46</sup> Como nota Mitterand, num ensaio sobre o romance, «c’est le lieu qui fonde le récit, parce que l’événement a besoin d’un *ubi* autant que d’un *quid* ou d’un *quando*; c’est le lieu qui donne á la fiction l’apparence de vérité (...) le nom du lieu proclame l’authenticité de l’aventure par une

Também em termos de extensão, o espaço apresenta aspectos variados – desde a imensidão da região da Beira Alta até ao pequeno espaço interior recatado do quarto de Bonifácia, no conto «A imagem de Nossa Senhora». Em «Inversão sentimental» o pano de fundo é a metrópole francesa<sup>47</sup>, em «A traição» ou «A catedral de Córdova» as terras ibéricas, já nos últimos quatro contos de *Jardim das Tormentas*, e na maioria dos contos de *Quando ao Gavião Cai a Pena*, Aquilino elege o Portugal rural, com todas as anotações representativas de um espaço natural, primitivo que, grande parte das vezes, se desvenda em descrições realistas. E é precisamente no seu primeiro livro de contos que encontramos uma marcante clivagem ao nível do espaço objectivo e real: o espaço físico urbano de Paris na transição do século XIX para o século XX, cenário de «Inversão sentimental», e o espaço rural e telúrico da Beira presente nos quatro contos sempre referenciados como o gérmen da prosa regionalista de Aquilino.

### 1.1. Os espaços urbanos – espaços de formação e de vida

Este *quid* oculto que nos faz adorar a grande urbe e que no fundo não é mais que uma forma de liberdade, (...) intuitivamente todos o sentem e eu acabei por senti-lo.

Aquilino Ribeiro

Na esfera contística de Aquilino o espaço urbano não é privilegiado, contudo a sua ocorrência merece atenção.

Em *Jardim das Tormentas*, o conto «Inversão sentimental» é construído sobre um relato autodiegético, onde o factor tempo se interpõe entre o narrador

---

sort de reflet métonymique qui court-circuit la suspicion du lecteur: puisque le lieu est vrai, tout ce qui lui est contigu, associé, est vrai» (Mitterand, 1980:194).

<sup>47</sup> Em entrevista a Igrejas Caeiro, o escritor considera que Paris «era a cidade ideal para todo o homem que tenha um bocado de curiosidade e de instinto» (Caeiro, 2003:63).

e o protagonista, gerando-se o fenómeno de *distância temporal*<sup>48</sup>. A ulterioridade do tempo da narração em relação ao da história permite o afastamento, tendendo a mitificar as vivências referentes a «esse tempo» (Ribeiro, 1985a:35) passado, perspectivado subjectivamente: «que saudades tenho dessa época em que eu, duma credulidade infinita, era empiricamente sábio» (ibid.). O espaço define-se, assim, como «uma rede de relações» (Weisgerber, 1978:227), uma vez que a visão de Paris, onde está centrada a acção do conto, é condicionada pelo tempo e pela perspectiva narrativa, ganhando uma maior verosimilhança com a utilização da primeira pessoa.

Para além deste distanciamento, a relação espaço-tempo é também evidenciada na recordação das suas primícias de amante, estabelecendo um desvio entre a civilização presente nas figuras reveladas através das «caixas de fósforos de vintém, e nos catálogos que a mana Inês recebia das Galeries-Lafayette» (Ribeiro, 1985a:35), e a ruralidade das suas origens, veiculada pelas «carnações robustas e vassoirudas» (ibid.) das mulheres da sua aldeia, as quais antecipavam o mundo de volúpia que mais tarde viria a encontrar.

Após a evocação de momentos idílicos e lúbricos, a cidade, recortada na memória, organiza-se e torna-se presente pela focalização interna do narrador-personagem. A partir de um local privilegiado<sup>49</sup> observa e descreve a dupla face, o claro-escuro, do fascinante espaço parisiense:

A minha casa ficava na esquina da Place Sainte-Geneviève, ao alto de uma rua íngreme e tortuosa, do tempo estreito dos prebostes. Dum lado havia assim todo o luxo esplêndido dos séculos, do outro a

---

<sup>48</sup> «A distância temporal configura-se como factor prioritário de condicionamento das relações entre narrador e história, com mais razão quando se trata de uma narração ulterior (...); quando a narrativa é assumida por um narrador autodiegético, a distância temporal chega a ser explicitamente mencionada e com ela as transformações de apreciação que a sua vigência implica. (...) Assim se configura a importância de que se revestem as circunstâncias (psicológicas, morais, ideológicas, temporais, etc.) que envolvem a narração como componente determinante da representação da história e das distâncias (...) que se cavam entre o narrador e os eventos e personagens em causa — com peculiares repercussões quando é ele uma dessas personagens e os eventos são a sua própria vida» (Reis e Lopes, 2007: 115).

<sup>49</sup> Aguiar e Silva, na sua *Teoria da Literatura*, ao falar sobre a descrição no romance, entende que «para motivar e tornar verosímil uma descrição centrada numa personagem, o romancista pode utilizar diversos pretextos e artifícios: mudanças de luminosidade (...); deambulação da personagem (...), situação da personagem ou na proximidade de uma janela (...), ou num lugar morfologicamente adequado à visão de um grande espaço (alto de um monte, cimo de um edifício)» (Aguiar e Silva, 1993:744).

fácies sombria que simultaneamente revestiram passando. Face à montanha do Panthéon, de cunhais babilônicos e tiara de colunas, alcandoravam-se o retângulo da torre lisa de Clóvis, a renda gótico-florentina de Saint-Etienne du Mont, a Biblioteca dos Genoveses, de frontaria placidamente conventual, uma escola, a mairie, e prédios altos – armazéns de gente. (ibid.:38)

Como se observa no excerto, o narrador enquadra o espaço da cidade, através de marcas topográficas, numa relação de lateralidade («dum lado», «do outro») e de verticalidade («ao alto»), de modo a transmitir a variedade e o contraste de formas e de estilos representativos da grande metrópole. A ambivalência espaço-tempo espelha uma dualidade espacial no interior da cidade, criada pela passagem dos séculos: o esplendor e a sombra. Apresenta-se, assim, o cenário cosmopolita do conto — uma cidade que se revela, em primeira instância, nos nomes reais das praças, nos monumentos, «no Quai, em toda a linha que vai de Austerlitz à Pont-de-Valmy, e onde os *bouquinistes* vendem livros e paciência» (ibid.:42). Este espaço do quotidiano urbano integra «museus, galerias e velhas igrejas» (ibid.:50) que, como «parisienses da velha guarda», Hilário e Hélia frequentavam. O próprio jardim adquire, a seus olhos, uma dimensão diferente e deslumbrante pelas suas formas rigorosas e rígidas, distantes dos espaços naturais, mas dominado pelo sol que instiga o brilho e a luz e anima o quadro: «o jardim, naquela manhã de sol, com o brilho dos mármore e a geometria rigorosa dos talhões, tinha uma delicadeza de bilhete-postal ilustrado» (ibid.:46). Este é o espaço parisiense do início do século XX, onde os «arcos, colunas frágeis e longas como saudades, capitéis emaranhados, traduziam da vida a parte que não olha o céu» (ibid.:41). São justamente as virtualidades semânticas do retrato da grande urbe que, como Nelly Novaes Coelho bem notou, a fazem surgir como um espaço exortativo, que toma o papel de coadjuvante, e impele a personagem Hilário a agir:

Ferida do gume da noite a Surflamme chamava-me numa queixa de gatinha; e eu caía a enrolar-me nos seus braços, enquanto, de fora, o silêncio monstruoso da praça e o céu feérico da cidade me gritavam:

- Homem, concentra toda a Fé, todo o Querer dessa tua Ilusão. Dobra-te sobre ti mesmo e salta, dá entre os homens o salto brusco da onça! (ibid.:40-41)

Por outro lado, a cidade surge como um espaço de tentação, veiculado pela focalização de Surflamme, que a vê do «alto de uma rua íngreme» (ibid.:37), quando «debruçados à janela» (ibid.:38):

— Quando olho lá para baixo — dizia ela — e vejo tanta casa, tanta luz, tantas sombras, figura-se-me que estou num píncaro como aquele aonde o Diabo conduziu o bom Senhor Jesus. E também me sinto tentada.(ibid.)

No conto, a percepção desta personagem amplia a importância do espaço, dado que enriquece o entendimento da cidade e do ambiente cativante de Paris.

Também Tui, cidade onde Aquilino viveu no ano de 1931, é cenário de um dos contos. No *incipit* de «A traição»<sup>50</sup> o narrador situa o local de nascimento do protagonista, Valentín Gutierrez, em terras de Espanha, mais precisamente «em San Bartolomé de Rebordáns, arrabalde da mui antiga e nobre cidade de Tui» (Ribeiro, 1985b:169). Todavia, a «vida de mandria e de papo quente» conduziu *El Pilluelo* a «subir a rampa alcatilada da Canicouba, torcer à esquerda na Calle de San Telmo, e entrar para a Catedral» da «cidade devota» (ibid.:174) donde não saiu. Numa inscrição espaciotemporal nitidamente marcada pelos eventos religiosos, o narrador demonstra um conhecimento empírico do «placidíssimo burgo» que circunscreve à Plaza Consistorial, junto à Sé, local de uma dramatização profana da «santa paixão do Senhor» (ibid.:175). Este cenário urbano constitui-se, assim, palco da acção

---

<sup>50</sup> «Em Janeiro de 1921, publica a novela “A Traição”, inserida na colecção “Leitura de Hoje”. Esta novela resulta da reescrita de um texto embrionário publicado cinco anos antes na *Ilustração Portuguesa*, com o título “El Pilluelo de Tordehumus”. Embora essa ligação nunca tenha sido explorada pela crítica, já no nº 522 daquela revista o escritor versava as aventuras de Pablo Gutierrez, um pedreiro de profissão de Castela-a-Velha, conhecido nas redondezas pelo seu talento musical. (...) Mais tarde, em 1935, o autor volta a reescrever a segunda versão e a novela surge bastante ampliada, com um final mais desenvolvido, e será publicada como conto no volume *Quando ao Gavião Cai a Pena*» (Almeida, 2001: 90).

e estabelece com a personagem uma relação oximórica que acentua as suas características pícaras.

Distinguindo-se destas urbes, surge em *Quando ao Gavião Cai a Pena*, no conto «A imagem de Nossa Senhora», uma pequena e singela cidade beirã, «burgo antigo e glorioso» (ibid.:56), próxima da rusticidade das suas origens, onde «seres e coisas possuíam frescura e sinceridade paradisíacas» (ibid.:55). Nela o espaço não se organiza em amplas avenidas geometrizadas, mas em «ruelas e ofícios» (ibid.:56) em volta da Sé ou com um trajecto determinado pela localização dos palacetes, como

A Rua do Infante, estreita e levemente flectida a favor daqueles dois solares, que lhe haviam dado nascença e direcção, o dos Lagoaças acima à direita, o dos Barbadaços mais abaixo, à esquerda, plantados de soslaio um para o outro com os seus arrogantes brasões. (ibid.:54)

As ruas configuram-se como espaços de comunicação abertos e positivamente valorizados por descrições que avivam os sentidos, onde se entretecem classes, profissões, sexos e nas quais assomam casas simples como aquela «meio de pedra, meio de ardósia» (ibid.:57), que contrasta com a metaforização disfórica dos «armazéns de gente» (Ribeiro, 1985a:38) de Paris:

Acolhedora – afável, dizia o senhor bispo – com os beirais povoados de ninhos e um quintalório onde às árvores de caroço já havia caído a flor e os pâmpanos das videiras pulavam com soberbia. (Ribeiro, 1985b:57)

Este é o exterior da casa de D. Justo, casa pitoresca da pequena cidade de província, que corrobora, cabalmente, as palavras de Bachelard para quem a casa, «mais ainda que a paisagem, é “um estado de alma”. Mesmo reproduzida em seu aspecto exterior, ela fala de uma intimidade»

(Bachelard,1993:84). Neste caso, a afabilidade exterior da casa, a sua simplicidade e rusticidade representam metonimicamente os que nela habitam.

Os três contos referidos ilustram, assim, a forma como Aquilino evoca os espaços urbanos e cosmopolitas. A mimetização destes lugares é evidente bem como a relação entre eles e a vivência íntima do seu autor, que os revive, identificando-se com a sua paisagem física e cultural. A pequena urbe beirão, que Aquilino tão bem conhece, distancia-se de Tui, mas distingue-se mais ainda da fascinante cidade cosmopolita de Paris, que, no entanto, manifesta um *topos* do escritor beirão – o sol que não deixa de animar o jardim da grande urbe.

## 1.2. Os espaços rurais ou a «insuspeita personalidade da natureza»

Quando se passa à vista destas serranias, perfiladas no horizonte, (...) toma-nos, da projecção de nossa pequenez sobre a imensidade e o mistério da distância, um sentimento que tanto pode ser de exaltar como de deprimir.

*Aquilino Ribeiro*

As aldeias perdidas na serra beirão, como aquele «poviléu serrano enrijado a olhar o Marão e a Estrela» (Ribeiro, 1985a:129), têm uma importância significativa na contística aquiliniana, evidenciando a intensa ligação à terra e o profundo conhecimento que Aquilino Ribeiro detém da vida rural e das suas gentes<sup>51</sup>, fruto da sua origem e da longa permanência no campo. Este saber, aliado à incisiva perspicácia de observação, leva-o a recriar os espaços físicos, toponimizando-os ou não, ora detendo-se na sua descrição minudente ora enlaçando-os nos acontecimentos, não os alheando dos dramas

---

<sup>51</sup> É o escritor o primeiro a reconhecer que é um «apaixonado da natureza, à maneira dos impressionistas» e que «cada ser ou cada coisa à volta, um amigo, um cão, uma árvore, desempenham o seu pequeno papel» (Mendes, 1977: 67).

que neles se desenrolam. Assim, na multiplicidade e complementaridade de sentidos que o espaço encerra, a dimensão telúrica é singularmente notória nessa conformidade entre a terra, o homem e os bichos.

Em *Jardim das Tormentas* é deveras significativo que os quatro contos dos Cletos componham um conjunto de narrativas em que se verifica um consistente sentido do espaço rural, e onde é de relevar, ainda, a unidade topográfica e a permanência de algumas personagens beiroas. Tais factos têm levado a tomar este conjunto de contos como um ensaio para obras de um maior fôlego dentro da temática regional do autor. Já nos contos da colectânea *Quando ao Gavião Cai a Pena*, Aquilino radica a sua escrita no mundo genesíaco da serra pois, em quatro das seis narrativas apresentadas, o universo ficcional é determinado pela ruralidade.

Embora o contacto com a natureza seja uma constante, Nelly Novaes Coelho refere, relativamente a *Jardim das Tormentas*, que «a [sua] fruição como fonte de beleza e harmonia não tem lugar no rude mundo serrano de Aquilino Ribeiro, a não ser quando o narrador fala por si mesmo ou então se coloca no ângulo de visão dos animais ou dos “civilizados”» (Novaes Coelho, 1973:153). Com efeito, momentos há em que, nos contos, em nítidas pausas, a paisagem<sup>52</sup> é contemplada esteticamente e se assiste à descrição inebriada da natureza, recriando-a e valorizando-a literariamente.

De facto, a acutilante capacidade de observação aquiliniana presenteia-nos com descrições onde cada palavra conta, onde o estímulo sinestésico arrebatava os sentidos do leitor, indo o investimento descritivo no espaço natural desde os simples «escarapeteiros e outras plantas bravias» (Ribeiro, 1985a:165) à beira do caminho até às longas anotações da Serra e do urgueiral, sempre criando a sensação de imutabilidade e, simultaneamente, de continuidade, como que pretendendo perpetuar, intactos, esses lugares. Não

---

<sup>52</sup> Partindo da estética romântica, que torna presente o sujeito através da percepção dos sentidos, Helena Buescu define este conceito: «'paisagem' distingue-se, pois, de 'natureza' na medida em que é sempre organizada pela apreensão de um olhar (pontualmente) fixo, pressupondo a perspectiva, que se exerce sobre um todo homogéneo preferencialmente captado por uma direcção (oblíqua) e um sentido (descendente) do olhar» (Buescu, 1990:66). Nos contos, esta perspectiva revela-se importante, pois os momentos descritivos repletos de pormenor geram espaços impregnados de sentido, numa comunhão profunda entre a personagem e a paisagem.



aspira apenas à visualidade dos espaços, mas sim ao seu conteúdo emocional e sugestivo.

No conto «Quando ao gavião cai a pena», que dá título à colectânea, deslumbramo-nos com uma paisagem bela e aprazível, resultante da conjugação da visão do narrador e dos «civilizados», bem diferente dos espaços pedregosos e difíceis, do «solo sáfaro e condenado a dar fruto» (Mendes, 1977:63) e do palco do árduo trabalho dos serranos, presente na maior parte dos contos.

Aqui o espaço dominante é a Quinta da Pendorada, cenário do reencontro de Luzia e Tiago após um afastamento de vinte e cinco anos. Ele, que andara pelo Oriente, volta à Pendorada, a sua «Meca». Num longo passeio, numa manhã luminosa, onde as sensações visuais, sonoras e olfactivas brotam de uma paisagem primaveril, descobre-se o encanto de cada um dos cantos da quinta em abundantes momentos descritivos de rara beleza. A instância narrativa mantém uma estreita articulação do espaço com a personagem, porquanto a «entrega ascética à terra, aquele desvelo panteísta pela bicharada» (Ribeiro, 1985b:23), que emanam de Luzia, longe de quebrarem o ritmo da acção, mostram a sua ligação espontânea, embora pouco previsível. Na verdade, a descrição do espaço acompanha o novelo interior das personagens e o narrador refere-se-lhes com imagens espaciais de forte pendor sugestivo, de que é exemplo o sucinto extracto que, de imediato, sobreleva o renascer, numa vida insípida, da facécia há muito perdida:

As mimosas desentranhavam-se em flores e, além, as japoneiras davam o seu tom de frescura e jovialidade à natureza emornecida. (ibid.:38)

É a perfeita harmonia entre a delicada personagem feminina e a natureza paradisíaca, metáfora do seu próprio sentir<sup>53</sup>, sem, no entanto, devassar toda a sua problemática interior. Também numa sequência posterior, durante o passeio de automóvel, a paisagem proporciona um espaço de

---

<sup>53</sup> Nas palavras de Bourneuf e Ouellet sobre o romance moderno «abundam os exemplos desta identificação natureza-personagem, em que a paisagem já não é somente um estado de alma, mas onde ela ilumina o inconsciente de quem a contempla» (Bourneuf e Ouellet, 1976:151).

liberdade e uma atmosfera de leve introspecção: «o automóvel deslizava no sopé dum monte, mais subtil que em águas mortas um nadador. Não sentiam o mais pequeno frémito do mundo» (ibid.:36). As imagens desfilam perante os olhos do leitor ao ritmo a que avança o automóvel, encontrando-se o espaço ao serviço da ordem narrativa e adquirindo igualmente uma dimensão temporal. Cada deslocação introduz novas descrições habilmente integradas na estrutura narrativa, cumprindo a sua função indicial. Quadros campestres, minudentemente extraídos do natural, abundam, colocando-nos entre o naturalismo e a poesia e dando-nos imagens puras e frescas, animadas pelo sol, cuja antropomorfização aproxima e euforiza os elementos naturais e humanos: «a personalidade de relevo na terra expansiva. Vai no carro como viajante; anima a conversa como se falasse; é o alegre compadre de todas as bodas» (ibid.:29). Este encantamento proporcionado pelo sol é esclarecido por Aquilino no conto «O remorso», de notória dimensão autobiográfica, através de Isaac, ao dizer que

Como todos os ociosos civilizados da aldeia, tinha o culto da bela razão, nada o encantando tanto como os dias de sol, em que a figura dos homens, pelos caminhos, se nimba de tons soberbos, velasquinhos, de rei da criação, e a melancolia é varrida da fisionomia das coisas. (Ribeiro, 1985a:201)

Esta emoção face ao espaço que envolve a personagem acontece, porque ela se identifica com os «ociosos civilizados da aldeia», cuja vida lhe permite entregar-se à sua fruição.

Nos quatro contos dos Cletos de *Jardim das Tormentas*, as conexões que se estabelecem entre os animais, as pessoas e os espaços<sup>54</sup> geram uma impressão de continuidade, mantendo, no entanto, cada história o seu drama em quadros verdadeiramente inesquecíveis e exemplares, seguindo «uma

---

<sup>54</sup> Em *Abóboras no Telhado*, ao comentar o romance *Via Sinuosa*, dado ao prelo a seguir a *Jardim das Tormentas*, Aquilino Ribeiro refere-se a esta tríade: «Fialho interpretou a natureza como um decoro cénico para as suas prosopopeias. 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. O *Jardim das Tormentas* não passava dum ensaio quanto a certos sectores da vida, dignos de consideração» (Ribeiro, 1963:31).

óptica de animização da natureza e de naturalização do humano» (Seixo, 1986b:136). Quem pode ficar indiferente perante a relação identitária entre os machos e a terra, perante aqueles cuja «docilidade não tinha reservas nem a seus olhos ensombrou melancolia», quando em contacto «com os espaços límpidos e sem tacha e os penedos encantados num torpor de mistério» (Ribeiro, 1985a:140)? Ou, ainda, perante o seu conhecimento profundo da região, numa relação de intensa cumplicidade, uma vez que

À força de bater as cercanias, haviam-se familiarizado com estradas, caminhos e atalhos, quintas e casais, penhas e florestas. Tudo apreendiam os seus olhos e mediante eles tudo contavam à natureza. (ibid.)

Por vezes, esta união, fortalecida pela sensualidade que lhes é atinente, desencadeia momentos descritivos como o que, no conto «António das Arábias e o seu cão Pilatas», antecede a relação entre Pilatas e Bonita e prepara a cena em que o sensual encantamento dos animais é metaforizado com base numa profusão de sensações:

Estava morna aquela manhã de antep primavera, com as árvores ainda intangidas do sono hibernal, mas com os longes a florir em luz branca e mate, como se do céu caíssem pétalas de açucenas às catadupas. Ainda o Sol andava envergonhado, mas breve se apresentaria de cara descoberta desde manhã à noitinha, descoberta e afogueada como a das cozinheiras nas debulhas. As terras, tendo recebido a redra, esperavam que viesse o arado barbudo e riscasse as leivas, que haviam de produzir as novidades. Cheirava aos primeiros rebentos do mato galego, dos pinheirinhos e do sargaço, que emite aromas lânguidos e deixa visco nos dedos quando se toca. O primeiro cuco ensaiava a flauta para as carvalheiras. (Ribeiro, 1985b:117)

Através de uma fabulação rica em pormenores, este narrador demiurgo anuncia o início do dia como um momento singular, que precede a narração de um acontecimento e envolve o sentido do que posteriormente virá a ser

narrado. De facto, a voluptuosidade presente na natureza está em perfeita sintonia com a relação erótica dos animais. Neste contexto, privilegia-se a associação de sensações olfactivas, auditivas e tácteis que se sobrepõem às visuais, pois preparam-se «as terras» para «o arado barbudo». Descrições como esta germinam do empenho estetizante do narrador e propiciam ao leitor a contemplação de um fragmento de «adoração pagã da vida total, onde a cópula é o momento supremo da existência, o seu cântico vermelho» (Tavares Rodrigues, 1993: 55).

Nos contos, os *topoi* idílicos – seres vegetais e animais - deleitam os sentidos e atestam ainda que Aquilino é «o melhor animalista da literatura portuguesa» (Lopes, 1985c: 14). Em «Quando ao gavião cai a pena», a quinta é povoada de bichos que a enchem de cor e alegria: os papagaios, as leghornes «ligeiras e turbulentas» (Ribeiro, 1985b:18) e outras aves da capoeira, as ovelhas que se encontram no pasto e assumem «a profunda convicção do seu alto papel» (ibid.:20) materno. Estas descrições mostram o contacto espontâneo da personagem com o seu meio, firmando a sua estreita ligação e levam Luzia a produzir um hino de exaltação bucólica do mundo rural em oposição à «civilização»:

Compreende-se o apego dos poetas antigos à vida pastoril. Na criação há lá nada mais vivo, diabólico, dinâmico que um chibato? Repare como são mais interessantes que os meninos, embrutecidos por séculos de civilização, esta nossa civilização cristã, dizia meu pai, que acima de tudo tem por efeito destruir no instinto, tenaz e sistematicamente, o que possui de belo e autónomo. (ibid.:21)

A apologia da ruralidade assente nos animais e presente em vários contos é corroborada pelas palavras de Óscar Lopes, quando afirma que «Aquilino vem fazer-nos sentir que, afinal, não estamos tão sós como isso, porque afinal os bichos nos falam como no Éden» (Lopes, 1999: 257). A contiguidade referida apresenta-se exemplarmente no conto «António das Arábias e o seu cão Pilatas», nos lobos pícaros que montam uma armadilha a António das Arábias e com ele comungam a capacidade de trapacear; na

ternura triste do Pilatas ao suspeitar da sua sorte: «o sapateiro passou-lhe o laço ao pescoço e ele lambeu-lhe as mãos, sempre com o mesmo tremor, olhos húmidos de lágrimas, tendo compreendido» (Ribeiro, 1985b:131); na rudeza que a vida imprime ao carácter dos homens e que se manifesta, por exemplo, na atitude de António para com a jerica que «com duas lambadas meteu-lhe o juízo no lugar» (ibid.:75) ou, ainda, na resposta à manifestação de ternura de Pilatas que ao pôr-lhe o focinho em cima da perna recebe «um trompázio que o fez ir de ventas à parede» (ibid.:92). Esta animalidade instintiva do homem é avivada pelas demonstrações de ternura dos animais e pela sensibilidade da mulher, como acontece em «A pele do bombo», narrativa cuja plenitude confirma as palavras de Imbert sobre o conto: «una vez concebido y escrito, es una emoción que vivió, murió y por obra y gracia del Espíritu Evocador, resucitó transmutada en belleza» (Imbert, 1991:29). Neste conto, perante o seu cavalo debilitado pelos anos gastos nas idas e vindas por «rampas, lombas, paredes» (Ribeiro, 1985a:157), o Cleto hesita entre o tocar «com brando jeito» (ibid.:158) e o espancar a pontapé ou à pedrada, deixando-se mover «por um sentimento, não saberia dizer se de utilidade, se de dó» (ibid.:159). E é este mesmo animal que, de uma forma assombrosa, nos mostra a estreita ligação entre os elementos da natureza, quando, num momento de subida beleza imagética, a união se dá: «No horizonte, a grande rosa caiu arrastando o ar todo. E às escuras se engolfou no escuro nada» (ibid.:167). A manifestação desta consonância é recorrente nos contos e motiva momentos inefáveis de espaços animados de vida, como acontece quando o Contrabandista e Toiregas, em «À hora de Vésperas», relembram caminhos já percorridos, numa descrição modelarmente inserida na evolução diegética:

Naquele momento, descendo a serra continuava-se em suas almas a rude alegria do mundo. Os olhos iam-se-lhes recordando daquele cenário familiar, com a rosa do sol a esfarelar-se em oiro no ar tranquilo, desde a multidão estarecida dos pinheiros até a trégua dos penedos batalhantes. Lá longe, no horizonte, a invariável mole sombria, com as cristas de neve damasquinadas de sol, repousava. E, como, em todas as tardes elásticas de azul, parecia-lhes próxima a grande cordilheira misteriosa. (ibid.:142)

Esta é a Beira de Aquilino. A animização da natureza sob os efeitos da luz do sol é conseguida através do olhar dos animais e reflecte uma interacção penetrante entre o espaço e eles, porque o seu sangue é «animado da saúde exuberante da terra» (ibid.:133).

A vinculação telúrica, que tão diversamente se expressa, alicerça-se também no sentido do respeito pela terra, valor que se mantém invulnerável mesmo para os mais desprotegidos. É justamente o que acontece em «Os ladrões das almas», pois os Cletos, apesar das suas características pícaras, eram «formados no respeito da propriedade» (ibid.:181) a quem nem a fome convencia a roubar. «Continuava a lançar as armadilhas nas veredas onde a lebre é vezeira e nas encruzilhadas da serra, onde, com a geada, os coelhos vêm despejar o fole» (ibid.:182), subsistindo, no Inverno, na completa dependência de uma serra inóspita, em que a desventura impera, emoldurada por paisagens hostis e de desolação, onde se plasmam momentos terríveis para os serranos bem como para os animais:

Estava um Inverno rigoroso e os rebanhos não saíam do pasto, ficando a roer nos estábulos o feto seco da Primavera, de mistura com coanhos de centeio, quem tinha para lhos deitar. Caía a neve e, pelos cômoros, mal se avistavam uns arrepios de erva que as ovelhas paridas, molhadas pingando e balindo, iam espontear, de relance, sob a chibata do pegureiro. (ibid.:178)

Veja-se como na tessitura narrativa o tempo se articula com o espaço, inscrevendo as suas marcas na natureza, passando a depender dos efeitos que gera e que são reiterada e minudentemente divisados, como se pode apreciar, por exemplo, num belo amanhecer, pleno de vitalidade, dominado pela incidência da luz, no conto «O remorso»:

Fora, a neblina esfarelava-se em gotas miudinhas e mormacentas. A nascente, o céu acalentava uma vaga promessa de luz. Via-se reluzir a espinha dos telhados e o bordo dos beirais. (ibid.:200)

Destaque-se, ainda, a descrição de um admirável fim de dia, onde o «efeito de real» e o poético se combinam mais uma vez notavelmente, através da imagem do pôr-do-sol, apurando os sentidos e envolvendo os bichos, a terra e o homem. Assim, o sentido da temporalidade é transmitido pela pronunciada densidade da espacialidade física, em articulação constante com o sol, conseguida, amiúde, pela animização da natureza a que o narrador atribui o estatuto de sujeito da acção, como acontece em «À hora de Vésperas»:

O caminho dilatava-se indolentemente, e tocaram as bestas, que o sol descia no horizonte. Já lençóis roxos de nuvens, cingindo-o por todos os lados, o levavam a sepultar no mar.

O monte rescendia do Maio; cabras, imóveis no meio dos rebanhos, cismavam; pastorinhos sentados em cima duma parede, com as pernas a bater, tangiam na fruta a sua modinha desafinada.  
(ibid.:134)

Outros momentos há que são funcionalmente significativos como um fim de tarde em que a tensão dramática, criada pela miséria humana e pela morte, se associa à percepção do espaço: «fora, nimbadas de sol, as vésperas sangrentas caíam do espaço» (ibid.:154). Agora é ele que revela a previsibilidade do acontecimento, esclarecendo um título que *ab initio* reenviava para o tempo.

Atente-se, ainda, como a localização da ermida do Senhor da Agonia, em «Os ladrões das almas», institui o lugar como símbolo de um acontecimento marcante para a comunidade, perpetuando-o no tempo:

Ficava assolapada numa baixa, de sentinela a quatro caminhos, ásperos e tortuosos. E, suja do tempo e com o telhado a esboroar, alçava naquele ermo a imagem pavorosa dos assassinados, agonizando e rebolando-se na areia empoçada de seu sangue.  
(ibid.:184)

Também em «Quando ao gavião cai a pena» a marcação da evolução temporal é realizada pelas indicações da progressão da viagem. Ao longo de

todo o percurso, uma tensão dinâmica entre as personagens no interior do automóvel e a paisagem fornece as coordenadas de um espaço vasto, cujas virtualidades pictóricas se impõem numa descrição luminosa e vivificadora:

Diante deles desdobrava-se a chã de sementio e vergel, com água a correr de cada poro da terra e de cada cabelo de erva. Ao cabo de umas jeiras, a linha do solo empinava-se e no alto da encosta, picada das cepas da vinha velha, a mata dos pinheiros mansos, coma ligada a coma, erguia o chapelão verde-escuro e majestoso. (Ribeiro, 1985b:17)

A água que brota e a paisagem que se afirma na sua verticalidade prolongam-se, no momento do regresso, ao avistar a quinta em todo o seu esplendor de abundância e felicidade, e contrastam com a intranquilidade da fase descendente do percurso existencial das personagens:

Viam-se já ao longe, por cima do muro, as corutas verticais das fruteiras de replantação e no pasto as vacas turinas, muito quietas e rotundas, cheias de leite e de seráfica bem-aventurança. (ibid.:40)

Como se constata, a descrição do espaço rural complementa a narração, transportando em si subjectividade, o que não é comum no conto.

A natureza, na sua correlação animal-vegetal, é reiteradamente confiada ao olhar de uma personagem e ultrapassa a função de mera paisagem, adquirindo preponderância na estrutura das narrativas. A realidade concreta do mundo rural da Beira de cuja terra emanam estímulos sensoriais que conduzem a um encantamento estético por parte do narrador, expresso em invulgares momentos descritivos, e que frequentemente funcionam como metáfora das personagens e como indicadores de tempo, intensificam a interacção com a diegese.



### 1.3. Os espaços de errância — espaços dinâmicos de vida

Um dos temas maiores da ficção de Aquilino: o de um espaço terrestre povoado de individuais ou colectivas andanças.

David Mourão-Ferreira

A análise da dinâmica que Aquilino imprime ao espaço físico não ficaria completa se esta dissertação não desse relevo ao andarilhar das personagens que lhe andam ligadas, a que aludem as palavras de David Mourão-Ferreira em epígrafe, destacando a errância como uma das mais destacadas temáticas da ficção aquiliniana<sup>55</sup>. Com efeito, conforme reflexão de António Manuel Ferreira, a propósito do Malhadinhas, estes homens estão condenados pelo espaço «porque as andanças são condicionadas pela necessidade de sobrevivência económica» (Ferreira, 2009a:140). Daí também que os espaços do drama nestes contos sejam espaços hostis, sem abrigo, onde ocorrem aventuras e disputas, que os confirmam como espaços de tensão.

Como defende Maria Alzira Seixo, «todo o relato de Aquilino remete fundamentalmente para uma configuração do espaço e respectiva caracterização, animado por figuras que lhe dão sentido e cujo percurso nele serve de base à intriga» (Seixo, 1986b: 140). A rede viária em que se movimentam personagens não é constituída por meros caminhos de passagem, ela traça-se à medida das suas aventuras, origina narrativas onde as referências geográficas abundam, provoca a acção, tornando-se imprescindível na narração, na medida em que lhe assegura unidade, vivacidade e dinamismo. Os bufarinheiros que, em o «O burro do senhor seu dono», fazem as feiras como a «dos quinze em Lamas» (Ribeiro, 1985b:152), ou os que andam ao leite com um burrico «entre Castelo e Aldeia Nova» (ibid.:156), ou o almocreve que «comprava aqui, vendia ali» (Ribeiro, 1985a:129) são personagens cujo trânsito é utilizado pelo contista para

---

<sup>55</sup> Ver também Mourão- Ferreira, 1989:126-127.

estabelecer o espaço de forma conjuntamente objectiva e económica, como convém ao conto.

As referências topográficas das viagens aludem a espaços físicos contíguos, normalmente espaços de conflitos, que envolvem as personagens, propiciam os incidentes e fazem surgir obstáculos imprevisíveis que emergem da movimentação constante. O arbítrio dos andarilhos é frequentemente condicionado pelos caminhos árduos e pedregosos, transformando a caminhada numa sucessão de erros e tropeções. Os sítios por onde passam, as idas e vindas espelham a sua condição de vida, a sua identidade e o seu enraizamento na fereza do espaço.

Em «O burro do senhor seu dono» a história é possível graças às actividades desenvolvidas pelo bufarinheiro que obrigam a uma deslocação de terra em terra, propulsora da acção, dentro do concelho de Moimenta da Beira. A viagem é a própria matéria das peripécias e é ela que imprime o ritmo à narrativa e que revela as personagens. O relato do percurso em busca do burro aponta indicações geográficas que possibilitam a correspondência entre os lugares evocados na história e os reais, retirando-se daí claros efeitos de verosimilhança. Os referentes que matizam toda a trama não permitem desvincular o acontecimento do espaço físico em que se desenrola, pois este condiciona, obviamente, a intriga, como acontece com o roubo do burro e a tentativa de provar a verdade frente ao juiz:

Não houve almuinhas nem azinhagas à beira Paiva a que não fosse; dou volta a Soutosa, a Lamosa, a Quintela, à Lapa, a Ceca e Meca e Olivais de Santarém e três vezes nove vinte e sete. O asno sumira-se no ar como o Canhoto. Que entrara para o concelho de Moimenta não havia dúvidas. (Ribeiro, 1985b:160)

É ainda esse mesmo quadro geográfico que pode abonar em tribunal a honradez de cada um dos intervenientes:

Não havia ninguém por aquelas redondezas, desde a Régua, onde se ia fornecer, até o Castro, onde levava a veniaga, capaz de afirmar que procedera por sancadilha. (ibid.:153)

Também nos contos «À hora de Vésperas» e «A pele do bombo» a temática da caminhada se encontra presente, tendo a trajectória no espaço físico, mais uma vez, implicações no tecido semântico da narrativa, assegurando mesmo a sua concatenação lógica.

O conto «António das Arábias e o seu cão Pilatas» anuncia logo no título um binómio homem-animal, indiciando o cão como co-protagonista da diegese. Nele se relatam as peripécias pícaras de um caçador, «sapateiro remendão» (ibid.:67) nas horas vagas, que após ter conseguido a façanha de matar um lobo de grande porte, no urgueiral, empreende um périplo pelas povoações próximas a fim de patentear as suas aventuras cinegéticas e de poder tirar do animal algum provento. Acompanhado pelo seu cão Pilatas, «o agente principal da sua fortuna» (ibid.:83), e deslocando-se «de porta em porta, sem perder uma» (ibid.:77), passeando o lobo «pelas aldeias das redondezas» (ibid.), fazendo peditório, «ao quinto dia de peregrinação, o António das Arábias vergava sob o peso das esmolas» (ibid.:78). Estas veredas, calcorreadas após a morte do lobo, configuram um primeiro momento nas venturas e desventuras do caçador. Ao passar pela taverna, cenário frequente nas obras aquilinianas de temática regional, o vício do jogo leva-o a hipotecar Pilatas. Sem o seu animal, terá que empreender sozinho o caminho para casa, com todos os perigos daí decorrentes, principalmente os lobos que aparecem animados de sede de vingança. Se, num primeiro momento, estávamos perante uma viagem, de aldeia em aldeia, motivada pela necessidade económica, agora deparamo-nos com a deslocação do caçador que, de noite, «julgava saber que ia para casa» por entre «os penedais, grandes e enoveladas sombras que o viam passar como medos adormecidos» (ibid.:97). Obrigado a atravessar a floresta, conduzido pelo seu «instinto de andarilho» (ibid.), sem o companheiro, e ante o perigo, tenta pedir ajuda. Embora a natureza esteja sempre presente ao longo do caminho, é neste momento que o protagonista se sente invadido

pelo silêncio que dela emana, tradutor da sua inquietação, sustentando a tensão do conto e o prelúdio de uma ameaça intransponível:

A noite branqueou como se a terra tirasse as cocas para ouvir; em roda, os penedos avultaram em sua bronca nudez e desconforme aparência; o regatinho calou-se; o mocho não piou mais; ao longe repercutiu o que quer que fosse: cavalinho que fugia da toca amedrontado, gato bravo que quebrava imprevistamente o encavalgamento de amor. (ibid.:103)

A ausência de luz do ambiente nocturno destaca a importância dramática da rudeza da serra, o que, por sua vez, acentua o pânico da personagem em trânsito.

Importa reter que, nas narrativas mencionadas, a errância empreendida pelos homens é consumada com a ajuda dos seus inseparáveis animais, indispensáveis como instrumento de trabalho. São eles que em muitos momentos os guiam nos espaços vastos, tal como em «A pele do bombo», o cavalo do Cleto, «anos e anos a carretar leite para a fábrica, vila vai, vila vem, fartos seus olhos de ler no inalterável trajecto a mesma história de rampas, lombas, paredes» (Ribeiro, 1985a:158); ou, em «À hora de Vésperas», o *Contrabandista* que «perdera a memória dos trancos e barrancos por que passara» (ibid.:141); ou mesmo o *Toiregas* que «atravessou a balbúrdia de cem mercados» (ibid.) para «certo dia seguir por uma interminável estrada fora, à arreata de um lavrador» (ibid.).

Ao longo destas caminhadas, a natureza está sempre presente, todavia o andarilhar das personagens desenvolve uma dinâmica onde não há lugar para a sua contemplação estática, pois é em volta dos caminhos percorridos e a percorrer na serra e nos espaços coloridos das feiras, em íntima correlação com os seus actantes, que a acção destes contos se organiza.

#### 1.4. A casa – de espaço de memórias a «compasso de espera para a cova»

A casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico.

Gaston Bachelard

Enquanto o exterior é o espaço de todos e de todos os conflitos, a casa tem uma estabilidade endógena e é o lugar da intimidade, apresentando, todavia, esta dialéctica diversos cambiantes.

Na maior parte dos contos reina o espaço exterior, contudo, sempre que Aquilino apresenta interiores, a sua descrição revela-se significativa sobretudo quando em estreita conjugação com as personagens mais relevantes. São disso exemplo os dois primeiros contos de *Quando ao Gavião Cai a Pena*.

Na narrativa de abertura, o espaço exterior e interior articulam-se e coabitam, provocando um movimento contrastante entre um espaço animado e um espaço-quadro. Tiago, depois de uma longa ausência, regressa à casa que abriga os seus sonhos, as suas recordações, aquela que na sua perspectiva inicial é o seu «porto», com o qual estabelece uma relação matricial. Contudo, passados alguns momentos de reflexão, reconhece-a como sendo uma «mansão de sombras» onde veio «procurar a felicidade, ou antes o cadáver da [sua] felicidade» (Ribeiro, 1985b:26-27), antecipando o desfecho disfórico do conto. O narrador circunscreve, assim, o primeiro momento da acção a um espaço limitado, o interior da casa, onde três microespaços merecem a sua especial atenção: dois quartos e a sala. A amplitude destes espaços permite aceder ao conhecimento da personagem, aos seus sentimentos e à sua intimidade. O quarto de Luzia é, no início do conto, através da actuação da personagem, semiotizado por um narrador heterodiegético como espaço de abrigo, de protecção: «correu para o quarto. O seu primeiro gesto, depois de fechar a porta por dentro, foi ver-se ao espelho» (ibid.:9). Diante dele, reflector da sua identidade, toma consciência da sua «estremecida forma humana»

(ibid.) e lê a imagem do seu vazio. Volta, no entanto, a mirar-se depois de se recompor e de se arranjar, fazendo-o demoradamente, o que concorre, de forma muito clara, como um indício na tessitura da história, pois, ao projectar para o exterior a sua interioridade, traça o início da sua decadência, fruto da efemeridade da vida.

Encontrando-se o quarto de Luzia separado fisicamente do de Tiago Meireles por uma porta, tudo se conjuga, no cenário físico, para a aproximação da existência de ambos, o que de facto não acontece dada a contenção dos seus apelos instintivos, regulada pela moral social.

Estudando a descrição do quarto de Tiago revela-se de especial interesse a perspectiva de Michael Issacharof quando afirma que «le regard, complément de la parole, représente le fait de dévisager, d'exercer un pouvoir total sur l'object regardé» (Issacharof, 1976: 57). Se até este momento da diegese a acção era conduzida por um narrador heterodiegético, agora é a personagem a deter o foco narrativo, acontecendo a troca de ponto de vista. Assim, cada peça evocativa do passado, inserida naquele espaço, adquire uma incidência semântica que se reveste de significativa densidade. O «travar relações com quadros e bugigangas» (Ribeiro, 1985b:16), através da focalização interna de Meireles, num quarto que, como o próprio reconhece, «reveste um cunho acentuado de mausoléu» (ibid.:24), uma vez que se encontra tal como o deixou «há vinte para vinte e cinco anos», fá-lo recuperar o passado, como se o lugar fizesse regressar o tempo e as imagens perdidas. De facto, todos os elementos deste espaço são, primordialmente, suportes de memória onde se inscrevem as marcas da passagem do tempo que se encontram ao serviço de uma ritualização do passado: «os móveis são os mesmos» (ibid.) — «a antiga secretária de acaju» (ibid.), «as cadeiras de palhinha um pouco hirtas e vulgares, mas com a cordialidade acolhedora do seu ar velhinho, a poltrona de repes com bocas de lobo amarelas a murchar num fundo verde de pradaria...» (ibid.), o catre de olho-de-perdiz, o relógio de alabastro, o Senhor dos Passos de Bartolozzi, a «gravurinha anónima do século XVIII» (ibid.:25), que imprime ao espaço um toque de sensualidade, e «os pantufos» (ibid.) indiciadores da tentativa de paragem no tempo, tal como ele mesmo alvitra. A partir destes objectos reconstitui o seu mundo, recupera a

intimidade de uma vida interior imprecisa e aprofunda as lembranças de momentos vividos, onde figuram os seres importantes do seu passado. O espaço físico do quarto adensa-se propiciando, deste modo, a recordação e, em alguns momentos, o espaço irreal do sonho. Atenção particular merece, ainda, a fotografia que favorece o encontro com o «eu» e o leva a recordar o momento vivido, remetendo também para a postura recatada de Luzia perante a objectiva, reveladora do seu carácter, visivelmente oposto ao de Constança.

Para Carlos Reis, a casa constitui «um eixo microcómico em função do qual se vai definir a condição histórica e social das personagens» (Reis, 1999:362). Na verdade, num dos compartimentos desta casa – a sala – onde entram «como pessoas que têm pressa de ajustar contas», os retratos do juiz Alvarado e de seu irmão são pretexto para rememorar as personagens, com o objectivo de dar a perceber os antecedentes genealógicos e socioeconómicos da família.

Por sua vez René Welleck e Austin Warren sustentam que «o ambiente é o meio circundante; e este, especialmente o interior doméstico, pode ser concebido como expressão metonímica ou metafórica da personagem. A casa em que um homem vive é um prolongamento deste. Descrevê-la é descrever o seu ocupante» (Welleck e Warren, 1971: 279). Tal constatação encontra eco nesta sala, que, mais uma vez, a focalização de Tiago Meireles patenteia:

Reparou Tiago na sala de estar que encontrava outra, com luz eléctrica, aparelho de radiofonia, móveis modernos, confortáveis, os muros à escaiola refrescados do mesmo modo que os tectos em painel, sinal de que Luzia não se resignava à imobilidade. (Ribeiro, 1985b:15)

Em «A imagem de Nossa Senhora», a descrição da casa de D. Justo permite uma leitura com base nos mesmos pressupostos, dado ser metáfora dos seus ocupantes: a sala de Monsenhor «cheia de luz, com as paredes a cal gretadas, mas alvinitentes, cadeiras de palhinha com o fundo metido dentro à força de servir» (ibid.: 57) e «os quadros que a todo o longo das paredes santificavam o ambiente sem lhe roubar a singeleza despreconcebida» (ibid.:58); o quarto da velha Bonifácia «que dava para a saleta» (ibid.) com a

«sua constelação de santinhos, a tropos-galhopos nas paredes, por cima do catre de castanho, a mergulhar na pia de água benta, à cabeceira da cama, a saltar a janela virada à esplendidez do sul» (ibid.). A singeleza da sala revela tanto de D. Justo como os santinhos de Bonifácia e o mesmo se poderia afirmar do interior da casa do padre Claro, em «O remorso». Não sendo alvo de descrição tão minudente, reflecte o ambiente agitado pela presença de Isaac, embora apenas se encontrem anotações dispersas desse interior como a escrivaninha «em que era costume arrecadarem as economias» (Ribeiro, 1985a:205) ou «a alta e antiga cama de cerejeira» (ibid.:208), objectos que se encontram intimamente ligados a momentos relevantes da acção. Na cozinha sentem-se os vapores da sopa a evaporar-se «olorosamente das tigelas atestadas» (ibid.:209), que criam uma relação metonímica com o patriarca, pela generosidade que ele demonstra para com os outros.

Como Philippe Hamon postula, «o cenário confirma, precisa ou revela a personagem como feixe de traços significativos simultâneos, ou, então, introduz um anúncio (ou um engano) para o desenrolar da acção» (Hamon, 1977:81). Enquanto em anotações anteriores foi notória a conexão personagem-espaço, neste conto também é significativa a forma como o cenário indicia a acção. A contenda entre o padre Claro e Isaac, seu filho, que inicia «O remorso», associada a um espaço que não é neutro, inscreve a tensão da trama narrativa a partir do *incipit*, ao esboçar um sentido de irregularidade nas relações. A funcionalidade meticulosa de cada palavra desde que o pai surge no «alto do patim que, nas costas da casa, descia para o quintal» (ibid.:191) acentua-se ao fazer contrastar este espaço com a «imperturbável quietude da várzea», onde docemente, a perder de vista, os socialcos [se] estendiam cobertos do veludo verde das ferrãs» (ibid.), e as injúrias se ouviam. Bachelard sustenta a tese de que «o exterior e o interior são ambos *íntimos*; estão sempre prontos a inverter-se, a trocar sua hostilidade» (Bachelard, 1993: 221). É o que acontece neste início da história: a casa revela-se espaço de tensões, em contraste com a serenidade imperturbável do exterior, do campo. Nela localiza-se o drama-em-si, que se encaminha para um fim anunciado desde o *incipit*, apesar das várias referências a outros espaços físicos.



Tal como argumenta Imbert, nos contos «la descripción de objectos hace visible la acción» (Imbert, 1991:230). Assim, em «O remorso», os objectos do quotidiano, habilmente integrados na narração, apresentam também um valor indicial: a preparação da barrela com a sua dupla fila de potes e panelões e o observar a água, enquanto espera pela reacção ao bilhete: «fervia em cachões nos potes bojudos dos dois almudes. Nas panelas esgrouviadas, o vapor cantava. O alpendre enrubescia todo com a labareda» (Ribeiro, 1985a: 210). Todos os elementos confluem para a dimensão trágica que o lume vai adquirindo — «a fogueira crepitava esbrasida (...) alimentando de novo os potes com segunda água» (ibid.) — pois, num desfecho surpreendente tão característico do conto, após a agressão ao pai, Isaac, o leitor de Zola, projecta-se «de um pulo na fogueira» (ibid.:213), em busca do seu próprio castigo: «cingia-se à terra uma abóboda de breu. O alpendre, logo abaixo, irradiava como um inferno» (ibid.).

Atentando, ainda, na forma como se percepção visualmente o espaço da casa, o *topos* da janela é relevante para estabelecer a relação entre o exterior e o interior, como se comprova no conto «Quando ao gavião cai a pena». Se na descrição do quarto de Tiago Meireles a «janela geminada, com vista para sudeste,» (Ribeiro, 1985b:24) deixa «entrar à farta o incenso dos prados e o deslumbramento de um céu alto, branco e sem fundo, próprio do cume dos montes» (ibid.), trazendo o exterior de beleza e infinitude a um interior tenso, no final do conto o mesmo não ocorre. Quando Meireles se prepara para partir,

Ouviu-se lá fora trepidar o automóvel e involuntariamente foram espreitar pela janela. Anoitecia. Na luz baça parecia em suspensão toda a miséria do mundo. (ibid.:50)

Este olhar, que constrói o exterior visto de dentro, é indicador da visão simultânea de duas personagens e assegura a significação de «todo um cosmos do Entreaberto. É no mínimo uma imagem-*princeps* dele, a própria origem de um devaneio onde se acumulam desejos e tentações, a tentação de

abrir o ser no seu âmago» (Bachelard, 1993: 225)<sup>56</sup>. Aí a noite deixa de ser tempo para se tornar espaço, projecta «a sua luz baça» (Ribeiro, 1985b:50) e declara a relação interdita pois já se tinha perdido nos caminhos da vida. É a forma encontrada para o epílogo fechar definitivamente a vida das personagens.

Em «A inversão sentimental», o tópico descritivo da janela também está presente e o interior da casa da cidade cosmopolita é genericamente descrito, sendo o seu impacto semântico produto, mais uma vez, da intervenção de Surflamme, acentuando ironicamente significados não só a ela atinentes como, por extensão, à própria civilização.

Em poucos meses, a minha casa, da sala de jantar ao quarto de dormir, estava convertida num orbezinho terráqueo, onde as civilizações mostravam a cauda, às vezes pelada e duvidosa. (Ribeiro, 1985a:42-43)

Por sua vez, os interiores domésticos dos mais pobres são apenas aludidos, dado que eles nada têm. Estes espaços servem apenas para dormir, confeccionar frugais refeições e guardar os animais. Tal como Aquilino refere em *Arcas Encoiradas*, a habitação do serrano encontra-se «na generalidade, o mesmo é que dizer na essência, a poucos passos ainda da caverna do troglodita» (Ribeiro, 1974a:129)<sup>57</sup>. Por isso, acedemos apenas a uma ou outra anotação de elementos relacionados com o quotidiano doméstico, como é exemplo a casa do Cleto, em Invernos rigorosos, onde apenas «na fogueira, a corcódea do carvalho estalava, alimentando uma lumalha magra, sem calor» (Ribeiro, 1985a:180), indício da sua miséria; ou a «choupana térrea e de telhavã» (Ribeiro, 1985b:79) de António e Angélica Afonsa denunciadora da pobreza; ou ainda o símbolo religioso em casa de Isidro onde «contra os taipais, brunidos da fuligem, Cristo [se] afogava num mar negro, sem fundo. E flores de exagerado pistilo de prata desbotavam entre os seus braços e a cruz» (Ribeiro, 1985a: 149), tomando a descrição, neste último exemplo, um carácter marcadamente figurativo, numa convergência simbólica entre o espaço e a

---

<sup>56</sup> Cf. Hamon, 1993: 205

<sup>57</sup> Ou como afirma ainda em *Aldeia*: «pouco mais representa do que ponto de passagem, abrigo para a noite, compasso de espera para a cova» (Ribeiro, 1978:106).

imagem de Cristo, prefigurando cepticismo face ao divino e aos símbolos tradicionais.

Esta é a face do espaço físico, urbano e rural, nos contos de Aquilino. Os acontecimentos apresentam uma forte vinculação ao meio geográfico e telúrico a qual se aprofunda nas relações que se estabelecem na tríade terra-homem-bicho. Desta forma, a categoria narrativa que, na configuração canónica do conto, deve ser um elemento com uma reduzida expressão afasta-se, aqui, dessa tendência para a brevidade e para a concisão e arvora-se, repetidamente, sobretudo no que respeita ao papel da natureza, numa manifestação de força genesíaca, tendendo a apagar a importância de outros elementos da narrativa e complementando a narração. A natureza é largamente retratada, os cenários estão carregados de sentido, o espaço toma uma dimensão verdadeiramente polarizadora, conduzindo e, frequentemente, induzindo os comportamentos das personagens e legitimando as suas acções. Daí que nestas narrativas breves se configurem sentidos múltiplos indissociáveis das «gentes» e, conseqüentemente, da sua atmosfera social.

## 2. O espaço social

O homem só conta no seu meio tanto físico como social. Quero-o evolucionando no cenário que lhe é próprio.

Aquilino Ribeiro

Para que seja possível desentranhar da vida esses tipos flagrantes de humanidade é condição indispensável que ao escritor seja lícito manejar o espéculo a todo o quadrante social.

Aquilino Ribeiro

«Todo o concreto humano se traduz em circunstâncias sociais, pois o homem, desde que sai do intemporal, entra na família, faz parte de uma classe, é filho de uma nação, tem raça, língua, costumes, crenças e aspirações não só dele, indivíduo, mas de toda a sociedade em cujo quadro se integra inconscientemente» (Simões, 1964:156). Se a estas palavras acrescentarmos as de Aquilino, em epígrafe, sustentando que «o homem só conta no seu meio, tanto físico como social» (Ribeiro, 1977:67), entenderemos que abordar o espaço social é estudar a conformidade entre o homem e o meio que o envolve, o espaço em que nasce e vive, buscando o equilíbrio entre os dois. Ao cenário geográfico e físico associa-se o ambiente social, onde as personagens se movimentam, caracterizando maneiras de estar, de pensar e valores que regulam as relações da comunidade<sup>58</sup>.

A vasta vivência de Aquilino e o seu contacto com ambientes diversificados, permitiram-lhe um conhecimento profundo do espaço urbano, mas,

---

<sup>58</sup> Darko Suvin, no seu artigo «Approach to topoanalysis and to the paradigmatics of dramaturgic space», defende que «all spaces are social spaces, (...) their qualities and properties can also be usefully understood as variant possibilities of people's relations to each other and the universe» (Suvin, 1987: 316). Realça, assim, a relação estreita dos espaços com a experiência colectiva e destaca a sua interactividade: «there are no isolated but only delimited yet interactive spaces» (ibid.: 320).

tal como acontece em relação ao espaço físico, é especialmente no universo rural, que, nos contos, demonstra uma consciência profunda das realidades sociais, só possível a quem foi por elas moldado<sup>59</sup>. No entanto, não intenta analisar e explicar o *corpus* social, mas, deixando assomar as suas preocupações, evidencia que está atento às manifestações do seu tempo e da realidade que o rodeia.

Nos contos ora em análise, giza, em contexto urbano e em contexto rural, um espaço social intimamente ligado ao físico, traçando, para tal, um perfil das gentes, dos seus valores e anseios, do seu *modus vivendi*<sup>60</sup>, de acordo com diferentes estratos, ambientes e papéis sociais.

## 2.1. O espaço social cosmopolita

Paris, a cidade ideal para todo o homem que tenha um bocado de curiosidade e de instinto.

Aquilino Ribeiro

O ambiente social da grande cidade, contemporâneo do escritor, surge, no primeiro livro de contos de Aquilino, fruto da experiência crucial proporcionada pelo meio parisiense que o acolhera e que significativamente contribuiu para a sua formação. Mas estaria o escritor em perfeita consonância com ele? Ou a sua raiz de beirão ensombraria a visão de um espaço cosmopolita onde os valores morais e sociais se afastavam do seu espaço primitivo?

---

<sup>59</sup> Na opinião de Henrique Almeida, «o narrador dá provas de um conhecimento profundo da realidade social e rural portuguesa, podendo alguns dos seus livros ser lidos como se de um manual de sociologia etnográfica da primeira metade do século XX se tratasse» (Almeida, 1993c:181). Por sua vez, Alfredo Margarido relembra, no ensaio «A aldeia: centro vital da visão do mundo de Aquilino Ribeiro», que foi o escritor «quem deu ao mundo rural e aos camponeses a credibilidade literária que até então lhes faltara ou lhes fora recusada» (Margarido, 1985:34).

<sup>60</sup> Recordem-se a este propósito as palavras de Manuel Mendes: «ele trouxe para o teatro da ficção literária o drama do nosso Povo, a mover-se no cenário da nossa terra» (Mendes, 1977:13).

É em «Inversão sentimental» que, pelos olhos de Hilário Barreiras, Paris, a «capital orgulhosa» (Ribeiro, 1985a:43-44), se revela não apenas como um espaço físico, mas, vigorosamente, como um espaço social dinâmico, arrojado, fútil e simultaneamente arrebatador. De dia, figuravam «as peregrinações pelos museus, galerias e velhas igrejas, e jantarinhos nos bosques, ao domingo, como parisienses da velha guarda» (ibid.:50), os leilões onde «a arte [se] atropelava (...) como uma coisa recolhida de um naufrágio» (ibid.:43), e à noite os concertos, teatros e *cabarets*, num ambiente onde a ociosidade imperava. A cidade configura um espaço de tradição, que se desprende do «luxo esplêndido dos séculos» (ibid.:37-38), mas sobrepujado pela modernidade, pelo pulsar da vida mundana, que Hélia e Ninette ajudam a descobrir.

Não obstante os ambientes evocados serem importantes para a apreensão do espaço social, as figuras femininas, de aparência sedutora e ousada<sup>61</sup>, têm um papel precioso no seu esboço, na figuração dos costumes de uma sociedade em perfeito devaneio. É desta forma que a civilização e a cultura se envolvem com as aventuras efémeras, relações em «faux ménage» (ibid.:49), impulsivas, de onde sobressai a virtuosidade hipócrita e oportunista de uma Mme Pothier, evidência dos esquemas mentais da grande urbe.

A «ignorante» (ibid.:36) Surflamme, metonímia da grande cidade, «tão integrada em Paris como o Sena e a Grande Roda», tinha por «missão na terra (...) semear a voluptuosidade» (ibid.), «distribuir-se como o sol» (ibid.:55), e torna-se estimulante aos olhos de Hilário, dado que apresenta vícios que se mostravam «encantadores porque eram novos e (...) virtudes detestáveis porque não ofereciam novidade» (ibid.:36). Contudo, se ela o envolveu num mundo de voluptuosidade e fantasia, também foi através dela que reconheceu, «pela primeira vez, a magnitude esmagadora dos preconceitos» (ibid.:55).

Neste ambiente embriagador, Hilário Barreiras, marcado pela ociosidade, não escapa à acção imposta pelo contexto social: «arruinava-[se] a sangue-frio,

---

<sup>61</sup> Já em *Abóboras no Telhado* Aquilino refere as «lindas raparigas das cinco partes do mundo» (Ribeiro, 1963:19) que encontrava na Biblioteca e mostra o seu encanto por elas, mas acrescenta que «estas admirações de natureza sensual em Paris duram o que duram os eflúvios capitosos de uma rosa. Inebriamento após inebriamento, fica-se mitridatizado ao tóxico da voluptuosidade» (ibid.:20).

sem que a brutal lógica dos números que o caseiro [lhe] expedia todos os meses tivesse o poder de [lhe] cortar o caminho» (ibid.:49). Embora, nos momentos de exibicionismo e consumo desenfreado por parte de Hélia, ouvisse «os brados desesperados de [seus] boieiros» (ibid.:54), não consegue dar «o salto de onça» (ibid.) e imerge neste meio social que claramente o encanta e condiciona. É um espaço instigador onde aprende «a arte de brincar com as ideias» (ibid.:41) e onde mantém uma postura de tolerância, não obstante não conviver tranquilamente com ele: «eu adorava-a [Ninette] (...) porque as suas boas carnes ofereciam pasto à saudade, que às vezes se ateava em mim, dos troncos vacumacição das moças da minha serra» (ibid.:49). Na verdade, o beirão pseudo-mundano, mantendo a consciência do transitório, não se afastava radicalmente das suas raízes, apenas «como o cavador que, a desbravar terra, topa com tesouros escondidos, (...) colhia fortaleza cultivando todos os domínios férteis de Paris» (ibid.:41): os cursos da Sorbona, antiquários, igrejas, museus, *bouquinistes*.

É esta a perspectiva da cidade cosmopolita de Paris que Aquilino apresenta, dominada pelo encanto da cultura, da singularidade, dos costumes libertinos, identificadores, porém, de uma sociedade artificial que, nos contos, se distingue manifestamente da rústica autenticidade.

## 2.2. O espaço social rural

Brutalidade e melancolia, rjeza e desespero, perspectivas abstractas e um sentido da vida muito concreto — eis a Beira Alta.

Aquilino Ribeiro

Sendo a Beira Alta o cenário geográfico escolhido pelo autor para desenvolver alguns dos contos, ela surge igualmente como um espaço social na medida em que determina o espírito simples dos serranos, a sua forma de estar e

«as relações de homem com homem na sua base mais elementar de convívio» (Ribeiro, 1978:11).

Tal como afirma João Camilo, «vivendo uma estreita relação de dependência com a natureza, os homens acabam por ser moldados por ela» (Camilo, 1979:556) e condicionados, assim, por um meio físico agreste, pobre e fechado que detém um papel determinante no seu quotidiano e na sua mentalidade.

Os horizontes do povo, a sua forma simples e rude, genuína e desapiedada, são talhados pelo espaço circunscrito e altaneiro da Serra, fazendo «coincidir o seu lúcido perfil com a nitidez das paisagens da montanha» (Mendonça, 1997:169). O espaço físico é, pois, modelador da existência humana e, conseqüentemente, do espaço social rural dos contos de Aquilino, interessando esboçar especialmente, neste conspecto, a pequena urbe e a aldeia, referenciando, brevemente, o microcosmo burguês da Quinta da Pendorada.

Nestes espaços movem-se interessantes figuras, embrionárias em *Jardim das Tormentas*, que desabrocharão nas novelas e romances aquilínianos. Sejam personagens principais, sejam pouco mais que simples figurantes, são apresentadas através das suas particularidades prosaicas e das situações, por vezes efémeras, em que se vêem envolvidas, sempre necessárias à caracterização de uma atmosfera social<sup>62</sup>. Os burgueses rurais, os almocreves, as mulheres, os «pseudo-civilizados» ou ainda os padres da aldeia veiculam uma visão variegada do mundo rural e das suas linhas de força sociais.

A pequena cidade rural<sup>63</sup> é mimetizada no conto «A imagem de Nossa Senhora» através das suas ruas e da descrição do bulício rústico que a caracteriza:

---

<sup>62</sup> No «Prefácio da segunda edição» de *Volfrâmio*, Aquilino esclarece a forma como constrói os seus figurantes: «o romancista vai de indivíduo em indivíduo, como a abelha quando forrageia o pólen, e a um pede o físico, a outro a índole, a este uma anedota, àquele um pormenor característico, e assim amassa por aglutinação os seus figurantes. Feita a dosagem com inteligência e obtido um bom ajustamento, ninguém dirá que não foram copiados do natural e que não “falam”. E o orgulho do criador estará em dar a ilusão de que são cópias exactas do mundo de carne e osso» (Ribeiro, 1974c: 7-8).

<sup>63</sup> Serafina Martins, no seu artigo «Aquilino Ribeiro: histórias, personagens e imagens», refere-se a «um tópico, da figuração aquilíniana do espaço, no qual se distinguem, sem simplisticamente se oporem, as cidades de província de cidades mais variáveis e polifacetadas como Lisboa ou Paris» (Martins, 2002:32). De facto, nos contos, embora não haja a intenção de opor a cidade de Paris à de Tui e à pequena urbe, espaços de «A traição» e «A imagem de Nossa Senhora»,



Com suas ruelas e ofícios, aqui um cerieiro e ervanário, além um bate-folhas e santeiro, mais além o botequim com a mesa do gamão ao canto, passos andados a taberna, lojistas no traço da porta à espera do freguês que nunca vinha ou em palanfrório político. (Ribeiro, 1985b:56)

A rua dá, de facto, uma visão sistemática de todo o espaço urbano e revela o funcionamento real do colectivo e as ligações que se estabelecem, quer de cumplicidade, quer de afastamento, entre as pessoas: a circulação, as ocupações, os traços de oposição. Assim, fulgurante de vida, adquire uma dimensão social notória, pois nela todos os ofícios se encontram, ricos e pobres acotovelam-se, recriando uma atmosfera que reflecte o seu quotidiano: «tendeiros e algibebe» (ibid.:54), o picheleiro, a Micas doceira, «liberal das suas graças» (ibid.:54-55), o negro a rachar lenha, o louceiro, os sapateiros.

Numa perspectiva diferente, também a cidade de Tui, no conto «A traição», é merecedora de uma nota, por se irmanar geográfica e socialmente com o ambiente beirão. Nesta urbe, cujos arredores são palco das acções picarescas de El Pilluelo, homem de «boas manhas, tangedor, bailador, menestrel» (ibid.:170)<sup>64</sup>, representa-se a influência religiosa no espaço social.

O comportamento deste protagonista, acoitado pelos «senhores eclesiásticos que viam nele antes pajem e menestrel da Igreja do que rapsodo de romarias» (ibid.:171), é pretexto para o retrato da cidade. Devido a um Inverno rigoroso, para além de «bastos e atridos votos de penitência» (ibid.:175), das procissões e do «poviléu *uivando* ladainhas e *socando*<sup>65</sup> o peito pecador» (ibid.), a fervorosa cidade realiza uma representação religiosa que, com ironia, o narrador descreve minudentemente, desde a sua preparação até ao episódio amplamente significativo do beijo de Judas:

---

respectivamente, a análise dos espaços revela sentidos muito mais próximos do universo rural do que do cidadão, daí, neste trabalho, serem integradas no espaço social rural.

<sup>64</sup> Carlos Reis refere o papel de centralidade que figuras com estas características desempenham «o anti-herói cumpre um papel de protagonista e polariza em torno das suas acções as restantes personagens, os espaços em que se move e o tempo em que vive (...) a peculiaridade do anti-herói decorre da sua configuração psicológica, moral, social e económica, normalmente traduzida em termos de desqualificação. (...) Foi sobretudo a literatura post-romântica que consagrou a figura do anti-herói como pólo de atracção e veículo de representação dos temas e problemas do seu tempo». (Reis e Lopes, 2007:34-35)

<sup>65</sup> Itálicos meus, no sentido de realçar o vigor das palavras que enriquecem a crítica veiculada.

Chegada a vez de Judas, no momento em que os lábios divinos roçaram a infame pescoceira, Judas lhe deu tamanho cotovelão que não só Cristo rolou abaixo, mas parte do andaime e a maioria dos apóstolos deram em terra. O auditório envolveu-se em grande balbúrdia e gritaria. Mulheres fugiam, mulheres gritavam, os *gigantones* saltavam num pé, os *cabezudos* guinchavam, os senhores cónegos deram às de vila-diogo de batina arregaçada, as beatas faziam cruces e figas. ( *ibid.*:192)

Efectivamente, um ambiente que deveria ser de recolhimento denota, afinal, uma confusão de arraial, que põe em relevo um significado tributário de uma mentalidade dominada pela credice e pela vivência profana da fé, característica da Beira.

Para além destes espaços urbanos, outros espaços socializados se franqueiam. Em «Quando ao gavião cai a pena», Luzia, uma «lady-farmer» (*ibid.*:23) e «consumada diletante» (*ibid.*:41), que tocava Beethoven ao piano, prefigura uma burguesia produtiva, que, segundo a visão aquiliniana, deveria integrar «uma sociedade assente em verdadeiros alicerces e não em odres de vento» (*ibid.*:28). Estas palavras são proferidas por Tiago Meireles, um homem viajado, com negócios no Oriente — o civilizado que já não se realiza em contacto com o meio onde nasceu, limitando-se a fruir a sua beleza, de forma distante. Estamos ante uma pequena elite social com um nível cultural superior, cuja representante se enleva com o ambiente rusticamente idílico da sua quinta, num ambiente que revela bem-estar e que é único nos contos de cariz rural, por se encontrar bem arredado das deploráveis condições de vida dos pobres. Também os interiores da Quinta são espaços identificadores da classe social que os habita, tal como acontece com a simplicidade, sobriedade, e até miséria, das casas da aldeia. Todavia, o maior cometimento descritivo refere-se aos espaços exteriores, o que enfatiza a importância da natureza envolvente no comportamento social dos camponeses.

Tendo como cenário a terra, a aldeia, percebida no seu ritmo de trabalho e nos seus costumes, vive uma existência sem ambições, onde as assimetrias sociais aparecem naturalmente aliadas à vida. Num enquadramento claramente realista, constitui-se uma focalização crítica do espaço social em que

a atenção aos pormenores da realidade quotidiana das personagens põe em evidência as condições socioeconómicas que propiciam um tipo de vida árduo. Frequentemente, as situações de ruptura acontecem, originando cenas de grande violência, denunciadoras de uma implacável rudeza, que Aquilino «não edulcora nem eufemiza» (Tavares Rodrigues, 1993:29). Protagonistas destes flagrantes de comportamento são os almocreves, classe destacada nos contos. Estas figuras singulares apresentam uma conformação picaresca<sup>66</sup>, consubstanciada principalmente nas manhas que empregam nas lutas quotidianas pela sobrevivência num mundo adverso, como acontece com o Cleto ou o Corneta, no conto «À hora de Vésperas». As trocas comerciais que promovem astuciosamente, como a venda do azeite e do leite, patenteiam que sabiam roubar «com tanta arte que ainda lhe ficavam agradecidos» (Ribeiro, 1985a:129). É o individualismo da concorrência pelo lucro que conduz ao embuste e a disputas, a cenas de violência e até à morte. Vicissitudes de vidas bem ilustradas pela errância destas personagens, cujos comportamentos, condicionados pelo espaço exterior, criam uma atmosfera de velhacaria que a consciência social de Isaac tão bem identifica: «vocês, os pobres, são piores que cães uns para os outros» (ibid.:134)<sup>67</sup>.

Este modo de vida das figuras masculinas condiciona todo o núcleo familiar, porque determina uma sobrevivência precária, onde as restrições quotidianas são manifestas. A rudeza e violência da relação dos almocreves com o mundo complementam-se com a sua vivência íntima que desnuda facetas

---

<sup>66</sup> «Aquilino Ribeiro traz, finalmente, o pícaro, que a ficção em prosa castelhana já conhecia há séculos, para a novelística portuguesa (...). No entanto, este pícaro apresenta, em geral, uma face patética (...). A sua arteirice, mesmo quando chega a triunfar da força imbecil ou da hipocrisia untosa, afirmando a alegria dos instintos vitais e da luta, tem todo o ar da *Hybris* na tragédia grega — do repto vão ao destino implacável» (Lopes, 1972: 331).

Urbano Tavares Rodrigues justifica esta tendência, ao afirmar que «Aquilino detestava as relações de poder entre os homens. O seu individualismo manifesta-se, aliás, na adesão à atitude pícara, desresponsabilizada, dos que, avessos a leis que nunca lhes valeram, se socorrem da esperteza para defrontar os mais fortes, porque mais ricos, mais sabedores» (Tavares Rodrigues, 1993:25). Acrescenta, ainda, que ele «[se] bate com as armas que tem, personifica a força que da fraqueza arranca, o Zé ninguém que sabe que o ardil é a sua espada, o campónio social e economicamente dominado, mas que encontra na sua adestrada solércia jeitos e armas para se defender dos poderosos e levá-los de vencida» (ibid.).

<sup>67</sup> O seguinte excerto do conto «Revolução» parece-me esclarecedor, porque reconhece o individualismo desta sociedade e reitera as palavras de Isaac: «a solidariedade de cada um deles, no fundo, não era maior do que a das areias no areal. Ao primeiro passo do aflito, afastavam-se e deixavam-no afundir-se e perecer» (Ribeiro, 1985a: 222).

singulares. Em «A pele do bombo», Cleto, «de alma simples e bonacheirona» (ibid.:164), inclina-se perante o pragmatismo da mulher quando esta decide interceder a seu favor junto do dono da fábrica de manteiga. Para que o almocreve possa retomar o transporte do leite e, conseqüentemente, aliviar a situação de miséria em que a sua família se encontra, a mulher toma um papel de liderança e põe em causa valores reguladores das relações matrimoniais, opondo-se ao conceito de «fêmea doce e sujeita», vítima de violência doméstica, (Ribeiro, 1985b:82), representado no terceiro conto de *Quando ao Gavião Cai a Pena*. Sabendo «da liberalidade do ricoço» (Ribeiro, 1985a:164) para com Joana, Cleto mostra-se «de moral amolecida» (ibid.), sinal de uma débil estruturação emocional, mas, principalmente, de ausência de censura moral.

Note-se que, apesar de os contos assentarem num conceito de sociedade patriarcal e a crítica incidir mais intensamente sobre as mulheres, o seu papel é, amiudadamente, activo, embora instável. Aquelas que estabelecem relações fora do casamento não são moralmente condenadas, contudo, os seus actos são alvo de reprovação e de sátira social, como em «À hora de Vésperas» e «Os ladrões das almas». Encobertamente comentam-se as ligações, mas não se apresentam como uma verdadeira afronta social, sentindo-se uma absolvição implícita dos passos da transgressora, que se mantém respeitável. No entanto, o carácter de maledicência que a crítica apresenta toma, por vezes, conseqüências bastante violentas. A mulher de Isidro, no conto «À hora de Vésperas», é um caso paradigmático. Não sacramentou a sua união, devido à falta de meios para «a dispensa do parentesco» (ibid.:129), e à crueldade do povo junta-se a dos preceitos religiosos: «réprobos da igreja, a vida começou-lhes a desandar» (ibid.:131). Face à desdita, a força instintiva do enlace entre um homem e uma mulher, que «para se desferrarem do mal que haviam sofrido, choraram, beberam muito vinho e amaram-se» (ibid.:130), fortalece a vida e transfigura-se em ternura quando adormecem «com a consolação de se verem duas almas numa só» (ibid.:132). Não é a rudeza da vida que norteia esta união, mas sim o afecto e uma comunhão profunda de dois seres que se desejam e se amam e que encontram na sua união sensual o bálsamo para as agruras das suas vidas. Será

esta relação que dotará Rosária e Isidro da tenacidade para recusar o poder da Igreja.

Se, em alguns casos, o amor ilícito pode ser causa de desonra, a moral social não é incontestável quando a aldeia aceita no seu seio a iniciação erótica praticada por mulheres como «Isabel Carmela, que desmoçava todos os pimpões da aldeia» (ibid.:171), ou até os fugazes encontros extraconjugais de Joana com Isaac em «Os ladrões das almas». Com efeito, estas ligações e encontros furtivos expressam uma fruição sexual instintiva acompanhada de uma permissividade quase natural. Homens e mulheres relacionam-se de forma inusitada e libidinosa, principalmente mulheres do povo com homens de uma posição social mais elevada, reconhecidos, na aldeia, pelo seu património e capacidade económica. Desta forma, agem intuitivamente de acordo com as suas necessidades mais elementares.

Representa-se, assim, uma ordem social em que a adversidade e a pobreza se inscrevem, de forma indelével, induzindo rotinas, instituindo uma ética com contornos particulares e onde as dificuldades e a argúcia para as combater levam a uma profunda descrença nas instituições.

Bastará olhar para a forma como é aplicada e encarada a justiça, uma das temáticas privilegiadas. Num tom realista e de grande autenticidade, em «O burro do senhor seu dono», a crítica aos tribunais como instrumentos das classes dominantes, que «corta[m] sempre a favor de quem pode» (Ribeiro, 1985b:165), justifica, em grande parte, o desprezo pelas vias legais e legitima a justiça feita pelas próprias mãos. Neste conto, a figura do juiz é a caricatura de um sistema completamente descredibilizado, que actua segundo interesses revelados pelo próprio pároco, ao longo de uma surpreendente cena de tribunal:

O meu paroquiano apropriou-se do asno? Ou, antes, encontrou-o?  
Em meu juízo encontrou-o. Estes senhores – e apontava para os encapuchados – são pessoas sérias, dos quarenta maiores da freguesia, e abonam a boa reputação do Balatroco. Esse quem é? Repare o senhor juiz que nem testemunhas apresenta. A gatinha que aí se vê é família.  
(ibid.:164)

A união do padre e do juiz, ao proferirem uma sentença fruto de uma notória arbitrariedade, condena um homem à justiça popular, provando a ineficácia da instituição.

Os contos «À hora de Vésperas» e «A traição» são paradigmas de uma justiça prepotente e falaciosa. No primeiro é, mais uma vez, a capacidade económica de cada um que define o resultado do julgamento. Face a um acontecimento comezinho, a condição de debilidade económica e a defesa de Isidro não são tidas em consideração e ele perde o seu sustento e o da sua família para meter «na boca da justiça as vinte e duas moedas» (Ribeiro, 1985a:143) que lhe rendera o macho. No segundo conto, tudo ocorre de uma forma absolutamente contrária ao que seria expectável, dado que são condenados os inocentes e absolvidos os transgressores: a dívida de El Pilluelo é dada como saldada e o taberneiro, que reclamava o que lhe era devido, perde «os oitenta e três rubros» (ibid.:193) e é condenado a pagar «outros tantos em benefício da Câmara Real» (ibid.). É esta a forma como os «grandes jurisconsultos [de] luneta de cordão e aro de ouro» (ibid.) aplicam a justiça.

Um momento extremamente significativo é protagonizado por Isaac, quando face às queixas de Zé Cleto, sintetiza a ordem de uma sociedade em que impera a lei do mais arguto e as vias legais se mostram incapazes de resolver de forma imparcial as querelas:

Tudo vai em saber roubar, Zé. E o saber roubar está alguma coisa no modo, mas muito na cifra. Se puderes palmar uma herança de muitos contos, fazem-te comendador. Serás rico e respeitado. Se não puderes roubar assim à valentona, arma em santário e pede para as almas. E vive-se. O diabo é pilhar um pão ou uma abóbora pelos campos. Parece mal e vai malhar-se com os ossos às cadeias celulares... (ibid.:181)

Com efeito, as populações rurais têm sentido de justiça, distinguem o bem e o mal mas desprezam os tribunais, considerando-os como um agente de exploração: «quem quer dares e tomares com os cães da justiça?! Só os pobres do entendimento. São capazes de rilhar a madre a uma égua e ela a galope» (ibid.: 139). Em *Aldeia*, Aquilino consubstancia claramente esta representação das

instituições, atribuindo igual responsabilidade às finanças e aos tribunais na sujeição do povo: «para o camponês (...) o estado personificava-se [na] fazenda que lhe levava o couro e a camisa, e a Justiça que fazia do direito torto e do torto direito» (Ribeiro, 1978: 26-27); ou ainda em *Abóboras no Telhado* onde ele caracteriza o aldeão em função dos mesmos pressupostos: «bárbaro, instintivo, soez, mau e degradado por séculos de servitude ao fidalgo e ao padre» (Ribeiro, 1963:75).

Todavia, a par da desgraça dos mais desfavorecidos, revela-se a deformação moral dos que sustentam com argúcia e soberba o sistema, como a tia Carvalha, em «À hora de Vésperas», que «enquanto duraram os preâmbulos da demanda, os cabritos e as trutas choveram para a vila, não havendo tratante de justiça a quem ela não untasse a barbela!» (Ribeiro, 1985a:135); ou a malévola senhora Mariquinhas, no conto «Os ladrões das almas», que, face ao desespero da família dos Cletos, rejubila «de lhes contemplar as caras magras e tristes de fome e de vergonha» (ibid.:187) e, numa demonstração de pura impiedade, se queda «de coração cerrado» (ibid.) depois de ter ouvido as atenuantes na acusação de Joana, partindo para a aldeia com «a alma cheia de gáudio» (ibid.:188).

As injustiças e as desigualdades, presentes na vida diária da aldeia e normalmente provenientes da disputa de bens primários, conduzem a conflitos e à vontade de vingança, como acontece entre Isidro e Cleto, em «À hora de Vésperas», por causa do Toiregas, rixa que culmina num assassinato, visto, pelos olhos do povo, como uma ocorrência comum.

Todo este quadro social surge do quotidiano dos aldeãos que é, de facto, a seiva da escrita de Aquilino nos contos rurais. Em «Os ladrões das almas», o narrador alonga-se na descrição das actividades ligadas à terra, seguindo a família dos Cletos — o trabalho à jorna, de sol a sol, e as malhadas que «eram para os Cletos o período das vacas gordas» (ibid.:176) e lhe permitiam períodos de alegria de viver e lazer:

O Zé granjeava neste período com que pagar na taverna e comprar um terno de Saragoça; o Cleto com que adquirir umas fornadinhas de pão e vestidos de cotim para as crianças. O Zé, além disso, ficava armado

para a festa da Lapa, que batia quase sempre ao fim das malhadas. Aí, então, pagava vinho como um brasileiro acabado de chegar e, embebedando-se, envolvia-se em rixas. (ibid.:176-177)

Viviam ao sabor da natureza, pois com a chegada do Inverno, as dificuldades tornavam-se maiores. Se, por vezes, encontravam trabalho, como as sachas ou o corte das lenhas, noutras escasseava e aí a fome fazia-se sentir. Nestas alturas, o Cleto frequentava a taverna, lançava armadilhas para apanhar lebres ou coelhos e o filho ia pelos quintais roubar algumas couves.

No conto «O remorso», por entre o amanho extenuante da terra, «o grunhir dos bácoros, os cacarejos das galinhas» (ibid.: 193) e o recolher dos gados, passam os dias do camponês, que depende completamente dos que possuem a terra, dos mais abastados. A verdade é que entre eles não se vislumbra um manifesto distanciamento social, o que existe é uma relação de respeito notória quer na deferência do trato, quer em comportamentos do dia-a-dia, por parte dos trabalhadores, como ilustra, por exemplo, a seguinte citação de «Os ladrões das almas»:

Ao lado, num toalhete, servia Joana os mesmos pratos ao abade e ao filho, apenas para estes o pão era do alveiro e trazia-lhes o vinho, em vez de cabaça, numa pichorra de Molelos. (ibid.:172)

Aliás, no conto «À hora de Vésperas» torna-se claro que essa questão nem sequer se coloca, pois face à pergunta de Isaac — «Ouça: nunca lhe subiu à cabeça pegar numa tranca e levar tudo raso? Trincar esses ricaços?» ( ibid.:135) — a réplica do narrador é simples: «o Cleto e o Isidro desataram às gargalhadas sem haverem compreendido» (ibid.).

Na relação com a aristocracia rural o distanciamento é mais patente, como se manifesta no mesmo conto, quando Rosária se tenta explicar estabelecendo uma comparação com o fidalgo de Rãs, cuja situação conjugal era semelhante à sua, e, de imediato, o Padre a admoesta no sentido de não estabelecer comparações com quem lhe é superior. A crítica aos fidalgos «que comem a isca e sujam no anzol» (ibid.:139) está presente no da Quinta da Boavista. No



momento em que Isidro lhe implora ajuda, aquele recebe os seus presentes, ouve-o, displicentemente após demorado tempo de espera, «em silêncio, sem o encarar, teso como um pinheiro» (ibid.:137) e acaba ignorando o seu pedido.

Numa fala muito genuína, em «O burro do senhor seu dono», Saramago, ao recriminar-se por um curto período de descanso, esclarece cabalmente, e com alguma ironia, esta hegemonia da fidalguia irmanando-a à do clero: «é-te bem feita, burro, (...) para que te não botasses a gozar a sesta, iguaria para que não foste criado. És fidalgo? És abade?» (Ribeiro, 1985b:158).

Na realidade, segundo João Camilo, o que distingue socialmente é o facto de ter dinheiro ou não (Camilo, 1979:550), pois o próprio povo, devido à rudeza da vida e à miséria em que se encontra, distingue os seus iguais por mais um pertence que tenham, como acontece com os animais, valioso instrumento de trabalho.

Um outro modo de diferenciar os homens é a sua relação com o mundo, para além do espaço circunscrito da aldeia, até porque o dito «civilizado» tem mais dificuldade de integração e de aceitação das regras instituídas no espaço aldeão. Em «Os ladrões das almas», os filhos do Padre Claro são apresentados em contraponto: enquanto «entre os homens, cobertos de pó e de suor, ninguém distinguiria Norberto, o filho mais novo» (Ribeiro, 1985a:172), Isaac «lia Zola, suspendendo-se de tempos a tempos a observar os trabalhadores» (ibid.), vivendo para apreciar o que de bom havia à sua volta – o amor e a natureza. A alfabetização e o contacto havido com o mundo «civilizado» colocam-no num patamar diferente em relação aos seus conterrâneos, que o ostracizam, e posicionam o leitor face a duas formas distintas de ser e viver a aldeia.

Mas o horizonte do serrano não é apenas limitado pela altura dos seus montes e pela agrura do seu solo, também os seus costumes são firmados na mensagem cristã, revivida numa religiosidade pouco introspectiva em estreita relação com uma arreigada tradição cultural profana. Como nota Aquilino, «a religiosidade existe nele como uma espécie de pigmentação; é assim porque nasceu assim» (Ribeiro, 1974a:120). Com efeito, continuamente, se encontram referências religiosas na boca do povo e rezas de carácter profano, proferidas de forma instintiva, atestando uma troca de favores entre ele e as entidades divinas,

em momentos difíceis da vida. Observem-se, como exemplo, as trovas em «A traição» ou as rezas em «António das Arábias e o seu cão Pilatas». Neste conto, não se deixando condicionar pela brevidade característica do género, Aquilino espraia-se no relato da heroicidade e dos desaires das duas personagens anunciadas no título. Num momento de adversidade, em que tem de enfrentar uma alcateia de lobos, António das Arábias, «caçador de fama» (Ribeiro, 1985b:67) exterioriza o seu fervor religioso — reza uma oração «com uma repercussão muito atabalhoada na penumbra da consciência» (ibid.:68) e negoceia com Deus e com os santos, com a finura pícara que o caracteriza:

«Padre-nosso, que estais no Céu...» A meio da oração, acudiu-lhe à lembrança que o padre Santo António era o melhor advogado nos maus passos e aflições, e saltou para o responso: «Beato e poderoso António, que salvaste o pai da forca, saraste os lázaros, escorraçaste os demónios, confundiste os hereges e aplacaste as fúrias do mar...»

(...) A restolhada soava mais perto e por escrúpulo voltou a agarrar-se a Deus que é quem tudo-lo-manda. (ibid.:67-68)

Uma forma diferente de aproximação do homem ao sagrado é consubstanciada por Monsenhor Justo, no conto «A imagem de Nossa Senhora», ao pretender cumprir uma promessa. Norteado pela fé, pela devoção, humaniza a imagem da Virgem e do Menino, explicitando a necessidade do povo de proximidade e identificação com a divindade:

Simples, tocada de verdadeira simplicidade popular (...) Sabes que em rapariga foi modista e dizem que lavadeira...?

(...) Não esqueças: franzina, rústica, miudinha de rosto e a tirar para africana. O Menino (..) faz-mo natural, tão natural que cada mãe veja nele um pouco o seu bebé. Compreendeste? No mistério de Deus que desceu à Terra e encarnou no seio duma mulher há a poesia metafísica e a poesia humana; aquela basta que no-la representem os doutores da Igreja. Os olhos querem realidade, apenas realidade, portanto que a tua Nossa Senhora seja a tua mãe antes de mais nada. (ibid.:60)

É essa mesma «realidade», esse lado profano da religiosidade popular, que o faz sucumbir à vontade de Bonifácia, «amiga do que luz e resplandece» (ibid.:62), e abdicar da sua promessa.

Este padre, figura modelar, conselheiro, um exemplo de simplicidade e bondade genuína, que aceita com brandura as imperfeições dos paroquianos, contrasta, todavia, com outras atitudes religiosas, um pouco arredadas da virtude: com a insensibilidade e o fanatismo do padre Baltazar, no conto «À hora de Vésperas»; ou com o espírito conservador do padre Claro, em «O remorso», que «carda o paroquiano o mais que pode» (Ribeiro, 1985a:132), vivendo uma situação familiar não canónica<sup>68</sup>, aceite tolerantemente como lícita, e a quem Isidro considera «um homem de vulto» (ibid.). Enfim, no entanto, «padres é uma coisa e fé é outra» (ibid.:144)<sup>69</sup>! Esta descrença em relação aos padres é apenas um desabafo, pois malgrado os seus pecados, eles são vistos como elementos activos a quem o povo aceita como indispensáveis na organização aldeã<sup>70</sup>. De facto, sob este aspecto, Aquilino distancia-se da visão queirosiana dos eclesiásticos viciosos e sem escrúpulos e aproxima-se dos padres de Torga, parte integrante da comunidade com a qual partilham as agruras e as dádivas da vida.

Ao finalizar a abordagem do espaço social, salienta-se a importância da narrativa utópica que encerra o *Jardim das Tormentas*. Este é um conto que ganha dimensão quando confrontado com os já referidos, porquanto nele entroncam os traços caracterizadores da sociedade rural:

---

<sup>68</sup> Na visão de Alfredo Margarido, «constata-se que as formas de organização das células familiares se contam entre as mais livres: praticamente todos os padres possuem uma concubina, e as situações conjugais irregulares são o pão nosso de cada dia» (Margarido, 1985:36).

<sup>69</sup> Perante o argumento de anticlericalismo por parte de Aquilino, Serafina Martins entende que «o mais apressado convívio com os infidáveis padres de Aquilino permite ver neste uma admiração pelos homens de religião que tem na sua retaguarda um dado mais complexo, a admiração pela fé e uma unção espiritual, que não é, contudo, incompatível com um forte cepticismo. (...) Foi sem dúvida anti-dogmático, mas (...) compreendeu os homens e a necessidade profunda da instituição religiosa» (Martins, 2007: 71).

<sup>70</sup> Em *Andam Faunos pelos Bosques*, as características dos seus padres são sintetizadas por Aquilino, quando refere: «os meus eclesiásticos são boa e afável gente. Por sua humanidade não tenho de dar contas à classe. Nenhum roubou, assassinou, nem fugiu com a mulher do próximo, pecaço muito em voga na honesta sociedade. (...) Pintei-os como os conheci na minha infância e como julgo que vêm da genuína tradição lusitana» (Ribeiro, 1962:7-8)

O lado mau da vida era o mais amplo, aquele em que se tropeçava se o olho não estava alerta. A prudência mandava que cada um se supusesse a atravessar uma floresta onde estão os leões a dormir.(...) A ordem social parecia-se com essa floresta.

(...) Dizer-vos o que era o mundo? Misturai no almofariz a inveja, o ódio, a fome, o amor, a força, o ouro, a mentira, o sangue, a sensualidade. Agitai, triturai e confundi molécula a molécula. Sopesai o todo: eis o mundo; retirai uma areia: eis uma alma. (ibid.:220-221)

Sem intenções moralistas, «[a dor] ensinara-lhes (...) que era ilusão cruel supor que na rivalidade dos indivíduos residia o melhor agente do progresso» (ibid.:218) e, conseqüentemente, Aquilino, não se arrogando o intento de mudar o mundo, preceitua uma adequação dos costumes do povo a uma nova ordem, aquela que a sua consciência social almejava e que se junta a uma clara denúncia, de pendor realista, das injustiças sociais.

Nos dois livros de contos, a par da organização urbana e aldeã no início do século XX, sobressaem as linhas sociais de força da obra do autor e a prova de que a terra define o homem, constrói a sua identidade e a sua sociabilidade.

Num espaço social determinado por comportamentos de personagens de diferentes classes, é no encontro das figuras, simples e espontâneas, com aspectos fulcrais da sua vida social que as narrativas se detêm. O contista concede um primeiro plano aos espaços de maior dureza onde figurações sucessivas de atitudes e mentalidades apontam como prioridade a sobrevivência, conseguida, muitas vezes, à custa da marginalização de dogmas sociais e religiosos.

### 3. O espaço encantatório

O país que não tem lendas, diz o poeta, está condenado a morrer de frio. É muito possível. Mas se um povo não tivesse mitos, já estaria morto.

G. Dumézil

A obra [de Aquilino] é, em grande parte, a arca de Noé da alma aldeã.»

Eduardo Lourenço

Para Jean Weisberger, o espaço romanesco é um espaço vivido pelo homem inteiro, corpo e alma, pois engloba as representações mentais, o meio físico, o espaço dos sonhos, das sensações e das percepções (Weisberger, 1978:13). Afigura-se evidente que a esta asserção se devem apor as relações organizadas com base num conjunto de saberes que se designa por *cultura*, não esquecendo que esta «é como a infloração da planta. Sem flor não há fruto» (Ribeiro, 1993:154).

Procedendo a uma leitura dos contos à luz destes nexos, percorre-se, ainda, um espaço voltado para as forças primordiais, tal como Nelly Novaes Coelho reconhece, quando afirma que «o encontro com a obra aquiliniana é como um encontro com as terras míticas da origem, que se teriam perdido no tempo» (Novaes Coelho, 1997:225), acrescentando que são «terras impregnadas de uma vibração mítica, com ressonâncias bíblicas» (ibid.). Na verdade, o mito, enquanto representação da vida anterior de uma comunidade, auxilia no entendimento da dimensão da realidade e simultaneamente denota a capacidade fecundante da imaginação. Tal como refere Malinowski, «o mito é (...) um ingrediente vital da civilização humana; não é uma fábula vã, mas uma força criadora activa; não é uma explicação intelectual ou uma imagem artística, mas é um privilégio pragmático da fé primitiva e da sabedoria moral» (Malinowski, 1984:101).

Consequentemente, as narrativas míticas evidenciam uma cultura comunitária, fundada em representações mentais colectivas, cujos princípios morais orientam a normalidade quotidiana, mas que, para além disso, evidenciam o papel da imaginação exprimindo valores simbólicos que importa observar.

### 3.1. O espaço mítico-cultural

Ainda ali [na aldeia serrana] há Abraão, e os santos vêm à fala com os zagais nos silenciosos montes (...). É pagã e crê, em sua religiosidade toda exterior, adorar o Deus de S. Tomás.

Aquilino Ribeiro

Como salienta Eduardo Lourenço, o que preocupa Aquilino é «a *verdade* de uma mitologia, simultaneamente cristã e pagã, vinda do fundo dos séculos, mitologia viva e consoladora, inscrita em cada recanto da paisagem, em cada gesto, em cada rito, atinente à vida e à morte desse mundo limitado, fruste, mas como que preservado, no seu arcaísmo, da inautenticidade e do artifício do mundo civilizado» (Lourenço, 1994:233). Entende também este ensaísta que a aldeia aquiliniana é «uma aldeia mítica onde são tão presentes os homens e a vida ancestral do nosso povo como os seres de fábula ou memória, faunos ou santos da sua particular legenda que Aquilino lhes dá por companhia» (Lourenço, 1985:16).

De facto, o *corpus* dos contos aquilínianos é povoado pela memória das gentes, daí que o espaço mítico logre uma dimensão simbólica e alegórica que se irá posteriormente eternizar em obras como *Terras do Demo* e *Andam Faunos pelos Bosques*. Assentando a sua raiz cultural num imaginário que não sobrevive sem demonstrações das crenças e das lendas, configuradoras de um mundo misterioso latente, firma-se nos seus mitos, estreitamente vinculados a rituais representativos da forma como as gentes beirãs se entendem e se consolidam

enquanto colectivo, protege-se e reforça-se a partir de experiências de muitas gerações.

Todos estes temas foram proficuamente abordados por reputados ensaístas, daí que a análise recaia agora, em particular, sobre a forma como Aquilino trata no seu primeiro livro de contos o espaço mítico primordial, origem das origens míticas de um povo, cujo quotidiano se encontra marcado pela liturgia cristã, mas cujo ser é inconscientemente receptivo a outras manifestações<sup>71</sup>.

### 3.1.1. A representação do espaço mítico primordial

Partindo do tema genesíaco do jardim lúbrico e celestial, recorrente na sua obra, tal como menciona Óscar Lopes (Lopes, 1990: 8), Aquilino recupera, num dos contos de *Jardim das Tormentas*, «Triunfal», o mito do Paraíso, lugar primordial rico em símbolos, onde as plantas, os frutos, os aromas, os animais, o homem e a mulher vivem um estado de graça prodigioso, condicionados apenas pela vontade de Deus, materializada na árvore do conhecimento.

As descrições detalhadas de uma natureza aprazível criam uma atmosfera envolvente e misteriosa que aproxima eroticamente as personagens, apresentando-se como determinante da acção e simultaneamente dominada por significações implícitas. Construindo um espaço baseado em pormenores que, todavia, confluem numa totalidade simbólica, realiza-se uma profunda comunhão entre os vários elementos da natureza, sendo, contudo, a encantatória pureza original portadora de alguma perversidade, caucionada pelo humor de Aquilino. O espaço natural exhibe-se como peça tentadora, aliciando Adão e Eva a serem instrumentos de uma libido irrefreável que emana da natureza:

Tudo à volta deles era suspeito: aquela languidez; os bichos a arfar;  
o colapso das rosas; o estado de sideração do Jardim todo. Na riba

---

<sup>71</sup> Como diz Eduardo Lourenço «é o mundo de uma “história santa” realisticamente herdado, como tesouro mágico, de um catolicismo fortemente paganizado ou de um paganismo superficialmente cristianizado» (Lourenço, 1985:20).

encantada da lagoa, a libré vistosa de dois crocodilos palpitava, e, a meio dos bosques, suspiros estranhos feriam o silêncio. (Ribeiro, 1985a:102)

É a identificação do espaço mítico, fortemente erotizado, o espaço anterior a todos os espaços, cujos sons harmoniosos poderiam rivalizar, passados milhões de anos, na visão espirituosa mas arguta de Aquilino, com os da «aldeia turdetana de Vila Cova à Coelheira» (ibid.:98). Retoma, assim, o mito primicial da vida e adapta-o à luz da sua forma de viver, insubmissa, voluptuosa e triunfante, pois «que importa, se descobrimos o amor e decifrámos o enigma da vida!» (ibid.:104). Da união entre a terra e o céu nasce o mito fecundante, desvendado pelo «tom de alegoria» (ibid.:103) de Deus e que expressa a realidade humana, estabelecida com base no sentido moral do pecado. É o instinto a impor-se face a princípios exemplares.

E é justamente este ambiente que se renova implicitamente no conto «A tentação do sátiro», num espaço que se configura como um «óbvio sucedâneo civilizado do Jardim do Éden» (Martins, 2006b:182), enriquecendo-se, porém, ao aliar-se à presença de referências panteístas pré-cristãs – a escultura de um Sátiro e de uma Ninfa que decoram uma fonte<sup>72</sup>. O masculino, elemento vital, e o feminino, elemento espiritual e sedutor, «em tudo nossa mãe Eva no momento crítico de perverter Adão» (Ribeiro, 1985a:77)<sup>73</sup>, ganham novos sentidos e, tal como afirma Nelly Novaes Coelho, desta forma o espaço converte-se no «principal factor do voluptuoso encantamento que vai envolvendo D. Gil de

---

<sup>72</sup> Não obstante a abordagem deste conto ter o enfoque no mito do Paraíso, entendo relevante referir as palavras de Serafina Martins quando, num estudo mais vasto, aponta as várias implicações da fonte na teia da narrativa: «a fonte de Piedras Rojas dá-nos a figuração material da globalidade da história que envolve as personagens principais e dá-nos ainda a interpretação de determinadas ocorrências. Convém sublinhar que a fonte tem no texto um alcance metafórico (enquanto “imagem” que prefigura o enredo e, com maior ou menor redundância, as personagens que o compõem), mas tem também um alcance alegórico, pois dá substância à ideia de prevalência das volições eróticas sobre os constrangimentos da moral, neste caso, a moral que rege e simboliza as relações entre os indivíduos (D. Gil é amigo fiel de D. Alejandro, o marido de D. Mafalda)» (Martins, 2002: 35-36).

<sup>73</sup> Serafina Martins, que estudou amplamente este conto, indica claramente as funções simbólicas da escultura: «no conto a escultura opera tanto em analogia como em dissemelhança. De facto o sátiro e a ninfa alegorizam a relação, afectiva e esperadamente carnal, entre D. Gil e D. Mafalda, mas, mais do que isso, alegorizam os princípios nos quais se fundam as relações entre homens e mulheres e, nessa medida, adquirem uma universalidade que excede os particulares da história» (Martins, 2002:34).



Tavera e D. Mafalda» (Coelho, 1973: 66)<sup>74</sup>. Embora nesta narrativa seja o Sátiro a incitar a Ninfa «a provar dos frutos proibidos» (Ribeiro, 1985a:85), desempenhando o papel de «super-homem, acima do universo visível» (ibid.:80), o jardim primevo da Quinta de Piedras Rojas, como um todo e com toda a sua carga erótica, envolve os protagonistas da acção, qual força fundadora que dá expressão às tensões da sua vida. O espaço, suave e cúmplice, irmana a lubricidade das personagens, corroborando, desta forma, que «entre 'espaço' e homem há um invisível mas indestrutível vínculo, estabelecido por uma corrente de forças vitais que mutuamente se influenciam» (Novaes Coelho, 1973:61).

Atentando nos *incipit* dos contos, o espaço e o tempo mítico manifestam-se indissociáveis. «Triunfal» remete-nos para o tempo da Origem — «Tinha Deus aposentado Adão e Eva no Jardim das Delícias» (Ribeiro, 1985a:97), — enquanto que em «A tentação do sátiro» são os ecos da lenda de um tempo histórico, conturbado por questões religiosas: «O certo, certo, é que se passa em Espanha no tempo em que as armas de S. M. Católica acutilavam, em acerba guerra, mouro, gentio e cristão» (ibid.:73).

Neste sentido, ao proceder à leitura dos dois contos de *Jardim das Tormentas*, equacionam-se mitos cristãos e mitos pagãos com o mesmo objectivo — evidenciar a força do Ser desde tempos imemoriais face à epifania da carne e a sua rebeldia em relação à imposição da Moral.

### 3.1.2. A dimensão sobrenatural do espaço

Em «São Gonçalo casamenteiro», a história surge com o relato lendário, fonte do mito, e congrega em si a vivência de uma comunidade regulada por um maravilhoso, orientador da vida dos aldeãos, que se mantém presente em todos os momentos. É nesta rememoração alegórica de um passado, adjuvante na

---

<sup>74</sup> É no Sátiro que se concentra uma forte lubricidade, fonte de fascínio para as personagens: «assim fizeram os dois, insensivelmente indo dar ao sítio em que o Sátiro prelibava as voluptuosidades sem par. Na luz fosca da trovoada — que já os relâmpagos chicoteavam os horizontes — o sorriso lúbrico do fauno parecia despregar-se da pedra e vir enlabuzar as almas» (Ribeiro, 1985a:84).

construção das consciências e na manutenção do espírito colectivo da comunidade beirã, que se perspectiva a acção sobrenatural de uma figura, preceituadora e exemplificadora de padrões de comportamento<sup>75</sup>.

Ao tentar desbaratar o vício «denso e extenso como a caruma nos pinhais onde nunca entrou engajo» (Ribeiro, 1985a:62), São Gonçalo, «espelho real de virtudes» (ibid.:61), promove o matrimónio para combater «os feios concubinatos» (ibid.:63), expostos como rituais pagãos de maridança.

Num texto de raiz hagiográfica, a consciência do bem e do mal, importante dialéctica no equilíbrio das relações da humanidade, é regulada pela «mão apostólica de Gonçalo» (ibid.) que «passou em flor para o domínio de Cristo a seara que fora maligna e escandalosa» (ibid.:64).

Assiste-se, desta maneira, no plano do maravilhoso, a uma vida vivida num duplo plano: tem uma existência humana e, simultaneamente, participa de uma vida sobrenatural que lhe confere a capacidade de realizar milagres indicadores do caminho do bem. Neste contexto, registam-se dois episódios muito significativos enquanto prova da sua excepcionalidade: os pássaros, descendo sobre a cabana, qual Espírito Santo em comunhão com Gonçalo, que enredam o natural com o sobrenatural, «porque não haviam de ser anjos encarnados nos seres bonitos da terra?» (ibid.:68); ou ainda a construção da ponte, que permite o acesso seguro ao ermo, espaço contemplativo e de purificação, ou seja, facilitador da transição do mundo do mal para o mundo do bem. Derrotado o Maligno, enfraquecedor das consciências e desintegrador da harmonia, instalou-se a serenidade, rejeitando-se o tumulto pecaminoso, entoando-se hinos místicos em louvor da entidade e dos incidentes maravilhosos.

A alegoria concretiza, desta forma, a disputa entre o bem e o mal, entre o poder do «Tinhoso» e o de Deus, da qual sai derrotado o «anjo das Trevas» (ibid.:69), «para que a virtude cristã estiole como planta mimosa ao sol vândalo de verão» (ibid.:67). Prova do poder do santo é a beleza da natureza, perdida aquando da sua morte e restabelecida por força da mão humana ou «por intendência do Céu» (ibid.:70).

---

<sup>75</sup> Sobre os beirãos, Aquilino diz que «não são supersticiosos e a sua religiosidade é apenas um hábito social, exterior, de arraial, de procissão. Adora os santos, sim, porque são criaturas como ele, mas nunca ligou grande importância a Deus e ao Diabo» (Ribeiro, 2005:107).

Como se pode facilmente verificar, esta narrativa é um mito: uma história viva, verosímil e respeitada pela religiosidade tradicional, que esclarece o assumir do sobrenatural como espaço da imortalidade, pois, tornando-se parte integrante do dia-a-dia da aldeia, perpetuou comportamentos e regulou a ética.

Colocado, assim, o homem na contemporaneidade do sagrado, através de um ser conhecido por acções desenvolvidas num tempo-espaço remoto, a comunidade actualizou estas realidades míticas e construiu-se em seu torno. Desta maneira, o sobrenatural inculcou as suas leis e fundou comportamentos culturais.

### 3.2. Espaços de transfiguração

El sueño, la alucinación y el delirio abren puertas que la lucidez no sabría o no podría traspasar.

Ricardo Gullón

Alguns contos conduzem-nos para a sedução do inefável, onde o espaço imaginário se cruza com o empírico, aflorando a presença de elementos estranhos e fantasiosos, o que provoca alguma hesitação no leitor<sup>76</sup>. De facto, apesar de o espaço se inspirar na realidade física e ter uma importante funcionalidade no que respeita à verosimilhança do conto, ele dimensiona-se para além do seu carácter concreto e enriquece-se ao buscar novos trilhos, demonstrando uma prática estética onde a fantasia prevalece.

Embora nos contos sobressaia uma ligação profunda das gentes à sua terra, principalmente naqueles em que a presença da natureza se reveste de forte intensidade, de uma quase sacralidade, a tendência realista tende a perder a sua

---

<sup>76</sup> Luís Beltran Almería acentua o espírito imaginário do conto literário, mas acrescentando-lhe a dimensão mágica: «no cabe en el cuento la fantasía producida por la libré imaginación, sino una fantasía de corte tradicional, limitada. Esta fantasía limitada no nace de la libertad creativa sino de una noción mágica acerca de la naturaleza de la verdad» (Almería, 1997:22).

primazia e combina-se com um pendor fantástico<sup>77</sup> que «permite ao escritor realizar mais livremente todo o seu potencial romanesco» (Moisés, 1981: 154), enredando dois mundos — o real e o da fantasia.

Na verdade, os espaços físicos compartilham um universo permeável a processos de transfiguração, ora com dimensões eróticas, ora oníricas, característico da contística tradicional mas que, contudo, nas narrativas curtas de Aquilino, se reveste de um labor plástico singular.

### 3.2.1. A dimensão erótica do espaço

No conto de abertura de *Jardim das Tormentas*, «A catedral de Córdoba», o título veicula, desde logo, informações precisas não só sobre o espaço físico e geográfico, Espanha, mas também sobre um outro espaço — o do sagrado.

A descrição do lugar em que decorre a acção, apesar de se referir a um local concreto e real<sup>78</sup> não ressaia «da mera observação objectiva» (Ribeiro, 1963: 20), pois este espaço aparece investido de um carácter alegórico, introduzindo um cambiante fantástico, característico do cânone contístico a que Massaud Moisés se refere como «a terceira dimensão em que circula a obra ficcional de Aquilino» (Moisés, 1981: 155).

A intriga, dominada pela temática da tentação erótica, caracteriza-se por uma firme simplicidade narrativa, estando, contudo, a tensão presente desde o

---

<sup>77</sup> O conceito de *fantástico* e as suas diversas manifestações têm sido objecto de múltiplos estudos e teses divergentes. Todorov, que tentou estabelecer uma tipologia da literatura fantástica, começa por defini-lo, ancorando-o na relação de conceitos de real e imaginário, como «l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel» (Todorov, 1970: 29). Reconhece a dificuldade de o considerar como um género autónomo e coloca-o na fronteira entre dois domínios contíguos, o *maravilhoso* e o *estranho* (ibid.: 46), discorrendo sobre a sua conexão: «le merveilleux correspond à un phénomène inconnu, encore jamais vu, à venir: donc à un futur; dans l' étrange, en revanche, on ramène l' inexplicable à des faits connus, à une expérience préalable, et par là au passé. Quant au fantastique lui-même, l'hésitation qui le caractérise ne peut, de toute évidence, se situer qu'au présent» (ibid.:47). Propõe, ainda, como traço distintivo do género a presença da ambiguidade ou da duplicidade dos fenómenos encenados, assentando, assim, o verdadeiro fantástico nesta tensão ambígua que desencadeia a interrogação e a perplexidade. Saber se os acontecimentos vividos ou presenciados revelam a face do sobrenatural ou são uma mistificação é movimentar-se no espaço da duplicidade e do equilíbrio débil próprio do fantástico, do jogo atractivo entre o real e o irreal, pondo o acento na incerteza. É de uma forma simples que o ensaísta sintetiza o espírito do fantástico: «J'en vins presque à croire» (ibid.:35).

<sup>78</sup> Sobre a história da Catedral, ver Novaes Coelho, 1973:41.

início do texto. O solilóquio empreendido por Rafael de la Ronda, o sacristão, inteira-nos da sua vida devassa, à medida que caminha, em terras de Andaluzia, ao longo de uma «rua íngreme, calcetada pelo Diabo» (Ribeiro, 1985a:20), metáfora da sua caminhada na vida. Pela madrugada, este caminho percorrido entre a casa de Chica Menuda e a Catedral é pretexto para a personagem desvendar o seu conflito interior: de uma vida de candura passa a uma existência de pecado, sem entender o motivo que a tal conduziu: «desde que era bedel na Catedral, toda a sua índole tinha mudado como se em sua pele plantassem outro» (ibid.:24), pois até aí «nunca um apetite menos limpo lhe toldara o entendimento» (ibid.). É, deste modo, através da visão retrospectiva de Rafael, que o leitor se aproxima do espaço da Catedral, propulsor do drama, e que gradualmente se apercebe da sua força sobrenatural. Estes pensamentos tornam-se verdadeiros indícios da revelação final, aproximando o leitor cada vez mais dos penetrantes mistérios do espaço, que derivam numa progressiva metamorfose do acólito. A evidência da responsabilidade desta mutação regista-se quando «assentando pé na Mesquita, [se] sentiu Rafael desgarrado como homem conduzido pelos voos altos duma fantasia que desconhecia como sua» (ibid.:25). Aí, ele que anteriormente se enlevava com os «cantares a Maria» (ibid.:26), deixa-se envolver pelo «ar que o bafo redolente das escravas dos califas amornara» (ibid.:25). Tentando a protecção de Cristo, não a alcançou, pois «na capela gótica, talhada a meio da floração árabe, o Nazareno tinha ar confuso e azougado dum santo em casa das cortesãs» (ibid.:26). Tal como explicita Nelly Novaes Coelho<sup>79</sup>, a escolha de um espaço associado ao espírito árabe acentuou o carácter de sortilégio do lugar. A interpenetração constante de dois tempos – o árabe e o cristão - num só espaço desencadeou uma transfiguração que se desenrola num êxtase de notável beleza:

A Catedral era da grandura duma veiga, mas delicada e voluptuosa como uma rapariga. As suas tintas sorriam, as suas colunas em quincôncio cantavam, e do entrelace dos arcos e do redemoinho dos arabescos, uma sensibilidade quase táctil dispunha o pensamento à graça e à alegria. E se Rafael semicerrava os olhos figurava-se-lhe que as mil

---

<sup>79</sup> Cf. Novaes Coelho, 1973:42.

colunas de veias cor-de-rosa e violeta não eram apenas emparos de mármore, mas braços roliços que se houvessem enterrado no solo, gemendo ao peso dum gozo, uma leda harmonia; que os capitéis eram as mãos crispadas num delicioso coro de súplicas; que os ornatos, que vestiam os muros, eram a poeira luminosa dos beijos, irradiando em centelhas orquestrais. E por toda a mole imensa, desde o Pátio das Laranjeiras, onde árvores sempre verdes derramavam sombras olorosas, até o magnífico Mihrab, percutindo na penumbra das naves e no galope dos arcos altivos, a enfeitiçadora música zumbia. (ibid.:26-27)

Foi por influência desta força fantástica do espaço transfigurado num corpo feminino, que Rafael, «[se] convertera (...) no mau servo, arrepelado de luxúria e comido de vícios» (ibid.:27), «recurvando a alma para a terra em vez de a erguer para o céu» (ibid.:26). Estimulado pelos traços femininos que se desenham em formas deleitosas e se espraiam numa sinfonia de sensações, deixa-se inflamar voluptuosamente.

Contudo, se no início a fantasia lhe bastava, neste dia, à medida que se aproxima da Catedral e vislumbra «uma sombra imponderável que enroscava nas pirâmides e na serrilha das meias como uma gaze cetinosa» (ibid.:29), a sensualidade adensa-se, numa hábil progressão. As sensações tácteis são abundantes e a tensão e o estranhamento acentuam-se através das sensações auditivas: seguindo o «eco» (ibid.), a «brisa mansa de suspiros» (ibid.), o «ruído» (ibid.:30) até a cena se desenrolar «a seus olhos clara e abominável» (ibid.). É neste momento que Rafael,

Evocando todo o influxo da Catedral em sua alma, compreendeu aquela estátua e a mão que a cinzelara. Como ele, o artista embebera-se do espírito da Catedral. (ibid.:31)

À envoltória mística desta Circe sucede-se um espaço que se anima e faz evoluir a acção num crescendo dramático, criando uma atmosfera alucinatória, até ao surpreendente final: para Rafael, o arcebispo deixa de ser a figura ascética e mística apenas devotada à contemplação e passa, por força impetuosa de um

espaço, a deixar-se consumir por um fogo erótico irreprimível, revelando-se como «escravo dócil e alucinado da paixão inumana»<sup>80</sup> (ibid.). Esta descoberta apavora-o até porque a força do espaço se centra numa imagem – a de Santa Inês –. Quando a penumbra da Catedral é penetrada, através de uma janela, por um raio de sol, força vital, dá-se a eclosão do espaço e aquele ícone transmuda-se magicamente, entregando-se: «contra a alma abrasida, a estátua tornava-se carne» (ibid.:32).

No final, o sol, agora força destruidora, acompanha a revolta e a vingança da «floresta dos mármore» (ibid.), que se mostra irreduzível na sua condição de mesquita. O fogo erótico da labareda irrompe do espaço do passado e destrói a edificação cristã representada nas imagens dos seus santos: S. Nicolau, S. Pablo el Real e S. Rafael. Tal como sublinha Eduardo Lourenço, dá-se o triunfo de Eros sobre Cristo (Lourenço, 1994: 235)<sup>81</sup>, atingindo a dimensão espacial do conto uma magnificência simbólica que gradativamente veio ganhando dinamismo desde o *incipit*.

### 3.2.2. A dimensão onírica do espaço

O quarto conto de *Quando ao Gavião Cai a Pena*, «A reencarnação deliciosa», destaca a projecção da experiência onírica, socorrendo-se de elementos fantásticos e da sua simbologia.

O espaço geográfico eleito é de feição bíblica: uma pequena aldeia, perto de Tiberíade, junto ao litoral, por onde atravessavam «as caravanas que do Alto Jordão se dirigiam a Jerusalém» (Ribeiro, 1985b:136). Desde o *incipit*, através

---

<sup>80</sup> Concretiza-se, conseqüentemente, «o código do ideal ascético cristão que torna *fatal*, pela sua absurda exigência da repressão de um impulso que se confunde com a essência mesma da vida, toda a tentação erótica» (Lourenço, 1994:231).

<sup>81</sup> «Com a sua oposição ideal entre a Mesquita de Córdoba, vivida por Rafael como recinto dedicado a Eros, com as suas colunas-huris, e a catedral cristã, enxertada com um tumor no meio dela, devia exemplificar – e exemplifica aos olhos do jovem autor do Jardim das Tormentas – não só o conflito, mas a incompatibilidade radical entre Eros e Cristo» (Lourenço, 1994: 234). O conto pode ser interpretado, no parecer de Eduardo Lourenço, «como provocação sacrílega ou constatação irónica de que Deus – o Deus cristão da moral ascética – está realmente morto, e que Pã governa e dirige o mundo» (ibid.: 235).

das dialécticas dentro/fora, alto/baixo<sup>82</sup>, é objectivada uma tensão existente no interior da personagem, «uma velha, tão velha que ninguém diria quantos anos tinha» (ibid.:135) e a quem «já a cabeça (...) pendia para terra como abóbora carneira do galho de uma árvore» (ibid.). De facto, a capacidade metafórica do espaço na relação que estabelece com a protagonista patenteia não só a sua velhice, ao estabelecer uma ligação com os elementos da terra que a impediam de aspirar a uma vida feliz e esperançosa, metaforizada no céu, mas também o seu mundo interior. Os «tristes quintalinhos, com a sua figueirinha melancólica e duas cepas cansadas, deserto e silêncio à volta» (ibid.) são a representação de toda uma existência condicionada pelo âmbito em que tem lugar.

A casa, «uma cabana abandonada por leproso ou profeta (...) [que] tresandava a bruxaria» (ibid.:136), configura um lugar de extrema pobreza, solidão e marginalidade, mas particularmente de presciência, enquanto espaço que deixa entrever uma face misteriosa.

Numa «terra de milagres» (ibid.:141) onde o sinal de vida apenas era dado «em baixo» (ibid.: 135), pelas «velas dos barcos quando saíam à pesca» (ibid.) e pelos gritos dos pescadores que abalavam «o mudo espanto da terra em redondo» (ibid.:136), surge o irreal do sonho, conferindo uma tonalidade onírica ao conto, tão ao gosto da literatura romântica pelo que de íntimo e subjectivo em si alberga. Reconhecendo a inutilidade da sua existência, almejava encontrar o Céu, mas, quando dormia e sonhava, os seus sonhos chamavam-na para a vida. Debatia-se, assim, com o medo de morrer e a ânsia de viver, instintos primordiais da humanidade. Um dia, «à boca da noite» (ibid.:140), encontrando-se num estado equívoco de vigília, viu assomar um mendigo «mortinho de fadiga, com cabeçorra de jumento» (ibid.) a quem deu abrigo. Durante a noite, espaço-tempo gerador de sonhos, angústias e enganar, a mágoa da solidão e a irrealdade conjugaram-se como elementos indutores do insólito. Ao raiar do dia, o mistério despona, quando aquela criatura estranha evidencia sinais de poderes incomuns.

---

<sup>82</sup> «La représentation topologique de l'espace repose sur l'ambivalence de certains couples, en nombre limité: semblable et opposé; identique et autre; partie et tout; localisation et ubiquité. Il s'agit d'une distinction de qualités qui ne s'appuie sur aucune localisation fixe d'objects distincts et qui ne tient compte, en somme, que des impressions intimes du sujet» (Francastel, 1948. *Apud* Weisgerber, 1978: 363).



Instada a expressar um desejo, como prova de gratidão pelo acolhimento, a velha profere um pedido singular, que deixa transparecer uma inconsciente insubmissão perante a morte — «quero ser rapariga!» (ibid.:141). Prontamente, o «bruxo» pediu «uma vasilha em que havia de operar a sublime metamorfose» (ibid.:143). Esta relação potenciadora da fusão entre o ser feminino e o objecto manifesta-se como um elemento fantástico, facilitador do caminhar ao encontro do extraordinário e, conseqüentemente, proporcionador de surpresa. Logo o sonho se instituiu numa forma — a infusa da água —, elemento mágico, enquanto projecção de um desejo inconfessável:

Era esbelta como a torre de David e delicada como palmeira nova. No bojo tinha mais harmonia que onda de água a subir em cisterna de alabastro; as asas que suspendiam o bocal ao alto, lembravam mãos a tocar uma fronte com diadema; a curva era lenta, ampla, melódica e sumida como a linha surpreendida à mais requintada voluptuosidade. (ibid.)

O sentir que tinha «deixado a vida em branco» (ibid.:142) torna esta infusa deslumbrante e simultaneamente assustadora e obsessiva, levando-a a entregar-se,

Cobiçosa de percorrer de novo a estrada em que, olhando do alto do seu desejo como de montanha para vale coberto de névoa, não destrinchava alegrias de tristezas, a Primavera do luto das almas, e todo o temível tropel de tormentas emboscadas no ténue gozo. (ibid.:144)

Desliza-se, assim, para fora do campo da realidade e, com o romper do sol, o extraordinário acontece — um verdadeiro renascimento, concretização de um desejo inconsciente da personagem:

Estava dentro da infusa, muito moldada com o barro, mas encolheu-se, torceu-se com imprevista maleabilidade, e pulou fora. Soltando uns ah! uns ih! gritinhos agudos como de cotovia que escapa à gaiola, descobriu-

se bonita de corpo e um sorriso de blandícia iluminou-lhe o rosto especioso. (ibid.)

É precisamente neste passo que se entra nas sinuosidades da fantasia e se constata, por meio da metamorfose, que o quimérico se materializa. Todavia as aparências patenteiam um valor fugaz: o poder transfigurador daquele objecto, imbuído de uma sensualidade fatal e diabólica, consegue moldar a aparência humana, mas não a sua essência.

As polaridades, que desde o início do conto se encontravam no espaço físico real, acontecem agora no espaço onírico o que permite extravasar a essência feminina, o dentro e o fora da mulher. Entrou-se no campo da fantasia, mas o *explicit* irá dissipar a perplexidade do leitor face ao extraordinário — tudo tinha sido «o doce sonho sonhado» (ibid.:148). Na verdade, o sonho limitou-se apenas a proporcionar uma satisfação evanescente do desejo, do ideal, e uma acalmia das tensões conflituais da personagem.

Desenvolve-se, até ao final, a dúvida sobre a transfiguração do real; no entanto, a explicação derradeira desvenda a simbologia do espaço do sonho e anula o carácter ambíguo do conto. Assim, as ocorrências que ao nível espacial se foram verificando têm uma elucidação que racionaliza as manifestações. Segundo a terminologia usada por Todorov (Todorov, 1970), estamos perante o domínio do *estranho*, pois há uma recusa final do sobrenatural, reduzindo-o a proporções racionais, dado que no corpo do texto se encontra uma explanação natural que o integra no âmbito do empírico. O sonho venceu a inércia do quotidiano, ganhou forma num incidente imaginário e assumiu-se como espaço simbólico, ao criar uma metáfora instigadora - a da identidade feminina - , onde o corpo surge como espaço real e imaginário, instituindo-se como o verdadeiro símbolo.

Eis, pois, como os contos ora em análise se organizam em torno de uma simbologia espacial criada mediante a união entre o real e o imaginário, que frequentemente sobressai da visão bíblica que Aquilino tem do mundo.

Espaços como uma catedral, uma escultura ou uma infusa, para além de gerarem o conflito, criam uma atmosfera mágica, encantatória, onde o estranho faz a sua aparição. Através deles são convocados os referentes culturais, preservada a pertença do indivíduo à comunidade e incorporada a história do colectivo. Do que foi dito, deve-se concluir também que, se por um lado, nos contos de *Jardim das Tormentas*, a construção do espaço encantatório surge de aspirações morais e de uma convivência com o sagrado; por outro lado, no conto de *Quando ao Gavião Cai a Pena*, ela ancora-se na inquietação da existência humana.



#### IV - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo destas páginas percorreram-se os espaços dos contos canónicos de Aquilino e apresentaram-se oportunamente conclusões parciais. Chegou o momento de se visitar esta dissertação, tecendo algumas considerações abrangentes.

Da análise elaborada, embora não seja esse o objecto de questionação, constata-se que o autor não segue de forma submissa a matriz do conto, pois a tendência para a concisão, compressão e brevidade — princípios tidos como matriciais na configuração do género — não se manifesta como preceito estável em algumas narrativas. Considerando-se com o escritor que «ninguém tem mais horror a fórmulas» (Ribeiro, 1974c:10) do que ele, no seu acto de narrar, o espaço é a categoria que mais expressivamente se apresenta não só como um elemento estruturante, em alguns casos, mas principalmente significativo, pela minúcia das paisagens e dos ambientes, características inusitadas no conto. Usando uma escrita fluida, porém rigorosa, audaz e sensorialmente estimulante, é o espaço das palavras que desenha outros espaços que se afirmam e se cruzam, ora detendo-se «na observância do real», ora integrando a imaginação e dando vida a elementos fantasistas. Na verdade, nos contos canónicos aquilinos, triunfa uma sólida sinergia entre o espaço e o homem, fazendo cintilar «terra e céu, aspirações e apetites, espírito e matéria, anjos e demónios» (Ribeiro, 1978:8).

Ao reflectir sobre os espaços ficcionais, torna-se notório que o fulgor dos contos em apreço advém de um conhecimento profundo e de uma vivência intensa dos lugares. Deste modo, apesar de algumas narrativas reflectirem a passagem de Aquilino por diversas terras e ambientes, não se afastou, desde os primeiros passos literários, da sua Beira, que elege numa parte significativa

das narrativas breves<sup>83</sup>. É um apego e uma fidelidade que, embora com contornos diferentes, se encontram igualmente em Miguel Torga: «[o destino] plantou-me aqui e arrancou-me daqui. E nunca mais as raízes me seguraram bem em nenhuma terra» (Torga, 1993: 32).

O Mestre de Soutosa representa traços inequívocos desses espaços do interior de Portugal, facilmente reconhecíveis, engrandecendo-os com as circunstâncias, a simplicidade e naturalidade das personagens que neles se movimentam, sejam seres humanos, sejam bichos antropomorfizados, com as suas virtudes e as suas imperfeições, vivendo uma realidade frequentemente dura, de miséria, e aceitando sem contestar, pragmaticamente, uma vida motivada por uma estóica vontade de existir. Fundamentais nesta configuração são, assim, os vínculos entre as personagens e o enquadramento realista do meio, o que permite a recriação de espaços que expressam as correlações entre o homem e a natureza. As descrições, quer dos exteriores, quer dos interiores em que se enquadra e desenvolve a acção narrativa, colaboram activamente com a narração, acompanham a caracterização das personagens que povoam a diegese, patenteiam os seus comportamentos e justificam ou condicionam as suas acções.

Embora o contista tenha representado o mundo civilizado de Paris e a fruição ociosa daqueles que o integram, as suas raízes encontram-se nas Terras do Demo, descritas desde logo no seu primeiro livro de contos, com toda a pujança, e desvinculadas do mundo «edénico» de Júlio Dinis ou da força combativa de Torga. Aí surgem os espaços embrionários, que se vão desenvolver em futuras novelas e romances do escritor, destacando-se a presença de mundos distintos — o cosmopolita e o rural. Com a sua envolvência telúrica e a sua marca pícara, a ruralidade também desponta em contos memoráveis de *Quando ao Gavião Cai a Pena*, particularizada na errância dos almocreves, na ternura fria de um António das Arábias ou na resignação ladina do seu cão Pilatas. Em ambos os livros de contos, a capacidade de observação do real e a verosimilhança confluem criativamente

---

<sup>83</sup> No prefácio a *Um Escritor Confessa-se*, José Gomes Ferreira reitera esta ligação, dizendo que «na vida e na Arte ninguém pode acoimar o extraordinário autor de *Aldeia* de traidor às origens» (Gomes Ferreira, 2008:20)

com a fantasia e o mito, o que enriquece a matéria diegética dos contos e aprofunda a dimensão do espaço.

Estando perante narrativas cronologicamente distanciadas, escritas em momentos distintos da vida do autor e, conseqüentemente, em fases diferentes da sua obra, elas apresentam, contudo, características similares no que ao espaço concerne, como testemunham as belíssimas páginas que este trabalho referencia. Conquanto na composição de todas as narrativas o meio físico e geográfico assuma um papel relevante, ele é, no entanto, apenas a parte de um todo onde outros espaços, como o social e o cultural, configuram uma simbiose cujo lastro chega ao presente, veiculando valores que ainda hoje determinam a identidade do País, a qual indubitavelmente se constrói no passado. Se esse passado não estiver claro, perturba-se o presente e compromete-se o futuro.

A pena aquilina revela, por um lado, a realidade de um Portugal conservador, onde as adversidades do quotidiano avultam e onde os mitos estão vivos na conduta dos homens e preenchem o imaginário das gentes, e, por outro, recria, em descrições admiráveis, e por vezes exaustivas, uma natureza fera, bela e voluptuosa que deslumbra o leitor e incentiva à leitura. Na literatura portuguesa este seu contributo tem sido actualizado por alguns escritores que com o autor partilham um interesse semelhante pelo mundo rural como, por exemplo, José Riço Direitinho. Esta tendência coeva de enjeitar o mundo urbano, redescobrir a ruralidade e preservar a natureza, como uma forma de reacção à globalização, tem vindo a ganhar uma maior amplitude a que a literatura e a arte, de uma forma geral, não têm sido alheias. Daí que se possa afirmar que, ao fruir os contos de Aquilino, o leitor regressa ideológica e axiologicamente ao mundo rural e tal não representa uma revisitação anacrónica, como alguns têm sugerido. Representa, sim, a visita a uma fonte das nossas memórias culturais, que, numa relação indissociável entre o ideológico e o estético, manifesta a atracção afectiva pelos espaços descritos, propiciadores de uma visão transtemporal.

Deste modo, nas ficções breves analisadas, o tratamento do espaço não serve apenas para criar cenário, mas para transmitir uma cosmovisão que ajuda, é certo, a configurar uma época e um país, mas que se alarga, se

supera e atravessa a história dos homens. Aquilino, com efeito, apesar de actualmente ser um escritor de poucos leitores, legou, nos seus contos, uma lição de conformidade com a terra, evidenciando como ela fornece e condiciona as matrizes humanas.

Em suma, nestas duas colectâneas de contos o espaço destaca uma mundividência regida pela vitalidade, pelas tensões, pelo profundo amor à natureza, pela penetrante simpatia pelos animais, não faltando ao «cronista que genialmente eternizou os últimos anos da Civilização Rústica» (Gomes Ferreira, 2008:28) o que José Cardoso Pires, um escritor de um universo estético bem diferente do autor de *Jardim das Tormentas*, entendeu por «uma turbulenta paixão de contar» (Pires, 1985:98).



## V - BIBLIOGRAFIA

### 1. Activa

#### 1.1. Textos principais de Aquilino Ribeiro

(1985a [1913]). *Jardim das Tormentas*. Lisboa: Bertrand.

(1985b [1935]). *Quando ao Gavião Cai a Pena*. Lisboa: Bertrand.

#### 1.2. Outros textos de Aquilino Ribeiro

(1962 [1926]). *Andam Faunos pelos Bosques*. Lisboa: Bertrand.

(1963 [1955]). *Abóboras no Telhado. Crítica e polémica*. Lisboa: Bertrand.

(1974a [1953]). *Arcas Encoiradas*. Lisboa: Bertrand.

(1974b [1919]). *Terras do Demo*. Lisboa: Bertrand.

(1974c [1943]). *Volfrâmio*. Lisboa: Bertrand.

(1977) «Solilóquio Autobiográfico Literário». In MENDES, Manuel (coord.). *Aquilino Ribeiro, a obra e o homem*. Lisboa: Arcádia, 61- 98.

(1978 [1946]). *Aldeia: terra, gente e bichos*. Lisboa: Bertrand.

(1993[1963]). «A última entrevista de Aquilino». *Cadernos Aquilínianos 2*. Viseu: CEAR, 151-156.

(2005 [1911]). «Um canto de Portugal na serra». *Cadernos Aquilínianos 16*. Viseu: CEAR, 106-111.

(2007 [1963]) «Discurso para o Banquete no Club dos Fenianos». *Letras Aquilínianas 2*. Viseu: Confraria Aquilíniana, 14-16.

(2008). *Um Escritor Confessa-se*. Lisboa: Bertrand.

(2009 [1940]). *O Servo de Deus e a Casa Roubada*. Lisboa: Bertrand.

(s/d [1951]). *Geografia Sentimental*. Lisboa: Bertrand.

#### 1.3. Textos de outros autores

COUTO, Mia (2005). *Pensatempos*. Lisboa: Caminho.

TORGA, Miguel (1993). *Diário XVI*. Coimbra: Ed. do autor.

## 2. Passiva

### 1.1. Sobre Aquilino Ribeiro

- AA. VV. (1985). «Significado actual da obra de Aquilino Ribeiro (inquérito)». *Colóquio/Letras* 85. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 91-103.
- ALMEIDA, Henrique (1988). *Glossário Aquiliniano – Introdução ao Estudo da Linguagem de um “Escritor Regionalista”*. Viseu: CEAR.
- (1993a). *Aquilino Ribeiro e a Crítica*. Porto: Edições Asa.
- (1993b). «Memória(s) e Refiguração Textual na obra de Aquilino Ribeiro (I)». *Cadernos Aquilinos 2*. Viseu: CEAR, 45-57.
- (1993c). «Para um enquadramento de leitura(s) da obra de Aquilino Ribeiro». *Mathésis* 2. Viseu: Universidade Católica, 173-190.
- (1996). «Memória(s) e Refiguração Textual na obra de Aquilino Ribeiro (II)». *Cadernos Aquilinos 4*. Viseu: CEAR, 67-82.
- (1997). «Memória(s) e Refiguração Textual na obra de Aquilino Ribeiro(III)». *Cadernos Aquilinos 5*. Viseu: CEAR, 109-132.
- (1997). *Terras do Demo – Itinerário Aquiliniano*. Viseu: CEAR.
- (2001). *Aquilino Ribeiro: Entre Jornalismo e Literatura - Conformação e canonização da escrita aquiliniana* (dissertação de doutoramento). Viseu: Universidade Católica Portuguesa (texto policopiado).
- (2003). *Aquilino Ribeiro – o fascínio e a escrita da Terra*. Coimbra: Câmara Municipal de Vila Nova de Paiva.
- BAPTISTA-BASTOS (1993). «A última entrevista de Aquilino». *Cadernos Aquilinos 2*. Viseu: CEAR, 151-156.
- (1996). «Memória de Aquilino». *Cadernos Aquilinos 4*. Viseu: CEAR, 9-14.
- CAEIRO, Igrejas (2003). «Aquilino Ribeiro entrevistado por Igrejas Caeiro». *Cadernos Aquilinos 14*. Viseu: CEAR, 59-74.
- CAMILO, João (1979). «À procura da pureza original? Uma leitura de *Terras do Demo*, romance de Aquilino Ribeiro». In *Arquivos do Centro Cultural Português*, vol. XIV. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, 543-572.

- 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.
- CARRIÇO, Lilaz (1999). «Aquilino Ribeiro – o homem e a obra». *Cadernos Aquilinos* 8. Viseu: CEAR, 9-25.
- CORREIA, João de Araújo (1993). «Homem da sua terra». *Cadernos Aquilinos* 2. Viseu: CEAR, 163-166.
- DIAS, Carlos Malheiro (1985). «Carta-Prefácio». In RIBEIRO, Aquilino, *Jardim das Tormentas*. Lisboa: Bertrand.
- FERNANDES, António Augusto (1992). «A Natureza Mãe e mestra em Aquilino Ribeiro». *Cadernos Aquilinos* 1. Viseu: CEAR, 67-74.
- (1995). «O Malhadinhas – história de um velho almocreve de Barrelas». *Cadernos Aquilinos* 3. Viseu: CEAR, 59-87.
- (2000). «A Casa do Homem – a propósito de *Quando os Lobos Uivam*». *Cadernos Aquilinos* 11. Viseu: CEAR, 9-24.
- (2007). «Um Poeta da Terra». *Cadernos Aquilinos* 18. Viseu: CEAR, 47-68.
- FERREIRA, António Manuel (2008). «Recontos do Paraíso». *forma breve* 6, 35-54.
- (2009a). «Destriçar a bolota: duas novelas de Aquilino Ribeiro». *aquilino* 1. Sernancelhe: Câmara Municipal de Sernancelhe, 137-147.
- (2009b). «*Jardim das Tormentas*: os tormentos do conto aquiliniano». *Voltar a Ler* 3. Aveiro: Universidade de Aveiro, 169-177
- FUNDAÇÃO CALOUSTE GULBENKIAN, Serviço de Bibliotecas Itinerantes e Fixas (ed.) (1985). «Aquilino Ribeiro». *Boletim Cultural*, VIª série, 5.
- GOMES FERREIRA, José (2008). «Uma inútil nota preambular». In RIBEIRO, Aquilino. *Um Escritor Confessa-se*. Lisboa: Bertrand, 15-28
- GUEDES, Teresa Moura (2001). «Aquilino Ribeiro: uma descrição anímico-dinâmica da paisagem». *Cadernos Aquilinos* 12. Viseu: CEAR, 19-37.
- LOPES, Óscar (1958). «Quatro Marcos Literários: Fialho, Raul Brandão, Aquilino, Ferreira de Castro». In BARRETO, Costa (org.). *Estrada Larga* 1. Porto: Porto Editora, 498-504.
- (1970). «Aquilino: uma cota na história da literatura – três alocuções sobre Aquilino». In *Ler e Depois – Crítica e Interpretação Literária II*. Porto: Inova, 285-309.

- (1972). «Aquilino Ribeiro: Alguns Livros e Uma Panorâmica». In *Modo de Ler – Crítica e Interpretação Literária*/2. Porto: Editorial Inova, 316-345.
- (1985a). «Aquilino ou as duas aldeias». *Colóquio/Letras* 85. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 15-21.
- (1985b). «Aquilino Ribeiro». In *História da Literatura Portuguesa*, Porto: Porto Editora, 1026-1029.
- (1985c). «Um lugar de nome Aquilino». *Colóquio/Letras* 85. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 5-14.
- (1987). «Aquilino Ribeiro». In *Entre Fialho e Nemésio, Estudos de literatura portuguesa contemporânea* I. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 369-398.
- (1990). «Coordenadas de Aquilino na literatura portuguesa». *Colóquio/Letras* 115/116. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 7-14.
- (1999). «Aquilino Ribeiro». In *5 Motivos de Meditação*. Porto: Campo das Letras, 225-295.
- LOURENÇO, Eduardo (1985). «Aquilino ou as duas aldeias». *Colóquio/Letras* 85. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 15-21.
- (1994). «Aquilino ou Eros e Cristo». In *O Canto do Signo. Existência e Literatura (1957-1993)*. Lisboa: Editorial Presença, 227-237.
- MACHADO, Aquilino Ribeiro (2009). «Em jeito de post scriptum». *Voltar a Ler* 3. Aveiro: Universidade de Aveiro, 223-245.
- MARGARIDO, Alfredo (1985). «A aldeia: centro vital da visão do mundo de Aquilino Ribeiro». *Colóquio/Letras* 85. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 32-42.
- MARTINS, Serafina (1994). «Autobiografia e ficção em obras de Aquilino Ribeiro». *Cadernos Aquilínianos* 3. Viseu: CEAR, 37-50.
- (1999a). «A cidade e o campo, o futuro e a tradição em obras de Aquilino Ribeiro». *Cadernos Aquilínianos* 8. Viseu: CEAR, 61-67.
- (1999b). *Saber viver para saber morrer. A imagem ficcional do amor em Aquilino Ribeiro* (dissertação de doutoramento). Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (texto policopiado).
- (2000). «Aquilino e o século XIX: simpatias e divergências». *Cadernos Aquilínianos* 10. Viseu: CEAR, 19-30.

- (2002). «Aquilino Ribeiro: histórias, personagens e imagens». *Cadernos Aquilínianos* 13. Viseu: CEAR, 27-38.
- (2006a). «A seda da linguagem» – Sobre o discurso dos afectos em Aquilino Ribeiro». FERREIRA, António Manuel e PEREIRA, Paulo Alexandre. *Derivas 2006*. Aveiro: Universidade de Aveiro, 31-42.
- (2006b). «A Tentação do Sátiro». In ROCHETA, Maria Isabel e MARTINS, Serafina (ed.). *Conto Português – Séculos XIX-XXI, Antologia Crítica*. Porto: Caixotim, 177-186.
- (2007). «Arte da Memória». *Cadernos Aquilínianos* 18. Viseu: CEAR, 69-72.
- MENDES, António da Silva (1998). «Jardim das Tormentas – o primeiro tormento de Aquilino». *Cadernos Aquilínianos* 7. Viseu: CEAR, 93-96.
- MENDES, Manuel (coord.) (1977). *Aquilino Ribeiro, a obra e o homem*. Lisboa: Arcádia.
- MENDONÇA, Fernando (1997). «Guimarães Rosa e Aquilino». *Cadernos Aquilínianos* 5. Viseu: CEAR, 169-172.
- MOISÉS, Massaud (1981). «Aquilino Ribeiro». In *O Conto Português*. S. Paulo: Cultrix, 151-156
- MOURÃO-FERREIRA, David (1969). «Rápido relance sobre um quarto de século de ficção portuguesa (1944-1969). In *Tópicos de Crítica e da História Literária*. Lisboa: União Gráfica, 131-157.
- (1985). «Notas sobre a “continentalidade” em Aquilino». *Colóquio/Letras* 85. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 73-80.
- (1989). «Aquilino Ribeiro». In *Sob o Mesmo Tecto. Estudos sobre autores de língua portuguesa*. Lisboa: Editorial Presença, 101-132.
- (1992). «Aquilino: Espaço-Gente». *Cadernos Aquilínianos* 1. Viseu, CEAR, 41-50.
- NEMÉSIO, Vitorino (1999). «Aquilino Ribeiro». *Cadernos Aquilínianos* 8. Viseu: CEAR, 79-81.
- NOVAES COELHO, Nelly (1973). *Aquilino Ribeiro - Jardim das Tormentas: génese da ficção aquilíniana*. São Paulo: Edições Quíron.
- (1993). «Aquilino Ribeiro, o demiurgo beirão». *Cadernos Aquilínianos* 2. Viseu: CEAR, 9-12.
- (1997). «A presença Mítica da Terra na Palavra Aquilíniana – a propósito do *Itinerário Aquilíniano*». *Cadernos Aquilínianos* 5. Viseu: CEAR, 225- 227.

- PEREIRA, José Carlos Seabra (1990). «*Aldeia — tensões fecundas. Notas para uma recolocação de Aquilino*». *Colóquio/Letras* 115-116, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 27-38.
- PIRES, José Cardoso (1985). «Significado actual da obra de Aquilino Ribeiro». Inquérito. *Colóquio/Letras* 85, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 98-99.
- (1993). «Aquilino, Mestre da Nave». *Cadernos Aquilínianos* 2, Viseu: CEAR, 13-17.
- REIS, Jorge (1999). «Paris, Berço da Língua de Aquilino?». *Cadernos Aquilínianos* 8. Viseu: CEAR, 27-47.
- RODRIGUES, José Júlio (1992). «Primitivismo e Civilização». *Cadernos Aquilínianos* 1. Viseu: CEAR, 75-87.
- SEIXO, Maria Alzira (1986a). «Eros e Ethos em Aquilino Ribeiro: o homem que matou o Diabo». In *A Palavra do Romance. Ensaios de genologia e análise*. Lisboa: Livros Horizonte, 147-159
- (1986b). «Escrever a Terra – sobre a inscrição do espaço no romance português». In *A Palavra do Romance. Ensaios de genologia e análise*. Lisboa: Livros Horizonte, 69-81.
- (1986c). «O exaltante poder: relendo *Terras do Demo* e *A Casa Grande de Romarigães*». In *A Palavra do Romance. Ensaios de genologia e análise*. Lisboa: Livros Horizonte, 134-146.
- SENA, Jorge de (1955) «Tentativa de um Panorama Coordenado da Literatura Portuguesa de 1901 a 1950». In FRANÇA, José Augusto. *Tetracórnio (antologia de inéditos de autores portugueses)*. Lisboa: Ed. do Autor, 8-14.
- SERRÃO, Joel (1978). «De Eça de Queirós a Aquilino Ribeiro – uma sondagem histórica através do romance». In *Temas Oitocentistas II*. Lisboa: Livros Horizonte, 61-109.
- (1983). «Rotina e inovação nas aldeias de Aquilino». In *Temas de Cultura Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 74-81.
- (1999). «Aquilino Ribeiro». *Cadernos Aquilínianos* 8. Viseu: CEAR, 83-86.
- TAVARES RODRIGUES, Urbano (1993). *A Horas e Desoras*. Lisboa: Edições Colibri, (vários ensaios sobre Aquilino Ribeiro).

- TORRES, Alexandre Pinheiro (1967). «Aquilino Ribeiro como traço de união entre o Realismo-Naturalismo e o Neo-Realismo: a sua reacção contra o bergsonianismo». In *Romance: O mundo em equação*. Lisboa: Portugália Editora, 186-193.
- (1985). «O Malhadinhas visto através do seu adagiário». *Colóquio/Letras* 85. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 50-56.
- VASCONCELOS, Taborda de (1965). *Aquilino Ribeiro*. Lisboa: Editorial Presença.
- VELOSO, Rui (1994). *A Obra de Aquilino Ribeiro para Crianças: Imaginário e Escrita*. Porto: Porto Editora.
- VIDIGAL, Luís (1986). *O Jovem Aquilino Ribeiro*. Lisboa: Livros Horizonte.
- (1994). «Aquilino e os imaginários dos Portugueses, hoje». *Colóquio/Letras* 134. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 117-120.
- (2009). «Polémicas portuguesas. Aquilino entre a tradição letrada e a modernidade globalizada». *Volta a Ler* 3. Aveiro: Universidade de Aveiro, 207-222.
- XAVIER, Lola Geraldes (2009). «O diálogo com o real: notas sobre *Quando ao Gavião Cai a Pena*». *Volta a Ler* 3. Aveiro: Universidade de Aveiro, 155-168.

## 1.2. Bibliografia geral

- AA. VV. (1992). *Teoría y Praxis del Cuento en Venezuela*. Caracas: Monte Avila Latinoamericana.
- ABAD, Francisco (2001). «Sobre «contar», «cuento» y «novela»». In ROMERA, José Castillo y CARBAJO, Francisco Gutiérrez (eds.). *El Cuento en la Década de los Noventa*. Madrid: Visor Libros, 627-635.
- ADAM, Jean-Michel e PETITJEAN, André (1989). *Le Texte Descriptif*. Paris: Éditions Nathan.
- AGUIAR e SILVA, Victor Manuel (1974). *A estrutura do romance*. Coimbra: Livraria Almedina.
- (1993). *Teoria da Literatura*. Coimbra: Livraria Almedina.

- ALMERÍA, Luís Beltrán (1997). «El cuento como género literário». In FRÖHLICHER, Peter y GÜNTERT, Georges. *Teoría e Interpretación del Cuento*. Bern, Berlin, Frankfurt/M., New York, Paris, Wien: Peter Lang, 17-32.
- (2001). «Pensar el cuento en los noventa». In ROMERA, José Castillo y CARBAJO, Francisco Gutiérrez (eds.). *El Cuento en la Década de los Noventa*. Madrid: Visor Libros, 547- 560.
- AUBRIT, Jean-Pierre (1997). *Le conte et la nouvelle*. Paris: Armand Colin.
- BACHELARD, Gaston (1993). *A Poética do Espaço*. S. Paulo: Livraria Martins Fontes.
- BAKHTINE, Mikhail Mikhailovich (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris: Gallimard.
- BARTHES, Roland (1984). «O efeito de real». In BARTHES, Roland *et al.*. *Literatura e Realidade*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 87-97.
- BATES, H. E. (1972). *The modern short story. A critical survey*. London: Michael Joseph.
- BORGES, Jorge Luís (1993). «El cuento y Yo». In PACHECO, Carlos *et al.* (eds.). *Del Cuento y Sus Alrededores*. Caracas: Monte Avila Latinoamericana, 437-446.
- BOURNEUF, Roland e OUELLET Real (1976). *O Universo do Romance*. Coimbra: Livraria Almedina.
- BOWEN, Elizabeth (1994). «The Faber Book of Modern Short Stories». In MAY, Charles E. (ed.). *The New Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press, 256-262.
- BUESCU, Helena Carvalhão (1990). *Incidências do olhar, percepção e representação*. Lisboa: Caminho.
- BUTOR, Michel (1975). *Essais sur le roman*. Paris: Gallimard.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT Alain (1994). *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Teorema.
- COELHO, Adolfo (2007). *Contos Populares Portugueses*. Lisboa: Dom Quixote.
- COLLOT, Michel (1987). «L'espace des figures». *Littérature*, 65, 84-95.
- CORTÁZAR, Júlio (1993). «Del cuento breve y sus alrededores». In PACHECO, Carlos *et al.* (eds.). *Del cuento y Sus Alrededores*. Caracas: Monte Avila Latinoamericana, 397-407.



- (1994). «Some Aspects of the Short Story». In Charles E. May. *The New Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press, 245-255.
- DUMÉZIL, Georges (1992). *Do mito ao romance*. São Paulo: Martins Fontes.
- DURAND, Gilbert (1992). *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*. Paris: Dunod.
- EIKHENBAUM, B.(1978). «Sobre a teoria da prosa». In *Teoria da Literatura – Textos de Formalistas Russos*. Lisboa: Edições 70, 75-91.
- ELIADE, Mircea (1963). *Aspects du Mythe*. Paris: Gallimard.
- FERREIRA, António Manuel (2004). *Arte Maior: os contos de Branquinho da Fonseca*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- (2006a). «Contornos da Narrativa Breve na Obra de Branquinho da Fonseca». In *Do Canto ao Conto*. Aveiro: Edições Til, 145-151.
- (2006b). «O florir do encontro casual». In *Do Canto ao Conto*. Aveiro: Edições Til, 163-172.
- FERREIRA, Vergílio (1998). «Nota Introdutória». In *Contos*. Venda Nova: Bertrand,7-8.
- FRANK, Joseph (1972). «La forme spatiale dans la littérature moderne». *Poétique*, 10, 244-266.
- GENETTE, Gerard (1966). *Figures I*. Paris: Seuil.
- (1969). «La littérature et l'espace». In *Figures II*. Paris: Seuil.
- (1972). *Figures III*. Paris: Seuil.
- (1982). *Palimpsestes : la littérature au second degré*. Paris: Seuil.
- (1987) *Seuils*. Paris: Seuil.
- GODENNE, René (1995). *La Nouvelle*. Paris: Honoré Champion Éditeur.
- GOULART, Rosa Maria (1997). *O Trabalho da Prosa – Narrativa, Ensaio, Epistolografia*. Braga-Coimbra: Angelus Novus.
- (2003). «O conto: da literatura à teoria literária». FERREIRA, António Manuel (coord.). *forma breve 1*, Aveiro: Universidade de Aveiro, 9-16.
- GOOD, Graham (1994). «Notes on the Novella». In MAY, Charles E.. *The New Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press, 147-164.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1981). «Por uma semiótica topológica». In *Semiótica e Ciências Sociais*. São Paulo: Cultrix, 115-141.
- GULLÓN, Ricardo (1980). *Espacio y Novela*. Barcelona: Antoni Bosch.
- HALL, Edward T.(1994). *A Linguagem Silenciosa*. Lisboa: Relógio D'Água.

- HAMON, Philippe. (1977). «O que é uma descrição». In *Categorias da Narrativa*. Lisboa: Arcádia, 62-83.
- (1981). *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris: Hachette.
- (1993). *Du Descriptif*. Paris: Hachette.
- IMBERT, Enrique Anderson (1991). *Teoría y Técnica del Cuento*. Barcelona: Ariel.
- ISSACHAROFF, Michael (1976). *L'Espace et la Nouvelle*. Paris: José Corti.
- JOLLES, André (1972). *Formes Simples*. Paris: Éditions du Seuil.
- KAYSER, Wolfgang (1976). *Análise e Interpretação da Obra Literária (Introdução à Ciência da Literatura)*. Coimbra: Arménio Amado.
- KESTNER, Joseph (1978). *The Spatiality of the Novel*. Detroit: Wayne State University Press.
- LEFEVRE, Henri (2004). *The Production of Space*. Oxford: Blackwell.
- LODGE, David (1998). «Introdução». In *Histórias de Verão Contos de Inverno*. Porto: Edições Asa, 7-15.
- MACHADO, Álvaro Manuel (1984). *A Novelística Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- MALINOWSKI, Bronislaw (1984). *Magia, ciência e religião*. Lisboa: Edições 70.
- MAY, Charles E. (ed.) (1994). *The New Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press.
- MATORÉ, Georges (1976). *L'Espace humain*. Paris: Nizet.
- MELO, João de (2002). *Antologia do Conto Português*. Lisboa: Dom Quixote.
- MITTERAND, Henri (1980). *Le Discours du Roman*. Paris: PUF.
- MOISÉS, Massaud (1979). «O conto». In *A Criação Literária: introdução à problemática da leitura*. São Paulo: Edições Melhoramento, 15-54.
- MORENO, Armando (1987). *Biologia do conto*. Coimbra: Livraria Almedina.
- MUIR, Edwin (1974). *The Structure of the Novel*. London: Hogarth.
- NEVES, J. Alves das (1972). «A Situação Actual do Conto Português». In *Situação Actual da Literatura Portuguesa*. Coimbra: Livraria Almedina, 33-43.
- PACHECO, Carlos (1997). «Criterios para una conceptualización del cuento». In PACHECO, Carlos e LINARES, Luís Barrera (comp.). *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*. Caracas: Monte Avila Editores Latinoamericana.

- PEREIRA, José Carlos Seabra (1995). *História Crítica da Literatura Portuguesa (do Fim-de-Século ao Modernismo)*, vol. VII. Lisboa- São Paulo: Editorial Verbo.
- POE, Edgar Allan (1965). «Twice-Told Tales». In DAVIDSON, Edward H. (ed.). *Selected Writings of Edgar Allan Poe*. Boston: Houghton Mifflin Company, 440-450.
- (1994). «Review of Twice-Told Tales». In MAY, Charles E. (ed.). *The New Short Story Theories*. Athens: Ohio University Press, 59-72.
- PRADO COELHO, Jacinto do (1976). «Uma novela de Camilo: Vingança». In *Ao Contrário de Penélope*. Venda Nova: Bertrand, 131-143.
- (1976). «Trindade Coelho, poeta». In *Ao Contrário de Penélope*. Venda Nova: Bertrand, 199-202.
- (1982). (coord.). *Dicionário de Literatura*. Porto: Figueirinhas.
- QUEIRÓS, Eça de (s/d). «Prefácio dos “Azulejos” do Conde de Arnoso». In *Notas Contemporâneas*. Lisboa: Livros do Brasil, 95-113.
- REIS, Carlos (1999). *O Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*. Coimbra: Livraria Almedina.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. (2007). *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Livraria Almedina.
- ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire (2002). *Écrire l'espace*. Saint Dennis: Presses Universitaires de Vincennes.
- SARAIVA, António José e LOPES, Óscar (1996). *História da literatura portuguesa*. Porto: Porto Editora.
- SHAW, Valerie (1992). *The Short Story – a Critical Introduction*. London/New York: Longman.
- SIMÕES; João Gaspar (s/d). «Prefácio». In *Os Melhores Contos Ingleses*. Lisboa: Portugália Editora.
- (1964). «Da natureza e condição do regionalismo» - «O Neo-Realismo faz exame de consciência». In *Literatura, Literatura, Literatura....* Lisboa: Portugália Editora, 166-178.
- (1987). *Perspectiva histórica da ficção portuguesa. Das origens ao século XX*. Lisboa: Publicações D. Quixote.
- SUVIN, Darko (1987). «Approach to topoanalysis and to the paradigmatics of dramaturgic space». *Poetics Today*, 8:2, 311-334.

- TCHEKHOV, Anton (1994). «The Short Story». In MAY, Charles E. (ed.). *The New Short Story Theories*. Athens, Ohio: University Press, 195-198.
- TODOROV, Tzvetan (1970). *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Éditions du Seuil.
- WEISGERBER, Jean (1978). *L'espace romanesque*. Lausanne: l'Age d'Homme.
- WELLEK, René e WARREN, Austin (1971). *Teoria da Literatura*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- VOISINE, Jacques (1992a). «Le Récit Court Des Lumières au Romantisme – I. Du Conte a la Nouvelle». *Revue de Littérature Comparée*, ano 66, nº1,105-129.
- (1992b). «Le Récit Court Des Lumières au Romantisme – II. «La Famille du Conte». *Revue de Littérature Comparée*, ano 66, nº2, 149-171.
- ZAVALA, Lauro (2006). «Fragmentos, fractales y fronteras: Género y lectura en las series de narrativa breve». *forma breve 4* . Aveiro: Universidade de Aveiro, 35-50.
- ZOLA, Émile (1989). *Du Roman*. Bruxelles: Complexe.