

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

MARISTELA KIRST DE LIMA GIROLA

**O ESPAÇO DA MEMÓRIA E DO FEMININO EM *A SIBILA*,  
DE AGUSTINA BESSA-LUÍS**

Porto Alegre

2008

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**O ESPAÇO DA MEMÓRIA E DO FEMININO EM A *SIBILA*,  
DE AGUSTINA BESSA-LUÍS**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Letras na área de concentração de Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Faculdade de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

MARISTELA KIRST DE LIMA GIROLA

Orientadora: Dr. Maria Luíza Ritzel Remédios

Data da defesa: 14/01/2008

Instituição depositária:  
Biblioteca Central Irmão José Otão  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Porto Alegre, janeiro de 2008

À memória de Manuel Fernandes de Lima, meu avô,  
por ter nos legado a paixão pelos livros.  
Aos meus pais, Luís e Neida, exemplos de garra e dedicação.  
À Cláudia, minha irmã e amiga.  
E ao meu amor, Fausto.

## **AGRADECIMENTOS**

À minha orientadora, Professora Maria Luíza Ritzel Remédios, pelos conselhos plenos de sabedoria, afeto e generosidade.

À coordenação, aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, pela seriedade, competência e humanidade.

A CAPES, pela bolsa que viabilizou este estudo.

À Ângela Maria Garcia dos Santos Silva,  
Robertson Frizero Barros  
e Sabrina Schneider,  
queridos colegas e amigos,  
pelo convívio fraterno e pelas trocas solidárias.

À Adâni Corrêa, pela amizade, pelo exemplo e pelo incentivo fundamentais para o primeiro passo.

A todos os demais amigos que, próximos ou distantes, torceram por mim.

Aos familiares, pela paciência, pelo amor e pelo apoio incondicionais.

*Dos diversos instrumentos do homem, o mais assombroso é, sem dúvida, o livro. Os demais são extensões do seu corpo. O microscópio, o telescópio, são extensões da sua visão; o telefone, de sua voz; em seguida, temos o arado e a espada, extensões de seu braço. O livro, porém, é outra coisa: é uma extensão da memória e da imaginação.*

Jorge Luis Borges

*A arte é, provavelmente, uma experiência inútil; como a 'paixão inútil' em que cristaliza o homem. Mas inútil apenas como tragédia de que a humanidade beneficie; porque a arte é a menos trágica das ocupações, porque isso não envolve uma moral objectiva. Mas se todos os artistas da terra parassem durante umas horas, deixassem de produzir uma ideia, um quadro, uma nota de música, fazia-se um deserto extraordinário. Acreditem que os teares paravam também, e as fábricas; as gares ficavam estranhamente vazias, as mulheres emudeciam.*

Agustina Bessa-Luís

## RESUMO

Este estudo analisa o espaço da memória e do feminino, na sociedade patriarcal portuguesa, em *A Sibila*, de Agustina Bessa-Luís, com base nos estudos narratológicos de Iuri Lotman, Mikhail M. Bakhtin e Georg Lukács. Em primeiro lugar, é feito um percurso teórico, dividido em duas etapas. A primeira busca definir os conceitos básicos a serem considerados para a análise da obra, como “romance”, “personagem”, “memória” e “espaço”. A segunda aprofunda o problema do espaço do romance, abordando a configuração espacial da personagem, a poética do espaço, a estrutura espacial da narrativa, bem como o espaço do feminino na sociedade e na vida literária portuguesas. Por fim, analisa-se o romance, estabelecendo-se relações entre a representação do espaço e a construção das personagens e do caráter de memória da narrativa, procurando demonstrar como a autora discutiu a condição e a identidade da mulher na sociedade patriarcal.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa. Agustina Bessa-Luís. Romance. Espaço. Memória.

## ABSTRACT

The present study analyses the space of memory and of women in the portuguese patriarchal society, on *A Sibila*, by Agustina Bessa-Luís, based on the studies of Iuri Lotman, Mikhail M. Bakhtin and Georg Lukács. The theoretic part is divided in two moments. Initially, some basic concepts are defined like “novel”, “character”, “memory” and “space”. After, the last topic is studied, focusing the spacial configuration of character, the poetic of the space, the spacial structure of the narrative, and the space of women in the society and in the portuguese literary life. Finally, the novel written by Agustina Bessa-Luís is analysed, establishing relations between the spacial representation of the characters and of the memory on the narrative, evidencing how the writer shows the feminine condition and identity in the patriarchal society.

Keywords: Portuguese Literature. Agustina Bessa-Luís. Novel. Space. Memory.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>9</b>
<b>2</b>	<b>O ROMANCE E O MUNDO DO HERÓI DEGRADADO</b> .....	<b>15</b>
2.1	A MEMÓRIA E A PERSONAGEM NO GÊNERO ROMANESCO.....	21
<b>3</b>	<b>O ESPAÇO DO ROMANCE</b> .....	<b>31</b>
3.1	A FORMA ESPACIAL DO HERÓI ROMANESCO.....	34
3.2	O ESPAÇO NA ESTRUTURA DO TEXTO ARTÍSTICO.....	36
3.3	A POÉTICA DO ESPAÇO.....	40
3.4	O ESPAÇO E A PERSONAGEM NO ROMANCE.....	42
3.5	O ESPAÇO DO FEMININO.....	46
3.5.1	O feminino: entre o público e o privado.....	50
3.5.2	O espaço do feminino no romance português.....	54
<b>4</b>	<b>O ESPAÇO DA MEMÓRIA E DO FEMININO EM A SIBILA, DE AGUSTINA BESSA-LUÍS</b> .....	<b>60</b>
4.1	A CASA DA VESSADA E TRÊS GERAÇÕES DE MULHERES.....	75
4.1.1	Maria e Estina .....	75
4.1.2	Quina .....	85
4.1.3	Germa .....	98
4.1.4	A disputa pela casa da Vessada .....	107
4.2	OUTRAS MULHERES .....	132
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>149</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>163</b>
	<b>CURRICULUM VITAE</b> .....	<b>167</b>



## 1 INTRODUÇÃO

O foco desta dissertação é a análise do espaço da memória e do feminino, na sociedade patriarcal portuguesa, em *A Sibila*, de Agustina Bessa-Luís, com base nos estudos narratológicos, de Iuri Lotman, Mikhail M. Bakhtin e Georg Lukács. O estudo procurará estabelecer relações entre a representação do espaço e a construção das personagens e do caráter de memória da narrativa, buscando demonstrar como a autora abordou a condição e a identidade femininas em um universo rural dominado pelo pensamento androcêntrico e conservador.

No presente contexto dos estudos literários e culturais, evidencia-se a preocupação crescente com as questões relativas às implicações entre História e Literatura e à formação de identidades. Seguindo essa tendência, observa-se também um destacado avanço nas análises referentes ao feminino, à participação da mulher na sociedade e à sua representação ficcional.

A escolha do romance *A Sibila* (1954) deve-se ao cunho de contestação à sociedade patriarcal portuguesa presente na obra. A autora desenvolve uma escrita atenta à opressão da mulher, promovendo uma reviravolta na ficção lusa, ao romper com os mitos masculinos, constituindo-se em uma voz transgressora e subversiva. Esse romance proporcionou à autora dois prêmios literários, o “Delfim Guimarães” (Guimarães Editores), em 1953, e o “Eça de Queirós” (Secretariado Nacional de Informação), em 1954.

O romance *A Sibila* é objeto de estudo não só por retratar os elementos de coerção que regem um universo dominado pelos homens, mas também por romper com esse espaço, promovendo um deslocamento de centro, ao priorizar na narrativa as personagens femininas. *A Sibila* é considerada uma obra que expõe um momento histórico de transição em Portugal, em que o eixo da vida agrária desloca-se para a cidade, com o início do processo de modernização do país. O romance trata das transformações sociais ocorridas no final do século XIX até meados do século XX, enfatizando os fatos cotidianos e as histórias das mulheres que davam sustentação ao patriarcado rural.

Marco na ficção portuguesa, *A Sibila* coloca Bessa-Luís entre as mais importantes vozes femininas da literatura lusa contemporânea. Segundo Massaud Moisés (1982), *A Sibila* pode ser considerada uma das obras-primas da moderna

ficção portuguesa e sua autora uma romancista de espantosa imaginação, que, todavia, não dispensa a observação e a memória.

O romance já foi traduzido para os seguintes idiomas: Espanhol (1981), Francês (1982), Romeno (1986), Alemão (1987) e Italiano (1989). Há também uma versão em Braille. Agustina Bessa-Luís, com *A Sibila*, alcançou projeção nacional e internacional, angariando o respeito do público e da crítica.

No Brasil, há poucos estudos sobre a obra de Agustina Bessa-Luís no que tange ao enfoque aqui selecionado, como atesta o banco de teses da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior). Entre as dissertações de mestrado, encontram-se dois trabalhos. O primeiro intitula-se “Da recriação ao desvendamento: a (des)construção do mito em Agustina Bessa-Luís” (1993), de Tatiana Alves Soares, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Procura, a partir de quatro mitos-chave da cultura lusa, a síntese do inconsciente coletivo português e o modo como a autora subverte-os. O segundo tem como título “A (des)construção da Revolução dos Cravos – estudo sobre o romance *Crônica do Cruzado OSB*, de Agustina Bessa-Luís” (1998), de Cláudia Martha de Oliveira, pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Nessa dissertação, é utilizada a teoria da metalinguagem natural, através da qual a Revolução dos Cravos é (des)construída ao longo do romance.

Entre as teses de doutorado, encontram-se quatro trabalhos. O primeiro intitula-se “O cisco e a ostra: Agustina Bessa-Luís biógrafa” (2000), de Anamaria Filizola, pela Universidade Estadual de Campinas. Esse trabalho analisa as cinco biografias escritas pela romancista portuguesa, buscando identificar quais as marcas caracterizadoras desse discurso não-ficcional. “Em nome da mãe: o poder feminino em Agustina Bessa-Luís” (2000), de Tatiana Alves Soares, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, é o segundo trabalho. Essa tese pretende estabelecer a representação da condição feminina na obra da autora. O terceiro chama-se “O lastro mítico subjacente ao sistema patriarcal português no romance *A Sibila*” (2003), de Sálua Jorge Aidar, pela Universidade de São Paulo, o qual faz uma análise do romance *A Sibila*, enfocando seus fundamentos míticos. O quarto trabalho tem como título “Elas por eles, elas por elas: representações do feminino em Portugal nos séculos XVIII e XX” (2004), de Maria do Espírito Santo Gontijo Canedo, pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, que estuda a representação da

mulher em obras da literatura portuguesa do século XVIII, em comparação com textos do século XX, como o romance *Vale Abraão*, de Agustina Bessa-Luís.

Na página do IBICT (Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia), há o registro das seguintes dissertações de mestrado: “Parabase: o autor explícito; um estudo do foco narrativo em alguns romances para-realistas de Agustina Bessa-Luís” (1989), de Maria Astolfi Zofian, pela Universidade de São Paulo e “*A Sibila*, de Agustina Bessa-Luís: uma floresta de Macbeth” (1990), de Maria Thereza Martinho Zambonim, pela Universidade de São Paulo. Encontra-se também a seguinte tese de doutorado: “Fragmentário em busca do todo: um estudo do romance *A Sibila*, de Agustina Bessa-Luís” (1981), de Elisa Guimarães Pinto, pela Universidade de São Paulo. Percebe-se que nenhum dos mencionados textos ocupou-se da análise da dimensão espacial na obra de Agustina Bessa-Luís.

Sobre o estudo do espaço encontram-se registrados, no banco de teses da CAPES, alguns trabalhos realizados a partir da leitura de obras de outros autores. Entre as dissertações de mestrado, destacam-se sete textos: “As estratégias de construção do espaço em Marques Rabelo: *A estrela sobe* e outras estórias” (2001), de Catia Valerio Ferreira Barbosa, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro; “Personagem, linguagem e construção: projeções de espaço em *Memorial do Convento*” (2001), de Ana Lucia Moura de Oliveira, pela Universidade de São Paulo; “A cidade como estado de alma – o espaço nacional sob a ótica da prosa simbolista” (2001), de Maria Bernadeth Ferraz Koteski, pela Universidade Estadual de Londrina; “O espaço em *O Continente* de Érico Veríssimo” (2003), de Luzi Lene Flores Prompt, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul; “Abrindo o arquivo: relações entre personagens e espaço nas narrativas de Victor Giudice” (2004), de André Luiz Martins Lopes de Scoville, pela Universidade Federal do Paraná; “Regionalismo: tradução e modernidade – uma leitura de *La memorias de Mamá Blanca e Doña Bárbara*” (2004), de Elda Firmo Braga, pela Universidade Federal Fluminense; “Configurações dos espaços em três obras de Lya Luft” (2004), de Selma França Rodrigues, pela Universidade Estadual de Londrina.

Entre as teses de doutorado, destacam-se três trabalhos: “As artimanhas do ser e do espaço no romance de Virgílio Ferreira” (2000), de Ozíris Borges Filho, pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho; “Literatura exilada: o espaço em *L'agneau carnivore* de Agustin Gomez-Arcos” (2003), de Maria Dolores Aybar Ramírez, pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho; “Geografia da

ausência: o espaço na literatura palestina (da terra natal ao Brasil) (2004), de Paulo Daniel Elias Farah, pela Universidade de São Paulo. As citadas dissertações e teses privilegiam, em suas análises, a relação entre espaço e personagem.

A relação entre espaço ficcional e memória é discutida nas seguintes dissertações de mestrado: “Destecendo os fios da memória: a escrita memorialística de Murilo Mendes entre o tempo pretérito e o tempo presente” (2000), de Cecília de Macedo Garcez, pela Universidade Federal de Juiz de Fora; “A construção do espaço em Fogo Morto” (2001), de Wilson Rodrigues de Moura, pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho; “O limiar entre o passado e o possível, em *Quase memória quase romance*, de Carlos Heitor Cony (2004), de Ana Maria Diniz, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul; “A poética do espaço revivido pela linguagem: tempo, memória e lembrança na ficção de Antonio Torres” (2004), de Ítalo Meneghetti Filho, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Cabe ainda citar-se a tese de doutorado “Gênero e história no romance português: a emergência de novos sujeitos na cena contemporânea” (1997), de Simone Pereira Schmidt, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, que analisa, entre outras obras, *A Sibila*, discutindo a questão do sujeito na literatura portuguesa, sob o enfoque das teorias feministas. Essa tese foi publicada pela EDIPUCRS, em 2000.

Através da consulta a páginas de pesquisa na *web*, é possível verificar que há vinte livros publicados sobre Agustina Bessa-Luís, todos editados em Portugal. Entre eles, destacam-se alguns que tratam especificamente do romance *A Sibila*: *A Sibila de Agustina Bessa-Luís: o romance e a crítica* (1987), de Maria Glória Padrão e Maria Helena Padrão; *A Sibila: uma superação inconclusa* (1990), de Laura Fernanda Bulger; *A fala da Sibila: nótulas para a leitura de A Sibila de Agustina Bessa-Luís* (1990), de Maria do Carmo Castelo Branco; *A Sibila de Agustina Bessa-Luís* (1990), de Maria Moreira da Costa; *Análise de A Sibila de Agustina Bessa-Luís* (1987), de Maria Antônia Câmara Manuel e João Manuel Morais; *A Sibila de Agustina Bessa-Luís, compilação de crítica e ensaios* (1982), de Maria Glória Padrão e Maria Helena Padrão; *A Sibila – sob o signo do espelho* (1984), de Maria da Graça T. de Melo Borges; *Introdução à leitura de A Sibila de Agustina Bessa-Luís* (1997), de Avelino Soares Cabral e *Introdução à leitura de A Sibila* (1987), de autoria da própria Agustina Bessa-Luís.

O número de artigos, em jornais e revistas, sobre Agustina Bessa-Luís é grande, nos Estados Unidos e na Europa, principalmente, em Portugal. No Brasil, há o registro do texto de Wilson Chrisostomo Guarany, intitulado “Metassemiótica da escritura de Agustina Bessa-Luís”, publicado na revista *Letras de Hoje*, n. 15, mar. 1974, Porto Alegre.

O histórico da questão, levantado através da leitura das dissertações e teses referidas, revela que há muito o que pesquisar sobre espaço e memória, em Agustina Bessa-Luís. Daí a importância deste trabalho que visa contribuir para a ampliação dos estudos já realizados sobre o romance *A Sibila*, propondo uma nova leitura da obra, inserindo-se na linha de pesquisa “Sujeito, Etnia e Nação nas Literaturas Lusófonas” do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS. Também pretende colaborar para o estudo do espaço, como recurso de construção das personagens e do caráter de memória na narrativa e como elemento detentor de funcionalidade e organicidade fundamentais para o desenvolvimento do enredo.

A proposta é submeter o romance *A Sibila*, de Agustina Bessa-Luís, à análise temática e estrutural, sob o enfoque dos estudos narratológicos, a fim de identificar e discutir o espaço da memória e do feminino, na sociedade patriarcal, representado na obra. Para tanto busca-se o apoio teórico em Lukács, Bakhtin e Lotman, que embasam os conceitos que nortearão a pesquisa, como “romance”, “personagem”, “espaço” e “memória”. O estudo do espaço é aprofundado com a contribuição de outros autores.

Assim, menciona-se: Antonio Dimas que constrói um panorama sobre o estudo do espaço no romance, a fim de demonstrar a pouca bibliografia existente sobre o assunto. Gaston Bachelard que contribui para o estudo do espaço na narrativa, acrescentando à análise aspectos filosóficos e psicanalíticos decorrentes da busca do significado mais íntimo nas coisas. De sua obra, aproveita-se sobretudo a toponálise da casa, vista por ele como um reduto das memórias do ser humano e como espaço relacionado à mulher. Ian Watt e Helena Carvalhão Buescu que defendem a inseparabilidade entre espaço e tempo e Dino Del Pino que divide a estrutura do texto em três níveis espaciais: espaço textual, espaço discursivo e espaço representativo, sendo o último o território espaço-temporal em que ocorre o desenvolvimento da narrativa.

Na área sociológica, Andrea Nye e Maria Lúcia Rocha-Coutinho fornecem subsídios para o entendimento da formação da identidade feminina e do papel

exercido pela mulher na sociedade patriarcal. A partir da análise das revoluções burguesas, torna-se possível perceber como a restrição da mulher ao espaço doméstico foi forjada através do discurso social dos homens. As autoras demonstram que o patriarcalismo e a subordinação feminina foram construídos historicamente, isto é, não podem ser considerados aspectos naturais. A tentativa de justificar essas desigualdades entre o homem e a mulher, dando isso como natural, é na verdade uma forma de encobrir o que foi produzido culturalmente.

O percurso teórico é concluído com a construção de um breve panorama da Literatura Portuguesa, em que se privilegiam aspectos do período literário correspondente à década de 50, do século XX, enfocando o Neo-Realismo e a literatura de autoria feminina, a fim de contextualizar a produção de Agustina Bessa-Luís, demonstrando a sua importância como uma das vozes femininas pioneiras a abrir espaço no meio literário.

A última etapa da pesquisa compreende a análise propriamente dita, em que se procura aplicar os estudos narratológicos, a fim de demonstrar como a autora constrói o espaço ficcional e como ele contribui para a configuração das personagens e do caráter memorialista da obra. O espaço, em *A Sibila*, não consiste em mero cenário ou pano de fundo para o desenrolar das ações das personagens, mas se configura como elemento de alicerce do texto, desempenhando papel fundamental na construção das próprias personagens, do tema e do ponto de vista da narração.

Roberto Damatta (1987) afirma que “um livro é como uma casa”.<sup>1</sup> A partir dessa ideia, pode-se pensar na dissertação também como uma casa a que o leitor é convidado a penetrar: “Por trás do formalismo óbvio há sempre a regra de ouro da hospitalidade, que se traduz pura e simplesmente no respeito pela pessoa da visita e na satisfação de tê-la dentro do nosso teto, querendo conversar conosco”.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> DAMATTA, Roberto. **A casa e a rua**: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987. p. 11.

<sup>2</sup> Idem. Ibidem. p. 11.

## 2 O ROMANCE E O MUNDO DO HERÓI DEGRADADO

Georg Lukács (1885-1970), em sua obra *A teoria do romance*, ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica (1914-15), caracteriza o gênero romanesco e o seu herói, contrapondo-os ao herói épico. Afirma que o mundo é como a nossa casa e a filosofia o “impulso de sentir-se em casa em toda a parte”.<sup>3</sup> A filosofia pode ser uma forma de vida ou fonte da criação literária, constituindo-se em um sintoma de cisão entre interior e exterior, um diferencial entre o eu e o mundo e entre alma e ação.

A era da epopéia é o tempo em que “a paixão é o caminho predeterminado pela razão para a perfeita individualidade”<sup>4</sup>, “onde não há nenhuma interioridade, pois ainda não há nenhum exterior, nenhuma alteridade para a alma”<sup>5</sup> e a ação é apenas um traje da alma. Somente os poemas de Homero são epopéias e os gregos conheciam não as perguntas, mas as respostas e as soluções, por isso, a sua perfeição. O espírito grego tornou possíveis e necessárias as suas formas, que não podem ser bem compreendidas por um viés psicológico, mas por uma perspectiva transcendental: “A conduta do espírito nessa pátria é o acolhimento passivo-visionário de um sentido prontamente existente”<sup>6</sup>, chamado de substância.

Na visão épica, as estruturas sociais, como Estado e família, são mais próximas da substância do que o indivíduo em si, porque mais universais e filosóficas: “Tais fronteiras encerram necessariamente um mundo perfeito e acabado”.<sup>7</sup> É como se os gregos vivessem num círculo metafísico, que é menor do que o círculo em que o homem vive hoje e esse seria o motivo pelo qual ele não consegue vislumbrar-se nele. O círculo rompeu-se e não se pode mais viver num mundo fechado.

Como o mundo tornou-se grande, criaram-se abismos entre o conhecer e o fazer. A substancialidade dispersou-se em reflexão e, assim, cavou-se um abismo também entre o homem e ele próprio. Além disso, ruiu a idéia de totalidade, que

---

<sup>3</sup> LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**, ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000. p. 25.

<sup>4</sup> Idem. Ibidem. p. 26.

<sup>5</sup> Idem. Ibidem. p. 26.

<sup>6</sup> Idem. Ibidem. p. 29.

<sup>7</sup> Idem. Ibidem. p. 30.

pressupõe a perfeição de algo fechado: “A totalidade só é possível quando tudo já é homogêneo”.<sup>8</sup>

A epopéia, a tragédia e a filosofia são as grandes formas paradigmáticas da configuração do mundo, passando da imanência da vida, presente em Homero, até a transcendência de Platão:

O herói da tragédia sucede ao homem vivo de Homero, e o explica e o transfigura justamente pelo fato de tomar-lhe a tocha bruxuleante e inflamá-la com brilho renovado. E o novo homem de Platão, o sábio, com seu conhecimento ativo e sua visão criadora de essências, não só desmascara o herói, mas ilumina o perigo sombrio por ele vencido e o transfigura na medida que o suplanta. Mas o sábio é o último tipo humano, e seu mundo é a última configuração paradigmática da vida que foi dada ao espírito grego. (LUKÁCS, 2000, p. 33)

Paradoxalmente, à medida que o mundo se helenizou, o espírito grego esvaneceu e o mais propriamente grego acabou desaparecendo. No novo mundo, o homem é um ser solitário que deve descobrir a essência em si mesmo, em algum lugar abissal que ninguém vislumbrou, pois “a unidade natural das esferas metafísicas foi rompida para sempre”.<sup>9</sup> Há ainda tentativas de resgate do helenismo e da visão de totalidade, contudo não são movimentos espontâneos, mas um desejo de transformar a estética em metafísica como, por exemplo, as tentativas de aniquilar tudo o que é exterior à arte.

Uma série de transformações ocorreu no percurso da filosofia histórica das formas, destacando-se mudanças no objeto e nas condições de sua configuração, sem alterar a relação da forma com o transcendente de sua existência, e mudanças no princípio do gênero, expatriando os fundamentos da configuração. Na Grécia, cada gênero só nascia, quando o “relógio de sol do espírito” determinasse que sua hora chegara. No período pós-helênico, os gêneros cruzam-se em um emaranhado. A epopéia desapareceu para dar lugar ao romance. A tragédia sobreviveu, mas se alterou devido à transformação do conceito de vida. No drama moderno, a solidão desempenha o papel central, é a criatura condenada ao isolamento e que anseia pela comunidade. É uma solidão não só dramática, mas também psicológica.

A idéia de herói também sofreu transformação. O heroísmo tornou-se polêmico e problemático, pois “ser herói não é mais a forma natural de existência da

---

<sup>8</sup> LUKÁCS, G. Op. cit. p.31.

<sup>9</sup> Idem. Ibidem. p.34.



esfera essencial; antes é elevar-se acima do que é simplesmente humano, seja da massa que o circunda ou dos próprios instintos”.<sup>10</sup> O sujeito da épica é o homem empírico da vida, mas se mostra humilde e contemplativo. Já o sujeito das épicas menores enfrenta o objeto de maneira mais soberana e auto-suficiente. A novela, por exemplo, é a forma mais puramente artística e representa um salto em relação às formas lírico-épicas. Ao confrontar a epopéia e o romance, Lukács afirma que:

O romance é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção à totalidade. (LUKÁCS, 2000, p. 55)

Cada uma dessas formas trabalha a totalidade de modo diferente: “A epopéia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida”<sup>11</sup>. A psicologia dos heróis romanescos é definida pela eterna busca de algo o que leva à desesperança, ao crime, à loucura. A epopéia e a tragédia não conheciam nem o crime nem a loucura no sentido em que aparecem no romance.

O herói épico é alheio ao mundo exterior, já que esse mundo é homogêneo e os homens não se diferem muito entre si. A vida interior surge quando se acentua a disparidade entre os homens. O herói épico jamais é um indivíduo, pois seu destino não é pessoal, mas da comunidade. No romance, as personagens resistem conscientemente à realidade, tornando-se individualidades. Trata-se de uma manifestação mais adulta:

O romance é a forma da virilidade madura, em contraposição à puerilidade normativa da epopéia (...) isso significa que a completude de seu mundo, sob a perspectiva objetiva, é uma imperfeição, e em termos da experiência subjetiva uma resignação. (LUKÁCS, 2000, p. 71)

Contrariamente aos demais gêneros, que parecem em repouso, o romance está em um processo de devir. É o gênero mais ameaçado e considerado por alguns semi-arte. Por outro lado, pela idéia do devir, transforma-se em estado e, assim, supera-se e torna-se o normativo do devir. Pela sua imperfeição reflete o espírito contemporâneo, contrapondo-se às formas fechadas.

---

<sup>10</sup> LUKÁCS, G. Op. cit. p. 41.

A representabilidade do mundo exterior pela obra literária só é possível a partir do diálogo com a interioridade, ou seja, a partir da subjetividade do escritor. A forma interna do romance foi concebida por meio de um processo que envolve o indivíduo problemático em busca de si mesmo, originando-se da realidade heterogênea e sem sentido até ao encontro do autoconhecimento. A forma do romance se dá através da idéia de que não se consegue alcançar o sentido imanente da existência, mas o vislumbre desse sentido é o máximo que pode ser atingido.

No romance e na epopéia, tem-se respectivamente “a ilimitação descontínua da matéria romanesca e a infinitude contínua da matéria da epopéia”.<sup>12</sup> A infinitude do romance só é superada por meio da forma biográfica, isto é, de um lado, a extensão do mundo é limitada pelas experiências possíveis do herói e a busca pelo sentido da vida e, de outro lado, pela articulação entre uma massa heterogênea de homens isolados e acontecimentos vazios de sentido com a personagem central e sua biografia.

A forma biográfica do romance não coincide com a vida humana, mas antes, está orientada por idéias. O romance mostra um mundo que se desenrola a partir de um fio que é a vida de um homem, mas essa vida só ganha relevância por representar um sistema de idéias e ideais vividos que regulam o mundo interior e exterior do romance. O romance comporta, entre o início e o fim, o essencial de sua totalidade e com isso “eleva um indivíduo às alturas infinitas de quem tem de criar todo um mundo por sua experiência e manter a criação em equilíbrio – alturas que o indivíduo épico jamais pode alcançar”<sup>13</sup>, já que a sua importância se dá a partir da graça que lhe foi concedida e não pela sua individualidade em si. No romance, o indivíduo pode revelar uma determinada problemática do mundo.

Em relação ao condicionamento e ao significado histórico-filosófico do romance, a sua composição é uma fusão paradoxal de elementos heterogêneos e descontínuos numa organicidade revogada. O elemento unificador é a subjetividade do artista que se torna nítida no conteúdo. O ter de refletir é “a mais profunda melancolia de todo grande e autêntico romance”.<sup>14</sup> O romancista torna possível a configuração e arremata a forma, mas tem consciência de que a realidade sempre

---

<sup>11</sup> LUKÁCS, G. Op. cit. p. 60.

<sup>12</sup> Idem. Ibidem. p. 82.

<sup>13</sup> Idem. Ibidem. p. 84.

supera a obra literária. Não há como controlar a realidade. Essa é a visão adulta e madura do romance. Os heróis da “juventude” eram acompanhados pelos deuses e por isso caminhavam com segurança. Já o romance é “a epopéia do mundo abandonado por deus”.<sup>15</sup> O herói romanesco sabe que o sentido não é capaz de penetrar inteiramente a realidade, mas que sem ele a realidade cairia na inessencialidade. O romance mostra o hiato existente entre interioridade e aventura, daí seu modo descontínuo.

Lukács, ao comparar o herói romanesco com o herói dramático, afirma que o segundo desconhece o que seja aventura, pois tudo o que lhe sucede transforma-se em destino. Ele também desconhece a sua interioridade, pois ela nasce da dualidade entre alma e mundo e, para o herói dramático, a alma já é conhecida e nada do exterior lhe interessa. O romance, por sua vez, é a aventura do valor da interioridade, em que a alma sai ao mundo em busca de conhecer-se. Na epopéia, o herói vivencia aventuras, mas tem a certeza de que triunfará sobre todas, não há lugar para dúvidas dentro da segurança do interior do mundo épico. O herói épico é, nesse sentido, passivo. O herói romanesco não precisa ser passivo, por isso, quando o é, decorre de uma qualidade psicológica ou sociológica, definindo um determinado tipo dentro da estrutura do romance.

No gênero romanesco, a psicologia do herói relaciona-se ao demoníaco e o mundo representado é o abandonado por deus, que, por essa razão, sofre de falta de substância e, assim, tudo se desintegra. “A ironia do escritor é a mística negativa dos tempos sem deus”<sup>16</sup> e a objetividade do romance, já que as personagens são objetivas, na proporção em que são livres na relação com deus. Através da ironia, a narrativa eleva-se à representação de uma época, “na medida em que as categorias estruturais do romance coincidem constitutivamente com a situação do mundo”.<sup>17</sup> A ironia consiste em uma posição em que o herói pode ver as contradições do mundo e tentar “costurá-lo”, colocando-se em uma posição superior, distanciada. É ela que fornece unidade estrutural ao caos.

Para a análise de *A Sibila*, adotar-se-á, de Lukács, a concepção de romance como gênero decorrente da epopéia, em constante processo de devir, em que se evidencia uma heroína complexa e individualizada, que revela uma determinada

---

<sup>14</sup> LUKÁCS, G. Op. cit. p. 86.

<sup>15</sup> Idem. Ibidem. p. 89.

<sup>16</sup> Idem. Ibidem. p. 92.

problemática do mundo. Trata-se de Quina, a protagonista da narrativa, que busca destacar-se no âmbito familiar e na sociedade, espaços dominados pela figura patriarcal. O romance assume uma forma biográfica, mostrando o mundo rural português que se revela a partir da história de Quina, personagem que apresenta um destino pessoal, resiste à realidade de sua época e torna-se personalidade. Quina evolui, modifica-se ao longo do romance, através de conflitos entre a sua interioridade e o mundo exterior. Outra personagem importante na trama, em que várias são as figuras femininas presentes, é Germa, sobrinha de Quina, que procura descobrir a sua identidade a partir das memórias familiares. É o indivíduo problemático em busca de si mesmo, partindo da realidade heterogênea e sem sentido ao encontro do autoconhecimento. Dividida entre o mundo urbano e o rural, entre os valores burgueses e os do campo, entre o passado e o presente, Germa busca por meio de suas experiências um sentido para a vida.

Álvaro Manuel Machado, ao elaborar um parecer sobre a obra de Agustina Bessa-Luís, afirma que nela se encontra “um imaginário que constantemente oscila entre o fragmento e a totalidade”.<sup>18</sup> Esses fragmentos, ligados pelo tempo, fornecem uma visão de mundo: “O próprio tema do tempo, abordado metaforicamente (...) quanto mais parece fragmentar-se ao longo de toda a obra mais afinal se radica numa visão global do mundo e do homem”.<sup>19</sup> O tempo, em *A Sibila*, funciona como um elo entre todos os elementos. Mas é também ele que contribui para a sua incompletude romanesca: “Tudo se ligando, nada se completa”.<sup>20</sup> Tal aspecto apontado pelo crítico confirma a idéia de Lukács de que a totalidade, no sentido de algo fechado e perfeito, como demonstrada nos épicos, não ocorre no romance, que, entretanto, continua buscando construir uma totalidade. Além do tempo, Machado indica ainda a ironia como um fator responsável pela tensão entre o todo e as partes no romance de Bessa-Luís. Ele entende a ironia, no mesmo sentido proposto por Lukács, isto é, “uma ironia que, sendo consciência do fragmentário, cria a distância do escritor perante a história vivida e perante a história contada (...) distância que é a própria liberdade, a única liberdade total da criação estética”.<sup>21</sup> A arte romanesca da escritora, levando-se em conta essa concepção, é irônica, apresentando um caos

---

<sup>17</sup> LUKÁCS, G. Op. cit. p. 96.

<sup>18</sup> MACHADO, Álvaro Manuel. **Agustina Bessa-Luís: a vida e a obra**. Lisboa: Arcádia, 1979. p. 77.

<sup>19</sup> Idem. Ibidem. p. 77.

<sup>20</sup> Idem. Ibidem. p. 41.

<sup>21</sup> Idem. Ibidem. p. 78.

estruturado: “Agustina (...) mantém essa consciência irônica do ‘eterno movimento’ e da ‘plenitude infinita do caos’”.<sup>22</sup>

## 2.1 A MEMÓRIA E A PERSONAGEM NO GÊNERO ROMANESCO

Segundo Mikhail M. Bakhtin (1895-1975), em sua obra *Questões de literatura e de estética* (1941), o estudo do gênero romanesco apresenta dificuldades peculiares provenientes do fato de que “o romance é o único gênero por se constituir, e ainda inacabado”.<sup>23</sup> Como sua consolidação está em pleno processo histórico, não há uma estrutura cristalizada e não é possível apontar-se todas as suas possibilidades plásticas. Portanto, trata-se de uma situação oposta em relação aos outros gêneros, que apresentam uma estrutura definida, como é o caso, por exemplo, da epopéia, gênero que já conhecemos em seu aspecto acabado e até envelhecido.

Todos os outros gêneros, ou pelo menos, seus elementos principais são anteriores à escritura e ao livro, remetendo-os à sua origem oral e declamatória. O romance é o único grande gênero posterior à escritura e ao livro e também o único adaptado à leitura silenciosa. Seu estudo é análogo ao estudo das línguas vivas, enquanto o estudo dos demais gêneros é semelhante ao das línguas mortas. Além disso, os gêneros mais antigos possuem um “cânone que age, em literatura, como uma força histórica real”<sup>24</sup>, enquanto o romance não tem esse cânone, mas algumas espécies isoladas que não chegam a constituir “um cânone do romance como tal”.<sup>25</sup> Diante disso, Bakhtin defende a idéia de uma teoria do romance que se diferencie da teoria de outros gêneros, já que o gênero romanesco é o único em constante evolução:

Ele é o único nascido e alimentado pela era moderna da história mundial e, por isso, profundamente aparentado a ela, enquanto que os grandes gêneros são recebidos por ela como um legado, dentro de uma forma pronta. (BAKHTIN, 1988, p. 398)

<sup>22</sup> MACHADO, A. Op. cit. p. 78.

<sup>23</sup> BAKHTIN, M. **Questões de literatura e de estética** (a teoria do romance). Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1988. p. 397.

<sup>24</sup> Idem. Ibidem. p. 397.

<sup>25</sup> Idem. Ibidem. p. 397.

Por isso, o romance “se acomoda mal com os outros gêneros”<sup>26</sup>, desarmonizando toda a entidade literária, enquanto os outros gêneros se complementam. As grandes poéticas do passado, como a de Aristóteles, por exemplo, viam a literatura como um todo no qual os gêneros formavam uma harmoniosa composição. Já as poéticas surgidas no século XIX não apresentavam esse caráter de totalidade e não ignoravam o romance. Entretanto, colocavam-no ao lado dos demais gêneros com os quais ele não se ajusta:

O romance parodia os outros gêneros (justamente como gêneros), revela o convencionalismo das suas formas e da linguagem, elimina alguns gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom. (BAKHTIN, 1988, p. 399)

Na segunda metade do século XVIII, quando o romance tornou-se o gênero predominante, iniciou-se um processo de “criticismo de gêneros” e uma “romancização” dos gêneros:

Na presença do romance, como gênero dominante, as linguagens convencionais dos gêneros estritamente canônicos começam a ter uma ressonância diferente, diferente daquela época em que o romance não pertencia à grande literatura. (BAKHTIN, 1988, p. 399)

O romance foi o primeiro gênero a assimilar o “presente inacabado” e influenciou os demais gêneros que se tornaram “mais livres e mais soltos, sua linguagem se renova por conta do plurilingüismo extraliterário (...) eles dialogizam-se”.<sup>27</sup> Além disso, incorporam o riso, a ironia e o humor.

A supremacia do romance é explicada através da idéia de que o romance por ser um gênero em evolução reflete a própria evolução da realidade, pois “somente o que evolui pode compreender a evolução”.<sup>28</sup> O romance assemelha-se ao novo mundo, contribui para a evolução literária e renova os outros gêneros. Por isso, ele é tão importante para a teoria e para a história da literatura. Porém, os historiadores da literatura privilegiam o conflito das escolas e das correntes literárias em detrimento dos gêneros que são as personagens principais da literatura.

---

<sup>26</sup> BAKHTIN, M. Op. cit. p. 398.

<sup>27</sup> Idem. Ibidem. p. 400.

<sup>28</sup> Idem. Ibidem. p. 400.

A teoria da literatura, por sua vez, trabalha corretamente os demais gêneros, mas não dá conta do romance: “Sobre o problema do romance, a teoria dos gêneros encontra-se em face de uma reformulação radical”.<sup>29</sup> Várias foram as tentativas dos teóricos, mas não se conseguiu formular uma síntese do romance como gênero, nem sequer apontar “um só traço característico do romance, invariável e fixo, sem qualquer reserva que o anulasse por completo”<sup>30</sup>. Várias são as contradições atribuídas ao romance:

O romance é um gênero de muitos planos, mas existem excelentes romances de um único plano; o romance é um gênero que implica um enredo surpreendente e dinâmico, mas existem romances que atingiram o limite da descrição pura; o romance é um gênero de problemas, mas o conjunto da produção romanesca corrente apresenta um caráter de pura diversão e frivolidade, inacessível a qualquer outro gênero; o romance é uma história de amor, mas os maiores modelos do romance europeu são inteiramente desprovidos do elemento amoroso; o romance é um gênero prosaico, mas existem excelentes romances em verso. (BAKHTIN, 1988, p. 402)

Reunindo as idéias de Fielding, Wieland e Blankenburg, Bakhtin enumera algumas características do romance:

O romance não deve ser ‘poético’ no sentido pelo qual os outros gêneros literários se apresentam como tais; o personagem do romance não deve ser ‘heróico’, nem no sentido épico, nem no sentido trágico da palavra: ele deve reunir em si tanto os traços positivos, quanto os negativos, tanto os traços inferiores, quanto os elevados, tanto os cômicos, quanto os sérios; o personagem deve ser apresentado não como algo acabado e imutável, mas como alguém que evolui, que se transforma, alguém que é educado pela vida; o romance deve ser para o mundo contemporâneo aquilo que a epopéia foi para o mundo antigo (esta idéia, com toda a clareza, foi exposta por Blankenburg, e mais tarde retomada por Hegel). (BAKHTIN, 1988, p. 402-403)

O romance como gênero crítico e autocrítico possui algumas particularidades estruturais e fundamentais que marcam a sua maleabilidade e versatilidade. São três aspectos que distinguem o romance dos outros gêneros:

A tridimensão estilística do romance ligada à consciência plurilíngüe que se realiza nele; a transformação radical das coordenadas temporais das representações literárias no romance; uma nova área de estruturação da imagem literária no romance, justamente a área de contato máximo com o

---

<sup>29</sup> BAKHTIN, M. Op. cit. p. 401.

<sup>30</sup> Idem. Ibidem. p. 401.

presente (contemporaneidade) no seu aspecto inacabado. (BAKHTIN, 1988, p. 403-404)

Dentre essas particularidades, destaca-se o plurilingüismo, proveniente das próprias transformações do discurso e da língua, externa e internamente: “Cada língua como que renasce de novo e se torna qualitativamente outra para a consciência criativa que nela se encontra”.<sup>31</sup> Enquanto os outros gêneros se constituíram em uma época de unilingüismo fechado, o romance se desenvolve num mundo plurilingüístico. Por isso, ele renovou a literatura, tanto lingüisticamente, quanto estilisticamente.

Quanto aos aspectos temáticos da estrutura do gênero romanesco, identificam-se duas particularidades, ao se comparar o romance com a epopéia. O traço constitutivo formal do gênero épico é a referência e a participação do mundo representado no passado, um passado inacessível. Não há ligação com o presente, mas a “distância épica”. A passagem do mundo épico para o romanesco se dá ao representar:

Um evento em um único nível axiológico e temporal com o seu próprio e com o dos seus contemporâneos (e por conseguinte, na base de uma experiência pessoal ou de ficção) – significa fazer uma mudança radical, passar do mundo épico para o romanesco. (BAKHTIN, 1988, p. 406)

Outra diferença entre epopéia e romance é que a primeira tem a memória e não o conhecimento como a “principal faculdade criadora e a força da literatura antiga”<sup>32</sup>, enquanto a segunda é definida pela “experiência, o conhecimento e a prática”.<sup>33</sup> Na epopéia, o passado é sagrado, pois não se tem noção da sua relatividade, ou seja, das transições graduais que o ligam ao presente. A epopéia trata do passado absoluto, fechado, perfeito, pronto e concluído, onde não há espaço para o inacabado ou para passagens ao futuro: “Destruir este limite significa destruir a forma da epopéia enquanto gênero”.<sup>34</sup>

A epopéia apóia-se em lenda nacional, ao contrário do romance, que se liga à experiência pessoal. O mundo épico está distante das reavaliações humanas, pois:

---

<sup>31</sup> BAKHTIN, M. Op. cit. p. 404.

<sup>32</sup> Idem. Ibidem. p. 407.

<sup>33</sup> Idem. Ibidem. p. 407.



É totalmente acabado, não só como evento real de um passado longínquo, mas também no seu sentido e no seu valor: não se pode modificá-lo, nem reinterpretá-lo, e nem reavaliá-lo. (...) O mundo épico está construído numa zona de representação longínqua, absoluta, fora da esfera do possível contato com o presente em devir, que é inacabado e por isso mesmo sujeito a reinterpretação e a reavaliação. (BAKHTIN, 1988, p. 409)

O passado épico é uma forma particular de percepção literária do homem e do acontecimento. O mundo da grande literatura clássica é projetado no plano da memória e não em um passado real e relativo, ligado ao presente por transições temporais. Todos os gêneros da época clássica mantinham contato com o presente em seu caráter inacabado. Sendo assim, a época contemporânea, conservando sua atualidade viva, não pode servir de objeto de representação de gêneros elevados. A atualidade é inferior ao passado épico. O presente é transitório, fluente, sem começo, nem fim e o futuro é um prolongamento desse presente. A idealização do passado assume caráter oficial nos gêneros elevados, enquanto que no romance percebem-se elementos não-oficiais como a forma festiva, o discurso familiar e a profanação.

O gênero romanesco teve origem nas manifestações cômicas que buscavam, no presente e na atualidade, os objetos de sua representação:

A vida atual, o presente 'vulgar', instável e transitório, esta 'vida sem começo e sem fim' era objeto de representação somente de gêneros inferiores. Mas, antes de mais nada, ela era o principal objeto de representação daquela região mais vasta e rica da criação cômica popular. (...) É justamente aqui – no cômico popular que se deve procurar as autênticas raízes folclóricas do romance. (...) A esta literatura pertencem os mimos de pequeno enredo de Sofrônio, toda a poesia bucólica, a fábula, a primeira literatura de memórias (...) e os panfletos. A ela pertencem também os antigos 'diálogos socráticos' (enquanto gênero) e, ainda mais, a sátira romana (Lucílio, Horácio, Pérsio e Juvenal), a vasta literatura dos *Simpósios* e, finalmente, a sátira menipéia (como gênero) e os diálogos à maneira de Luciano. Todos estes gêneros, englobados pelo conceito do 'sério-cômico', aparecem como autênticos predecessores do romance. (BAKHTIN, 1988, p. 412)

A essência romanesca presente nesses gêneros consiste na ausência de distância épica, já que a atualidade passa a ser o ponto de partida. O riso é o elemento que destrói a distância épica, pois "todo cômico é próximo"<sup>35</sup>, também destrói o temor e a veneração e colabora para a construção "artisticamente realista

---

<sup>34</sup> BAKHTIN, M. Op. cit. p. 407.

<sup>35</sup> Idem. Ibidem. p. 413.

da humanidade européia”.<sup>36</sup> No mundo cômico, não há lugar para a memória e para a lenda: “Ridiculariza-se para esquecer”.<sup>37</sup>

Os diálogos socráticos exemplificam o surgimento da nova personagem romanesca, como é o caso de Sócrates, herói do gênero, transformado em “um bobo que não compreende nada”.<sup>38</sup> A obra provavelmente nasceu como um tipo de texto de memórias. Em nota de rodapé, Bakhtin estabelece uma diferenciação muito interessante entre o que seria uma memória épica e uma memória romanesca:

Nas memórias e nas autobiografias, a memória tem um caráter particular; trata-se da memória que se tem da sua época e de si mesmo. Não se trata de uma memória heroicizante, nela há um elemento de automatismo e de anotação (não monumental). É a memória individual sem referência, limitada pela fronteira da vida pessoal (não a dos ancestrais e das gerações). O caráter ‘de memórias’ já está presente nos diálogos socráticos. (BAKHTIN, 1988, p. 414-15)

É possível perceber nos diálogos socráticos um gênero multiestilístico à semelhança do romance e que faz uma abordagem livre do mundo e do homem, a partir da atualidade, das pessoas da época e das suas opiniões. A Sátira Menipéia também pode ser considerada uma predecessora do romance, em que o papel do riso é ainda mais incisivo:

Não restou nada da longínqua representação épica do passado absoluto; o mundo inteiro, e tudo o que ele tem de mais sagrado, são dados sem quaisquer distâncias, na zona de contato brutal, onde se pode agarrar tudo com as mãos. Neste mundo, inteiramente familiar, o enredo se desenvolve com uma liberdade fantástica e excepcional: do céu a terra, da terra ao inferno, do presente ao passado, do passado ao futuro. (...) É extremamente típico este entrelaçamento de épocas, segundo o ponto de vista da atualidade. (BAKHTIN, 1988, p. 407)

A representação do mundo varia de acordo com os gêneros e as épocas. O romance liga-se ao presente inacabado que não se deixa enrijecer. “O romancista gravita em torno de tudo aquilo que não está ainda acabado”<sup>39</sup> e aparece, na representação, em qualquer atitude, como por exemplo, no discurso da personagem. Sobre o autor afirma Bakhtin:

---

<sup>36</sup> BAKHTIN, M. Op. cit. p. 414.

<sup>37</sup> Idem. Ibidem. p. 414.

<sup>38</sup> Idem. Ibidem. p. 417.

Esta nova situação do autor é dos mais importantes resultados para a superação da distância (hierárquica) épica. Note-se a enorme significação formal, composicional e estilística que tem esta nova posição do autor para a especificidade do gênero romanesco. (BAKHTIN, 1988, p. 417)

A contemporaneidade como ponto de partida literário não impede a representação do passado, porém, é o presente que serve de orientação para os pontos de vista sobre o passado, ou seja, “a atualidade e a sua problemática são o ponto de partida e o centro de interpretação de uma apreciação literária e ideológica do passado”.<sup>40</sup>

Percebe-se que ocorre uma visão crítica do passado, baseada nos valores atuais, mas não há uma modernização do passado. Só no romance acontece uma representação realmente objetiva do passado, “pois toda atualidade importante e séria tem necessidade de uma imagem autêntica do passado”.<sup>41</sup> Porém, quando o presente vira o centro de orientação, o tempo e o mundo perdem o seu caráter acabado, tornando-se históricos:

Todo evento qualquer que seja, todo fenômeno, toda coisa e, em geral, todo o objeto de representação literária, perde aquele caráter acabado, aquele desesperador aspecto de ‘pronto’ e imutável, inerente ao mundo épico do ‘passado absoluto’. (BAKHTIN, 1988, p. 419)

Esse contexto inacabado provoca mudanças na estrutura da representação literária e aumenta a participação de autores e leitores:

Com isto cria-se uma zona de estruturação de representações radicalmente nova no romance, uma zona de contato máximo do objeto de representação com o presente na sua imperfeição e, por conseguinte, também com o futuro. (BAKHTIN, 1988, p. 420)

A epopéia, por tratar de um passado absoluto e fechado, constitui-se em um todo. Por isso, pode apresentar qualquer parte como uma totalidade: “Cada parte é acabada e fechada como um todo”<sup>42</sup>, como é o caso da *Ilíada*, por exemplo. Pode-se começar ou terminar em qualquer ponto. Já o romance preocupa-se com “o que vem depois” e com “a conclusão”. A ausência de distância do romance permite a

---

<sup>39</sup> BAKHTIN, M. Op. cit. p. 417.

<sup>40</sup> Idem. Ibidem. p. 419.

<sup>41</sup> Idem. Ibidem. p. 419.

<sup>42</sup> Idem. Ibidem. p. 421.

identificação do leitor com as personagens, o que não se sucede com a epopéia: “É possível introduzir-se a si próprio no romance”<sup>43</sup>, o que só ocorre com outros gêneros, quando eles se romancizam.

Outro aspecto ressaltado é a relação do gênero romanesco com os gêneros extraliterários: “Construído na zona de contato com um evento da atualidade inacabado o romance freqüentemente ultrapassou as fronteiras da arte literária específica”.<sup>44</sup> Isso revela a reestruturação da representação do homem na literatura.

O homem representado nos grandes gêneros literários é o homem de um passado absoluto e longínquo, é perfeito e terminado, é concluído em um alto nível heróico, é completamente exteriorizado, “entre a sua verdadeira essência e o seu aspecto exterior não há a menor discrepância”<sup>45</sup> e todas as suas possibilidades são exploradas até o final. Além disso, seu ponto de vista sobre si mesmo coincide com a maneira como é visto pelos outros. Verifica-se a falta da alteridade, característica marcante do romance contemporâneo. A representação do homem na épica mostra coesão, clareza, mas também a sua limitação, enquanto que no romance acrescenta-se à representação do homem a dinâmica da incompatibilidade e da discrepância.

No romance, portanto, acontece a reestruturação profunda da representação do homem. As formas cômicas contribuíram para a nova visão da figura humana, introduzindo as incompatibilidades de sua natureza. Não há mais a “coincidência do homem consigo mesmo”<sup>46</sup> e também não há mais fórmulas que contemplem todas as possibilidades humanas. No romance, surge a divergência entre o homem aparente (exterior) e o homem interior, trazendo como consequência a transformação do aspecto subjetivo do homem em objeto de experiência e de representação. Assim, “a entidade épica do homem se desagrega no romance”.<sup>47</sup> Ocorre também um tipo novo e superior de individualização da personagem. O homem adquire uma iniciativa ideológica e lingüística, alterando a sua figura.

O romance, pela sua natureza diferenciada, não pode ser simplesmente posto ao lado dos outros gêneros: “Diante do romance todos os gêneros começam a

---

<sup>43</sup> BAKHTIN, M. Op. cit. p. 421.

<sup>44</sup> Idem. Ibidem. p. 422.

<sup>45</sup> Idem. Ibidem. p. 423.

<sup>46</sup> Idem. Ibidem. p. 425.

<sup>47</sup> Idem. Ibidem. p. 426.

ressoar de maneira diferente”.<sup>48</sup> O gênero romanesco é “acanônico”, por estar em contato direto com o presente, trata-se de um gênero em que “eternamente se procura, se analisa e que reconsidera todas as suas formas adquiridas”.<sup>49</sup> A romancização de outros gêneros possibilita libertá-los de tudo o que é convencional. O romance permanece em pleno processo de evolução.

Considera-se com Bakhtin, a concepção de romance como o primeiro gênero a incorporar o “presente inacabado”, estando em permanente processo evolutivo e refletindo a realidade, ou seja, como gênero crítico e autocrítico. O romance não parte de lenda nacional, como a epopéia, mas da experiência pessoal.

Em *A Sibila*, a narrativa é circular, partindo do presente, voltando-se para o passado e retornando ao presente, que serve de ponto de referência para a reflexão acerca dos fatos passados. A contemporaneidade é o ponto de partida e o centro de interpretação ideológica do passado. A apreciação de épocas pretéritas acontece através da personagem Germa, que busca a sua identidade por meio do resgate da memória de seus antepassados. Ocorre uma visão crítica do passado, apoiada em valores atuais, mas não há uma modernização desse passado que é respeitado e representado com objetividade. Germa é a continuação de sua família, o elo entre passado e presente, não há um caráter fechado e acabado na narrativa. O tempo do romance é histórico, seu passado não é absoluto e imutável como o do mundo épico. O caráter memorialístico da obra está de acordo com a idéia bakhtiniana de memória, compreendida, no romance, como memória individual, sem aspecto heroizante, limitada pela fronteira da vida pessoal, mantendo contato com o presente que serve de orientação para os pontos de vista sobre o passado.

Ainda de Bakhtin, utiliza-se a idéia de personagem romanesca como novo e superior tipo de individualização da personagem, que adquire uma iniciativa ideológica e lingüística, alterando a sua figura. O herói romanesco deve reunir tanto traços positivos quanto traços negativos. Além disso, não é imutável, mas evolui, transforma-se. A personagem Quina, por exemplo, protagonista de *A Sibila*, apresenta divergências entre o seu mundo interior e o exterior. Aparenta uma aura mística e espiritual, que encobre a sua natureza interior, ambiciosa e materialista. Essas discrepâncias entre mundo interior e mundo exterior dão complexidade à personagem e a aproximam do leitor, que pode identificar-se com ela. Expondo os

---

<sup>48</sup> BAKHTIN, M. Op. cit. p. 427.

defeitos, as virtudes e as contradições das personagens, o romance oferece heróis de grande humanidade.

---

<sup>49</sup> BAKHTIN, M. Op. cit. p. 427.

### 3 O ESPAÇO DO ROMANCE

Antonio Dimas, em sua obra *Espaço e romance*, estabelece um panorama sobre o estudo do espaço no romance, a fim de demonstrar a pouca bibliografia existente sobre o assunto. Segundo ele, o espaço pode ser um elemento tão importante em uma narrativa quanto outros, como foco narrativo, personagem ou tempo. Entretanto, em algumas narrativas, o espaço encontra-se diluído, tornando-se secundário, já em outras, poderá ser determinante para o desenvolvimento da ação, como, por exemplo, em Zola e Aluísio de Azevedo. Há ainda uma terceira possibilidade, que é a mais fascinante para o estudioso:

Ir-se descobrindo-lhe a funcionalidade e a organicidade gradativamente, uma vez que o escritor soube dissimulá-lo tão bem a ponto de harmonizar-se com os demais elementos narrativos. (DIMAS, 1994, p. 6).

Assim, cabe ao leitor desvendar os elementos desse espaço e sua função no desenvolvimento do enredo. Todavia, o espaço não encontrou receptividade sistemática nos estudos sobre o romance.

Os trabalhos sobre o espaço podem ser divididos em duas grandes linhas, uma meramente ilustrativa e outra analítico-interpretativa. O primeiro tipo pouco acrescenta ao estudo da literatura, constituindo uma “geografia literária” e não uma visão de mundo transfigurada e remodelada pelo artista, transcendendo os atributos exteriores. Serve como exemplo *Imagens de Portugal queirosiano*, de Campos Matos, cujo objetivo é fixar fotograficamente as paisagens naturais e urbanas descritas nos romances de Eça de Queirós. Outro estudo desse tipo é *Géographie de Marcel Proust*, realizado por André Ferré, que busca verificar o grau de exatidão espacial que o escritor francês conferiu a seus romances. No Brasil, uma obra com a mesma abordagem é *O Mundo de Machado de Assis*, de Miécio Táci, que constata e arrola os pontos geográficos do Rio de Janeiro da época em que se passam os enredos dos romances machadianos.

O segundo tipo não se limita a identificar os espaços, mas procura apreender o significado que brota deles. Um bom exemplo é o ensaio de Antonio Candido, intitulado “Degradação do espaço (estudo sobre a correlação funcional dos ambientes, das coisas e do comportamento em *L’assomoir*)”, em que ele vistoria os espaços particulares e restritos, destacando neles alguns atributos que os

caracterizam de forma específica, demonstrando “um laço palpável entre o ambiente e o ser”.<sup>50</sup>

A bibliografia teórica sobre o espaço é reduzida, tanto em âmbito nacional, quanto no estrangeiro, em comparação com a abundância de teorias sobre outros tópicos narrativos. Há poucos trabalhos críticos sobre o assunto, apesar de o espaço destacar-se nos romances brasileiros, por exemplo. Nos meios acadêmicos, entretanto, aos poucos, essa escassez está sendo superada. A tese de Roberto Reis, da PUC do Rio de Janeiro, que analisa o espaço no romance brasileiro dos séculos XIX e XX, a fim de hierarquizar as personagens, é um exemplo.

Um grande avanço para o estudo do espaço na narrativa é a obra *Lima Barreto e o espaço romanesco*, de Osman Lins, em que ele distingue ambientação e espaço. O primeiro seria o conjunto de processos conhecidos ou possíveis destinados a provocar na narrativa a noção de um determinado ambiente, em que transparece os recursos expressivos do autor. Já a aferição do espaço pressupõe a experiência de mundo, pois ele contém “dados de realidade que, numa instância posterior, podem alcançar uma dimensão simbólica”.<sup>51</sup>

Quanto à questão do espaço narrativo, é preciso verificar se os recursos utilizados pelo narrador para situar a ação do romance servem apenas para caracterizar uma dada situação ou se eles a ultrapassam, atingindo uma dimensão simbólica e, portanto, realmente útil para o contexto narrativo. Enfim, perceber o grau de organicidade do espaço. Em *A Sibila*, por exemplo, Agustina Bessa-Luís consegue criar um universo social, a partir da construção de um espaço rural, por meio de recursos como o emprego lingüístico de expressões regionalistas, a descrição de vestuários e objetos, o relato de costumes e a recuperação da memória popular, repleta de lendas e credices. Nesse romance, o espaço ganha uma dimensão superior à mera composição de pano de fundo do enredo.

Para explicar o problema da organicidade do espaço narrativo, Tomachévski (1890-1957) toma os conceitos de fábula (a história) e trama (como a história foi contada, a construção artística). Utiliza ainda os conceitos de “motivo associado” e “motivo livre”. O primeiro corresponde ao que não pode ser excluído, sob pena de destruir os nexos de causa e efeito. Já a exclusão do segundo, o motivo livre, não compromete a fábula, mas pode prejudicar a trama, consistindo nos reforços

---

<sup>50</sup> DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. São Paulo: Ática, 1994. p. 15.



periféricos que caracterizam uma ação, uma personagem, suas lembranças, um ambiente, etc. Eles são uma espécie de complementação dos motivos associados, dependendo deles o significado maior ou menor de um romance.

O estudioso russo classifica o conjunto de motivos segundo a sua funcionalidade, dividindo-os em motivação composicional, motivação caracterizadora e motivação falsa. A primeira é aquela que revela a sua utilidade dentro da ação; a segunda é a que confirma um estado de coisas ou a ele se opõe e a terceira induz o leitor, condicionado às formas tradicionais, a um falso desfecho.

Durante o Romantismo, houve um convencionalismo espacial que exaltava o campo, a natureza como um refúgio ideal a que recorria o protagonista acometido pelo mal de amor. Esse espaço natural e utópico aparecia no contexto da narrativa através do recurso da descrição. Com o advento do Realismo, o espaço preferencial tornou-se a cidade, como centro difusor de perversão moral, mas o descritivismo permaneceu. Contudo, a crítica “reconhece uma possibilidade funcional na descrição que não apenas a que se presta a exaltar ou condenar um espaço ou ajudar na elaboração externa/interna do personagem”.<sup>52</sup>

Outra possibilidade ocorre em termos de estrutura narrativa, tratando-se de verificar em que medida o parêntese descritivo colabora para o estabelecimento de um ritmo narrativo, acelerando-o ou retardando-o. Para Bourneuf e Ouellet, a descrição pode servir como desvio, suspense, abertura ou alargamento. No primeiro caso, a descrição de um ambiente, por exemplo, funciona como um refúgio, após uma passagem muito ativa. No segundo caso, uma passagem descritiva aguça a curiosidade em um momento crítico. No terceiro, antecipa o andamento de um romance e no quarto, complementa dados anteriores.

No ensaio “Narrar ou descrever” (1936), Georg Lukács discute sobre descrição e narração, apontando as potencialidades subjacentes dessas duas formas de representar a realidade. Relaciona descrição à observação e narração à participação do escritor. A ausência de componentes acidentais (motivos livres para Tomachévski) torna “morta” uma obra. Contudo, esses componentes não podem parecer soltos e gratuitos, no romance, mas exprimir relações orgânicas entre os homens e os acontecimentos, as relações entre os homens e o mundo exterior. Em *A Sibila*, por exemplo, cada elemento tem uma razão de ser. Como ilustração, pode-

---

<sup>51</sup> DIMAS, A. Op. cit. p. 20.

se citar a mancha de nascença da personagem Quina, descrita pelo narrador, ao contar sobre o seu nascimento. No final do romance, na ocasião de sua morte, a mancha assume uma dimensão simbólica, representando a sua predestinação em ser uma sibila, uma pessoa capaz de exercer influência sobre as outras: “Via-se-lhe no pulso a mancha arruivada, que ela, no mais inviolável segredo de si própria, acreditara sempre uma marca de predestinação”.<sup>53</sup>

Dimas menciona a contribuição de Gaston Bachelard (1884-1962) para os estudos acerca do espaço na literatura, em um nível mais filosófico e psicanalítico. Bachelard busca o significado mais íntimo nas coisas, trazendo novas idéias sobre a imaginação poética e analisando os quatro elementos, ou seja, a Terra, o Ar, a Água e o Fogo. Uma das obras mais significativas é *A Poética do espaço* (1965), em que mescla rigor científico e experiência pessoal, com inspiração em Carl Jung, psicanalista suíço, que considerava a alma humana como uma casa antiga. Com Bachelard, “a leitura do texto literário incha-se, alcançando uma dimensão extraordinária”<sup>54</sup>, mas suas especulações não podem ser encaradas como normas monolíticas para a análise literária.

### 3.1 A FORMA ESPACIAL DO HERÓI ROMANESCO

Bakhtin, em sua obra *Estética da criação verbal* (1920-1930), afirma que, ao se contemplar um homem, sabe-se algo de que ele próprio não tem acesso, como a possibilidade de olhar para sua cabeça e para a expressão de seu rosto. Tal conhecimento sobre o outro é condicionado pelo lugar que se ocupa no mundo. Porém, o que se vê do outro é também o que o outro vê a nosso respeito. Essa relação é compensada pelo conhecimento que constrói um mundo de significados comuns, independente dessa posição concreta do indivíduo. De acordo com o estudioso:

O homem tem uma necessidade estética absoluta do outro, da sua visão e da sua memória; memória que o junta e o unifica e que é a única capaz de lhe proporcionar um acabamento externo. Nossa individualidade não teria existência se o outro não a criasse. A memória estética é produtiva: ela gera

<sup>52</sup> DIMAS, A. Op. cit. p. 41.

<sup>53</sup> BESSA-LUÍS, Agustina. **A Sibila**. 25.ed. Lisboa: Guimarães, 2003. p. 237. Todas as citações do romance serão retiradas dessa edição, indicando-se, no texto, apenas a página.

<sup>54</sup> DIMAS, A. Op. cit. p. 46.

o homem *exterior* pela primeira vez num novo plano da existência. (BAKHTIN, 1992, p. 55)

A percepção das fronteiras exteriores configura o homem e é indissociável do aspecto físico, “uma relação com o homem exterior e com o mundo exterior que engloba e circunscreve o homem no mundo”.<sup>55</sup> Se o homem move sua cabeça em todas as direções, tem uma visão do espaço que o cerca, em que ele é o centro. Não poderá, entretanto, ver a si mesmo cercado pelo espaço. A diferença entre a percepção que o homem tem de si e do outro é compensada pelo conhecimento, mas: “Esse conhecimento é (...) inapto para fundamentar a realidade de uma visão e de uma percepção efetivas que fariam com que o mundo concreto se tornasse mundo de um único sujeito”.<sup>56</sup>

A forma espacial não é a forma da obra como objeto, mas a forma do herói e de seu mundo, sendo a relação do autor com o herói o elemento estético da forma. A forma estética não pode ser fundamentada de dentro do herói; a forma é fundamentada no interior do outro (do autor). “A forma é uma fronteira”<sup>57</sup>, resultante do tratamento estético.

A criação verbal está relacionada à exterioridade do herói e com o mundo espacial em que se desenrolam os acontecimentos de sua vida: “Na medida em que o artista lida com a existência do homem e com seu mundo, lida também com os seus dados espaciais, com suas fronteiras exteriores”.<sup>58</sup> Com o material verbal, o escritor cria o aspecto físico, a forma espacial do herói e de seu mundo.

As coisas do mundo exterior podem ser representadas, na obra de criação verbal, de dois modos: de dentro do herói (horizonte) e de fora (ambiente). No primeiro caso, o objeto, no espaço e no tempo, “situa-se à minha frente, sendo isso que instaura o princípio de *meu horizonte* (...) as coisas (...) são integradas à postura ético-cognitiva da minha vida”.<sup>59</sup> Contudo, ao analisar uma obra de arte, constata-se que a unidade e a estrutura do mundo das coisas não são a unidade e a estrutura do horizonte de vida do herói e que “o próprio princípio de sua ordenação e de sua

---

<sup>55</sup> BAKHTIN, M. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 55.

<sup>56</sup> Idem. Ibidem. p. 57.

<sup>57</sup> Idem. Ibidem. p. 105.

<sup>58</sup> Idem. Ibidem. p. 109.

<sup>59</sup> Idem. Ibidem. p. 112.

estrutura é transcendente à consciência real e possível do próprio herói”.<sup>60</sup> Enfim, a descrição de seu ambiente de vida, a natureza, a cidade, o cotidiano, não são elementos incluídos no horizonte do herói.

Todavia, as coisas reproduzidas na obra devem manter relação consubstancial com o herói, senão ficam fora da obra. As coisas situam-se em relação ao exterior do herói, às suas fronteiras exteriores ou interiores: “Na obra de arte, o mundo das coisas é pensado e relacionado com o herói a quem serve de *ambiente*”.<sup>61</sup>

Em *A Sibila*, o mundo exterior que serve de fronteira à configuração das personagens é o meio rural, em uma zona do norte de Portugal, ambiente de grande rusticidade, onde predomina o pensamento androcêntrico. O mundo concreto reproduzido é o do campo, em região próxima à cidade do Porto, terra de tradicionais propriedades rurais, mantidas de geração em geração, por muitos séculos. As personagens mantêm estreita relação com seu ambiente, tornando-se conflitadas ao deslocarem-se para os espaços urbanos. A configuração espacial exterior e a descrição física das personagens são ofuscadas pela configuração de seu espaço interior, ou seja, de seu espaço psicológico que mantém relação consubstancial com os espaços geográfico e social.

### 3.2 O ESPAÇO NA ESTRUTURA DO TEXTO ARTÍSTICO

Iuri Lotman (1922-1993), em sua obra *A estrutura do texto artístico* (1970), afirma que “sendo espacialmente limitada, a obra de arte representa o modelo de um mundo ilimitado”.<sup>62</sup> A lei geral da arte é representar um modelo finito de um mundo infinito, sendo a reprodução de uma realidade em outra, isto é, uma tradução. A arte modeliza a realidade que é um objeto ilimitado pelos meios de um texto finito. Cada texto modeliza simultaneamente um objeto particular e um objeto universal.

Para muitas pessoas o conceito de universalidade tem um caráter espacial. A estrutura do texto torna-se “um modelo da estrutura do espaço do universo e a sintagmática interna dos elementos interiores ao texto, a linguagem da modelização

---

<sup>60</sup> BAKTIN, M. Op. cit. p. 112.

<sup>61</sup> Idem. Ibidem. p. 113.

espacial”.<sup>63</sup> Os modelos do mundo encontram-se providos de características espaciais. De acordo com Lotman, os modelos históricos e nacionais-lingüísticos do espaço tornam-se a base organizadora da construção de uma imagem do mundo. Em alguns textos, o modelo espacial do mundo pode transformar-se no elemento organizador em torno do qual se constroem também as suas características não espaciais. Além disso, em certas obras, os desvios em relação ao sistema caracterizado de relações espaciais que organiza o texto, tornam-se particularmente significantes.

Um traço essencial que organiza a estrutura espacial do texto é a oposição fechado/aberto. O espaço fechado é interpretado no texto sob a forma de diferentes imagens, como casa, cidade, pátria, com características opostas ao espaço exterior. Assim, a fronteira torna-se um traço topológico muito importante, por dividir o espaço em duas partes (a estrutura de cada subespaço deve ser diferente). Lotman cita como exemplo o espaço do conto maravilhoso, que se divide em floresta/casa: “Os heróis da floresta não podem penetrar na casa – eles permanecem fixos atrás de um determinado espaço”.<sup>64</sup> Uma personagem pode pertencer ao espaço fechado ou ao espaço aberto. Em *A Sibila*, por exemplo, encontram-se pares de espaços contrastantes, como a casa/a rua, o campo/a cidade. Algumas personagens mantêm-se fixas em determinados espaços, não conseguindo adaptar-se a outros, como é o caso de Narcisa Soqueira que, mesmo tendo a oportunidade, não consegue viver longe do meio rural.

Há casos mais complexos em que diversos heróis não só pertencem a vários espaços, mas também estão ligados a tipos diferentes, por vezes, incompatíveis da fragmentação do espaço. O mesmo mundo do texto encontra-se fragmentado de maneira diferente consoante os vários heróis. Ele surge como uma polifonia do espaço, um jogo pelas suas diversas formas de fragmentação. Em alguns romances, o choque entre as diferentes personagens é simultaneamente um choque entre as suas idéias acerca da estrutura do mundo. Observando-se isso, a personagem Quina, de *A Sibila*, é bastante complexa, pois além de dominar o espaço doméstico da casa da Vessada, transita com sucesso no espaço público (normalmente exclusivo dos homens), angariando o reconhecimento da população do povoado.

---

<sup>62</sup> LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978. p. 349.

<sup>63</sup> LOTMAN, I. Op. cit. p. 360.

Mas quando visita seus irmãos, na cidade grande, sente-se deslocada. O choque entre os espaços rural e urbano reforça a divergência de idéias acerca da vida e do mundo que existe entre Quina e seus irmãos.

Ao problema da estrutura do espaço artístico, estão ligados o assunto e o ponto de vista: “O lugar das ações não é somente as descrições da paisagem ou do fundo decorativo”.<sup>65</sup> Todo o *continuum* espacial do texto, em que se representa o mundo do objeto, ordena-se segundo um certo plano, o qual é provido de objectalidade, na medida em que o espaço apresenta-se ao homem sob a forma de objetos concretos que o preenchem. Nas obras, o espaço pode aproximar-se ou afastar-se da realidade do autor. Sabendo-se que Agustina Bessa-Luís nasceu em Vila Meã, Amarante (região do Douro), em uma família de raízes rurais e estudou na cidade do Porto (espaço urbano muito citado no romance), para onde se mudou definitivamente, em 1950, pode-se concluir que os espaços da obra provêm da realidade e da experiência da escritora.

Por detrás da representação das coisas e objetos, no ambiente onde agem as personagens, aparece um sistema de relações espaciais, uma estrutura do plano que pressupõe um princípio de organização e disposição das personagens no *continuum* artístico e intervêm, enquanto linguagem, na expressão de outras relações não espaciais do texto. O espaço artístico do texto tem um papel modelizante particular ligado ao conceito de tema.

A base do conceito de tema é a idéia de acontecimento, entendido como a menor unidade indissolúvel da construção do tema (motivo), posta em correlação com o plano exterior. Possui uma essência, ao mesmo tempo, única e dupla; expressão verbal e conteúdo ideológico usual. Uma mesma realidade, entretanto, pode adquirir ou não o carácter de acontecimento, em textos diversos. Em *A Sibila*, o andamento do tema é dado, especialmente, pelas personagens femininas, divididas em três gerações. A primeira composta por Maria e Estina, não chega a superar o seu campo semântico inicial, já que ambas permanecem na esfera doméstica, sem desafiar o comando exercido pelos homens. A segunda, representada por Quina, avança em direção à conquista de novos espaços e papéis sociais, através do ganho do próprio sustento e da renúncia ao casamento. A terceira, simbolizada por Germa, traz a perspectiva da mulher do século XX, que não aceita o jugo masculino.

---

<sup>64</sup> LOTMAN, I. Op. cit. p. 373.

Junto à passagem das gerações, nota-se a evolução do pensamento e comportamento femininos e o desenvolvimento de uma nova sociedade. As mudanças e os acontecimentos são provocados pelas mulheres.

A personagem representa uma intersecção de funções estruturais. É também o ponto de partida do movimento do tema, estabelecendo uma relação de diferença e liberdade recíproca entre o herói actante e o campo semântico que o envolve. Se o herói coincide com o ambiente e não se destaca dele, o desenvolvimento do tema é impossível, o actante não pode efetuar a ação: “O tipo de imagem do mundo, o tipo de tema e o tipo de personagem condicionam-se mutuamente”.<sup>66</sup> O caráter da personagem é um paradigma que consiste na “reunião de todas as oposições binárias, dadas no texto, às outras personagens (...) uma reunião de traços diferenciais”.<sup>67</sup> Por isso, as oposições entre algumas personagens, de *A Sibila*, são de grande importância para a compreensão de suas personalidades. De um modo geral, a grande oposição do texto ocorre entre as personagens femininas e as masculinas, em que as segundas, por sua fraqueza de caráter, reforçam as características de força moral e perseverança das primeiras. Porém, há outras oposições significativas, como, por exemplo, entre as personagens Maria e Estina, em contraste com Quina e Germa. As primeiras não evoluem no decorrer da narrativa, submetendo-se ao mando masculino, mesmo quando podem superá-lo. Perpetuam o sistema patriarcal. As segundas rejeitam o matrimônio, tornam-se mulheres sem par, alterando o modelo social vigente. As personagens artísticas são construídas como realização de um esquema cultural determinado e como um sistema de desvios em relação a esse.

Em alguns textos, o “eu” não é um elemento do mundo, mas o mundo, o espaço para os acontecimentos interiores. Em relação ao ponto de vista, o modelo artístico reproduz uma imagem do mundo por uma dada consciência. Em certas obras, não há só um ponto de vista, mas vários. O ponto de vista do herói, normalmente, é construído com os pontos de vista do autor e das personagens. Em *A Sibila*, em alguns momentos da narrativa, o narrador onisciente conta a história a partir da visão de uma das personagens, por meio de uma memória individual.

---

<sup>65</sup> LOTMAN, I. Op. cit. p. 375.

<sup>66</sup> Idem. Ibidem. p. 394.

<sup>67</sup> Idem. Ibidem, p. 405.

Devido ao importante papel do espaço artístico nos alicerces do texto, o ponto de vista recebe uma encarnação espacial: “O ponto de vista intervém como *orientação* do espaço artístico”.<sup>68</sup> Por exemplo, em um texto onde se encontra a oposição espaço interior/espaço exterior, o ponto de vista da narração coincidirá com um deles. Outro aspecto importante em relação ao espaço é o fato de as personagens serem regidas por normas de conduta não só de acordo com o seu caráter, mas também por normas de conduta dos espaços, ou seja, as normas gerais dos lugares regulam a conduta do herói.

As idéias de Lotman fundamentam a análise do espaço artístico, em *A Sibila*. Considera-se também a relação que o autor estabelece entre o espaço e a personagem e suas ações (tema). O mundo recebe uma encarnação espacial e divide-se em espaços opostos, em que circulam as personagens. Há personagens imóveis, presas a determinados espaços, e personagens móveis que transitam entre um espaço e outro. Quando uma personagem transgride o espaço que lhe é concedido, ultrapassando as fronteiras, tem-se um acontecimento que movimenta o tema.

### 3.3 A POÉTICA DO ESPAÇO

Gaston Bachelard, em sua obra *A poética do espaço* (1965), procura explicar o apego a um lugar predileto, como o homem habita o espaço vital e como se enraíza, dia-a-dia, em um “canto do mundo”. Para ele, a casa é o canto humano do mundo, o primeiro universo, um cosmos.

O espaço habitado é um “não-eu” que protege o “eu” e traz a essência da noção de casa. O ser abrigado sensibiliza os limites do seu abrigo, vivendo a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos. Para o sonhador do lar, um âmbito imemorial se abre para além da mais antiga memória. A casa evoca a síntese do imemorial com a lembrança. Memória e imaginação não se deixam dissociar. A casa não vive somente, no dia-a-dia, no curso da história ou na narrativa de nossa história. Através dela, vivem-se fixações de felicidade e revivem-se lembranças de proteção.

---

<sup>68</sup> LOTMAN, I. Op. cit. p. 443.



O benefício mais precioso que a casa oferece é abrigar o devaneio, protegendo o sonhador e permitindo almejar a paz. Desse modo, a casa é uma das maiores forças de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Sem ela, o homem seria um ser disperso, pois ela abriga seu passado, seu presente e seu futuro. Antes de ser jogado no mundo, o homem é colocado no berço da casa. A vida começa, assim, fechada, protegida e agasalhada no regaço da casa. É graças a ela que muitas lembranças estão guardadas. É o que se percebe em *A Sibila*, a casa da Vessada, lar de várias gerações da família Teixeira, guarda em suas paredes, em seus móveis antigos, em sua atmosfera acolhedora, as memórias do clã. A casa suscita recordações, evocando o passado e dando continuidade ao presente.

A topoanálise, método proposto por Bachelard, consiste em um estudo psicológico sistemático dos locais da vida íntima. No espaço, encontram-se os belos “fósseis” de duração concretizados por longas permanências, pois o inconsciente permanece nos locais. Esse aspecto é aproveitado por Bessa-Luís, em *A Sibila*, uma vez que a grande questão que dá início à narrativa é descobrir quem foi Quina, a protagonista: “Quem fora ela?” (p. 9). A partir desse questionamento feito por Germa, sua sobrinha, que vê, em todos os locais da casa da Vessada, um pouco de sua tia, como se o espírito dela ainda estivesse por ali, “o ambiente ficara repleto doutra presença viva (...) como quando alguém regressa e pousa o olhar nos antigos lugares em que viveu” (p. 9), o narrador passa a relatar a sua história.

As paixões cozinham e recozinham no recolhimento. É encerrado em sua solidão que o ser de paixão prepara suas explosões ou seus feitos. Assim, na casa da lembrança, os abrigos de solidão associam-se aos quartos, à sala em que reinaram os seus habitantes. Daí sua complexidade e a dedução de que ela é habitada. Constitui-se em um corpo de imagens que dá ao homem razões ou ilusões de estabilidade. O porão remete à irracionalidade, é o ser obscuro da casa, uma potência subterrânea. Já o sótão evoca a racionalidade e os projetos intelectualizados. As escadas que levam ao sótão representam a ascensão para a mais tranqüila solidão. Porão e sótão constituem uma polaridade vertical, sendo que na concepção de Jung, o porão corresponde ao inconsciente. Os subterrâneos e além-porões são explorados pela literatura. Um exemplo é o escritor Henri Bosco que, em seus romances, utiliza as intrigas “subterrâneas” e o porão como um tecedor do destino do herói.

Alguns teóricos e psicanalistas afirmam que é possível unir a imagem da casa à imagem de mãe, não só por nostalgia da infância, mas pela proteção que ela oferece. Os valores de proteção e de resistência da casa são transformados, em alguns romances, em valores humanos ou ainda: “A casa vivida não é uma caixa inerte. O espaço habitado transcende o espaço geométrico”.<sup>69</sup>

Espaço do conforto, da intimidade e do passado, a casa natal evoca lembranças e sustenta a memória: “O que guarda ativamente a casa, o que liga na casa o passado mais próximo com o futuro mais próximo, o que a mantém numa segurança de ser, é o governo da casa”.<sup>70</sup> Os devaneios acompanham as atividades domésticas que, por sua vez, dão vida nova aos objetos da casa. Os cuidados domésticos tecem ligações que unem o passado a um novo dia. As mulheres são as grandes responsáveis pela construção e reconstrução do interior da casa. Os homens, por sua vez, “não sabem construir as casas senão a partir do exterior”.<sup>71</sup>

As mulheres que conduzem a ação, em *A Sibila*, aparecem associadas ao espaço interno do lar, dedicando-se à preservação e à manutenção da casa, enquanto os homens preocupam-se com os aspectos relativos ao mundo exterior e à vida pública.

Nesse romance, também são vários os móveis e objetos que guardam a memória e a intimidade da família. Por exemplo, a cadeira de balanço que embala os sonhos de três gerações de mulheres, Maria, Quina e Germa; avó, tia e sobrinha. Ou o velho oratório que ouviu as preces de todas e permanece para a posteridade, unindo o passado, o presente e o futuro.

### 3.4 O ESPAÇO E A PERSONAGEM NO ROMANCE

Ian Watt, em sua obra *A ascensão do romance*, afirma que o romance diferencia-se dos outros gêneros e de formas anteriores de ficção pelo grau de atenção que dedica à individualização das personagens e à detalhada apresentação de seu ambiente. Depois de Descartes ter conferido importância aos processos de pensamento do indivíduo, filósofos e romancistas passaram a se preocupar com a

---

<sup>69</sup> BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca, s/d. p. 49.

<sup>70</sup> Idem. *Ibidem*. p. 62.

abordagem particularizante da identidade pessoal do sujeito e da personagem, respectivamente. Locke definiu a identidade pessoal como uma identidade de consciência ao longo de um período de tempo e Hume atribuiu à memória o papel de formar uma cadeia de causas e efeitos, através das lembranças, que constitui o nosso *self*.

O tempo e o espaço são categorias relacionáveis, por isso as personagens do romance só podem ser individualizadas, quando situadas em tempo e local particularizados. O romance é o gênero que reflete o pensamento moderno de que o tempo é uma dimensão crucial do mundo físico e uma força que molda a história individual e coletiva do homem. O enredo do romance distingue-se da maior parte da ficção porque desenvolve suas personagens no curso do tempo, evidenciando a experiência passada como causa da ação presente e fornecendo-lhe uma estrutura mais coesa.

O tempo da narrativa, em *A Sibila*, não é o cronológico, mas o tempo da memória, isto é, com idas e vindas, volteios e desvios, ora no presente, ora no passado, ora em um passado ainda mais remoto, predomina a anacronia temporal. O narrador onisciente, conhecendo o presente, o passado e o futuro das personagens, joga com os tempos. Prevê fatos, assim, como volta a acontecimentos passados: “Morreria muito velha e, com a idade, a mente havia de se debilitar, provocando-lhe (...) atropeladas recordações, esse viver retrospectivo cheio de visões passadas” (p. 19). Conhece as lembranças de cada uma das personagens e, igualmente, a memória coletiva da comunidade. A memória dita o desenrolar da história, dando à estrutura narrativa uma impressão confusa. Algumas marcas temporais presentes fornecem pistas para o leitor que, pouco a pouco, consegue montar o “quebra-cabeça”. Uma marca de tempo muito importante é a data do incêndio na casa da Vessada, 1870. Sabendo que esse evento ocorreu algumas semanas depois de Maria da Encarnação ter casado com Francisco e se mudado para lá, tendo vinte anos de idade e ele quarenta, sendo que se conheceram quando ela tinha nove anos e tiveram a segunda filha, Quina, sete anos depois do casamento, fica fácil calcular as datas dos acontecimentos e a idade das personagens, no decorrer da trama.

---

<sup>71</sup> BACHELARD, G. Op. cit. p. 63.

A noção de inseparabilidade entre espaço e tempo pressupõe o espaço como correlativo do tempo. A idéia de tempo está normalmente misturada à idéia de espaço. Na memória, não se consegue visualizar um momento passado sem se reportar ao seu contexto espacial. Nas primeiras narrativas, tanto o tempo quanto o espaço eram vagos.

As convenções de tempo e espaço, do romance, exigem menos do público do que a maioria das convenções literárias e isso explica “por que a maioria dos leitores dos últimos dois séculos tem encontrado no romance a forma literária que melhor satisfaz seus anseios de uma estreita correspondência entre a vida e a arte”.<sup>72</sup> Outro motivo consiste na identificação mais profunda e convincente entre o leitor e as personagens que o romance proporcionou, oferecendo um cenário muito completo e um relato detalhado de idéias e sentimentos que “faz parecer verdade literal”.<sup>73</sup>

Helena Carvalhão Buescu, em seu ensaio “George Sand e Júlio Dinis: questões de espaço no romance rústico francês e português”, afirma que o espaço no romance pode ser entendido como “representação de um lugar físico em que se manifestam, entrecruzam e problematizam as relações humanas e sociais”.<sup>74</sup> Tal maneira de pensar o espaço implica em articulá-lo com a temporalidade, comprovando que “toda a reflexão sobre o espaço do romance postula a inclusão de certos elementos temporais”<sup>75</sup>, concordando com o que Paul Ricoeur designa de “mundo do texto”, isto é, um conjunto, ao mesmo tempo, heterogêneo e coerente.

O romance rústico, conforme a teórica portuguesa, consiste em lugar narrativo privilegiado para a análise do espaço, em suas duas dimensões: a primeira, geográfica, admitida como natural do ponto de vista do narrador e das personagens; a segunda, cultural e ideológica, já que o espaço é investido de sentido e de valores. A rusticidade do espaço representa um fator de construção de um mundo cultural. Em *A Sibila*, a rusticidade está presente não só na descrição das personagens, em sua indumentária, em seus costumes, em suas tarefas diárias relacionadas à agricultura e à pecuária, mas também em sua mentalidade, na maneira de compreender a vida. A rusticidade caracteriza o seu ambiente, o seu mundo exterior e interior: “Desesperava-se para voltar para o seu preguiçoso

---

<sup>72</sup> WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 32.

<sup>73</sup> Idem. Ibidem. p. 178.

<sup>74</sup> BUESCU, Helena Carvalhão. Georg Sand e Júlio Dinis: questões de espaço no romance rústico francês e português. In: **A lua, a literatura e o mundo**. Lisboa: Cosmos, 1995. p. 51.

carcomido de velhice, escolhendo os pulgões das couves e a ouvir o estrugir do unto que respingava dos potes de ferro sobre o lume” (p. 47).

O espaço é, portanto, elemento que contribui para a composição das personagens, da intriga e da visão de mundo proposta pelo texto. Nos romances, normalmente, o cotidiano do homem está relacionado à natureza e as atividades na terra regulam a sua vida. Destacando-se também, em certas obras, a “oposição funcional de lugares”<sup>76</sup>, ou seja, espaços que podem ser divididos em pares contrastantes como, por exemplo, interior/exterior, casa/natureza, campo/cidade, como é o caso de *A Sibila*.

Buescu propõe que, no romance rústico, o espaço deve ser entendido como mediador em integração funcional com o sujeito, deixando de ser considerado mero cenário ou pano de fundo para a ação. O sujeito “aprende a viver, a amar ou a morrer num espaço que apresenta sempre com a sua vida”<sup>77</sup>, em relações integrativas, de ordem metafórica e metonímica. Além disso, o projeto de mundo proposto pela narrativa passa, necessariamente, pela forma como o espaço é concebido.

Dino del Pino, em *Espaço e textualidade: quatro estudos quase-semióticos*, afirma que a estrutura básica do texto viabiliza identificar nele três níveis espaciais, do exterior para o interior: espaço textual, espaço discursivo e espaço representativo. Somente no último a língua realiza-se em seus componentes psíquicos, ou seja, elementos e relações envolvendo conceitos, imagens, afetividades, estados de espírito, sentimentos, entre outros.

Esses elementos embora dependam do signo lingüístico, também envolvem representações de “coisas”, das quais o leitor já possui representações parciais em nível cognitivo, antes de ingressar no espaço textual. O papel do signo é evocar tais “coisas”, através do recurso de referência e, muitas vezes, propor um novo sentido para elas. Para tanto, o leitor precisa utilizar não só a sua competência lingüística, mas também códigos provenientes de sua experiência, vigentes no que Pino designa de “macro-espaço semiocultural”.<sup>78</sup>

---

<sup>75</sup> BUESCU, H. C. Op. cit. p. 51.

<sup>76</sup> Idem. Ibidem. p. 55.

<sup>77</sup> Idem. Ibidem. p. 57.

<sup>78</sup> PINO, Dino del. **Espaço e textualidade**: quatro estudos quase-semióticos. Porto Alegre: Mercado Aberto; São Leopoldo: UNISINOS, 1998. p. 93.

O autor divide o espaço representativo em espaço simbólico e espaço diegético, em que o primeiro consiste no interior “onde se dispõem e organizam os elementos pré-constituídos no discurso”<sup>79</sup>, mais ligado à lírica, enquanto o segundo é o espaço representativo da narrativa, entendido como “território espaço-temporal em que a história se desenvolve”.<sup>80</sup>

As diferentes propostas que cada teórico apresenta para o estudo da narrativa, leva à mesma conclusão de que o espaço e o tempo não consistem em mero cenário ou pano de fundo para o desenrolar das ações das personagens, mas se configuram como elementos de alicerce do texto, desempenhando papel fundamental na construção das personagens, do tema e do ponto de vista da narração.

### 3.5 O ESPAÇO DO FEMININO

*Teoria Feminista e as filosofias do homem*, de Andrea Nye, discute as teorias filosóficas que serviram de base às intelectuais feministas no combate à discriminação da mulher numa sociedade dominada pelos homens. Retomando a gênese do feminismo, a teórica afirma que as feministas do século XIX encontraram nos ideais democráticos de igualdade e liberdade o ponto de partida para reivindicar os direitos das mulheres. Ao mesmo tempo, diz que as revoluções burguesas apoiaram-se em filósofos como Locke, Rousseau e Bentham, que afirmavam que todos os homens deveriam ser iguais perante a lei. A partir daí, questiona a posição de cada um deles, sobre as mulheres.

Locke não incluía na igualdade as mulheres que, segundo ele, deveriam ficar em casa, onde era o seu lugar. Rousseau considerava as mulheres naturalmente mais fracas, apropriadas para a procriação, não para a vida pública. Por isso, deveriam ser educadas para a maternidade e para agradarem aos homens, sendo mantidas em reclusão. David Hume acreditava serem os homens naturalmente os chefes do lar, afirmava que a castidade e o recato eram virtudes femininas, que os homens não possuíam, pois não eram condizentes com a natureza masculina. Auguste Comte propagava a idéia de que os cérebros das mulheres eram menores

---

<sup>79</sup> PINO, D. Op. cit. p. 95.

do que os dos homens e, por isso, as mulheres eram naturalmente subordinadas a eles. James Mill defendia o ponto de vista de que os direitos das mulheres eram melhores protegidos pelos homens. Todos esses filósofos apresentam uma crença em comum: o caráter submisso feminino é natural.

Havia, entretanto, quem pensasse diferente, como Mary Wollstonecraft e Olympia de Gouges, por exemplo. Enquanto a primeira afirmava que o caráter feminino não é natural, mas sim educacional, a segunda defendia para a mulher os mesmos direitos do homem, como o direito à propriedade e à liberdade para falar e os mesmos deveres, como o pagamento de impostos e as punições criminais.

A Revolução Francesa beneficiou a mulher de modo indireto, isto é, através dos maridos, pois a mulher não tinha papel político. Comparando o feudalismo ao liberalismo capitalista, a estudiosa afirma que o segundo não trouxe mudanças para a situação da mulher, mas forneceu esperanças de mudança. Para as feministas do século XIX, o voto passou a ser a meta principal, já que era o meio de participação na sociedade civil.

Durante a reforma democrática da Inglaterra, no século XIX, John Stuart Mill e Harriet Taylor expunham a reivindicação dos direitos políticos como o voto e a possibilidade de concorrer a cargos públicos. Segundo eles, esses direitos políticos somados à escolha de uma profissão, ao invés do casamento, e à educação, proporcionariam a igualdade à mulher. John Stuart Mill seguia as idéias de seu mentor, Jeremy Bentham, de visão utilitarista, para quem uma sociedade justa é aquela que proporciona o máximo de prazer e o mínimo de sofrimento. Para Bentham, uma lei justa só podia ser formulada a partir de uma consulta, através do voto.

O prazer também integrava a teoria de Adam Smith, que o via como resultado da produtividade e do consumo. Para Smith, o bem-social seria proveniente de uma cadeia econômica em que a competição por empregos e a concorrência gerariam a eficiência, ou seja, o egoísmo seria transformado em algo positivo:

Quando cada pessoa for livre para buscar seu próprio interesse e a integridade de cada pessoa como uma unidade consumidora for preservada, os egoísmos em luta separadamente alimentarão a expansão indispensável de uma economia produtora-de-prazer cada vez maior. (NYE, 1995, p. 29)

---

<sup>80</sup> PINO, D. Op. cit. p. 95.

Mill e Taylor acreditavam que a mulher poderia participar desse mercado livre capitalista e competitivo. Além disso, reconheciam que a mulher era realmente diferente do homem, mas poderia contribuir acrescentando mais pragmatismo à política.

Para Taylor, que seguia a corrente unitarista (mais radical e libertária que a utilitarista), a participação da mulher também melhoraria o relacionamento entre homens e mulheres, pois ela pensava que os homens acabariam gostando de conviver com uma mulher que não fosse dependente: “Os homens, argumentava Taylor, acham que gostam de ter alguém para sustentar, alguém que dependa deles para tudo. Aqui podem estar enganados”.<sup>81</sup> Ainda segundo Taylor, a relação entre desiguais gera a degradação e o tédio.

Taylor lembrava que nem todas as mulheres desejavam trabalhar fora, estudar ou votar, mas era preciso que as mulheres tivessem o direito de decidir o que queriam fazer e de escolher o seu estilo de vida:

Se as mulheres são humanas, devem também, na lógica de Rousseau, ser livres. Devem ter o direito de escolher seu estilo de vida, seja em coisas relativamente superficiais como vestuário restritivo e ocultante ou em áreas polêmicas como o casamento e a sexualidade. Em vez disso, as mulheres estão limitadas à casa, condenadas às atividades repetitivas de criar filhos, visitar amigas e obras de caridade. Sua liberdade sexual é limitada; não podem divorciar-se ou manter a guarda de seus filhos. (NYE, 1995, p. 33)

O direito legal da mulher de escolher um estilo de vida não-convencional não atenuou as conseqüências práticas dessa escolha, que implicavam em retaliações morais pela sociedade. Para ilustrar essa realidade, Nye expõe a teoria do reformador norte-americano, Thomas Wentworth Higginson, para quem o voto feminino não alteraria em nada o *status quo*. Segundo ele, a mulher deveria votar justamente por ser diferente do homem e não igual. Por possuir a “aura da maternidade” não pode ser representada pelo homem. O voto não modificaria os papéis adequados à mulher: ser esposa, dona-de-casa e mãe dedicada. A mulher casada, de acordo com Higginson, não deveria trabalhar, mas ficar em casa enquanto seu marido trabalha. Assim, o voto feminino apenas fortaleceria a estrutura social vigente.

---

<sup>81</sup> NYE, Andrea. **Teoria feminista e as filosofias do homem**. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Ventos, 1995. p. 31.



Também na França, a defesa dos direitos das mulheres, como o sufrágio, não questionava os papéis tradicionais femininos. Madame Romieu reforçava as diferenças entre homens e mulheres: “A vocação da mulher era dar esperança e estímulo, ser o centro da vida familiar; a vocação do homem era a reflexão, a energia, a análise. A mulher era uma força secreta e misteriosa”.<sup>82</sup> O que se percebe é que tanto para Higginson, quanto para Madame Romieu, as reformas democráticas não alterariam a situação da mulher na família. Para eles, o fato de as mulheres adquirirem direitos políticos não faria com que elas declinassem de seus deveres:

Dado que a sexualidade da mulher só é respeitável no casamento, dado que no casamento sua vida profissional é desestimulada ou limitada, dado que deverá ficar em casa, só mulheres excepcionais preferirão ser instruídas. (NYE, 1995, p. 35)

John Stuart Mill defendia a tese de que o casamento só deveria acontecer entre homens e mulheres que se encontrassem em igualdade econômica, esse seria o casamento ideal. Mas, espantosamente, Mill reconhecia não ser um “costume desejável” que as mulheres trabalhassem fora. Dessa forma, o seu ideal de casamento só se aplicaria aos homens e mulheres igualmente ricos e ociosos.

As novas leis e o capitalismo, admitiam Mill e Taylor, não diminuam as dificuldades enfrentadas pelas mulheres pobres, que trabalhavam por necessidade, tendo que competir pelos piores empregos e receber baixa remuneração. Não tinham dinheiro para o estudo, nem para a aquisição de propriedades. Além disso, estavam submetidas a degradantes condições de trabalho e a padrões do sexo masculino: “A mulher liberada mesmo que escape da autoridade privada do marido, não competirá como uma igual. Sua igualdade é apenas (...) barganhar com um empregador que controla os meios de subsistência dela”.<sup>83</sup> Enfim, a mulher, na sociedade democrática, encontrava-se numa subordinação ainda mais profunda.

A teoria econômica democrática, especialmente a utilitarista, assegurava que um mercado livre seria isento de discriminação. Não haveria preferência por homem ou mulher, mas seria analisada a qualificação profissional. Teoricamente não ocorreria a necessidade da interferência do Estado, através de leis que proibissem a

---

<sup>82</sup> NYE, A. Op. cit. p. 34.

<sup>83</sup> Idem. Ibidem. p. 37.

discriminação no emprego ou que determinassem um pagamento igual para ambos os sexos por igual trabalho. Mas, mesmo quando as leis trabalhistas e a isonomia salarial foram implementadas, a situação da mulher no trabalho não mudou significativamente. Porém, a interferência estatal no mercado livre para a criação de creches e de assistência médica gratuitas foi importante.

Por outro lado, a reivindicação e o acesso pelas mulheres a outros direitos como o aborto, foram prejudicados pela visão econômica, já que não podiam “ser analisados em termos de direitos que assinalem esferas de concorrência econômica ou interesse particular”<sup>84</sup>. É necessário ainda acrescentar que os direitos ao controle de natalidade e à expressão homossexual esbarraram nas preocupações daqueles que, como Higginson, diziam que o papel das mulheres na família deveria ser preservado. A teoria democrática exigia que a família como instituição fosse mantida, pois dela dependia a manutenção da própria sociedade democrática. Dessa forma, o direito de evitar a gravidez indesejada ou de se expressar homossexualmente não podiam ser concedidos, já que desviavam a mulher do casamento e da maternidade. Ainda em relação ao aborto, o direito ao mesmo pela mulher chocava-se com o direito do feto à vida.

### 3.5.1 O feminino: entre o público e o privado

Maria Lúcia Rocha-Coutinho analisa a família e o papel da mulher em sua obra *Tecendo por trás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares*. Ela explicita que o confinamento da mulher à esfera doméstica, ao contrário do que comumente se pensa, só começa a se configurar a partir da ascensão da burguesia, do surgimento da sociedade industrial e do capitalismo.

O confinamento da mulher e sua redução ao papel de esposa e mãe parece estar intimamente ligado a uma nova idéia de família, que teve origem no amor romântico, fenômeno relativamente recente. A família, para ela, não é natural, mas cultural, em suas palavras, “a família é uma construção social, uma superação da família biológica (macho-fêmea-crias)”<sup>85</sup>. Com o surgimento de um novo contrato

---

<sup>84</sup> NYE, A. Op. cit. p. 42.

<sup>85</sup> ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. **Tecendo atrás dos panos: a mulher brasileira nas relações familiares**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 27.

matrimonial, marcado pelo amor, a feição da família antiga se modifica. É o que a estudiosa denomina de Revolução Sentimental do Século XVIII, que se caracteriza pelo amor conjugal, materno e pelo sentimento de intimidade que passa a permear as relações entre os membros da família.

O Romantismo torna-se um instrumento cultural que encobre a opressão que sofre a mulher. A Revolução Sentimental é decorrente das idéias propagadas pelas Luzes, como a igualdade e a felicidade individual, que incentivaram a expressão do amor em todas as suas formas, o que refletiu sobre o casamento “baseado agora no amor e na liberdade de escolha, caminha paralelamente ao nascimento da moderna família nuclear que se fecha e se volta para si mesma”.<sup>86</sup>

A mudança surte o efeito de centrar a família na figura da mulher-mãe. A mulher assume a responsabilidade pelo bem-estar dos filhos e do esposo e torna-se a intermediária entre os filhos e o mundo (pai, escola, médico, por exemplo). Devido ao conceito de amor romântico e à sua mistificação, a mulher passa a viver para amar: o marido, os filhos e a casa. Portanto, o mundo externo fica apenas ao encargo do homem.

Um paralelo entre o mito da infância e o mito da feminilidade pode ser estabelecido, pois a nova família burguesa, priorizando a criança, passou a controlar mais a mulher, principal responsável pela boa criação dos filhos. Tanto a criança como a mulher foram consideradas frágeis, delicadas e puras, necessitando da proteção masculina. Deveriam ser protegidas, inclusive, de assuntos sérios ou relacionados a sexo. Assim, consolidou-se o discurso da “natureza feminina”.

Na família antiga, anterior ao surgimento da sociedade industrializada moderna, a mulher não era considerada fraca, sensível e inadequada para o trabalho. Pelo contrário, ela trabalhava junto ao homem, participando do processo econômico, o que não a impedia de cuidar das crianças. A família, então, compreendia uma estrutura de parentesco extensa e alguns membros até não compartilhavam consangüinidade. Para a análise marxista, a família era, naquele momento, uma unidade de produção e consumo.

Com as mudanças político-econômicas, a família reduz-se e ocorre a separação da esfera doméstica da esfera do trabalho, constituindo o que hoje se chama âmbito privado e âmbito público. O privado é o espaço da afetividade,

---

<sup>86</sup> NYE, A. Op. cit. p. 28.

enquanto o público é o da racionalidade, da inteligência e da eficácia no exercício do poder. A mulher passa a relacionar-se apenas ao privado, lugar dos sentimentos e da intimidade. O homem ao público, onde se trabalha, para garantir a sobrevivência da família. A família transforma-se numa unidade somente de consumo e de reprodução biológica, social e da força de trabalho. Entretanto, o trabalho doméstico da mulher não é considerado trabalho, por situar-se em âmbito privado, não se revestindo, portanto, de prestígio social. Dessa forma, a contribuição da mulher para o bem-estar social, seu esforço que apóia e viabiliza o sistema econômico é ignorado. A dona-de-casa fica de fora dos benefícios que vão aparecendo na sociedade capitalista, como salário, férias, limite de jornada, licença, aposentadoria ou seguro social. Os espaços públicos restringem-se aos homens e as mulheres são marginalizadas socialmente e anuladas como pessoas: “Elas passam a ser e a viver para os outros e não para si mesmas e sua afirmação pessoal consiste precisamente em negar-se como pessoa”.<sup>87</sup>

O confinamento da mulher ao lar e a sentimentalização do âmbito privado outorgaram à mulher um outro tipo de poder, não menos opressivo que o desempenhado pelo homem. Enquanto o homem exercia o poder sobre os bens patrimoniais, a mulher passou a exercer o poder sobre os bens “simbólicos” dos filhos. A mulher é consagrada a “rainha do lar”, tendo autoridade sobre a casa e as crianças e, assim, tem acesso a todos os segredos e intimidades dos filhos, exercendo a vigilância materna.

Essa atenção total da esposa à família era considerada, pelos homens, uma maneira de apaziguar o lado demoníaco de toda mulher. Inclusive o erotismo da mulher estava sendo suplantado por uma passividade conjugal, resultado da separação radical entre reprodução e prazer sexual. A mulher era reprimida, através do investimento em práticas maternais cada vez mais intensas e abrangentes.

A fim de esclarecer ainda mais o mito da mulher-mãe, Rocha-Coutinho compara a formação do mesmo à passagem de Eva pecadora para a santificada Maria, de criatura diabólica para um ser doce e sensato. A maternidade é engrandecida e deve ser o grande desejo de toda mulher. O sentimento materno passa a ser visto como inato e assume um significado social.

---

<sup>87</sup> ROCHA-COUTINHO. Op. cit. p. 33.

No século XIX, Rousseau acrescentara mais uma função à mulher: não basta gerar o filho, é preciso saber educá-lo. Incute-se a crença de que a mulher educando os filhos, está governando o mundo. Idéia que, mais tarde, será utilizada por governos ditatoriais, como o de Salazar, em Portugal. Mas, por outro lado, coloca-se pressão sobre a mulher, que passa a ser julgada virtuosa ou falha, de acordo com a educação que os filhos demonstram. Se a sociedade louva a boa mãe, castiga e pune a mãe “má”, que fracassou em sua tarefa de educadora. Essa pressão social faz com que a mulher dedique-se ainda mais intensamente aos filhos para não “ser acusada e/ou sentir-se culpada do maior dos crimes maternos: a negligência”.<sup>88</sup> Deduz-se que esse ideal de maternidade desenvolvido no século XVIII e reforçado no século XIX, induziu as mulheres, no decorrer dos anos, a dedicarem-se a profissões como professora e enfermeira, extensões da essência de mãe.

A mulher aceitou esses papéis ditos femininos, possivelmente, por não ter consciência de sua subordinação ou por aceitá-la como algo natural. Talvez algumas mulheres tivessem lampejos de consciência, mas procuravam manter a mística da maternidade “porque se analisassem suas vidas de uma outra perspectiva, e com outros critérios, o resultado seria terrível, insuportável, e preferem não fazê-lo”.<sup>89</sup> Para tornar o seu cotidiano mais agradável, as próprias mulheres buscaram envolver as suas atividades sob uma aura de afeto e romantismo.

O discurso da natureza feminina promoveu uma simbiose entre a feminilidade e a maternidade. Assim, foram negadas às mulheres as qualidades valorizadas para a vida pública, como perspicácia intelectual e pensamento lógico, que passaram a ser vistos como valores antifemininos. Pode-se acrescentar à percepção de Rocha-Coutinho, que também o homem se viu afastado da vida doméstica, não podendo interessar-se mais profundamente pela casa e pela família, pois isso era considerado indecente para a natureza masculina. A conclusão a que se chega é de que a “passividade” feminina não é um traço de sua natureza, mas o resultado de um longo processo histórico-social:

As diferenças biológicas entre homens e mulheres são, no entanto, significativas: os homens não podem engravidar, parir ou amamentar. Estas diferenças, contudo, só são significativas à luz de um discurso social. Parir é um fato natural, ser mãe, no entanto, é um trabalho que molda a mulher e, portanto, uma construção ideológica. Tais construções, que têm

---

<sup>88</sup> ROCHA-COUTINHO. Op. cit. p. 38.

<sup>89</sup> Idem. Ibidem. p. 40.

enquadrado a mulher no que denominamos 'identidade feminina' (...) são construções discursivas que marcaram definitivamente a psicologia feminina, tornando a mulher incompatível com a chamada 'vida ativa' e explicando sua ausência dos centros de poder e decisão da sociedade. (ROCHA-COUTINHO, 1994, p.45)

A identidade feminina é formulada a partir dos interesses dos homens, que compõem o grupo dominante. São eles que decidem sobre o sentido da elaboração simbólica das características atribuídas às mulheres, como sensibilidade, fragilidade, intuição, docilidade, entre outras. O patriarcalismo e a subordinação da mulher foram construídos historicamente, isto é, não podem ser considerados aspectos naturais. A tentativa de justificar essas desigualdades entre o homem e a mulher, dando isso como natural, é na verdade uma forma de encobrir o que foi produzido culturalmente.

Na sociedade patriarcal, a identidade feminina consiste numa "moldura" a que a mulher é submetida à força e que passa de mãe para filha. Porém, os reflexos dessa identidade são sentidos ainda em nossa sociedade, de várias formas. Nos livros didáticos, utilizados em muitas escolas; na indústria de brinquedos, que institui os carrinhos e as bolas para os meninos e as bonecas para as meninas; em alguns aspectos da legislação, que aos poucos vão sendo modificados; na literatura, no teatro e no cinema, com suas personagens estereotipadas; na música popular, através da exaltação às "Amélias"; na publicidade, com as "boazudas" ou as "mães/esposas perfeitas"; enfim, em toda a produção cultural e no discurso social.

### **3.5.2 O espaço do feminino no romance português**

O cânone literário português é parco em mulheres escritoras, pelo menos até o século XX. Esse fenômeno pode ser explicado pela conjuntura social vigente por muitos séculos, em que prevaleceram o patriarcado e a opressão da mulher. Até o século XVII, por exemplo, a mulher não era alfabetizada. Do século XIV ao XIX, as mulheres eram representadas pelos homens, nas Cantigas d'amigo e nos romances de cavalaria, como seres angelicais e puros, exemplo moral. Não há uma grande voz feminina. Mais tarde, dois tipos de mulheres tornam-se tema de grandes escritores: a pura e a "anjo do mal", mas ainda não se destacam mulheres escritoras. Os românticos exaltam a mulher, retomando a mulher clássica ou tradicional. No

Realismo, alguns escritores, como Eça de Queirós, voltam-se para a mulher pervertida, prostituta ou adúltera.

Em 1917, ocorre o Modernismo, em Portugal, sob a influência de novas propostas artísticas como o Cubismo, o Surrealismo e o Dadaísmo. Nessa época, começam a surgir vozes femininas transgressoras, voltadas contra a ordem patriarcal. Destaca-se, nesse contexto, a grande poeta portuguesa, Florbela Espanca. Ainda na primeira metade do século XX, durante a ditadura salazarista, incentivada por Salazar, desenvolve-se, em Portugal, a concepção de que há três tipos de mulheres: a casta (caseira), a mulher fatal (prostituta) e a burguesa (que trabalha dentro e fora de casa).

Durante os anos 30 e 40, inicia-se lenta conscientização sobre as diferenças entre o homem e a mulher. Até 1974, Portugal viveu sob o regime ditatorial, que defendia a família e o papel da mulher “anjo” como responsável pela transmissão dos princípios religiosos para os filhos e pelo cuidado com a casa e com o marido. O zelo da mulher pela esfera doméstica seria, segundo ele, a forma desejável de participação da mulher na construção do país. Assim, à mulher caberia o “pequeno mundo” e ao homem “o grande mundo”. Por restringir-se ao âmbito do lar, a mulher não recebia educação regular, nem universitária. A mulher portuguesa do começo do século XX ainda vivia sob o pensamento de tempos anteriores, principalmente, o do período Barroco, ou seja, sob a influência de um mundo masculino e patriarcal, em que o homem, branco e heterossexual, era o centro.

Nos anos 40 e 50, vão-se firmando as vozes transgressoras, sob a influência do existencialismo francês. A década de 50 é marcada por uma literatura feminina que questiona a fronteira entre submissão e transgressão e o desencontro entre aparência e realidade.

Como escritora, a mulher portuguesa tem que lutar muito para alcançar seu espaço. Nas primeiras décadas do século XX, são poucas as que conseguem destacar-se na criação literária. Na década de 40, ocorre o Neo-Realismo português, sob a influência da filosofia marxista. Segundo Antonio José Saraiva, em sua obra *História da Literatura Portuguesa*<sup>90</sup>, após a II Guerra Mundial (1939-1945), a literatura lusa manteve nas tendências realistas uma alternância entre o pitoresco regional e o sentimentalismo urbano. A transição desses antecedentes para novas

---

<sup>90</sup> SARAIVA, Antonio José. **História da Literatura Portuguesa**. 5. ed. Porto: Porto, 1945.

formas de realismo tem ocorrido até os dias de hoje, ou seja, está ainda em processo.

A revalorização do Realismo tivera início na década de 30, sob a influência da crise mundial de subconsumo, desencadeada em 1929; da literatura de crítica social de Friedmann, Lefebvre e Gutermann; de autores americanos progressistas como Steinbeck, Hemingway, John dos Passos e Caldwell; das obras de Gorki e Ehrenburg; de escritores brasileiros como Jorge Amado, Lins do Rego, Graciliano Ramos e Erico Veríssimo; dos regimes fascistas na Europa central e meridional e das próprias condições portuguesas, como a polarização social, resultante do processo de industrialização e concentração econômica.

O Neo-Realismo tem como característica básica uma nova tomada de consciência da realidade de Portugal, desenvolvendo-se de maneira sinuosa e exercendo influência permanente na literatura. Em sua primeira fase, predominou o articulismo polêmico, em revistas. Na fase seguinte, até cerca de 1950, a atenção passou, gradualmente, da poesia e do conto para o romance, a teorização estética e o ensaio histórico. A ficção neo-realista em prosa é constituída, em grande parte, pela descoberta do rural, mas os aspectos regionais e pitorescos são encarados sob a perspectiva das relações sociais que são o verdadeiro ponto de interesse. Para Carlos Reis, a narrativa (o conto, a novela e, sobretudo, o romance) é a forma que melhor responde às solicitações da estética neo-realista, como, por exemplo, a busca pela objetividade, a “tendência para a exteriorização consumada pelo privilégio de certos espaços normalmente de inserção rural”<sup>91</sup> e a representação dinâmica de processos de transformação social.

A partir da década de 50, acontece um alargamento temático, através do desenvolvimento da literatura de autoria feminina, que passa a abordar problemas referentes à posição social da mulher na vida portuguesa. O desenvolvimento da ficção de autoria feminina é o fenômeno mais notável da literatura portuguesa contemporânea, segundo Saraiva. Além disso, o público-leitor feminino se fortalece. Conforme David Perkins, em sua obra *História da literatura e narração*, “as mulheres

---

<sup>91</sup> REIS, Carlos. **Textos teóricos do neo-realismo português**. Lisboa: Seara Nova, 1981. p. 29-30.



nos tempos atuais estão interessadíssimas em literatura escrita por mulheres, e procuram por ela ativamente”.<sup>92</sup>

Nesse novo cenário literário, Agustina Bessa-Luís destaca-se, rejeitando as influências estrangeiras e propondo um “novo romance”. O surgimento de *A Sibila*, em 1953, torna esse ano um “marco entre duas épocas culturais e literárias (...) é uma literatura *nova*, entre nós, que *Sibila* inaugura”.<sup>93</sup> A obra rompe com os mitos masculinos, apresentando uma narrativa em que se destaca uma “mulher do povo”, no espaço rural português.

Segundo Hegel, o romance é a “epopéia burguesa moderna”<sup>94</sup>, em que subsistem aspectos épicos, quando se percebe como plano de fundo um mundo total e a descrição épica de acontecimentos, contudo, numa realidade já prosaica, em que o sujeito revolta-se contra a ordem do mundo ou resigna-se a ela. Ainda de acordo com o filósofo, a epopéia, nos tempos modernos, passou a tratar da temática do campo e das pequenas cidades, atendo-se a acontecimentos domésticos, assumindo um caráter quase idílico:

Renunciando aos grandes acontecimentos nacionais, refugiou-se na esfera mais estreita e limitada dos acontecimentos domésticos, no campo e nas pequenas cidades, para nela encontrar temas próprios para uma exposição épica. (HEGEL, 1997, p. 509)

Na obra de Agustina Bessa-Luís, é possível perceberem-se traços neo-realistas. De acordo com Massaud Moisés, o Neo-Realismo foi um movimento em que se restaura a idéia de “literatura social, de ação reformadora consciente, uma literatura *engagée*, a serviço da redenção do homem do campo ou da cidade, injustiçado e humilhado por estruturas sociais envelhecidas”<sup>95</sup>, motivado pela teoria da luta de classes. Para Benjamin Abdala Júnior e Maria Aparecida Paschoalin, o Neo-Realismo nasceu da “ânsia de se contrapor à concepção da arte-pela-arte,

<sup>92</sup> PERKINS, David. História da literatura e narração. Trad. Maria Ângela Aguiar. **Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS**, Porto Alegre, v. 3, n. 1, mar. 1999. Série Traduções. p. 20.

<sup>93</sup> LOURENÇO, Eduardo. Agustina Bessa-Luís ou o neo-romantismo. **Colóquio-Revista de Artes e Letras**, n. 26, Dezembro de 1963 apud MACHADO, Álvaro Manuel. **Agustina Bessa-Luís: a vida e a obra**. Lisboa: Arcádia, 1979. p. 20.

<sup>94</sup> HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Curso de estética: o sistema das artes**. Trad. Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p. 492.

<sup>95</sup> MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1966. p. 387.

considerada elitista e despropositada<sup>96</sup> e teve como preocupação inicial o conteúdo, mas, aos poucos, incorporou avanços estéticos.

Bessa-Luís, contudo, não se considera uma escritora neo-realista, pois afirma que não procura seguir nenhuma escola literária. Sua literatura é espontânea, demonstrando o desencanto com o pós-guerra e a ditadura salazarista, mas de maneira muito diluída. Estão presentes os contrastes entre o rural e o urbano, o homem e a mulher, o público e o privado. Também aborda a reação masculina frente à independência feminina, as diferenças de educação e criação entre meninos e meninas, a violência doméstica e a subserviência feminina.

Em relação à estruturação espaço-temporal do romance, alguns críticos apontam influências como Proust e Bergson. João Barrento, ao comparar a literatura produzida no século XIX com a do século XX, em seu texto “O Regresso de Clío? Situação e aporias da história literária”, afirma que a literatura contemporânea privilegia a memória pessoal, ao invés da memória coletiva como ocorria no gênero épico, mencionando, como exemplo, Proust:

Deixaram o grande fresco histórico e social (na literatura, o romance e o drama histórico) pela expressão mais pontual da lírica, substituíram a memória organizada e colectiva pela memória pessoal e ‘involuntária’ (Proust) (BARRENTO, 1986, p. 15).

Bessa-Luís trabalha com essa memória romanesca, explorando, principalmente, as relações familiares, em que as personagens femininas desempenham papel fundamental na preservação da história dos sujeitos. Dessa forma, a escritora destaca-se no panorama literário também pela sua escrita memorialista. Tânia Regina Oliveira Ramos considera as memórias o mais feminino dos gêneros, embora sejam poucas as mulheres que as escrevam. Bessa-Luís contrapõe-se à visão masculina dominante no gênero: “O ponto de vista, desdobrado em autor-escritor-personagem, dilui o trabalho de Penélope (...) o gênero feminino é sufocado por uma escrita, marcada ideologicamente pela História, maiúscula<sup>97</sup>, escrita pelos homens.

---

<sup>96</sup> ABDALA JÚNIOR, B. & PASCHOALIN. **História social da Literatura Portuguesa**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1985. p. 57.

<sup>97</sup> RAMOS, Tânia Regina Oliveira. Meninas atrevidas: o que é que vão dizer? **Organon**, Porto Alegre, n.16. 1989. p. 75.

Na opinião de Álvaro Manuel Machado, a escritora nega a simplicidade narrativa e elabora “uma filosofia da memória e uma recusa da mera recordação”.<sup>98</sup> Além disso, ocupa um lugar absolutamente à parte na literatura portuguesa contemporânea:

Agustina Bessa-Luís, no que respeita especificamente o romance, resolve, mais do que nenhum outro romancista português (...) a velha e fácil oposição Camilo-Eça, ou seja, romance regionalista *versus* romance universalista, tornando-se assim a sua obra romanesca ao mesmo tempo a mais enraizada na cultura portuguesa, genericamente falando, e a mais culturalmente universal de todas. (MACHADO, 1979, p. 25)

Ainda de acordo com Machado, a obra da ficcionista é marcada por arquétipos temáticos como o mistério, o hábito do ser no tempo e num espaço privilegiados e a cosmogonia ou cosmovisão no interior da narrativa, que “apela para um regresso às origens através da infância”.<sup>99</sup> Mas o traço mais constante, em seus textos, é a personagem feminina que “persiste em todo o seu ambíguo poder de desencadear situações complexas, um poder que a torna ao mesmo tempo próxima e distante”.<sup>100</sup>

---

<sup>98</sup> MACHADO, A. Op. cit. p. 30.

<sup>99</sup> Idem. Ibidem. p. 51.

<sup>100</sup> Idem. Ibidem. p. 52.

#### 4 O ESPAÇO DA MEMÓRIA E DO FEMININO EM *A SIBILA*, DE AGUSTINA BESSA-LUÍS

O objeto desta investigação, *A Sibila*, de Agustina Bessa-Luís, pode ser considerado uma saga ou “epopéia” familiar, por apresentar diferentes gerações da família Teixeira, por meio das personagens femininas, sobretudo Joaquina Augusta, a Quina, que é a sibila do título. O enredo se passa na região rural portuguesa, Entre-Douro-e-Minho, onde se localiza a casa da Vessada, propriedade rural pertencente à família da protagonista, por mais de dois séculos. Segundo Machado, a região de Entre-Douro-e-Minho, nos romances agustinianos, “é tão portuguesa como o Sul dos Estados Unidos em Faulkner é americano ou a Normandia em Proust é francesa”.<sup>101</sup>

A narrativa memorialista inicia a partir da nova geração da família, representada pela sobrinha de Quina, Germana, herdeira da casa, cujas lembranças servem de mote ao narrador para relatar as vivências das gerações anteriores, centrando-se em Quina, responsável, nos últimos anos, pela administração da casa da Vessada. Outras personagens, porém, são igualmente relevantes para o entendimento da história familiar, como Maria da Encarnação e Estina, avó e tia mais velha de Germana, respectivamente. Embora Joaquina Augusta seja a heroína da história, “as inúmeras e constantes digressões da narração, a atenção minuciosa dada a outros personagens (...) fazem de *A Sibila* o romance panorâmico de uma família e de uma sociedade restrita”.<sup>102</sup>

*A Sibila* suscita reflexões sobre a sociedade e a cultura portuguesas, desvelando a opressão presente nas relações entre homens e mulheres, no período entre o final do século XIX e o início do século XX. Ao narrar a trajetória da família Teixeira, através de acontecimentos ligados à casa da Vessada, mostra as mulheres como responsáveis pela recuperação e manutenção do patrimônio material e cultural do grupo familiar. À narrativa central, somam-se outras histórias que ilustram o sistema de valores da sociedade patriarcal na qual está inserida a família Teixeira.

A obra expõe um momento histórico de transição em Portugal, em que o eixo da vida agrária desloca-se para a cidade, com o início do processo de modernização

---

<sup>101</sup> MACHADO, A. Op. cit. p. 25.

<sup>102</sup> CAMILO, João. Uma leitura de *A Sibila*, romance de Agustina Bessa-Luís. **Cadernos de Literatura**, n. 9, 1981. p. 44.

do país. Aborda as transformações da sociedade portuguesa rural e patriarcal, priorizando os fatos cotidianos e as histórias das mulheres que davam sustentação a esse sistema social.

A narrativa é circular, começa no presente (1953), volta-se para o passado (de 1859 em diante) e retorna ao presente. Entretanto, ela não se desenrola de maneira linear. O tempo não é o cronológico, mas o da memória, com seus característicos saltos e retrocessos temporais. Álvaro Manuel Machado afirma que o tempo assume um significado analógico, a vários níveis da escrita romanesca agustiniana, “inclusive ao nível da própria história contada e das próprias personagens, não situáveis num tempo histórico preciso mesmo quando dão a ilusão de representá-lo”.<sup>103</sup> O tempo, na obra da autora, tem a função de fornecer “uma visão do mundo, visão essencialmente simbólica”.<sup>104</sup>

O caráter de novidade, no panorama literário português, instaurado por *A Sibila*, em 1953, provém justamente do fato de que o romance “não tem necessidade da história imediata: assimila-a através da intemporalidade do mito”<sup>105</sup>, utilizando uma linguagem essencialmente simbólica, através da qual não destrói a “estrutura do romance tradicional do século XIX, antes a reconstrói”.<sup>106</sup> As personagens não se definem como entidades sociais ou psicológicas nítidas, mas constituem a “manifestação simbólica (...) de uma complexidade imensa de elementos heteróclitos sobrepostos no tempo”.<sup>107</sup> Dessa forma, embora situadas em tempo e espaço definidos, não ficam “*situadas* no tempo, mesmo quando permanecem *situadas* no espaço”.<sup>108</sup>

Para João Camilo, o estilo narrativo agustiniano, pouco objetivo, “parece prolongar, na literatura escrita, a tradição oral dos contadores de histórias”<sup>109</sup>, devido à inspiração e ao tom oral da narrativa, que causa a impressão de “construir-se à medida que vai avançando, em vez de obedecer a um plano rígido”.<sup>110</sup> O estudioso acrescenta que é possível identificar, na tecedura da obra, características da escrita histórica:

---

<sup>103</sup> MACHADO, Álvaro Manuel. **Agustina Bessa-Luís**: o imaginário total. Lisboa: Dom Quixote, 1983. p. 122.

<sup>104</sup> Idem. Ibidem. p. 122.

<sup>105</sup> Idem. Ibidem. p. 176.

<sup>106</sup> Idem. Ibidem. p. 177.

<sup>107</sup> Idem. Ibidem. p. 189.

<sup>108</sup> Idem. Ibidem. p. 189.

<sup>109</sup> CAMILO, J. Op. cit. p. 45.

<sup>110</sup> Idem. Ibidem. p. 45.

A facilidade com que a narração exprime os seus próprios pontos de vista, introduzindo digressões, moralizando, dando as coisas por claras e simples, tem também qualquer coisa do à vontade do historiador que conhece bem aquilo de que fala e só relata acontecimentos distantes e, por isso mesmo, indesmentíveis e claros na sua significação. (CAMILO, 1981, p. 46)

Tal ponto de vista é compartilhado de certa forma por Maria da Glória Padrão, que não considera Bessa-Luís uma historiadora, mas alguém que “pratica uma celebração com a vida e com a morte que pactua também com uma certa fidelidade a uma metodologia histórica”.<sup>111</sup>

João Camilo, que faz considerações pertinentes e relevantes para a leitura de *A Sibila*, discorda da maioria dos críticos, quando considera o carácter memorialista da obra prejudicial à estrutura narrativa, vista por ele como “frouxa”, devido às constantes digressões e interferências do narrador:

Agustina prefere contar os acontecimentos depois de eles terem sucedido. O passado, que se conjuga bem com o *contar* e com o *resumir*, é o seu tempo preferido (...) com frequência episódios importantes só são referidos *a posteriori* (...) a impressão que tem o leitor de chegar constantemente atrasado ao espetáculo e de se ver obrigado a pedir que lhe resumam o que se passou, é constante quando se lê um romance de Agustina. (CAMILO, 1981, p. 47)

Já Catherine Kong-Dumas, que também se debruçou sobre a obra de Bessa-Luís, afirma que a autora recusa-se a temporalizar o discurso, daí a preferência e a importância concedidas ao passado em sua escritura, “a romancista distancia-se duma lógica cartesiana de pensamento ao associar o acto criador à memória, como fez Proust”.<sup>112</sup> A evocação da memória torna-se a chave de sua criação. O uso do pretérito funciona como instrumento de domínio da temporalidade:

O presente é a dimensão em que se vive a realidade superficial, o tempo da cegueira, da inconsciência, o tempo feito de instantes justapostos sem nenhuma continuidade. A romancista prefere-lhe o pretérito, que permite a destemporalização do passado impondo-o como *durée*, logo como eternidade (...) Agustina quer ser senhora da sua temporalidade, manifestando-o pelo domínio e simbolização dos tempos verbais. O pretérito traduz o efémero de momentos privilegiados. (KONG-DUMAS, 1992, p. 33)

<sup>111</sup> PADRÃO, Maria da Glória. Esta longa embaixada a Calígula. **Letras & Letras**, Lisboa, n.12, 1 dez. 1988. Dossier: Agustina Bessa-Luís, 40 anos de vida literária.

<sup>112</sup> KONG-DUMAS, Catherine. Mistério e realidade na obra de Agustina Bessa-Luís. **Colóquio/Letras**. Lisboa, n. 70, nov. 1982. p. 33.

Sobre a discussão acerca dos tempos verbais empregados na narrativa, torna-se esclarecedor o que afirma Paul Ricoeur: “Os acontecimentos contados numa narrativa de ficção são fatos passados para a voz *narrativa* (...) uma voz fala, contando o que *para ela*, ocorreu”.<sup>113</sup> Entrar na leitura pressupõe que se inclua, no pacto entre leitor e autor, a crença de que os acontecimentos relatados pela voz narrativa pertencem ao passado dessa voz. É justamente isso que torna a narrativa de ficção semelhante à histórica: “Os acontecimentos irrealis que ela relata são fatos passados para a voz narrativa que se dirige ao leitor; é assim que eles se parecem com acontecimentos passados e a ficção se parece com a história”.<sup>114</sup>

O romance inicia e termina no mesmo espaço, a casa da Vessada, e com as mesmas personagens, Germa (Germana), herdeira da casa deixada pela tia, e Bernardo Sanches, único neto de Adriana, prima de Quina:

Entre os dois momentos da acção situa-se a história de Quina, com todos os personagens e episódios que a interrompem e que constituem digressões sucessivas e regulares. (CAMILO, 1981, p. 44)

Bernardo representa o ramo da família ligado ao capitalismo e à intelectualidade; Germa simboliza o apego ao passado, a busca pelas raízes, a própria memória familiar, o resultado de seus antepassados, como ela mesma gosta de pensar:

Um de seus prazeres consistia em analisar-se como o conteúdo de todo um passado, elemento onde reviviam as cavalgadas das gerações, onde a contradança das afinidades vibrava uma vez mais, aptidões, gostos, formas que, como um recado, se transmitem, se perdem, se desencontram, surgem de novo, idênticos à versão de outrora. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 8).

O narrador onisciente tem conhecimento do passado, presente e futuro das personagens, bem como das memórias individuais e coletiva, jogando com as informações, o que torna a estrutura narrativa aparentemente confusa, mas não impossibilita o leitor de “montar” a seqüência dos eventos. No processo narrativo da escritora, o narrador exerce função primordial. É a sua voz que predomina, ao longo

<sup>113</sup> RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tomo III. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997. p. 329.

<sup>114</sup> Idem. Ibidem. p. 329.

do romance, costurando os episódios e ligando as personagens, ou seja, fornecendo coerência e unidade à obra.

O elo entre as diferentes épocas e gerações da família é Germa, sobrinha de Quina, depositária das memórias do clã. Ela não é só herdeira dos bens materiais, mas também da carga genética, dos costumes, da história e da memória familiar. Seu corpo e sua mente podem ser considerados espaços de memória.

Outro elemento retentor das memórias é o espaço da casa da Vessada, propriedade em permanente sucessão direta entre os membros da mesma família de lavradores, há mais de duzentos anos. Em 1870, ocorre um incêndio, mas a casa é reconstruída. A vessada (terra produtiva num vale) é uma característica marcante que identifica a propriedade rural no povoado. A casa da Vessada é tão importante para o desenvolvimento do enredo que pode quase ser considerada uma personagem. Sobre a importância do espaço como elemento estrutural da narrativa, é ilustrativo o que afirma Antonio Candido, em uma de suas reflexões teóricas:

Mesmo no romance naturalista as circunstâncias ambientais não são dados absolutos, não constituem uma presença automática na composição. Transformadas como tudo mais que vem do exterior, em elemento funcional da narrativa, são chamadas pelo romancista quando necessárias como componente do enredo, e só existem de maneira coerente quando integradas na ação, sob pena de virarem mero quadro, boiando sem sentido no curso dos acontecimentos. (CANDIDO, 1972, p. 33)

As recordações de Germa são estimuladas pelo espaço exterior, pela casa e seus móveis antigos. Um objeto em especial ganha destaque, trata-se de uma *rocking-chair*, a cadeira de balanço que muito embalara sua tia, Quina. Essa cadeira serve para evocar lembranças e sustentar a memória, tecendo ligações entre o passado e o presente. Pode-se dizer que Germa, ao balançar-se na velha cadeira, aciona a memória acerca de sua tia: “Ela balançava-se activamente (...) Tal como Quina” (p. 8). Repetindo tal movimento, ela entra em um tipo de transe em que o espírito de Quina se faz presente, provocando uma transfiguração do espaço que se humaniza:

Germa estava nesse momento totalmente desligada e ausente de si, e que subitamente o ambiente ficara repleto doutra presença viva, intensa, familiar, e que aquela sala, de tecto baixo, onde pairava um cheiro de pragana e de maçã, se enchia duma expressão humana e calorosa, como quando alguém regressa e pousa o olhar nos antigos lugares onde viveu, e



o seu coração derrama à sua volta uma vigilante evocação. E, bruscamente, Germa começou a falar de Quina. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 9)

Para Machado (1983), Bessa-Luís desenvolve uma simbologia dos objetos, “os quais ganham na sua obra uma dimensão muito específica, direi mesmo fenomenológica, sobretudo nos espaços fechados”.<sup>115</sup> Em *A Sibila*, “todos os objectos simbólicos da vida quotidiana convergem para o grande símbolo que é a casa”.<sup>116</sup> A romancista realiza, assim, uma “mitificação do lugar e do tempo”.<sup>117</sup> Sua criação estética é obtida por meio de:

Um processo de acumulação metafórica em que o pormenor revelador da personagem, da sua visão do mundo e do meio que a rodeia (objectos, hábitos (...) maneira de se vestir, de falar, etc.), é tão importante como o conjunto da narrativa. (MACHADO, 1983, p. 186)

A terra, a casa e os objetos, no romance, assumem um caráter de permanência que se contrapõe à efemeridade da vida humana. Constituem-se em testemunhas de existências pregressas, a partir das quais o narrador pode recuperar a memória dos que já se foram, como afirma João Camilo:

O narrador se detém nos objectos (móveis, vestuário, etc.) para descrevê-los com uma sensualidade barroca e um vigor que traem o poder de sedução misterioso que a narração neles presente. Este interesse pelos objectos assemelha-se, como dizíamos, à atracção quase enigmática que exerce sobre a autora a existência alheia. E o que a narração parece tentar captar nos objectos, quando os descreve, é a própria história daqueles que o possuíram e a eles, talvez, se assemelharam ou tentaram assemelhar-se; o tempo perdido (as existências passadas) de que os objectos ficam a ser os vestígios misteriosos, mas não totalmente mudos, que apetece interrogar. Se o homem é um ser mortal, a terra e os objectos parecem, porém, poderem durar um pouco mais e testemunharem da sua breve mas não indiferente passagem pelo mundo. (CAMILO, 1981, p. 52)

O espaço da casa da Vessada, abrigando antigos objetos e móveis, atua sobre Germa, evocando o tempo, a memória e as demais personagens. A sobrinha sente falta de Quina que passa a ser apresentada para o leitor, como uma mulher

<sup>115</sup> MACHADO, A. Op. cit. p. 181-82.

<sup>116</sup> Idem. Ibidem. p. 182.

<sup>117</sup> Idem Ibidem. p. 184.

estranha, difícil, mas digna de saudade. A pergunta “quem fora ela?” (p. 9) abre caminho para o narrador, em terceira pessoa, contar a história de Quina, utilizando o verbo “recordar” que denota um caráter afetivo, lembrar com o coração: “Não era possível recordar sem uma saudade ansiada, quem fora ela” (p. 9). A narrativa, então, se volta para o passado, contando a trajetória da protagonista, a partir da saudade e das lembranças de Germa.

A casa da Vessada foi o local de nascimento e de toda a vida de Quina. A sua forte ligação com esse espaço é evidente: “Desde a morte de Quina, nunca mais a casa tivera aquela emanção de mistério grotesco ou ingénuo” (p. 9). Simone Pereira Schmidt afirma que “a memória será a chave para o desvendamento das identidades das duas personagens, e também para a compreensão desse mundo”.<sup>118</sup>

Na obra de Bessa-Luís, o imaginário forma-se “a partir do espaço privilegiado da casa familiar”<sup>119</sup>, que se transforma, conseqüentemente, em um “espaço profundíssimo, no sentido bachelardiano do termo, nesse sentido em que o imaginário nele se concentra em absoluto desde a infância, e se concentra ao nível de símbolos”.<sup>120</sup> O espaço e os objetos superam a simples relação com a realidade material, assumindo conotações simbólicas, o que é chamado por Machado de “processo de cristalização do invisível no visível”.<sup>121</sup> Semelhante observação sobre a escritura da romancista é desenvolvida por diversos críticos. Kong-Dumas, por exemplo, considera que “suas criações apóiam-se numa realidade tangível em que o narrador capta os sinais do apelo do mistério”.<sup>122</sup> Silvina Rodrigues Lopes, por sua vez, afirma: “A escrita em Agustina é, como em Teixeira de Pascoaes, uma atenção, um olhar disponível para os sinais invisíveis espalhados no visível como tempos diversos aí sedimentados”.<sup>123</sup> E Françoise Debecker-Bardin, sua tradutora para o francês, acrescenta que “ela nunca perde a oportunidade de dar uma luminescência metafísica a uma situação aparentemente anódina”.<sup>124</sup>

<sup>118</sup> SCHMIDT, Simone Pereira. **Gênero e história no romance português**: novos sujeitos na cena contemporânea. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000. p. 57-58.

<sup>119</sup> MACHADO, A. Op. cit. p. 150.

<sup>120</sup> Idem. Ibidem. p. 150-51.

<sup>121</sup> Idem. Ibidem. p. 118.

<sup>122</sup> KONG-DUMAS, C. Op. cit. p. 31.

<sup>123</sup> LOPES, Silvina Rodrigues. Bruscamente histórias e derivas. **Letras & Letras**, Lisboa, n.12, 1 dez. 1988. Dossier: Agustina Bessa-Luís, 40 anos de vida literária.

<sup>124</sup> DEBECKER-BARDIN, Françoise. Homenagem a Agustina Bessa-Luís. Trad. A. de Almeida Mattos. **Letras & Letras**, Lisboa, n.12, 1 dez. 1988. p. 12.

Para contar a história de Joaquina Augusta, o narrador retrocede no tempo, até o ano de 1859, quando seus pais se conhecem, retardando o aparecimento da protagonista propriamente dita. Para João Camilo, esse recurso narrativo indica o intento da autora em construir uma obra de memórias familiares:

A entrada lenta no tema principal (na história de Quina) anuncia desde logo o que vai passar-se a seguir. A importância dada à casa e à propriedade que Quina herdou dos pais e deixou a Germa, bem como a atenção dada aos personagens da família de Quina e às suas aventuras e relações, demonstram sem equívoco que a intenção de Agustina Bessa-Luís não foi apenas a de contar a história individual de Quina. Quanto aos personagens, secundários ou não, que se cruzam com Quina e com os seus familiares, eles contribuem para deixar em nós a imagem de uma certa sociedade (aquela em que vive a heroína) e para definir melhor os personagens principais (e Quina antes de mais nada). (CAMILO, 1981, p. 44)

As personagens femininas apresentam uma forte ligação com o espaço da casa e com o campo, com a natureza, enfim, com a terra, elemento que marca profundamente as suas identidades. Percebe-se a relação entre terra, casa e passado, por meio da qual se constrói o tom mítico e memorialista da narrativa.

O romance contribui não só para a formação de uma identidade feminina, mas para a revisão da própria identidade portuguesa, já que se volta para o interior do país, invertendo o movimento masculino de busca identitária no mar e nas viagens, isto é, além das fronteiras: “A narrativa percorre um caminho em direção ao interior, ao seio da terra, onde encontramos um universo feminino”.<sup>125</sup> Trata-se, portanto, de uma obra significativa no movimento direcionado para o conhecimento do interior da terra portuguesa. Por isso, pensando em sentido amplo, o espaço construído no romance é Portugal. O grande espaço se divide em subespaços (região da cidade do Porto, povoado, casa da Vessada, casa do Freixo, etc), que por sua vez, dividem-se em outros microespaços (quinta, varanda, cozinha, sala, quarto, etc).

A casa da Vessada é um espaço rústico, no meio rural. O sentimento de valorização da terra permeia a obra, que apresenta “heróis rústicos, ligados à sua propriedade, à sua colheita, ao seu dinheiro, à sua identidade”.<sup>126</sup> Conforme Helena Carvalhão Buescu, a rusticidade do espaço apresenta-se como um fator de construção de um mundo cultural. A casa da família Teixeira guarda, em cada uma

---

<sup>125</sup> SCHMIDT, S. Op. cit. p. 78.

<sup>126</sup> KONG-DUMAS. Op. cit. p. 31.

de suas peças, as marcas do tempo, da simplicidade, das atividades do campo, dos frutos da terra:

Dos caibros, cujo pinho claro se defumava já, pendiam tranças de cebolas, e a dobadoira, com a meada enfiada nos braços, estava sobre uma prateleira junto à fila de pepinos maduros que se guardavam para semente. No boqueirão da chaminé, que parecia a forma de uma pirâmide, brilhavam oleosas fuligens (...) o armário embutido ao canto da banca, em triângulo, supurava ainda resina dos seus nós. Aquela era a cozinha nova, a que substituíra a dependência térrea onde se cozia o pão, e que ficava no segmento das cortes do gado, no quinteiro, terreiro muito afogado de matos onde a chuva e a urina do gado empoçavam. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 22)

O valor dado a terra evidencia-se ainda na maneira constantemente irônica com que o narrador mostra as personagens urbanas e intelectualizadas em contraste com aquelas ligadas ao campo, por quem demonstra preferência. Mesmo apresentando Quina como uma heroína complexa, detentora não só de aspectos positivos, mas também negativos, nota-se que a ela é atribuída uma certa superioridade proveniente de sua fidelidade a terra e aos valores ancestrais. João Camilo afirma que o destino de Quina demonstra que ela não se afastou da terra, nem acedeu ao capitalismo e à intelectualidade. Há uma preocupação na obra em abordar a luta de classes, o surgimento de uma aristocracia burguesa que se afastou do campo:

Compreende-se que Quina, talvez por inveja, manifeste esta aversão por personagens que aparentemente lhe são superiores na estrutura social. A classe a que ela pertence é efectivamente outra. O mais importante, porém, não é isso, mas sim o facto de a narração se preocupar com a luta de classes e com as lutas de prestígio a este nível tão restrito e tão particular, parecendo privilegiar com a sua simpatia a situação de uma Quina fiel à terra e aos seus valores 'verdadeiros' e lançando uma luz irônica e sarcástica sobre os seus inimigos (...) sobre a nobreza enquanto tal, como sobre os 'intelectuais' que descendem de lavradores ricos; como se ambos fossem culpados de traição (...) a autora refere-se desta maneira claramente ao surgir de uma classe que, tendo-se tornado forte e importante pela posse da terra, dela se desligou para assumir poderes e prestígios que, devendo tudo à terra, na realidade já nada lhe devem. (CAMILO, 1981, p. 53)

Quina procura preservar as tradições familiares na casa da Vessada. A porta da cozinha, por exemplo, registra o costume de medir a altura das crianças, aos dois anos de idade, e marcá-la, a canivete. O resultado multiplicado por dois seria a altura na idade adulta:

A porta que ficaria depois cheia de entalhaduras a canivete, marca e presságio da futura estatura de todas as crianças da família que ali se mediam aos dois anos, e cuja altura dobrada seria, diziam, a definitiva. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 22).

Outro lugar importante para a perpetuação da memória da família e da comunidade é a lareira. Em torno dela, Maria e Quina repassam a Germa ditos, versos populares e antigas histórias de sua gente:

Nada mais grato a Germa do que ouvi-las, apanhá-las sentadas, entregues a um fazer doméstico mais repousado, e sempre dispostas ao comentário gracioso, a história sem rebuços, a crítica humorística e cheia de fel, o facto que se transmite dum antepassado, e aquele intrincado joquetear com famílias, destinos, gerações que se entrecruzam, se perdem e ressurgem como essas raízes subterrâneas (...) toda a freguesia, com suas casas, seus campos e suas gentes, e as origens deles, e também todos os seus pensamentos e movimentos todos, passavam naquela lareira. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 104)

A lareira, portanto, propicia e representa a transmissão da história oral, realizada pelas mulheres, que desempenham o papel de rapsodos:

Há nessa imagem das mulheres ao redor do fogo uma grande força simbólica (...) a memória no romance pertence às mulheres, e é delas, muito particularmente, a sabedoria que se transmite de geração a geração. O narrador que conforme Benjamin, 'figura entre os mestres e os sábios', tem aqui uma feição exclusivamente feminina. (SCHMIDT, 2000, p. 58-59)

A avó, Maria, funciona como um reduto de memórias, ligando a neta à história da família, através de uma espécie de volta ao passado, época desconhecida para Germa. A visão da neta sobre a avó a reifica, quando a compara aos velhos móveis da casa:

Falava muito, sempre de coisas da sua juventude, e não compreendia que o marido tivesse morrido (...) Nestes momentos, Germa cravava nas duas os olhos atemorizados e duvidosos; era como se o espaço extensíssimo duma época que não vivera se lhe colocasse diante sem que ela deixasse de sentir-se expulsa, mais do que distante, desse tempo morto, porém inesgotável. Nas ceias de Natal, quando todos ficavam reunidos na lareira (...) Germa ia deitar-se no quarto, onde Maria dormia já. Aquele sono agitado, que era como uma vivência entrecortada do passado, em que a avó se debatia, se erguia e pronunciava frases que eram o eco doutras frases que já tinham tido oportunidade, tinham sido lúcidas e tinham

recebido o calor duma réplica, fazia-lhe medo (...) aqueles lábios murchos, aquele cérebro cansado, tinham para si o sortilégio dos velhos móveis, nos quais se auscultavam segredos, e se rondam, e se contemplam, como na obcecação dum mistério que resta insolúvel e acaso se pode encontrar. Apavora-se junto daquele ente encarquilhado e já tão débil. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 104-105)

Segundo Ecléa Bosi, na velhice, o corpo se desagrega “à medida que a memória vai se tornando cada vez mais viva”.<sup>127</sup> Os avós, por sua idade e experiência, têm a missão de lembrar, exercendo um outro tipo de socialização sobre as crianças. Aos avós não cabe a tarefa definida da educação dos netos, mas a transmissão da memória:

Há dimensões da aculturação que, sem os velhos, a educação dos adultos já não alcança plenamente: o reviver do que se perdeu, de histórias, tradições, o reviver dos que já partiram e participam então de nossas conversas e esperanças, enfim, o poder que os velhos têm de tornar presentes na família os que se ausentaram (...) Esta força, essa vontade de revivescência, arranca do que passou seu caráter transitório, faz com que entre de modo constitutivo no presente. (BOSI, 1994, p. 74)

Maria passa seus últimos meses de vida perto da lareira: “Maria morreu. Foi numa Primavera, e ela tinha passado a estação anterior fiando inalteravelmente à lareira” (p. 108). A ação de fiar é muito significativa, remetendo à idéia da passagem do tempo e do entrelaçar dos destinos. Unida à simbologia da lareira pode sugerir a vida que continua por meio das gerações. Já para Simone Pereira Schmidt, o fiar remete aos mitos femininos que povoam a tradição como Aracne, Penélope e Sherazade, representando a própria ação narrativa em que várias histórias vão sendo tecidas e emaranhadas ou “o contar como atividade artesanal”.<sup>128</sup>

A velhice levou a beleza de Maria, mas não lhe tirou a altivez: “Todo o seu porte mantinha a dignidade de quem nunca curvou a fronte senão para ocultar uma lágrima, ou dissimular um julgamento mais precipitado” (p. 108-109). Vive até os noventa e quatro anos, com a mesma contenção de sentimentos que praticara durante toda a vida. Seu velório é realizado na casa da Vessada. A lembrança do funeral fica gravada na memória de Germa, que pela primeira vez percebe em Quina

<sup>127</sup> BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994. p. 19.

<sup>128</sup> SCHMIDT, S. Op. cit. p. 64.

uma perturbação sentimental: “Cheia dum terrível pudor de (...) se revelar fraca pelo afecto” (p. 110).

A memória de Germa sobre Quina contribui para acentuar o carácter contraditório e complexo da personagem:

Quina revelou-se-lhe, afinal, possuidora de todo o puro enigma do ser humano, vórtice de paixões onde subsiste, oculta, nem sempre declarada, às vezes triunfante, uma aspiração de superação, alento sobre-humano que redime e que transfigura. Dedicou-lhe homenagem e, se não a amou, nela aprendeu toda a história do homem, e, recordando-a, deu-lhe a eternidade do seu coração. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 125)

Germa, por sua vez, também é uma personagem complexa, que evolui ao longo da narrativa. Isso faz com que a sua visão sobre as parentas e sobre a casa da Vessada altere-se no decorrer da trama. Durante a infância vivera encantada com as histórias de Maria e Quina, mas na adolescência, “deixou de encontrar encanto naqueles serões” (p. 126), mantendo-se afastada por longos períodos:

Entrou depois no período esfuziante da adolescência, e durante muito tempo não voltou à casa da Vessada, que achava opressiva com a sua meia treva, com a sua falta de juventude, o seu isolamento, aquela calma abandonada das casas que vão caindo irremediavelmente na ruína, como se para sustê-la não bastasse escorar as vigas ou consertar caleiras, mas sim o calor duma geração nova. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 126)

Mesmo distante, Germa conserva as lembranças de seus tempos de criança em visita à casa da Vessada:

Como esses faquires que se sepultam vivos numa cova profunda, ordenando um hiato de vida no seu organismo, assim a cor e o estuante processo da sua infância, com as suas emoções e personagens, jaziam soterrados dentro de si, não mortos, mas suspensos, não destituídos, mas conservados até nas particularidades que só o tempo e a experiência fariam compreender e notar. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 127)

A criança é atingida pela memória, aprendendo sobre o passado ao entrar em contato com certos espaços, designados por Ecléa Bosi, como “ilhas efêmeras de um estilo”<sup>129</sup>. Esses espaços de memória podem ser uma rua, uma sala, certas pessoas, enfim, elementos materiais que guardem uma maneira de pensar, sentir, falar que sejam resquícios de outras épocas: “Há maneiras de tratar um doente, de

---

<sup>129</sup> BOSI, E. Op. cit. p. 75.

arrumar as camas, de cultivar um jardim, de executar um trabalho de agulha, de preparar um alimento que obedecem fielmente aos ditames de outrora”.<sup>130</sup>

Um episódio inesquecível para Germa é o sumiço e a morte da filha de Estina, caracterizada como doida e alucinada. A síndrome da louca é explicada por Quina de maneira supersticiosa: “Foi um arejo que passou por ela, ao toque das trindades” (p. 111). Mas Germa não aceita tal justificativa. A prima, com seu rosto mongólico, causa-lhe repulsa. Acha-a inútil: “Para que serve? Por que não morre?” (p. 111). Entretanto, encontra a resposta no olhar de Estina. A filha faz-lhe companhia. Há entre elas uma relação de amor, não só por serem mãe e filha, mas principalmente por serem mulheres:

Punha-se a catar a cabeça grisalha da louca, com uma minúcia paciente. Eram estes todos os seus afagos. Mas punha naquilo uma ternura tão imensa, tão eloquente, tão viva, que Germa se voltava para não a ver. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 111-112)

O dia do desaparecimento da louca marca, profundamente, Germa, pois

Ficou na sua memória, como alguma coisa de dantesco, porém sem esse estertor espasmódico das cenas infernais, mas antes extraordinariamente discreto, reservado, abafado como um atoador clamor que choca com uma superfície intransponível e ali se prende e ameaça e ruge, mais terrível do que se explodisse na ampliação dos ares, o dia em que a louca desapareceu e não pôde ser encontrada. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 112)

Seu corpo seria encontrado, após vários dias, dentro de uma gruta. A ação do tempo sobre a memória contribui para uma mudança no interior de Germa. Quando ingressa na vida adulta, sente falta das histórias da casa da Vessada:

Germa sentiu uma saudade imensa da casa da Vessada, de todas as coisas recolhidas lá sem concurso do espírito, e cujo encanto, originalidade, perfume e graça se lhe revelavam agora, como aconteceria com uma matéria fóssil, morta, carvões sepultados na terra e que um dia surgem transmutados em condensações de raridade e beleza. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 144)

---

<sup>130</sup> BOSI, E. Op. cit. p. 75.



Germa sente falta dos cheiros da velha casa, ela possui, inclusive, memória olfativa da casa da Vessada:

E as matanças, o cheiro de chamosco entrando pelas janelas, aquele agonizante odor de casco queimado na manhã límpida (...) o cheiro quente das vísceras empestava a casa, penetrava-a toda, estava na própria roupa, na pele, nos cabelos, no carcomido das caldeiras de cobre onde, na banha doirada, boiavam os rojões floreados de formas hepáticas ou cogumelos cinzentos (...) sobre a aldeia inteira parecia pairar o cheiro de entranhas quentes, ainda vivas, arrancadas a facção; vinha no vento, subia no fumo este fartum espesso, nauseante. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 145)

Germa passa a considerar a infância como o tempo áureo de sua vida. Kong-Dumas afirma que Bessa-Luís aborda o tema do Paraíso Perdido, no sentido feminino proposto por Béatrice Didier, ou seja, pela forma “duma nostalgia da infância como paraíso mítico”.<sup>131</sup> Os momentos mais preciosos da infância de Germa, guardados em sua memória, são aqueles passados na casa da Vessada:

Uma sensação de verdadeira concordância consigo própria, quando, sentada na soleira da casa da Vessada, mordida a tona ferrugenta duma maçã, ou comia lascas cruas de bacalhau, ou então, quando, no monte, passava a manhã enfiando malmequeres amarelos num fio de linho. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 194).

Além da memória das personagens, aparece, no romance, a memória popular, anônima, que guarda as histórias do povoado e as crendices e superstições mantidas pela tradição. Essa memória popular está presente em várias passagens da narrativa e são as personagens femininas as responsáveis pela sua transmissão. Um bom exemplo é a recordação de Germa sobre um procedimento aprendido com uma empregada: “Outrora uma velha criada zamorana lhe ensinara a guardar provisões de pés de cereja para farmacopeia caseira, e que, uma vez mofadas, se deitavam fora no fim de todos os invernos” (p. 198).

A memória coletiva é sempre mostrada, no romance, pelo ponto de vista do indivíduo: “Por muito que deva à memória coletiva, é o indivíduo que recorda. Ele é o memorizador e das camadas do passado a que tem acesso pode reter objetos que são, para ele, e só para ele, significativos dentro de um tesouro comum”.<sup>132</sup> Cada

<sup>131</sup> KONG-DUMAS. Op. cit. p. 34.

<sup>132</sup> BOSI, E. Op. cit. p. 411.

memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva. Os pontos de vista são alterados pelos deslocamentos, o que pode tornar múltipla a recordação de um mesmo acontecimento, assim, a lembrança é: “um ponto de encontro de vários caminhos, é um ponto complexo de convergência dos muitos planos de nosso passado”.<sup>133</sup> A memória familiar pode ser interpretada pelo mesmo princípio: “As lembranças do grupo doméstico persistem matizadas em cada um de seus membros e constituem uma memória ao mesmo tempo una e diferenciada”.<sup>134</sup>

Sobre as personagens, pode-se afirmar que as masculinas opõem-se às femininas, contribuindo para a configuração de seu caráter, entendido como um paradigma formado pela “reunião de todas as oposições binárias, dadas no texto, às outras personagens (...) uma reunião de traços diferenciais”<sup>135</sup>, como propõe Lotman, ou seja, as personagens são construídas como realização de um esquema cultural determinado e como um sistema de desvios em relação a esse. De um modo geral, os homens representam a instabilidade, o transitório e as mulheres simbolizam a permanência e a continuidade.

Outra oposição significativa ocorre entre as personagens, Maria/Estina e Quina/Germa. As duas primeiras representam as mulheres que se submetem ao jugo masculino, perpetuando o sistema patriarcal, enquanto as duas últimas não aceitam o matrimônio, nem a supremacia dos homens e se tornam mulheres subversivas ao modelo em vigor, que começa a esmorecer. Há ainda outras oposições importantes, ao longo da história. Uma delas é a que se concretiza entre Estina e Adriana, por exemplo, a primeira simbolizando a mulher do campo e a segunda, a mulher burguesa da cidade. Os contrastes entre ambas não só configuram o seu caráter, realçando a personalidade de Estina (personagem de maior destaque na trama, em relação à Adriana), mas também representam um entrelaçamento de valores e de concepções de mundo.

Machado (1979) afirma que o espaço construído por Bessa-Luís, em *A Sibila*, é composto por vários “mundos fechados” que momentaneamente se abrem e se interpenetram, formando uma complexidade fragmentária que propicia o desenvolvimento de uma linguagem simbólica a vários níveis. A romancista

---

<sup>133</sup> BOSI, E. Op. cit. p. 413.

<sup>134</sup> Idem. Ibidem. p. 423.

<sup>135</sup> LOTMAN, I. Op. cit. p. 394.

demonstra um sentido de ornamento que ele considera o elemento essencial da construção simbólica da obra:

Aquilo que até aí era elemento simbólico casual unindo arbitrariamente personagens, ambiente sócio-cultural, situação histórica, reflexão filosófica e estética, vai a partir de *A Sibila* tornar-se elemento de ligação sistemático. Note-se, todavia, que esta sistematização centrada nos mais ínfimos pormenores de análise do comportamento das numerosas personagens do romance, nunca progride em linha recta, antes se desenvolve através da própria sinuosidade da acção. (MACHADO, 1979, p. 37-38)

O espaço no romance de Bessa-Luís não interessa pelo aspecto descritivo, mas pelo pormenor que exprime “a sua íntima e, por assim dizer, fatal ligação com a memória dos povos”.<sup>136</sup> Em sua escritura, o mínimo detalhe pode estar pleno de significado e desencadear as mais complexas relações humanas.

#### 4.1 A CASA DA VESSADA E TRÊS GERAÇÕES DE MULHERES

##### 4.1.1 Maria e Estina

A mãe de Quina, Maria da Encarnação, proveniente da casa do Freixo, sofre muito por ciúmes do marido, considerado “o maior conquistador da comarca” (p. 9). É descrita como uma mulher fisicamente delicada e esguia, de cintura muito torneada por um cinto de cetim preto. Esse acessório será usado por todas as suas descendentes, constituindo uma tradição feminina e uma reverência à sua memória: “Ficou de moda para todas as mulheres da família” (p. 10).

Francisco, vinte anos mais velho que Maria, é proprietário da casa da Vessada, com suas lavouras, mas administra mal os negócios, sendo feirante por índole, amigo de gozos, da vida larga, de grandezas e generosidades. Maria envolve-se com ele, aos nove anos de idade, quando passeia sozinha pela mata, tentando saltar uma cachoeira. Francisco preocupa-se ao ver a menina sem proteção e pergunta-lhe: “Tu de quem és?” (p. 10). A mulher pertence a um homem, pai ou marido, e ao espaço de uma propriedade rural. As propriedades determinam não só espaços, mas também a procedência, a origem e a identidade dos sujeitos,

---

<sup>136</sup> MACHADO, A. Op. cit. 53.

desempenhando a mesma função dos sobrenomes. Maria afirma que é do Freixo, ao que Francisco responde: “Eu conheço o teu pai, e sempre lhe vou perguntar se isto são horas de deixar andar por fora uma mulher como tu” (p. 10). Nota-se o controle masculino sobre as mulheres, vistas, desde muito jovens, como noivas em potencial. Não há infância como se conhece hoje. Ao deixar Maria em casa, combina com o pai dela um futuro casamento, que ocorrerá onze anos depois, quando ela contar com vinte anos e ele com quarenta, em seu “apogeu de sedutor” (p. 11).

O narrador enfatiza a liberdade masculina, as noitadas e conquistas de Francisco, mas não simpatiza com ele, vendo-o de maneira negativa: “Era afinal um fraco” (p. 11), não sabe desenredar-se das mulheres e, para não desapontar as amantes, deixa Maria, na casa dos pais, por duas semanas, depois do casamento, até que ela mesma decida partir para a casa da Vessada. Maria é uma bela mulher, leal e orgulhosa, educara-se na sujeição e no trabalho, descendia de gente prudente e casta. Sofrera o assédio dos “romeiros dos dotes” (p. 12), interessados nos dois moinhos que lhe caberiam ao casar-se. A influência do dote na vida das mulheres é uma questão muito mencionada e discutida ao longo do romance.

Francisco casa com Maria evitando comprometer-se com Isidra, seu caso mais sério. A moça espera um filho dele. Sua fraqueza de caráter será transmitida aos seus filhos homens, atravessando gerações:

Este traço de seu caráter transmitiu-se a quase todos os filhos, e podia definir-se pelo ‘estilo hamletiano’, o choco de indecisão, a cobardia da violência, que se resgatam de súbito com um acto que transcende toda a razão. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 17).

Depois de mudar-se para a casa da Vessada, Maria passa a viver em grande solidão, percorrendo, à noite, os cômodos e recantos da moradia:

Francisco Teixeira (...) desacompanhava-a muito, deixava-a sozinha na casa, que ela percorria vagorosamente, empunhando a candeia, cuja luz vacilante aplicava nos recantos, no patamar da adega, onde se situavam as talhas do azeite, sobre calços de vimeiro. Se ele não chegava, deitava-se sem ceiar. (BESSA LUÍS, 2003, p. 17).

É por essa época, mais precisamente em 1870, que um incêndio faz arder a casa da Vessada. Maria está sozinha e é ajudada pelos empregados e pela vizinha, Narcisa Soqueira, que se tornará uma boa amiga e conselheira. Narcisa transita

entre as fronteiras de sua propriedade e a da Vessada, estando presente em muitos momentos importantes da família Teixeira. Ela sugere a Maria que o incêndio foi provocado pela amante de Francisco, seria uma vingança de mulher rejeitada que procura atingir o espaço da legítima esposa, o espaço oficial do lar.

Maria é uma mulher forte e não chora sequer no incêndio: “Ela pertencia a essa casta rara e invencível dos que, a par da mais crua teoria do pessimismo, se mantêm fiéis à esperança, e que mesmo na morte não sucumbem” (p. 19). Francisco chega em casa, vê os escombros e expressa o seu arrependimento sendo carinhoso com a esposa. Ela perdoa como fará sempre. Leva uma vida resignada e, mesmo na velhice, quarenta anos após a morte do marido, ao lembrar de tudo, pensará: “Que culpa tinha ele de ser bonito?” (p. 19).

A passagem do tempo modifica a percepção dos fatos ocorridos que são reelaborados pela memória. Apesar de muito sofrer com as traições do marido, Maria lembrará com saudade de seus primeiros anos de casamento: “Os primeiros anos foram muito amargos, se bem que Maria no futuro, os recordasse com uma ternura muito viva, e os achasse, de facto, os mais risonhos de sua vida” (p. 21). Trata-se de uma memória de caráter particular, isto é, a memória que o sujeito tem da sua época e de si mesmo. Esse tipo de memória é denominado por Bakhtin de memória romanesca, “é a memória individual sem referência, limitada pela fronteira da vida pessoal”.<sup>137</sup> É importante, ainda, mencionar que a própria Maria se constitui em um “espaço de memória”, na medida em que o narrador busca em seu espaço interior a lembrança de episódios a serem contados, servindo-se de suas impressões sobre os eventos. Esse recurso se dá também através das demais personagens femininas como Quina, Estina e Germa, cujas memórias são, igualmente, “acessadas” pelo narrador. Em nenhum momento da narração, o leitor tem a oportunidade de conhecer, profundamente, o espaço interior das personagens masculinas. A narrativa desenvolve-se a partir da memória das personagens femininas, o que contribui, decisivamente, para a construção de uma visão de mundo feminina.

O incêndio da casa da Vessada assume conotações simbólicas. Para Maria significa uma verdadeira prova de fogo e marca a aceitação por parte dela de sua sina, de sua vida ao lado daquele homem, naquele espaço. Ela decide permanecer

---

<sup>137</sup> BAKHTIN, M. Op. cit. p. 414-15.

e pertencer à casa da Vessada, sem se importar com o que venha a acontecer: “Ainda bem que estou aqui para vigiar isso” (p. 19). Começa a identificar-se plenamente com aquele espaço. Para a família Teixeira, o incêndio torna-se um marco de uma nova era, de uma nova geração que se originará a partir de Maria.

Mesmo depois do casamento, Francisco continua a viver inumeráveis aventuras. Não se sente preso a casa nem à esposa, seu espaço é o mundo exterior, um mundo sem fronteiras: “Lar significava para ele um poiso cujo encanto resultava sobretudo de manter a toda hora as portas franqueadas sobre o mundo” (p. 20-21). O exterior é o mundo do homem, enquanto o lar, o espaço privado, cabe à mulher. A relação conjugal entre Francisco e Maria passa a ser marcada pelo silêncio de ambos, pelo rancor dela e pelo remorso dele. O narrador compara o homem à criança de maneira pejorativa: “O egoísmo fazia-o infantil” (p. 20). Mais uma vez se nota a preferência do narrador, do qual não se sabe o gênero, pela figura feminina. Segundo João Camilo, a narração atribui especial importância ao relacionamento de Maria e Francisco, a fim de retratar a condição das mulheres, que assim como Maria “suportam pacientemente o seu destino e a sua situação”.<sup>138</sup> O casal forma um dos ícones representativos da oposição entre homens e mulheres que a autora constrói no decorrer da obra:

À mulher, ser realista e responsável, com raízes na terra, Agustina opõe o homem, ser volúvel e irresponsável, que não cessa de procurar o prazer e deixa à mulher solitária o encargo das responsabilidades e das tarefas difíceis. Esta visão da sociedade domina todo o romance. (CAMILO, 1981, p. 49)

Maria e Francisco tiveram cinco filhos ao todo: “Nasceu Justina, menina afouta e que prometia ser bela; depois seguiu-se Joaquina Augusta e ainda três rapazes” (p. 21). O último filho é batizado, por um lapso de registro, com o sobrenome da mãe. Tal engano pode ser interpretado como uma predestinação, pois dele descenderá Germa que dará continuidade à história da família, zelando pela casa da Vessada e pela memória de seus antepassados. Em outras palavras, é por meio de Maria que a família se perpetuará. Através dos filhos, a família estende suas raízes naquele espaço, dando vida nova àquela casa: “A família enraizava-se de novo e estendia os seus ramos naquela casa da Vessada que se reedificava

---

<sup>138</sup> CAMILO, J. Op. cit. p. 49.

lentamente” (p. 21). De acordo com Bachelard, o ser humano se apega ao espaço vital, à casa natal, enraizando-se, dia-a-dia, em um canto do mundo. A casa é o primeiro universo, um cosmos.

A importância concedida ao papel de Maria, para o desenvolvimento e perpetuação da família, cria um significativo paradoxo: a constituição de uma verdadeira “matriarca”, em uma sociedade notadamente patriarcal. Maria está ligada ao espaço da casa, ao espaço fechado, a tudo aquilo que permanece, que dá sustentação e continuidade à família. Simboliza a origem, a história, a memória e a tradição. Francisco, por sua vez, representa os elementos transitórios da vida e os espaços exteriores ao lar, vinculando a família ao mundo exterior.

Apesar de seu destaque e importância, na narrativa, Maria também representa a condição subalterna da mulher na sociedade patriarcal tradicional, por submeter-se ao comando masculino, mesmo tendo condições de desafiá-lo. Perpetua o papel exclusivamente doméstico da mulher, atuando de maneira conservadora. Mantém-se dentro de limites espaciais restritos ao âmbito familiar. Francisco, ao contrário, transita em vários espaços diferenciados, rompendo as fronteiras entre o espaço público/espaço privado, espaço aberto/espaço fechado, representando, assim, a liberdade gozada pelos homens na sociedade patriarcal.

Enquanto o homem passa o tempo no espaço exterior, a casa da Vessada torna-se cada vez mais o espaço das mulheres e será defendido por elas. Maria, que sempre tolerara as infidelidades do marido, não permite que Francisco passe a traí-la dentro do espaço do lar. Ele se envolve, primeiramente, com a arrumadeira da casa e, depois, com uma caseira nova, o que traz muito desgosto para a família. Maria prepara uma armadilha e consegue desmascarar o marido e afastar a rapariga da casa da Vessada, porém “a moça instalada próximo do lugar, continuou a ser cumulada de mimos e de prendas pelo velho lavrador” (p. 35). Algum tempo depois, Francisco deixa a jovem, que acaba tornando-se prostituta. Grávida, atribui o filho a Francisco, mas é repudiada com crueldade por ele. Afunda-se, pouco a pouco, na miséria e na doença. É amparada por Maria, no fim da vida: “E foi Maria quem a socorreu e quem, furtando-se de ser vista, e acompanhada das filhas, a visitou no buraco em que vivia” (p. 36). Percebe-se na passagem transcrita a situação de marginalidade em que vive a ex-amante, transformada em prostituta. Maria em sua condição de mulher, solidariza-se com a rival que teve a vida arruinada.

Todas as irmãs de Maria também se casam. O casamento e suas atribuições compunham o fado das mulheres. Na sociedade patriarcal, o homem, pai ou marido, ocupa o centro da família que faz de tudo para o seu bem-estar. Na casa da Vessada, quem “reina” é Francisco, apesar de suas constantes ausências: “Naquele lar em que o chefe aparecia apenas para ser servido, para aceitar a escolha do melhor bocado e a servidão feliz de todos os que levavam afinal o fardo das canseiras” (p. 23). Embora o homem seja a grande autoridade no lar, o seu verdadeiro espaço é o exterior, vedado às mulheres. Algumas delas até freqüentam a escola, como é o caso de Estina, irmã de Quina. Todavia, a escola prepara as mulheres para serem “prendadas”, ensinando-lhes crochê e caligrafia para os bordados, enfim, perpetuando o sistema patriarcal baseado na subserviência feminina.

A fanfarronice de Francisco, seus gastos e seu profundo desleixo com as terras resultam em uma crise econômica que atinge a casa da Vessada. Começa a faltar dinheiro para as lavouras e para as roupas, o que obriga as mulheres da casa a andarem maltrapilhas. Maria sente-se cansada e impotente:

Naquela casa, donde o homem ficava ausente largos dias e onde o pulso dele parecia indeciso e sem vontade, sentia-se sobrecarregada com um grande fardo que talvez a sua vida inteira fosse impotente para carregar. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 34)

Os filhos homens João, Abílio e Abel, são muito parecidos com Francisco, uns fracos: “Todos eles eram muito do pai; volúveis, fracos com adutores e com mulheres, moralmente a tender para a cobardia das responsabilidades, muitos jogos de argúcia para sofismar a fé que se quer atraiçoar” (p. 33). João, o mais velho, não é ambicioso, não economiza nem gasta, mas no futuro se deixará guiar pelos sonhos burgueses da esposa: “Era uma proprietária madurona, alambicada de fidalguias, que se vestia e se exprimia com esse sentido presumido e burlesco das campônias que, sem o tributo da educação, pretendem filiar-se na burguesia” (p. 60). Maria não aprova a escolha do filho, principalmente, porque a mulher é feia e desengonçada, o que contraria a tradição de sua família que sempre primou pela graciosidade:



Por um contra-senso do seu temperamento tão árido para coisas efémeras, como as graças físicas, ela orgulhava-se de todas as mulheres descendentes e aliadas da casa do Freixo serem harmoniosas de aspecto, embora nem sempre belas. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 60)

Outro aspecto que Maria não aprecia na nora é a sua falta de identidade própria. É um ser de fronteira que não se relaciona a nenhum espaço: “Ela é uma lorpa, nem do campo nem fidalga, que não sabe ser nem uma coisa nem outra” (p. 60). Isso também fere a tradição da família:

Nunca ninguém da nossa gente quis arremedar costumes que não eram os seus, e, quando tomavam esses costumes, não era por imitação, mas porque, por direito, lhe competiam. Teu irmão fez um casamento que nos humilha. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 61)

Quando a mulher de João vem à Vessada, recebe um tratamento frio e desdenhoso. Maria perdoa a sua fealdade, mas não os seus amaneiramentos, os ridículos, “seu ventre amplamente desenhado pelos vestidos princesa, os enormes chapéus com plumas cor-de-rosa ou flores enconchadas como repolhos” (p. 61-62). A figura da nora é insuportável para Maria:

Não a posso ver. Nenhuma das mulheres com quem me enganava o meu Chico me aborrecia tanto e me fazia esse desgosto. Elas, no fim das contas, honravam-me. Esta desacredita-me a família. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 62)

Abel, o mais novo, é ganancioso e nutre idéias de luxo, não gosta do trabalho na terra. Tanto ele, quanto João, sairão do campo, rumo à cidade, espaço que se coaduna mais com o seu caráter. Conseguirão posições que os ascenderão à burguesia.

Antes de casar e constituir família, na cidade, Abel anda sempre bem-vestido, gastando dinheiro, fazendo especulações e aventuras. Quina o receia, enquanto sua mãe não o leva a sério. Quer realizar reformas na casa da Vessada e, quando parte, deixa inacabado “um projeto de portão que demarcasse a entrada da quinta” (p. 62). Sua saída é quase um alívio para as mulheres da casa:

Mais uma vez as mulheres ficaram sós. Acabara-se o turbilhão de visitas, convites, almoços (...) Abel tudo pagava, pois era perdulário mais do que generoso, mas daquela sua temporada na casa da Vessada ficou uma

recordação pesabunda, de escravidão, que nenhuma fartura e nenhum oiro poderiam resgatar. O regresso à frugalidade foi uma libertação. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 63)

O homem é mostrado sempre como um fator de desequilíbrio para a casa da Vessada e é isso que fica registrado na memória das mulheres, preocupadas e ocupadas com a preservação do patrimônio. A casa da Vessada é um universo feminino. Mas é Abel, batizado com o sobrenome da mãe, que deixará descendência, tornando Maria a continuadora da casa: “Seria o seu nome que se perpetuaria no único dos filhos que deixaria descendência. Seria com o nome dela que a casa da Vessada continuaria” (p. 33).

Abílio, por sua vez, corre o mundo, o espaço exterior. Tenta ficar rico no Brasil, mas volta pobre e doente, falecendo em pouco tempo. O fracasso do rapaz reforça a idéia de fraqueza que ronda os membros masculinos da família Teixeira. Seu funeral é precário, já que a família está às voltas com dívidas:

A mãe amortizou-o na sua andaina de flanela (...) não havia dinheiro para uma encenação menos macabra; os credores afluíam, todas as rendas eram absorvidas pelos tribunais. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 39)

Mesmo no período em que vivem sob o teto da casa da Vessada, os irmãos não se interessam por nada que lhe diga respeito, à semelhança do pai:

Os rapazes cresciam e mostravam um gosto de mandria, de frívolos costumes, de prazeres. Deixavam às mulheres os cuidados das lavouras, torrando na canícula da sacha ou negociando madeira entre brindes de vinho verde. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 52)

A propriedade da família firma-se pouco a pouco como um espaço do feminino, pois são as mulheres o esteio do lar, enquanto os homens configuram-se em fator de desequilíbrio para a casa da Vessada, como afirma o narrador:

As mulheres viam-se a braços com toda a responsabilidade, o que não era novo para elas (...) a sua vida sem gastos, sem extraordinários, conseguiam proezas de orçamento no qual bastaria a presença dum homem fumador ou amigo de seroar para causar o desequilíbrio. Os homens tinham sido sempre fatais para a casa da Vessada (...) elas tinham-se habituado a contar apenas com o seu pulso, a serem mulheres sós, sem a confiança dum ombro másculo a que arrimassem. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 53)

Para fortalecer essa constatação, o narrador retrocede ainda mais no tempo, resgatando a lembrança acerca de uma irmã de Francisco a quem cabia o zelo pela casa: “Seu próprio pai entregava mais afoitamente a regência do lar a uma filha que tinha” (p. 53). Ao falar das mulheres da casa da Vessada, o narrador mostra a idéia paradoxal de que os homens são fracos, mas as mulheres são masculinamente fortes: “O seu caráter não podia deixar de adquirir acentos viris” (p. 53). É como se as mulheres fossem os “homens” da casa, embora sentissem, muitas vezes, asco moral pelo gênero masculino:

A entranhada aversão pelo homem, pelo seu inútil e despótico, egoísta, cedendo aos vícios e à corrupção com uma facilidade fatalista, desenvolveu-se nelas cada vez com mais intensidade. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 53-54)

Isso não as impedia de sentir afeto pelos parentes homens. Contudo, consideravam-nos fracos: “Os exemplos masculinos da casa, nos quais encontravam sempre um atenuante, um encanto, mesmo feito de fraquezas, e que os fazia tão queridos” (p. 54). O pouco valor que atribuem aos homens se revela, por exemplo, nos conselhos que Maria dá às filhas quando fala de casamento: “Os homens não tem aproveitadoiro” (p. 54).

Sobre as mulheres da casa da Vessada, é interessante a visão que o padre da aldeia tem a respeito delas. Ele detecta um conflito entre a espiritualidade e os interesses econômicos: “Aqueles mulheres ortodoxas apenas na medida em que a fé não interferia com os interesses, vexavam-no um tanto” (p. 95). Mas gosta delas, porque lhes dão refeições e informações sobre o povo do lugar, o que lhe ajuda bastante:

Muito lhes devia (...) fora na opinião delas que encontrara um escudo, uma sugestão e um aviso para uso nas suas práticas aos fiéis. Por elas sabia (...) os porquês de todas as intrigas e todas as razões que grassavam na freguesia. Muito aprendeu ouvindo-as, e não raro, do púlpito ou do altar, eram as palavras delas que alvejavam a multidão, claras, sucintas e até brutais, e que aumentavam o elo mais seguro entre ele e o povo melhor do que o teria feito o latim e as parábolas esotéricas ou as profecias misteriosas. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 95-96)

As mulheres, portanto, conhecem bem o espaço social e as relações interpessoais, sendo detentoras de informações úteis ao pároco. Elas, contudo, em seu íntimo, desprezam o padre, assim como os demais homens: “Deixassem jamais

de o considerar com aquela reserva um tanto desdenhosa que, no fundo de si mesmas, experimentavam para com todos os homens” (p. 96). Aceitam as convenções estipuladas pelos homens, veneram o padre como função social, mas desconfiam da pessoa, têm restrições ao homem: “A sua disciplina moral levava-as a aceitar com grande espírito de filosofia a ordem estabelecida pelo homem (...) admitiam-lhes os direitos, ainda que lhes negassem a confiança” (p. 96).

Pouco tempo depois da morte de Abílio, é Francisco quem falece, deixando a família em penosa situação. Entretanto, a morte e a ação do tempo apagam os defeitos que passam a ser vistos de maneira positiva. Ocorre uma reelaboração das memórias. Por muitos anos, em todo o povoado, só se falará bem de Francisco. Há um endeusamento da memória do homem: “Um evocava a sua bênção irônica e doce; outro a sua fama de valentia (...) outro, ainda, falava do seu dom de diplomata” (p. 39). No âmbito familiar, o fenômeno se repete:

E o pai, morto agora, feito recordação, passado, parecia mais querido, os seus feitos nimbavam-se dum arrojado mais vivo, os seus erros ficavam apenas com aventuras um tanto traquinas, mas, no fundo, heróicas. A sua memória teve um pensamento diário, um culto perpétuo, uma admiração submissa e feliz. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 39)

A morte o redime de suas faltas. Sua memória é respeitada, por influência do sistema patriarcal, sendo dele conservada uma imagem digna pela sociedade. Mas há alguém que, em seu íntimo, guarda rancorosa lembrança.

Estina, a filha mais velha, em pensamentos secretos, em seu espaço interior, sente raiva do pai que “deixara-a sem dote, filha-família duma casa arruinada” (p. 40). O homem que ela ama, seu noivo, Luís Romão, desiste do casamento. Tal medida é considerada normal e compreensível na época, entre o povo do campo, já que o casamento visa a união de patrimônios.

Ela resolve casar com outro homem, que ela não ama, para salvar a casa da Vessada. Acredita que dessa forma evitará a partilha das terras, idéia que não suporta: “A propriedade dividida, desmantelada, era como um corpo que se destroça” (p. 54). Nota-se, nesse trecho, a antropomorfização do espaço. A casa da Vessada possui diversos ambientes, como o beiral, o pomar, as lavouras, o pombal, entre outros, mas o seu conjunto constitui-se em um espaço único que abriga a memória, a infância, a tradição e estabelece o vínculo das personagens com a terra

e com a natureza. Para Estina, o desmantelamento da propriedade familiar significa o estilhaçamento de sua própria identidade como mulher e como ser humano:

Aquela terra negra, aqueles lugares onde viveram tantos amigos e onde soam ainda os seus passos, onde tantos jovens lançaram os seus primeiros risos, onde a mesma árvore foi fiel e deu durante tanto tempo o seu fruto, onde tantas mulheres gritaram a sua hora do parto – deixar que se despedace, que se reduza a informes restos, que fique sujeita apenas a um significado de imóvel que se negocia, que muda de mãos, que se avilta! Estina resolveu casar. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 55)

O espaço da casa transcende seu significado material. É a essência da identidade da personagem e um reduto das memórias familiares, guardando a história dos sujeitos. Ao casar, Estina deixa a casa da Vessada e passa a viver em Morouços, um sítio próximo, propriedade de seu marido. A relação da personagem com o cônjuge, Inácio Lucas, é péssima: “Nada pôde ligar aqueles corações, homem e mulher foram sempre estranhos e, nos momentos de gravidade, nas horas de amargura, quase inimigos” (p. 55). Maria, Estina e Quina, unidas pelos laços de sangue, pela sua condição feminina e pela aversão aos homens, na prática, não incluem Inácio Lucas, na família: “Perante as três mulheres, o seu profundo respeito ao espírito de clã, ele permaneceu sempre como um intruso” (p. 55).

Inácio Lucas é um homem violento, de “má cepa” (p. 57). Ama Estina, sente ciúmes de seu ex-pretendente, Luís Romão, e receia o desprezo da mulher. Quando Estina falece, ele declara: “A malquerença dela era tudo o que eu tinha” (p. 58). Pouco tempo depois, casa-se de novo:

Com uma mulherzinha laboriosa, grisalha, curtida, triste, que se movia pela casa como um fantasma, que lhe falava baixo, que lhe lavava os pés de joelhos (...) que tinha, enfim, para ele desvelos de velha ama. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 58)

Sente-se bem ao lado de uma mulher submissa e que lhe serve como criada. Inácio Lucas falece cinco anos depois de Estina.

#### **4.1.2 Quina**

Na época da morte de Francisco, Quina enfrenta problema semelhante ao de Estina. O rapaz de quem gosta também desiste do compromisso, com a diferença de

ter sua decisão apoiada pela própria Quina, pois ela “nutria um respeito muito profundo pelos valores económicos e os homens capazes de os desenvolver” (p. 40). Em Quina, a razão prepondera sobre o amor romântico, o que marca o seu carácter. Prefere ser admirada a ser amada. Esse pretendente de Quina chama-se Adão, devido à crença no fado e em números fatídicos ditada pela memória popular. Conforme a lenda, o sétimo filho de uma família deve receber o nome de Adão e a sétima filha, o de Eva. Agustina Bessa-Luís demonstra conhecer as várias histórias e credences que a memória do povo preserva, enriquecendo seu texto com passagens como essa:

Fora baptizado com o nome de Adão, para evitar assim correr o fado, ou seja ficar condenado a vaguear de noite, transformado em bácoro, ou cavalo, ou bode, ou toiro, em cujo rasto espolinhado se espojasse. Ah, e então apenas uma labareda, à meia-noite, consumindo-lhe as roupas que abandonou, um espinho ou um chuço ferindo que o bicho que corre desabaladamente pelos atalhos, podem quebrar o encanto! (BESSA-LUÍS, 2003, p. 40-41)

Por influência ou não dos números, Adão é agiota, interessado sempre em coisas relacionadas a dinheiro: “Apesar do esconjuro do baptismo, nunca ressecara de todo a sua natureza infernal, a recordação do barro, do limo, do caos feito idade do ouro; era abominavelmente, clamorosamente agiota” (p. 41). Quina tem grande admiração por ele que, por sua vez, aprecia nela um “certo esboço de velhacaria e amor à intriga” (p. 41). Quina não se importa com o fato de Adão procurar outra noiva. Sabe que possui a admiração dele e que Adão jamais conseguirá encontrar outra mulher que tenha a sua sagacidade e o seu “estranho poder de conselheira” (p. 43). Nesse sentido, não há rival para ela.

Adão acaba casando-se com outra mulher, de rico dote. O narrador afirma ironicamente que, após o casamento, ele se aplica ao capitalismo com fervor quase religioso: “Há destes místicos do capital, e que dedicam à sua obra os mesmos fervores dum Loyola, extraindo delas as mesmas compensações de bem-aventuranças” (p. 58). A analogia é reforçada pela descrição física da personagem que, segundo o narrador, tinha um queixo aguçado “que lhe dava ao rosto qualquer coisa de melancólico e até espiritual” (p. 58-59). Bessa-Luís fornece às personagens, Quina e Adão, extremamente materialistas, um ar espiritualizado, que as torna complexas e contraditórias. Joga com os paradoxos.

Apesar de casado, Adão continuará a visitar Quina e a consultá-la sobre finanças, mantendo uma amizade baseada na mútua admiração e compreensão, pois possuem características comuns, “fraternidade de propósitos, imoralidade nas transações, ou antes, moralidade à base dos interesses” (p. 59). Ele mantém por ela um profundo respeito e não toma nenhuma decisão sem antes ouvir seus conselhos. Quina sente-se lisonjeada, exercendo o papel de sibila também nos negócios: “Durante toda a vida, aquela assiduidade de confidências, aquele lugar que merecera não talvez no coração, mas na razão dele - e era a distinção máxima que podia conferir a uma mulher” (p. 59). Ela valoriza mais o que se relaciona à razão, por isso respeita aqueles que, assim como ela, não se deixam levar pelas emoções.

Quina não se casará com ninguém. Leva uma vida de solidão sem a companhia masculina, sem descobrir “a euforia tirânica” (p. 59), o prazer de dominar um homem pelos sentidos. Seus objetivos são enriquecer e ser notável: “Engrandecer os seus bens e o seu prestígio” (p. 59). Deseja permanecer independente, para saldar dívidas e “corrigir as irresponsabilidades do pai erguendo a casa ao primitivo nível de crédito e de fartura” (p. 59). A propriedade da Vessada é o meio pelo qual ela ascende socialmente, acreditando poder trazer ao tempo presente a antiga prosperidade de outros tempos, guardados pela memória. Mas as ambições de Quina ampliam-se, ultrapassando o espaço da casa e alcançando “todo o espaço até aos limites dos seus conhecimentos, onde os amigos viviam e comunicavam com outros amigos” (p. 59).

Quando se torna uma mulher bem-sucedida, começa a receber as cortesias de vários pretendentes, mas ela “adorava os respeitos, mais do que os amores” (p. 83). Narcisa Soqueira, a vizinha, passa a nutrir o desejo de casar seu filho, Augusto, com Quina, a fim de unir as propriedades das duas famílias. Augusto é descrito pelo narrador de forma repugnante, mas bem-humorada: “Cada vez mais pingão mais asqueroso e mais solto da língua. Bronco até o anedótico, parecia inventar as próprias ocorrências, com o fito de fazer rir todo o povo” (p. 84). Ele detesta o progresso tecnológico que já chegara à cidade do Porto e ameaça invadir o campo. Uma de suas maiores preocupações é a energia elétrica, expressão que nem sequer sabe pronunciar: “-Olhe, Quininha, então quando se resolve a pôr essa coisa de *gia* dentro de casa?” (p. 84).

Augusto é uma personagem imóvel, no sentido proposto por Lotman, isto é, está preso ao campo semântico inicial, com o qual o seu caráter coincide

plenamente. Segundo Kong-Dumas, Bessa-Luís procura representar o sentimento da terra, através de heróis rústicos. Augusto simboliza o povo humilde daquela região. Sua descrição demonstra o grande vínculo com o espaço rural e com os animais “que são os companheiros de todos os dias: os porcos”.<sup>139</sup>

Quina ri da proposta de Narcisa Soqueira. Além de não se casar com Augusto, cogita a possibilidade de tomar as terras vizinhas para si ou, como afirma João Camilo, “pensa apropriar-se ela mesma dessa propriedade contígua à sua para aumentar a importância do seu próprio património”.<sup>140</sup>

A personagem configura-se em uma “mulher sem par”, expressão consagrada por Elaine Showalter<sup>141</sup>, por opção própria, não correspondendo ao estereótipo de solteirona. A recusa ao matrimônio constitui-se em um de seus traços subversivos em relação ao sistema patriarcal vigente e torna-se uma característica distintiva entre Quina e Maria/Estina. E, ainda comparando-a à irmã, deve-se acrescentar que ela jamais guardou qualquer ressentimento pelo pai, antes pelo contrário. O carinho nutrido pela figura paterna pode ser explicado pelos fatos ocorridos em sua infância.

Quina é a segunda filha do casamento entre Maria da Encarnação e Francisco Teixeira. Nasce, em 1877 (data presumida por meio dos marcos temporais do texto), bastante debilitada, sendo uma “menina de aspecto pouco viável, roxa, moribunda” (p. 9) e possuindo uma mancha de nascença no pulso esquerdo, que, ao cabo da narrativa, é dada como uma marca de predestinação. A relação dela com a mãe, nos primeiros anos de vida, não é boa. Maria prefere a filha mais velha, parecida com ela, exigindo da mais nova, desde pequena, que seja ativa e responsável como um adulto e infringindo-lhe seca disciplina. Não pode brincar e deve fazer os serviços da casa:

Corria da adega à horta, acamava a roupa no cortiço da barreira, vedava com bosta húmida a porta do forno, carregava o linho que demolhava nas presas ou corava no limiar do pomar. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 22)

Diante da desaprovação de Francisco, que deseja que Quina possa brincar como seus irmãos, Maria se defende dizendo que uma mulher deve estar preparada para casar e cuidar de uma casa. Conta sempre a história de sua prima do Soito,

---

<sup>139</sup> KONG-DUMAS. Op. cit. p. 31.

<sup>140</sup> CAMILO, João. Op. cit. p. 51.



que casara aos onze anos de idade e, aos treze, tivera dois filhos gêmeos. Esse era o destino da mulher: casar muito nova, gerar muitos filhos e fazer os serviços domésticos. A história da prima do Soito revolta Quina que, talvez, por isso, acabará não se casando. Ela não confirma o fado que sua mãe lhe roga.

Por outro lado, o relacionamento de Quina com o pai é permeado de devoção, gratidão, deferência e cumplicidade. Ele é um herói para Quina e, mesmo mais tarde, quando souber de suas aventuras, continuará a idealizá-lo. As histórias envolvendo Francisco entrarão para a memória familiar, como “factos que polvilham de pitoresco a história das famílias (...) a fama dos seus amores (...) repelia como vivas injúrias aos actos de seu pai” (p. 24). Mais uma vez se percebe a ação do tempo e do sujeito que reelabora as memórias de acordo com a sua percepção individual. Quina faz uma idealização de seu pai, estendendo-a para a figura masculina em geral: “Ela aplaudia com fanatismo a integridade do homem na sobriedade das suas leis, junto das quais as lágrimas duma mulher não passavam de superfluidades sentimentais” (p. 24). Quina irrita-se com as mulheres da família, com a sua submissão e falta de individualidade. No fundo, lamenta por ter nascido mulher:

A corte feminina sempre tão numerosa em que vivia incluindo suas tias e casas continuadas por elas, causava-lhe irritação, pois ela lastimava desde menina o ser considerada um número entre a descendência de raparigas submissas e incapazes que se destinam a uma aliança tutelada, e que, mesmo atingindo o matriarcado, eram vencidas. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 24)

Outro homem que marca o imaginário infantil de Quina é José do Telhado, famoso quadrilheiro, amigo íntimo de seu pai. Trata-se de uma personagem histórica que Bessa-Luís resgata da memória do povo e inclui em seu romance. Segundo Luciana Morteo Éboli, Zé do Telhado “ficou marcado no imaginário popular como o bandido que roubava dos ricos para dar aos pobres, numa espécie de ‘Robin Hood’ de Portugal”.<sup>142</sup> Suas qualidades heróicas se contrapunham à prática ilegal dos assaltos. Antes de se transformar em ladrão, ele fora agraciado com uma alta condecoração, que vigora ainda no país, a *Ordem da Torre e da Espada, do Valor*,

---

<sup>141</sup> SHOWALTER, Elaine. **Anarquia sexual**: sexo e cultura no *fin de siècle*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

<sup>142</sup> ÉBOLI, Luciana Morteo. **Dramaturgia angolana no pós-colonialismo**: sujeito, nação e identidade na obra de José Mena Abrantes. 2006. 164f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

*Lealdade e Mérito*, por sua bravura e instinto militar. É expulso das Forças Armadas, após a derrota da insurreição que ele liderara contra o governo de Costa Cabral. Envolve-se, então, com a quadrilha de Custódio Boca Negra. Capturado e preso, é condenado a cumprir trabalhos forçados, na costa ocidental da África.

Na narrativa agustiniana, o bandido em fuga refugia-se na casa da Vessada, em um quarto ao lado daquele em que dormiam Maria e seus filhos, com a permissão dela. Francisco ainda não chegara. A casa, típica do meio rural, não fica trancada:

Compunha-se o corpo principal da casa duma varanda aberta para o quinteiro e a cuja extensão estavam dispostos os quartos, por sua vez voltados para a eira. A varanda era coberta com um telhadinho sustido por barrotes, e possuía uma cancela raramente utilizada, de acesso à escada que o tempo ia fazendo musguenta (...) no dizer do povo, se trancava a porta com a carapuça. (BESSA-LUÍS, 2003, p.27-28)

Quina escuta a movimentação e a conversa da mãe com José do Telhado. Quer saber quem é o homem, mas Maria pede-lhe que durma. Quando Francisco chega e se recolhe ao quarto, marido e mulher falam sobre o fato e outros assuntos, aproveitando o momento “em que toda a casa está mergulhada em tranqüilidade, e dorme, para comunicar, naquela paz nocturna, todos os planos e segredos” (p. 30). Evidencia-se uma antropomorfização do ambiente. Quando se fala da casa, fala-se da família.

No dia seguinte, Quina levanta e vai até o quarto ao lado, mas o homem não está mais lá. Deixara manchas de sangue na roupa de cama. Maria, ao ver a bisbilhotice da filha, começa a surrá-la. Francisco intervém. O espaço íntimo do quarto guarda os segredos da casa, como a proteção a um bandido, a violência da mãe e o carinho do pai.

Quina é diferente de sua irmã e de seus irmãos. Tem sagacidade e astúcia, características das quais sua mãe não gosta. Possui uma força masculina que Maria não vê nem em seus filhos homens:

Mesmo dos três rapazes que lhe nasceram, nenhum trouxera aquela marca de máscula altivez, aquela consciência para ser livre juiz, sacrificar-se pelas coisas que exigem justiça, a ponto de, para a cumprir, ser necessário deixar coração e vida, paixões que sangram, interesses que devoram, pelo caminho. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 33)

Nota-se novamente o paradoxo, os homens da família são fracos, mas a força de Quina é máscula. A altivez é vista como qualidade masculina. Esse aspecto paradoxal na descrição das personagens se repete ao longo do romance. Os homens, em geral, são apresentados como fracos e todas as mulheres fortes, transgressoras do patriarcado, são vistas como viris.

Quanto à educação, ao contrário de sua irmã, não recebe uma orientação apurada. Não sabe bordado, nem costura, mas é trabalhadora e ativa em todas as atividades domésticas. Mais tarde, Maria arrepende-se de não a ter mandado estudar caligrafia, para poder bordar palavras como “felicidade” nas toalhas, o que a impossibilita de seguir a tradição das mulheres da família: “Não fazia honra especial à casa da Vessada, cujas raparigas primavam pelos dons de tecedeiras” (p. 36). Quina também se difere pelos traços físicos. Não é bonita. Assemelha-se ao pai na pequena estatura, nas falas e no gênio: “A dúbia personalidade de Francisco Teixeira, o seu lado influenciável, propenso a ceder pela vaidade (...) espelhava-se na rapariga, era como um eco” (p. 55). Ainda em relação ao temperamento, puxara, da tia e madrinha Balbina, irmã de Maria, os defeitos, o gosto pela mentira e a ambição. Quanto à fisionomia, poucas são as características apontadas pelo narrador. Além da baixa estatura, pode-se entender que ela possui formas delgadas: “Eram o seu orgulho físico a cinta estreita e o pé pequeno” (p. 96).

Estina, por sua vez, é a confidente de Maria. Indolente, faz os trabalhos mais fáceis, enquanto Quina realiza os que exigem mais energia, mas mantêm um bom relacionamento, “se queriam muito” (p. 33). Bonita, de boca delicada e carnuda, nariz e pés perfeitos, Estina recebe uma primorosa educação feminina, baseada em aulas de crochê, bordados e tecelagem.

Na fase de dificuldades financeiras enfrentadas pela família, por causa da conduta descuidada de Francisco, Quina parte para o espaço exterior, para o espaço público, o espaço dos homens, para defender a casa da Vessada. Lida com advogados e tenta recuperar o patrimônio da família:

Quina era diferente. Tinha grande fé nas artimanhas dos advogados, achava que sempre, sem exceção, se pode iludir a lei. Cultivava-se em coisas do foro, fazia-se importuna, corria de um juiz a um influente e deste a um delegado, agia de moto próprio, desejava precipitar o lento esmoer da burocracia judicial, comprava testemunhas, impunha teorias. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 37)

Roberto Damatta considera “um ritual muito importante e altamente sombrio”<sup>143</sup> a primeira vez que um jovem vai para o espaço público, sozinho, seguindo a sua própria cabeça. Quando se deixa a casa em direção à rua, é “como se estivéssemos pondo em contato não só dois espaços, mas também dois tipos de temporalidade”<sup>144</sup>, o tempo das relações afetivas e familiares com o tempo impessoal e linear da rua que “não dá nenhum direito à saudade ou a reversibilidade plena”.<sup>145</sup> As duas categorias sociológicas propostas por Damatta, a casa e a rua, podem ser entendidas como espaço privado e espaço público, e pretendem dar conta de dois modos distintos de pensar e agir. Dito de outra forma, a casa e a rua são palavras que “não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social”.<sup>146</sup>

Quina é uma heroína complexa, pois transgride o seu espaço inicial, a casa da Vessada, um espaço fechado e feminino, para transitar no espaço aberto e público, dominado pelo homem. A personagem desloca-se através da fronteira de seu campo semântico. Quina viola a ordem do mundo exposto, fazendo o enredo acontecer. O acontecimento é sempre a violação de uma interdição: “O deslocamento do herói no *interior* do espaço que lhe é concedido não é um acontecimento”.<sup>147</sup> Ela passa a transitar em dois mundos, o público e o privado, estabelecendo um elo entre eles. Também forma uma simbiose entre as características de seu pai, identificado com o espaço aberto, e as qualidades de sua mãe, relacionada ao espaço fechado, que passa a dominar: “Aos poucos, a casa da Vessada ficou entregue nas mãos de Quina, e ela foi considerada senhora absoluta dentro daquele pequeno reino” (p. 56). Dois fatores contribuem para a ascensão familiar de Quina: a morte do pai e o casamento de Estina que promove uma aproximação entre a personagem e sua mãe, como mostra o narrador, utilizando expressões espaciais: “Eis Quina e Maria, lado a lado, e não frente a frente como outrora” (p. 55). Ao mesmo tempo em que avança no espaço fechado da casa da

---

<sup>143</sup> DAMATTA, R. Op. cit. p. 64.

<sup>144</sup> Idem. Ibidem. p. 65.

<sup>145</sup> Idem. Ibidem. p. 65.

<sup>146</sup> Idem. Ibidem. p. 15.

<sup>147</sup> LOTMAN, I. Op. cit. p. 386.

Vessada, Quina percorre os espaços abertos, alcançando também a ascensão social:

Foi essa uma época muito feliz para Quina, em que a sua atividade de lavradeira a obrigava a correr pelos caminhos, conhecer gente grada, assistir a romarias, casamentos, receber presentes de afilhados, ser considerada rica e começar a ser saudada no adro pelas fidalgas. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 56)

Mas a primeira grande transformação da personagem ocorrera por volta de seus quinze anos de idade, antes ainda da morte do pai. Quina é atingida por uma estranha doença que a mantém de cama por um ano. A palidez e os desmaios recorrentes fazem com que seja dada por inválida e quase morta. As mulheres da redondeza começam a vê-la como portadora do sobrenatural: “Isto aterrorizava as mulheres depois encheu-as de uma devoção recolhida, acreditando a moça possuída de sobrenatural, vítima ou eleita, não sabiam” (p. 45). Dessa forma, Quina recebe um poder que lhe é outorgado pelas outras mulheres. A atitude de sua mãe para com ela muda, passa a dedicar-lhe deferência, orgulho, mimos e venerações, no que é acompanhada pelas demais. Essa mudança de tratamento atinge Quina que percebe uma oportunidade de ascender no espaço social:

Relegada para um plano quase de serva, considerada um número mais na família, ela que continha elementos duma tremenda personalidade, reagiu da única forma que seria de esperar - a sua típica reacção de ‘pega ou larga’, a conquista da ocasião, usando para isso de todos os seus talentos de convicção e até charlatanismo. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 45).

Descobre o prazer de estar em primeiro plano. Vibra com o afeto e a admiração que recebe. Está consciente de ter conseguido destacar-se em seu meio: “Sentiu que não podia perder jamais aquele privilégio que subitamente a revelava com algo de distinto e à parte de todos os outros” (p. 46). Ocorre uma grande mudança com a personagem, Quina transforma-se na sibila (algunha que lhe será atribuída, mais tarde, pela condessa de Monteros), conquista um espaço só seu. Essa metamorfose é gestada no espaço fechado de seu quarto, no leito, de onde sairá mudada e pronta para transgredir as fronteiras da casa familiar. Explora ao máximo a sua nova condição: “Adquiriu uma forma de se expressar sibilina e delicada, que deixava suspensos os ouvintes, as almas estremecendo numa volúpia de inquietação, curiosidade e esperança” (p. 46).

Segundo Lukács, os heróis romanescos buscam algo e isso define a sua psicologia. Quina almeja projetar-se socialmente, transcender a sua posição subalterna. Assume uma aura mística que, no entanto, não a fará esquecer das questões práticas nem em suas orações: “Abençoei também os nossos moinhos e os caseiros deles, que não pagam a renda há tanto tempo” (p. 44). A personagem apresenta discrepâncias entre o seu exterior e o seu interior, pois a aura mística e espiritual que aparenta encobre a sua natureza ambiciosa e materialista. Tais contradições acentuam a complexidade da heroína romanesca. Quina pode ser relacionada à idéia bakhtiniana de personagem romanesca como novo e superior tipo de individualização, reunindo tanto traços positivos quanto negativos. Não é imutável, mas evolui, transforma-se ao longo da narrativa. Segundo Silvana Rodrigues Lopes, Bessa-Luís estabelece, em sua obra, uma relação entre a doença e a clarividência, entre a doença e o extraordinário, o que faz da autora “uma das principais figuras literárias da modernidade”<sup>148</sup>, ao lado de Thomas Mann.

Recuperada da doença, deixa o quarto e volta à vida de canseiras, mas com hábitos diferentes, como a parcimônia ao comer, a fim de perpetuar a sua imagem espiritualizada. As mulheres, que lhe concederam esse poder, continuam a conservá-lo: “As suas originalidades eram mantidas em mistério, apenas no âmbito das mulheres” (p. 51). Quina utiliza intuição, astúcia e demonstra a sua crença na “influência de espíritos favoráveis ou malignos, sombras manifestas do além” (p. 51), o conhecimento dos “fenômenos da natureza humana” (p. 51) e das forças telúricas (ancestralmente relacionadas à mulher). Dessa forma, consegue exercer influência sobre a comunidade supersticiosa: “Simples era, portanto, para ela atingir uma ascendência espiritual sobre todos aqueles para quem essas qualidades inatas só poderiam significar símbolos de magia” (p. 52). A personagem usa o misticismo como uma forma de poder e prestígio social, condizente com a sua condição feminina. A aparente caridade se contrapõe à sua vaidade: “Como veículo do sobrenatural, ela achava-se mais venerável do que as forças de que se propunha ser intermediária” (p. 90). Mas ela presente ou mesmo sabe que seu dom de sibila consiste em um papel social a ser encenado, como sugere o narrador: “Quina nunca soube até que ponto a sua condição espiritual era poderosa” (p. 52). O título dado ao romance *A Sibila* parece reforçar as contradições da personagem. O relato do

---

<sup>148</sup> LOPES, S. R. Op. cit. p. 13.

narrador não esclarece em absoluto se Quina é ou não especial, o que dá margem a outras interpretações, como a de João Camilo:

O problema mais sério (...) reside na relação entre o título e a personalidade de Quina. Com efeito, não se chega a compreender muito bem porque razão Elisa Aida dá esse nome a heroína; e a narração, considerando as coisas suficientemente claras, não se explica a nosso ver o bastante sobre este aspecto do personagem a que dá tanta importância. Dois ou três episódios relativamente vagos em que surge a referência aos poderes extraordinários de Quina não bastam para nos convencer nem sobretudo, para que possamos apreender devidamente esse traço da personalidade da heroína. O narrador, é verdade, diz-nos várias vezes que Quina detém poderes superiores e que goza do prestígio de uma 'sibila' entre a população; mas afirmá-lo não basta e o leitor, mesmo disposto a acreditar no que lhe dizem, precisaria de sentir de outra maneira que realmente as coisas são como o narrador diz que elas são (...) uma insistência mais convincente nesse pormenor 'importante' da personalidade de Quina, poderiam permitir ao leitor (...) sentir que o título não é, pelo menos em parte, gratuito. (CAMILO, 1981, p. 44)

O que o estudioso vê como um problema resultante dos processos narrativos adotados pela autora, “aceitá-los ou recusá-los é aceitar ou recusar a obra”<sup>149</sup>, pode ser encarado como um recurso proposital que visa justamente introduzir e deixar a dúvida naquele que lê, uma vez que a própria personagem não tem certeza sobre seus poderes. Mas o próprio Camilo reconsidera o exposto e indaga “nos perguntamos (sem poder encontrar uma resposta): será o título irónico?”.<sup>150</sup> É bastante provável, tendo em vista o que já se comentou acerca da complexidade e das discrepâncias da personagem, que se reveste de um manto místico, para encobrir seus anseios mundanos ou como afirma o crítico:

Embora o título do romance insinue que Quina é essencialmente um personagem dominado por interesses espirituais e que constrói a sua vida em obediência a uma certa metafísica, a imagem que nos deixa a totalidade da obra é diferente. (CAMILO, 1981, p. 50)

A construção de uma protagonista em que se evidenciam traços positivos e negativos demonstra o caráter não panfletário da obra de Bessa-Luís. Apesar de uma das idéias centrais do romance ser a de que as mulheres “conservam, ampliam e transmitem a propriedade”<sup>151</sup>, enquanto os homens, volúveis e irresponsáveis, gastam e desperdiçam os bens, o que se percebe ao longo do texto, através do

<sup>149</sup> CAMILO. Op. cit. p. 44.

<sup>150</sup> Idem. Ibidem. p. 50.

narrador, é que ambos possuem características negativas. Não concebe, portanto, um mundo maquiésta, mas complexo, “os homens (...) são apresentados frequentemente de maneira negativa; mas as mulheres também não escapam à mesma condenação (...) todos nós somos ridículos e monstruosos”.<sup>152</sup> O espaço construído na obra constitui-se em um lugar onde diferentes interesses se cruzam.

Quina, entretanto, tem a oportunidade de transcender o material e experimentar realmente um fenômeno metafísico, mas sente medo e recua:

No meio da noite, sentou-se na cama para rezar (...) rezou longamente; primeiro, proferindo palavras, depois, balbuciando-as apenas e logo penetrando numa densidade de ideia, uma obscuridade de pensamento que lhe esvaía os sentidos, que a deixava somente lúcida para a insistência penosa do coração. Sofria. O suor viscoso corria-lhe dos ombros, da frente, as suas mãos estavam petrificadas e pesavam-lhe no regaço. E também a sensação de sofrimento a abandonou, sentiu que se perdia numa dimensão estranha onde, dela, apenas existia uma consciência ténue mas brilhante, como um filamento de luz que ondula, prestes a ser partido, a escapar-se, a diluir-se. E, então, o medo fê-la regressar. Teve medo daquilo; apavorou-se, voltou a integrar-se em todas as capacidades físicas. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 67)

O prestígio de Quina cresce e ela passa a freqüentar a sociedade, sendo admitida, inclusive, em algumas casas fidalgas. Faz sucesso como conselheira, angariando “amigas” de quem descobre segredos: “Teve amigas nessas mulheres que tanto mais se honram quanto mais razões de despeito encontram entre si, e entregam os seus segredos àquela de quem temem a rivalidade” (p. 63). Assim, começa a transitar nos espaços íntimos dessas mulheres, em seu mundo privado: “Quina tornou-se indispensável para presidir obscuramente nesse mundo secreto, íntimo, sem artifício, em que os espartilhos afrouxam” (p. 63). Esse universo feminino é permeado por mistério, magia e velhas receitas:

A urina que suavizava o cieiro da pele, o leite de mulher para as dores de ouvido, as presas de ‘corneta’ como amuleto, fórmulas, preceitos que mantinham um sabor de harém e de barbárie. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 63-64)

As mulheres preservam e transmitem a memória de uma sabedoria ancestral. Ligadas ao passado, são no fundo avessas às grandes mudanças. Identificam-se mais com os valores perenes e com a tradição:

---

<sup>151</sup> CAMILO, João. Op. cit. p. 51.



Ainda que simulem obedecer e optar pelo vanguardismo dos costumes, as mulheres são rebarbativas às inovações. No fundo da sua natureza, há um apelo ao primitivo, ao antigo, ao passado, ao já experimentado. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 64)

Como sibila, Quina pode penetrar sem restrições nos espaços fechados e íntimos, como as salas e os quartos que revelam as paixões e os despudores, que as mulheres escondem quando se encontram no espaço público:

Quina penetrava nessas alcovas, nessas salas em que se prostravam mulheres que repousavam do cansaço da apresentação e do preconceito, e era como se a porta de uma cela de loucas se abrisse na sua frente. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 64)

As fidalgas irritam Quina, mas quando as vê, revelando-lhe as suas fragilidades e os seus segredos, exulta. Assim, dedica-se cada vez mais ao seu papel de sibila:

Aos poucos essas mulheres descontentes, desesperadas, indecisas e ociosas, criavam-lhe obrigações morais, e, para satisfazer as suas questões, as suas tragicomédias de coração, de consciência e até de saúde, ela amplificava as suas possibilidades. Assim como das suas habilidades de doente ela extraía em tempos um significado que a colocara num lugar acima dos limites humanos, agora, por um encadeado de sugestões em que a sua própria ânsia de domínio e honrarias tinha parte principal, Quina viu-se lançada num campo estranho e sempre mais difícil. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 65)

Quina diferencia-se significativamente de sua mãe e de sua irmã. Maria e Estina são personagens identificadas com o espaço fechado. Quina, por sua vez, não se limita ao espaço interno da casa, sente atração pelo mundo exterior:

Não lhe bastava (...) a frieza espiritual de sua mãe e de Estina, que, em ser solitárias, em obedecer a si próprias, em recusar influências, encontravam a paz. Elas não precisavam do mundo, e viviam com uma plenitude inigualável. Mas Quina amava o mundo, as suas manifestações de poder, de grandeza (...) a exterioridade. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 89-90)

A evolução e o envelhecimento de Quina são contados pelo narrador, não de maneira linear, mas de acordo com o caráter memorialista da narrativa, ou seja, por

---

<sup>152</sup> CAMILO, João. Op. cit. p. 51.

meio de saltos sucessivos no tempo. Há referências, em alguns momentos, à sua idade e à sua aparência física. Ao falar da protagonista, aos quarenta anos, o narrador afirma: “Estava muito grisalha, porque, na família, as cãs tinham de temporão o que as rugas teriam de serôdio” (p. 83).

Com o passar dos anos, Quina alcança o seu grande objetivo que é enriquecer, por meio do reerguimento da casa da Vessada, que “prosperava sempre” (p. 88). Adão, o ex-noivo, arrepende-se de não ter se casado com Quina e, sim, com uma mulher “chocha de sentido, ainda que rica” (p. 88), que lhe deu filhos inúteis, pois se fizeram padres. Quando seus irmãos e sua irmã deixam a casa da Vessada, Quina torna-se “senhora de metade do patrimônio” (p. 88). Sua ascensão social ocorre através da propriedade e o próprio povo usa uma expressão interessante para designar seu progresso econômico: “Segundo o dizer respeitoso dos do lugar, ‘fazia casa’” (p. 88).

O poder de Quina sobre a casa da Vessada gera discórdia entre os irmãos. Ela cobra comissão deles pela administração do lugar. João abre mão de sua parte na herança em troca de uma quantia em dinheiro, para mudar-se com a mulher para a cidade grande. Quina fica excessivamente satisfeita e o narrador faz o leitor pensar que a troca foi um negócio vantajoso apenas para ela. Abel, por sua vez, não pede a sua cota, mas, quando a irmã começa a ter fama de ricaça, inquieta-se, “roído pelo verme do despeito” (p. 89). O narrador mostra Quina como melhor negociante do que Abel, mais uma vez contrapondo homens e mulheres. Segundo ele, Abel arrisca porque tem espírito superficial, a “fraqueza da vontade” (p. 89), enquanto Quina é equilibrada: “O equilíbrio era quase, naquelas mulheres, uma forma de génio; e o que as fez sempre tão originais, pois o equilíbrio de nervos e de razão é tudo quanto há de menos vulgar nas criaturas humanas” (p. 89).

#### **4.1.3 Germa**

Mais tarde, quando Quina compra mais uma propriedade, a desconfiança toma conta dos familiares. João arrepende-se de ter vendido a sua parte na herança; Abel procura intrigar os irmãos contra Quina e somente Estina defende a irmã. Abel, o mais revoltado, é, contudo, o pai da única possível sucessora da família: Germa.

O nascimento de sua filha é informado a Maria e a Quina, por meio de um postal, entregue pessoalmente pelo carteiro, que chega à casa da Vessada, parabenizando-as. Tal atitude não agrada a Quina, pois seu forte espírito de clã não admite intromissões na intimidade da família:

A comunicação sujeita à apreciação e à curiosidade ociosa do intermediário parecia-lhe tão detestável como se esses pequenos segredos familiares (...) fossem interceptados por um estranho. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 97)

A notícia não comove Maria nem Quina e, em sua fria reação, pode-se perceber o preconceito em relação aos homens e à burguesia:

O nascimento de Germa não lhes causava entusiasmo de maior, pois ela seria uma pequena fidalga educada e crescida em ambiente diverso, e sem muitas probabilidades de que a identificassem com o próprio sangue. 'Os filhos de minhas filhas, meus netos são; os filhos dos meus filhos, serão ou não'- dizia, asperamente, Maria. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 99)

Maria não suspeita que justamente Germa será a continuadora da família, já que os filhos de Estina não irão vingar. Quina, por sua vez, despreza a sobrinha, assim como também desdenha todas as outras mulheres, não as respeita como elemento social. Durante toda a vida, luta para superar a sua própria condição feminina. Em relação aos homens, seu sentimento é ambivalente. Ao mesmo tempo em que os ama, considera-os inferiores, fracos e dignos de riso. Ao descrever o espaço interior de Quina, o narrador expõe um quadro da sociedade patriarcal portuguesa:

Um dos aspectos mais característicos de Quina era desprezar por princípio todas as mulheres. Não que pessoalmente as odiasse, mas, na generalidade, atribuía-lhes uma categoria deprimente, e, como elemento social, não as considerava. A verdade era que, toda a vida, ela lutara por superar a sua própria condição, e, conseguindo-o, chegando a ser apontada como cabeça de família, conhecida na feira e no tribunal, procurada por negociantes, consultada por velhos lavradores que a tratavam com a mesma seca objectividade usada entre eles, mantinha em relação às outras mulheres uma atitude não desprovida de originalidade. Amadas, servindo os seus senhores, cheias dum mimo doméstico e inconsequente, tornadas abjectas à custa de lhes ser negada a responsabilidade, usando o amor com instinto de ganância, parasitas do homem e não companheiras, Quina sentia por elas um desdém um tanto despeitado e mesmo íntimo, pois havia nessa condição de escravas regaladas alguma coisa que a fazia sentir-se frustrada como mulher. Na generalidade, amava o homem como chefe de tribo e pelo secular prestígio dos seus direitos. Mas ria-se de todos eles, um por um, pois lhe encontrava inferioridade que ela, pobre femêazinha sem mais obrigações do que as de chorar, parir e amar abstractamente a vida,

puddera vencer, não tanto por desejo de despique como por impulso de carácter, e utilizando para isso, sabiamente, tanto as suas fraquezas como os seus dons. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 99-100)

Germa visita pela primeira vez a casa da Vessada, aos dois anos de idade. É também o seu primeiro contato com as parentas. Maria e Quina a tratam mais com cortesia do que com afeto, com uma “hostilidade afável” (p. 101). Nessa ocasião, a menina é submetida à tradição de medir as crianças da família e marcar a altura, com um canivete, na porta da cozinha, retentora dessa memória familiar:

Mediram-na na velha porta da cozinha, já crivada de entalhaduras que marcavam a estatura de muitas outras crianças que ali tinham encostado a pequena cabeça (...) e lá ficava na porta a linha que profetizava o tamanho de cada uma dessas crianças, que, vinte anos depois, iriam apoiar a cabeça naquela porta toda lanhada pelo tempo. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 100)

O narrador não faz uma descrição precisa de Germa. Sobre seu aspecto físico, não aponta nenhuma característica específica. Apenas informa que sua aparência foi bem aceita pela avó e pela tia, pois apresentava beleza: “Acharam que se parecia muito às mulheres da casa da Vessada, simplesmente porque era bonita” (p. 100). Mas ressalva que não era uma menina atraente, porque lhe faltava confiança. Indica ainda algumas características psicológicas como a obediência, a suavidade angelical e a “sede de compreensão e de paz” (p. 101). Tais traços de sua personalidade faziam com que fosse classificada pelas parentas de “insignificante” (p. 100).

Corrobora também para prejudicar a sua avaliação, o preconceituoso olhar contra a burguesia que faz Maria e Quina confundirem a aparência com a essência do ser: “Era esta a pequena Germa que as duas mulheres da casa da Vessada receberam com hostilidade afável, contemplando, cheias de céptica ironia, os seus sapatinhos de verniz e as polainas de lã branca” (p. 101).

A garotinha gosta de brincar com bonecas, o que provoca em Quina “uma ponta de azedume” (p. 101), já que ninguém ali manuseara bonecas. Nota-se a diferença entre os brinquedos das crianças do campo e os das crianças da cidade: “Ela fora desse número de cachopas que têm por único brinquedo o enxotar a criação do cebolo, ou ver crescer um vitelo, ou mesmo batucar ligeiramente nos ovos onde se escuta o pio dos pintainhos” (p. 101). A tia se sensibiliza e confecciona bonecas para a sobrinha: “Quina fabricou para a pequena Germa uma extensa série

de monas de trapo, cujos olhos eram extraídos dos vidrilhos negros das suas sacas de veludo” (p. 101).

Sobre a pequena Germa, afirma ainda o narrador que é uma criança paciente, pouco meiga e que gosta de brincar sozinha. O espaço rústico da casa da Vessada causa-lhe certo estranhamento, pois vem de um espaço burguês:

Os seus primeiros contactos com o ambiente campestre agradaram-lhe friamente, mal aceitou essa casa onde as candeias à noite desenhavam sombras e onde a higiene era tida quase como um luxo secundário, onde não havia esses pormenores de feminilidade ociosa – uma flor, um pano de renda – e onde tudo parecia simultaneamente velho, apto e desarrumado. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 102)

Pode-se inferir do trecho transcrito a relação que o narrador estabelece entre o ambiente e as pessoas, a diferença entre as mulheres do campo e as da cidade, pois se subentende que quem faz o interior de uma casa é a mulher.

A opinião de Germa sobre a casa e suas habitantes muda com o passar dos anos. Aos sete, “Quina era já tão popular no seu coração como a própria casa da Vessada, com a sua lareira onde as achas crepitavam” (p. 102). Germa é uma personagem que evolui ao longo da narrativa. É bastante complexa, transitando em vários espaços geográficos e sociais. Gradualmente, identifica-se com a família e com o espaço da casa da Vessada. A lareira, citada na passagem, é um elemento muito enfatizado na relação da menina com suas parentas e com a casa, por constituir-se em um local de transmissão oral da história familiar, das memórias do clã. É aos pés da lareira que Quina conta para a sobrinha as histórias de sua gente.

Quina, entretanto, não gosta da garota, mas sua vaidade a impele a fazê-la gostar de si, da mesma maneira como ambiciona possuir a admiração dos estranhos: “Ela não gostava de Germa, por ser mulher e porque, mesmo criança, era às vezes intratável e, por vício, amante de contradizer; mas quão tolerante e delicada era com ela, como apreciava fazer-se querida, mais do que amar” (p. 102). Não consegue, contudo, enganar a Germa, que “suspeitava (...) o feitio traiçoeiro de Quina, a sua diplomacia admirável e um tanto pegajosa” (p. 102). Uma peculiar relação entre as duas se estabelece e é esclarecida pelo narrador, através do argumento de que seriam muito parecidas uma com a outra. Ambas possuem uma “dualidade estranha” (p. 102) que se acentua em Germa. Reconhecendo-se

reciprocamente de maneira intuitiva, surge entre elas, simultaneamente, uma profunda compreensão e uma aversão:

Germa e Quina compreendiam-se bem demais, cada uma delas via na outra a sua própria personalidade, como num espelho que não tem os jogos de luz da benevolência para lhe adoçar os ângulos e esbater as deformidades. Cada uma via na outra os próprios defeitos e virtudes (...) isso fazia com que mutuamente se detestassem, pois nós sempre tomamos como um vexame a cópia do nosso eu. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 102-103)

A maneira como o narrador apresenta Germa denota uma certa preferência pela personagem, caracterizada como equilibrada. Tal equilíbrio é atribuído ao fato de Germa transitar em dois mundos distintos, conseguindo harmonizar a cultura intelectualizada e a cultura do campo:

A verdade é que a educação de Germa recebeu um tributo incalculável naquele convívio com os costumes do campo e da sua gente, especialmente com as mulheres da casa da Vessada. Todo o postigo que a sociedade lhe inculca, o supérfluo de que a cultura lhe rodeava o espírito, sofriam ali um contraste que lhe proporcionava um equilíbrio de valores. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 103)

A partir dessa descrição, é possível considerar Germa a nova mulher portuguesa do século XX. Quina, de certa forma, já representa uma evolução em comparação à sua mãe, Maria, e à sua irmã, Estina, uma vez que ela recusa o papel de esposa e de mãe, assumindo atribuições antes masculinas, voltadas para a vida pública. Germa segue a mesma linha, também não se casará e procurará desvencilhar-se do jugo paterno. Mas o seu grande diferencial em relação à tia é a formação burguesa e intelectual a que somará os valores ancestrais da terra. Seu espaço de origem ou seu campo semântico inicial, como designa Lotman, é um lar de burguesia “desenraizada” (p. 103), porém, a personagem ultrapassa os limites desse ambiente, “onde o dinheiro possuía todo esse prestígio obcecante” (p. 103), em busca de suas origens, de suas raízes, enfim, de sua identidade. Germa encontra novos valores ao descobrir o passado de sua família, por meio da memória preservada na casa da Vessada, no espaço rural, e nas histórias de Maria e Quina: “Encontrava na casa da Vessada um ambiente um tanto árido de encantos, mas que lhe parecia digno de ser respirado” (p. 103).

Essa memória familiar é transmitida a Germa e, mesmo muitos anos depois, já adulta, ela encontrará, nas recordações do que viveu na casa da Vessada e no que lhe foi contado, um sentido para a sua existência:

Que admirável lastro, tão humano e tão vivo, restava no fundo da sua alma, mesmo quando ela esquecia, quando tudo ficava calcado sob uma camada de acontecimentos mais vibrantes, e sepultado, adormecido, nos recantos mais profundos da sua memória! E que mestras tão sábias aquelas duas mulheres, como os seus ditos saíam como um perfume. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 103-104)

Com Quina, Germa aprende valores como a amizade, a lealdade e o respeito pelos antepassados e por todos aqueles que já se foram: “Nunca se pode tratar mal os filhos dos nossos amigos, porque isso é como esbofetear os mortos” (p. 107-108). Aprende também aquilo que só a escola da vida pode ensinar, complementando a sua educação regular (feita em colégio de freiras) com a sabedoria de quem vive na simplicidade do campo:

As coisas feias são tão próprias do mundo como as bonitas. Tu és muito nova, e, no colégio, não fazem outra coisa que tapar-te os olhos (...) conhecer o mal é já uma defesa. Onde não há inocência, pode haver pecado; mas onde não há sabedoria, há sempre desgraça. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 108)

Germa intriga-se com a natureza complexa e contraditória de Quina, que tanto era capaz de atitudes mesquinhas e calculistas, como era apta a tecer sábias reflexões: “Germa ficava-se muda, cismando na complexidade daquela mulher (...) porque era tão crua, tão liberta de ilusões e disposta sempre a combater as utopias, sem porém aplaudir o pessimismo (...) ‘como é esquisita’” (p. 108). A sobrinha não consegue compreender a tia, mas o narrador desculpa Germa por sua juventude e defende Quina, mostrando a sua grande humanidade: “Era Germa, de facto, muito nova, e não sabia que o que havia em Quina de contradição, incoerência, era o seu profundo conteúdo humano” (p. 108).

Quando a avó, Maria, falece aos noventa e quatro anos, Germa observa a reação das tias. Quina é quem lava o corpo da mãe e a ajeita no caixão. Procura disfarçar a emoção, mas a sobrinha percebe que está tocada. Germa a acompanha nessa tarefa íntima, em que só as mulheres próximas participam. O ambiente do quarto, onde jaz Maria, é tomado pela morte: “Havia no ar um odor estranho, não de

cera ou ambiente fechado, mas outra coisa mais imponderável e que, mesmo inexplicável, infundia horror” (p. 110). A atmosfera da alcova contrasta com os outros ambientes da casa:

Apenas obscuridade, silêncio e aquele cheiro varando a frialdade (...) apossando-se da materialidade característica das coisas, tornando-as intocáveis e indesejáveis. Fora, o ar quente, doce, com o perfume das maçãs (...) e aquela familiaridade de sons, aquela quentura efusiva que emana da gente viva, dos corpos que se tocam, dos objectos que se usam, da própria sujidade, de tudo quanto compõe o âmbito da vida. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 110)

O contraste entre o quarto e o restante da casa metaforiza a oposição entre a vida e a morte. Estina não penetra no ambiente do quarto, ficando junto de uma tia, do lado de fora. Germa não gosta dela, pois não aprecia a sua impassibilidade orgulhosa, o seu estoicismo quase desumano, sua inflexibilidade e secura. Prefere Quina, percebendo-a como capaz de piedades súbitas e rancores fervorosos e passageiros. Enfim, considera-a mais comunicativa e mais humana.

Germa, com o passar do tempo, apega-se à casa da Vessada, passando nela longas temporadas, e sente muito quando é chamada pelos pais a voltar para a cidade:

‘A pena que tenho sempre que me vou embora não está no momento da partida, mas em todas as mudanças que sou obrigada a fazer, quando retiro outra vez o meu pente e a escova de dentes da prateleira do lavatório. Aqueles espaços vazios significam mais do que saudade, dão-me a impressão de que alguma coisa acabou, e que eu tenho culpa de que isso acontecesse’ (...) mudar de hábitos e de lugar, que é senão uma fútil maneira de encarar a morte? (BESSA-LUÍS, 2003, p. 112)

Quina, contudo, sente que Germa invade a sua intimidade, o que lhe incomoda. Seu mundo interior é regido por leis diferentes, as leis dos camponeses:

Havia um certo mundo em que não gostava de ver penetrar aquela rapariga que nunca deixaria de ser de todo estranha para si, nunca lhe captaria por inteiro a sua confiança aldeã cheia de preconceitos da espécie, melindres que vão desde o conhecimento das suas inferioridades de cultura até ao ocultar dos mais sagrados ditames do espírito, as crenças e os costumes que se suspeitam tão bárbaros quanto se preferem como verdadeiros. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 113)

Germa não conhece o lado místico de sua tia, considera-a uma mulher mundana, “rasteira como o pó” (p. 113). Não suspeita que possa ser capaz de com o



poder de uma prece “secar um jorro de pranto e soprar novos alentos numa alma esmorecida e gasta” (p. 113). Ela só passa a conhecer a face sibilina de Quina, no dia do desaparecimento da filha de Estina, a louca. É nesse momento que ela desvela um pouco o mundo de Quina:

Naquela noite estranha que Germa ia viver, uma parte da cortina que encobria o mundo admirável de Quina havia de afastar-se, para que ela pudesse entrever o esplendor maravilhoso que se desprende dum ser trivial e sem gênio, uma mulher vaidosa e fraca, e mesmo não muito inteligente, mas cujo espírito conseguia às vezes, superar a sua própria qualidade e ser poderoso e grande. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 113)

Através do olhar de Germa, nota-se mais uma vez a complexidade da personagem Quina, a sua duplicidade, a discrepância entre interior e exterior. Estina, nessa passagem, também é descrita de forma a ter as suas contradições acentuadas. O sumiço da filha desestrutura a sua aparente placidez:

Germa constrangeu-se ao ver aquela criatura invulnerável, férrea de compleição, talhada para o infortúnio (...) inatacável porque nada temia, parecer de repente uma pobre mulher desamparada e decrépita. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 114)

Quina reza a pedido da irmã e, para Germa, é como se um círculo surgisse em torno de sua tia. A metáfora espacial simboliza o mundo de Quina, o mundo da sibila, um espaço só seu: “Há em volta desta mulher um círculo que não posso transpor e que me torna invisível para ela (...) não está surpreendida, mas até um pouco desatenta, não com o exterior do círculo, isso é evidente” (p. 115).

O desaparecimento da louca mexe também com Inácio Lucas, cuja ira vem à tona. Projeta toda a sua raiva sobre a mulher, que considera uma “morta viva”:

Ela já morreu – dizia. – Antes de hoje e há muito tempo que ela estava morta. Já a pariste morta, porque as tuas entranhas são amaldiçoadas. Quando viste os teus filhos estendidos numa tábua em cima da cama, não choraste uma lágrima que enchesse um dedal; porque também tu estás morta, e os teus frutos são a desgraça. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 118)

Quina aconselha Germa a nunca se casar: “-Menina (...) não te cases nunca. É a maior desgraça que pode acontecer a uma mulher” (p. 120). O casamento é mostrado de forma negativa em toda a obra, principalmente, ao enfatizar o relacionamento conjugal de Maria e Francisco e de Estina e Inácio Lucas. Simone

Pereira Schmidt afirma que o romance não apresenta casais, mas anticasais, a fim de mostrar “a falência da experiência amorosa, particularmente através da desmistificação do casamento, da representação da sua face mais cruel”.<sup>153</sup>

Transcorrido um mês do desaparecimento da louca, seus restos mortais são encontrados em uma caverna. Germa só reencontra Estina dois anos depois e se surpreende ao reparar que ela já não veste o luto. A atitude de Estina é apoiada por Quina, que também detesta vestir negro: “O seu ódio ao negro estava-lhe na alma, e Quina também o compartilhava (...) ‘se a paixão pela morte de alguém durasse mais tempo do que dura uma roupa de dó, quem é que resistia?’” (p. 123). As duas irmãs subvertem a ordem social que recomenda o luto perpétuo.

Já Germa gosta de vestir preto para parecer mais velha. Quina tem orgulho da sobrinha, principalmente, por ser uma rapariga bonita, exibindo-a entre as suas relações. Mas gostaria de educá-la a seu modo, inculcando-lhe seus trajes de lavradeira: “Vê-la vestir pelo figurino que a própria Quina jamais alterara, a saia com o cinto forrado de cetim, o lenço de seda apertado em forma de touca e que lhe dava ao rosto uma suavidade freirática, uma austeridade doce e medieval” (p. 123).

Abel, o pai de Germa, procura educar e instruir a filha com o intuito de prepará-la para tirar proveito de Quina:

Industriava Germa em reverências, pois sabia Quina muito vulnerável a elas (...) – Anda com a tua vida – dizia-lhe agastado (...) Tu não és rica (...) não custa nada mentir um bocado, e, se à custa disso recebes com que comer toda a vida sem trabalhar, é um bom negócio. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 124)

A moral interesseira que o pai tenta inculcar-lhe deixa Germa indignada. A personagem se define em oposição a outras personagens, como Abel e Quina. Seu caráter se configura ainda pelos contrastes existentes entre os espaços em que circula, em que o grande par opositivo é formado pelo espaço da cidade e o espaço do campo, cada um com suas próprias normas de conduta. Outra oposição decisiva ocorre entre o seu mundo interior e o mundo exterior. Germa reage frente à realidade, expondo uma problemática do mundo, o que faz dela uma heroína romanesca, no sentido proposto por Lukács. Ela evolui e se modifica à medida que se confronta com os diferentes espaços geográficos e culturais:

---

<sup>153</sup> SCHMIDT, S. Op. cit. p. 187.

Foi o contraste de caracteres, a inadaptação, a perene batalha do seu espírito contra o ambiente, que amadureceu muito depressa Germa (...) A constante hostilidade de todo seu ser devia-a àquele imposto de sujeição que o mundo lhe queria exigir, que as criaturas lhe pediam para prestar, em concordância mesmo aparente. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 125)

Ainda em relação à educação de Germa, é preciso enfatizar que o narrador nada comenta sobre a contribuição de sua mãe, uma personagem quase ausente da narrativa. Apenas informa que é uma mulher caridosa, simpática, generosa e muito detestada por Quina, porque “era a mais impecável, a mais justa e prudente e fiel de todas as mulheres que conhecia” (p. 197).

#### **4.1.4 A disputa pela casa da Vessada**

Os planos de Abel sobre a possível indicação de sua filha como herdeira universal dos bens de sua irmã, em testamento, são ameaçados pela presença de um “afilhado” de Quina na casa da Vessada. Aos cinquenta e oito anos, quando recebe o título de “dona”, por possuir várias propriedades e riquezas, Quina torna-se madrinha do filho de um criado, que trabalhara anteriormente para a condessa de Monteros. Nessa época, está em seu apogeu como administradora e “perfeita em seu cargo de sibila” (p. 136). Mas é justamente nesse momento que uma grande fraqueza se revela em sua personalidade. Ela cede à tentação de exercer o papel de mãe, quando resolve criar o filho do empregado. A maternidade será a sua perdição, transformando-a em uma criatura frágil: “Ignara, tola e vulnerável de coração, no dia em que aceitou em sua casa aquela criança e incondicionalmente a adotou” (p. 136). Apossa-se do menino, afastando-o do pai, que acaba sumindo no mundo. Cria-o junto de si, “preso às suas saias e à sua sombra” (p. 137). A criança é chamada de Custódio e cresce, portanto, sem a figura masculina do pai. Quina fica feliz quando o pai do menino deixa a casa, pois considera a criança sua propriedade e teme ser comparada pelo criado à condessa de Monteros, sua antiga patroa. A presença do criado a afligia, porque trazia à tona a memória da fidalga que, mesmo depois de morta, provoca-lhe sensações de inferioridade social:

Untuosa recordação servil, que a distanciava, que a reduzia a uma insignificância terminante, que era a declaração explícita da sua pobreza, da

sua falta de distinção, de nome, de honras, ao lado daquela outra mulher fabulosa e cheia de poderes. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 138)

Fica evidente que Quina não vencera totalmente o seu complexo de inferioridade, mesmo com toda a riqueza e prestígio que angariou. Continua, internamente, como a lavradeira, uma mulher do povo. Seu carácter define-se em oposição à mãe e à irmã, mas também em contraste à condessa. Ter aceitado o escudeiro como seu criado, na casa da Vessada, foi uma tentativa de modificar o seu mundo rústico, dando-lhe um pouco mais de requinte. Mas Quina é, ao cabo, fiel aos valores do campo. Para se ver livre do pai do menino, dá-lhe uma quantia de dinheiro, mas lhe toma um fino relógio, que fora, provavelmente, presente da condessa.

O verdadeiro nome de Custódio é Emílio. Mas o apelido fica consagrado pelo costume popular de chamar assim a todas as crianças antes do batismo. O menino tem a fala atrasada e, como solução, Quina adota mais uma tradição popular. Trata-se da cerimônia do “menino do fole” (p. 136), que deve ser presidida pela madrinha. É uma boa oportunidade para ela exhibir à comunidade o seu talento de sibila e a sua suposta generosidade. Seu interesse pelas crianças também é motivado pela vaidade: “A sua doçura para com as crianças depende da sua imensa ansiedade de simpatia e da satisfação que sentia ao ser reclamada e preferida por elas” (p. 140). Segundo o narrador, Quina é “incapaz de qualquer forma de desinteresse” (p. 140). Todos os relacionamentos são para ela, antes de tudo, um negócio, um contrato, “em que a moeda era a reciprocidade de sentimentos” (p. 140).

Quina sente-se realizada ao fomentar a dependência total do menino: “Era esta confiança, esta dádiva total de instintos que desabrochavam, que maravilhava Quina. Nunca ninguém a considerara tão única, tão imprescindível, tão suprema” (p. 141). A realização de Quina se dá por meio da sujeição de todos. Ao longo da vida, procura submeter um a um ao seu poder e à sua influência: Maria, Estina, a condessa de Monteros, Adriana, Adão, Germa e, finalmente, Custódio.

O menino, entretanto, provoca uma mudança em Quina, tornando-a vulnerável, o que é observado, mais tarde, por Germa: “Tinha-se operado uma estranha mudança” (p. 142). As coisas começam a fugir ao controle de Quina e o seu interior de alguma maneira se altera: “Tinha gasto talvez em suavidade e simpatia, mas, de facto, alguma coisa de seu carácter se constrangerá até se

estiolar” (p. 142). A personagem prossegue evoluindo na narrativa. Quando Germa a visita, depois da inclusão de Custódio, na casa da Vessada, Quina a trata sem prazer algum. Sobre o garoto, Germa acha-o “espantosamente belo! Belo e fatal” (p. 142). Pela primeira vez, a sobrinha sente pena da tia.

Abel preocupa-se ao tomar conhecimento do que se passa na casa da Vessada, lamentando a posição que Custódio ocupa junto à Quina. A indiferença com que Germa trata o caso irrita profundamente o pai. Há uma forte oposição entre eles: “Defrontaram-se, corando ambos vexados por aquele rancor fundo implacável, que às vezes subia à superfície, motivado pelo embate de duas energias contrárias” (p. 144). A solteirice de Germa também incomoda Abel, que vê no casamento a possibilidade de um bom negócio:

Aquela rapariga de vinte e seis anos, que não casara ainda e que não parecia disposta a transaccionar legalmente o seu corpo e todos os seus dotes de educação e mentalidade por uma situação vantajosa para toda a família, parecia-lhe insolente e digna de reproche. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 156-157)

Ao visitar a tia, Germa não consegue ficar mais do que um dia: “-O comboio da tarde é com certeza melhor. Comes, antes de ir, alguma coisa...” (p. 146), pois Quina praticamente a manda embora da casa da Vessada. A sobrinha sente que perdeu espaço para Custódio: “O seu lugar estava, pois, esquecido” (p. 146). Quina mudara, não mais se mostrava comunicativa como dantes, contando histórias do passado. Até seus velhos conceitos parecem alterados:

Esse desprestígio dos homens em geral e que ela constantemente apregoava, esse particular menosprezo pelas mulheres e do qual Germa sofreu a alusão, eram agora em Quina como que fontes esgotadas que não alimentavam mais as suas ideias quase egocêntricas como pagãs. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 147)

A mudança da personagem modifica a atmosfera da casa da Vessada: “Que diferença nessa Quina que outrora tanto amenizava o ambiente com as suas graças” (p. 147). Instala-se entre Germa e Custódio uma certa rivalidade: “Germa não se ria. O seu olhar era contrariado e duro, e não pensava em gracejar com tudo aquilo. Partiu nessa mesma tarde, sem tornar a ver Custódio” (p. 150).

Abel revolta-se com os arroubos maternos da irmã. Procura por João, depois de quinze anos sem se verem. Fica evidente a situação econômica não confortável

do irmão, que trocara o campo pela cidade: “João respirando uma quase pobreza, essa falsa auréola de conforto da classe média a quem as pretensões fazem pelintra” (p. 151). A descrição da casa de João indica a sua situação de burguês decadente que sonhou alto demais:

Vivia numa enorme casa desmantelada, propriedade da mulher, desceu oitenta e quatro degraus para lhe abrir a porta; porque faziam residência apenas no último andar, e o cordel a que se prendia o fecho não funcionava (...) retirou-se para um lado do pequeno vestíbulo pavimentado com azulejos dum fosco cor-de-rosa, e esperou que o irmão entrasse, para o conduzir pela escada interminável, iluminada nos patamares pela claridade das habitações desertas, cujas paredes, pintadas com veios negros imitando mármore, brilhavam suavemente (...) na sala, mobiliada com essa espécie de móveis que exprimem na sua solidez modesta e no imprescindível das suas atribuições, a honesta e grotesca resignação das falências burguesas. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 150-151)

Abel apieda-se do irmão, que está velho e decrépito, sem guardar nenhum traço do apogeu humano de sua juventude. Na descrição do quintal de João, onde ele fez uma horta, percebe-se a frágil tentativa de manter um vínculo com a sua origem camponesa:

-Tens um bonito quintal, vejo-o daqui - comentou, por cortesia, Abel, chegado à varanda traseira, donde se avistava uma sucessão de bairros miseráveis entre murecos derruídos onde trapos secavam, muito destacada a cor-de-laranja, a cor-de-salmão das baetas. Uma faixa de terreno, com um eriçado de estacas de feijoeiro, via-se em baixo. Era exíguo e pobre, mas à consciência de proprietário de João, muito sensível agora naquela existência de hortelão que sonha granjas e lameiros num canteiro, aquilo parecia grandioso. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 151-52)

Abel conversa com ele sobre Quina e os últimos acontecimentos na casa da Vessada, mas João não quer ouvir falar da irmã: “-Ela é uma intriguista que me enoja, uma criatura sem sentimentos” (p. 152). Abel afirma que “Quina conseguiu apropriar-se da representação de todo o nosso passado de lavradores” (p. 152), ou seja, a irmã, na opinião dele, não só detém os bens materiais da família, a casa da Vessada, mas também a memória do clã. A declaração do irmão atinge o lado frágil de João: “Era um homem fraco, conciliador e liberal na fartura, mas sujeito à inveja e à torturada maledicência quando o êxito de alguém lhe revelava mais profundamente a sua própria impotência” (p. 153).

João difere-se dos irmãos, segundo o narrador, por ser o “apontamento intelectual da família” (p. 153). É ávido leitor de novelas históricas, dado que se

reflete na descrição do espaço, onde se destaca uma “estante de macacaúba, que não perdera a antipática circunspeção de guarda-roupa para que fora talhada” (p. 153), em que acomoda os livros. O “armário” de João funciona como uma espécie de memória cultural de antigas histórias ingênuas de amor, como “*O Bastardo da Rainha*, encadernado em papel de lustro (...) cujas páginas por serem velhas, pareciam crestadas e quebradiças” (p. 153). Mais uma vez nota-se o tom irônico do narrador ao descrever os burgueses e os intelectuais.

Enquanto as intrigas familiares eram tecidas, Custódio, o protegido de Quina, ia crescendo e ocupando cada vez mais espaço na casa da Vessada. Quina o colocara a dormir em seu leito até a puberdade. O menino, portanto, consegue penetrar na intimidade do quarto, espaço ligado ao afeto. Para João Camilo, “Quina transfere para Custódio toda a sua afectividade acumulada e frustrada.”<sup>154</sup>

Ao completar dez anos de idade, revela-se a sua idiotia, a sua falta de entendimento, como se sua razão tivesse se petrificado. Tem uma “memória de experiências muito limitada” (p. 154) e um caráter violento. Para reforçar a crueldade presente em Custódio, o narrador conta vários casos em que o rapaz mutila e mata animais como, por exemplo, quando extermina um dos cachorrinhos de Quina com pontapés. Além disso, na caracterização de Custódio, percebem-se traços já mostrados nas demais personagens masculinas: a fraqueza de caráter e a identificação com o espaço exterior. Quando se torna homem, Custódio evita passar muito tempo na casa da Vessada, prefere freqüentar ambientes sórdidos:

Só muito tarde é que Custódio voltava para casa, porque saía sempre depois da ceia, e várias vezes demorava fora dois ou três dias. Com a idade, os seus hábitos tornavam-se francamente libertinos (...) próprio dos que, afeitos a um ambiente cerrado de paixões, julgam como infantilidade e ridículo o doméstico. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 180).

Desde pequeno, aprende a dominar Quina, ora pelo carinho, ora pela grosseria. Quina cede aos seus caprichos, por achá-lo inocente e por temer o escândalo entre os vizinhos. Custódio “era o seu pesadelo, o seu carrasco e também a mais viva chama de seu mundo árido (...) era afinal a vingança dos juízos que ela fizera dos homens” (p. 154). Mesmo depois de adulto, Custódio jamais trabalha. Torna-se um delinqüente, roubando objetos da casa da Vessada e andando com

---

<sup>154</sup> CAMILO, João. Op. cit. p. 51.

más companhias: “Moldava em estearina chaves falsas, para abrir as gavetas onde suspeitava valores, que trocava sempre com prejuízo, muito iludido com a generosidade dos companheiros” (p. 158). Quina não o repreende, mesmo ao ser alertada de estar criando um vadio: “Quina, a quem aquelas culpas num homem outrora teriam feito expedir catilinárias aos quatro ventos, apenas definhara um pouco, cheia duma pena calma, sem revolta” (p. 158).

Envolvida por um sentimento quase maternal com o qual não sabe lidar, procura justificativas para a sua própria conduta permissiva, como alegar que mima Custódio por ser um possível neto da condessa de Monteros (o povo suspeita de um envolvimento amoroso com o criado, pai de Custódio) ou, ainda, por cogitar ser o jovem a reencarnação de seu pai, Francisco, cuja memória não se apaga em seu íntimo: “O espírito bem-amado, preferido sempre, e que na sua memória era como um espinho, uma sôfrega dor nunca aplacada e quase jovial, de seu próprio pai” (p. 161). Exime-se, assim, da responsabilidade, atribuindo tudo ao fado:

Não podendo aceitar Custódio com as superioridades concretas que não possuía, admitiu-o com as grandezas abstractas das predestinações divinas, pois essas ninguém lhas negaria. E, desde então, achou-se imunizada contra todas as turbulências e erros daquele rapaz, e nos quais via sempre a marca terrível da fatalidade, de que não compete ao homem ser responsável. Ele não agia de livre vontade; era apenas o instrumento duma força independente, da qual nem suspeitava e de cujos poderes nada sabia. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 161)

A sibila procura investir Custódio de dignidade, outorgando-lhe o direito de sucedê-la espiritualmente, quando entende que o rapaz consegue ver espíritos. Chega a essa conclusão, quando ele alega ver um homem semelhante ao abade que estava doente, entre a vida e a morte, vindo a falecer em seguida:

-Ande cá. Não vê ali um homem? (...) –Não é nada. São ramos, alguma escada encostada (...) Mas Custódio (...) definiu com mais pormenores o vulto do homem, pintando-o ataviado com uma batina e uma volta branca, sem esquecer até o rosto ictérico e os olhos amarelos do abade. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 162)

Dedica a Custódio o mesmo amor que sentia por Francisco: “Na sua afeição arrebatada e delicada por Custódio, estava a mesma gratidão, a mesma humildade apaixonada que dedicara ao seu próprio pai” (p. 165). O sentimento de Quina por Custódio torna-se cada vez mais ambíguo, oscilando entre dois extremos:



“linguagem do coração materno ou coração de amante” (p. 165), mas o narrador não aprofunda a questão, deixando livre curso ao pensamento do leitor. A vaidade e o medo fazem com que Quina não demonstre a intensidade de seus sentimentos. Esconde, em seu espaço interior, inconfessáveis desejos:

O pudor de não ser correspondida com igual soma de pura sinceridade, fazia com que ela jamais lhe pudesse revelar toda a intensidade da sua ternura e chegasse a desprezá-lo mesmo quando mais o favorecia (...) e contudo, como ela daria as suas rendas todas, tão laboriosamente acumuladas, para ter sobre o seu regaço a cabeça daquele adolescente, nas noites de serão (...) poder confiar-lhe as palavras simples e cheias duma eloquência primitiva e quente. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 165)

Quina começa a fazer exatamente o que condenava em seu pai e em seus irmãos, isto é, gastar dinheiro com coisas supérfluas e caras, só para agradar a Custódio: “Presenteava-o com regalias impróprias da sua posição (...) comprara-lhe um tordilho (...) não só pagou pelo cavalo uma exorbitância, como negociou (...) arreios, bonitas peças marcheteadas de prata e sela de camurça com pregarias” (p. 160).

É por essa época que surge o boato de que Quina estaria decidida a vender os moinhos, herança da mãe, cogitação que suscita espanto entre os familiares:

A própria Germa experimentou um sobressalto. Era possível? Os Moinhos eram o único legado de Maria, a fatia que lhe coubera da ração dos irmãos (...) Que acontecia, pois, de tão estranho na casa da Vessada, para que os moinhos agora produtivos e um relicário de família, fossem vendidos? (BESSA-LUÍS, 2003, p. 157-158)

Mas era somente um boato que o narrador utiliza para mostrar até onde vai a ambição de Quina que a faz agir de maneira inescrupulosa. Os moinhos nunca tinham rendido muita coisa, porque os caseiros não pagavam regamente o que deviam. Eram administrados por uma velha senhora e seu sobrinho, Tibúrcio:

Chamava-se Tibúrcio, e vivia com a tia (...) sórdida, ciosa do seu ouro, das suas cruces e cordões, que trazia, chocalhando, no bolso do avental, era a esquelética descendente duma família de moleiros, caseiros já da casa do Freixo, e cuja propriedade (...) coubera como dote a Maria e, por direito de partilhas, pertencia agora a Quina. Por dó e porque a velha a adulava (...) ela perdoava-lhe as rendas, ocultando, porém esta generosidade com um recrudescer de ameaças. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 116)

Para se livrar da velha, Quina faz uma insinuação para Tibúrcio a respeito da tia dele, quando lhe cobra as rendas: “Ouvi dizer que ela vendeu o ouro... –Não vendeu não senhora! – disse, abruptamente, o homem (...) –Eu rebento-a se ela vender o ouro, pode contar comigo. –Tome conta do que eu lhe disse” (p. 116). Mais tarde, Quina colhe os frutos da discórdia que semeou:

A velha aparecera estrangulada (...) e o corpo, mal fechado com umas pontadas depois da autópsia, pingara sangue do caixão durante todo o percurso até ao cemitério, o que queria dizer, na voz popular, que o assassino acompanhava a sua vítima. Era, de certo, Tibúrcio. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 157)

Quina, então, despede Tibúrcio, “finalmente justificada para se descartar do seu compromisso de caridade” (p. 157) e contrata novos caseiros, conseguindo transformar os moinhos num negócio lucrativo. A heroína chega à velhice ainda cheia de defeitos que realçam o seu aspecto humano e contraditório:

O seu egoísmo era em proporção ao seu amor pela vida, o orgulho de quem a própria paixão submete e vence. Não parecia de todo uma criatura nem admirável, nem sábia, pois não passava de uma mulher cujos defeitos eram expressivamente evidentes e cuja alma era, talvez, demasiado intrínseca para ser recortada em síntese. Possivelmente, era Quina uma destas pessoas de quem se diz não terem carácter, significando isto todo o turbilhão de aspirações, desejos, fraquezas, perversidades, mentira, audácia, medo e loucura, que pode ser encontrado no coração humano. A fibra mais recôndita do seu ser era a ternura. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 164)

No ocaso de sua vida, Quina mostra novas mudanças em seu aspecto físico e em seu temperamento. O corpo, pouco a pouco, debilita-se e Quina começa a se isolar da sociedade. Recolhe-se à casa da Vessada e recusa a fama de sibila, pois não precisa mais dos aduladores. A personagem começa a avaliar os atos de sua vida e sente uma profunda solidão, acentuada pelos espaços vazios:

Acontecia-lhe sentar-se na sala, no meio da casa deserta, e pensar que o seu triunfo, a sua riqueza, o nome pronunciado com reverência naqueles conciliábulos do adro, entre lavradores, a deixavam exactamente no ponto de partida – a mais inacessível das individualidades e o mais triste isolamento. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 171)

O narrador procura descrever a solidão de Quina, comparando a casa da Vessada a um navio que afunda na companhia unicamente de seu capitão:

Sofria quase com devoção essa mágoa de permanecer só, e, apesar do enorme dispêndio da sua energia moral, do seu interesse humano sem limites, sentia-se como um capitão de navio que vê embarcados em escaleres todos os náufragos e permanece na amurada, enquanto sob os pés, num gorgolejo arrastado, se abrem abismos. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 171)

O sofrimento de Quina é reforçado pelo vislumbamento da morte e pelo interesse indiscreto de Custódio por sua herança: “-O que me deixa vossemecê quando morrer? –Que me és tu? – disse Quina. –Criei-te e dou-te de comer. Que esperas mais? –Então que estou aqui a fazer?” (p. 166). A atitude do rapaz é como uma “desajeitada punhalada” (p. 166) que para sempre fica a sangrar no coração de Quina.

A idéia da morte começa a perturbar Quina, gerando um sentimento dúbio, que ora transforma-se em terror, “sempre com aquela lúcida sensação de fim inadiável e sempre mais próximo (...) contra o qual a sua resistência não passava dum caos de terror” (p. 171-172), ora em serenidade: “Se a morte lhe tocasse a fronte, achá-la-ia mais fria do que se já se tivesse entranhado nela. Estava serena e cheia de paz” (p. 172). Buscando manter-se calma, Quina procura esquecer a ação do tempo e do espaço sobre o seu ser: “Tentava reconhecer-se, ser de novo um indivíduo, com nervos, sangue, reacções, ideais, em vez da forma absurda empolgada pelo tempo e pelo espaço” (p. 172). A maturidade dessa última fase da vida de Quina é descrita pelo narrador por meio de uma metáfora espacial: “Conseguia colocar-se num ponto exterior da vida, e, olhando-a, então, achava-a desconforme” (p. 183).

No inverno, Quina adocece, prostrada por uma pneumonia. Tenta esconder o fato da família, mas, Libória, uma criada, avisa Inácio Lucas e Estina, que mandam um médico. É a primeira vez que um médico entra na casa da Vessada. A convalescença é um período difícil para ela, pois tem que permanecer no quarto. Esse espaço íntimo é descrito como um reduto de memórias familiares, onde os móveis e objetos transcendem o valor material:

Tudo era um tanto sujo, usado e possuindo essa pátina melancólica, familiar e simpática, das coisas que atravessam várias gerações, sem serem substituídas – coisas que o homem escravizou a si, dando-lhes apenas um direito de duração, menos que de conforto, menos que de elegância. Onde todos os objectos têm essa evidência de servidão, pode existir espírito; mas

onde as coisas possuem apenas um cunho de consideração e de valia material, existe somente o bezerro de ouro. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 180)

A doença de Quina traz Estina de volta à casa da Vessada. Ela passa uma semana cuidando da irmã. Depois, retorna a Morouços, espaço do qual já sente falta: “Estina sofreu como um exílio aquela época em que esteve afastada dos hábitos, porque, dizia, ela, ‘a infelicidade também cria raízes’, e a sua casa de Morouços era o seu mundo” (p. 184). O apego a Morouços demonstra a imobilidade da personagem que se rende à realidade.

No auge de sua enfermidade, Quina recebe também a visita de Adão e de Augusto. Sente vergonha por sua aparência: “Ela acanhou-se pela primeira vez (...) pois se achava totalmente envelhecida, abatida e sem forças” (p. 185). Isso, contudo, não a impede de sentir seu velho desprezo pelos homens: “Quina desviou os olhos, tomada dum asco frio e insuportável. ‘Ambos os dois são homens, e não fazem diferença’” (p. 188).

Mas a visita mais surpreendente é a de seu irmão, Abel, que volta à casa da Vessada, depois de nove anos. Pela primeira vez, no romance, a memória de um homem é acessada pelo narrador:

Abel remoendo em tumulto certas antigas cenas, os seus calções abertos de garoto, e por onde um recorte de fralda saía como uma vela; o susto que tomara uma vez ao deparar com o vulto de Narcisa Soqueira, que lhe acenava da janela; a própria Quina, menina de carrapito atado com um nastro vermelho, estendendo a saíta diante dele. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 188)

Após expor as lembranças de Abel, o narrador apressa-se em apontar a diferença da personagem em relação às mulheres da família. Ele se comove ao rever a irmã e a casa da Vessada: “Abel sentiu os olhos molhados porque ele, diferente das mulheres da casa, era de fácil comoção e, por isso mesmo, mais superficial” (p. 188).

A emoção de Abel, no entanto, não apazigua o seu rancor e ele expressa a Quina todo o seu descontentamento em relação à Custódio e o seu conhecimento a respeito de tudo o que se passa na casa da Vessada:

Já não podendo conter mais o rancor que, havia anos, acumulava, vazou ali todas as suas queixas, acusou-a de o arruinar, de o lograr, de manter a suas expensas um vadio (...) que tinha vícios e que a maltratava (...)

mostrou conhecer, um a um, todos os seus passos, todos os casos sucedidos. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 190).

Antes de ir embora, Abel, por cortesia, convida a irmã para passar uns dias na casa dele, a fim de tratar de sua saúde na cidade. Para sua surpresa, Quina aceita o convite: “Ao contrário do que podia imaginar-se, aquilo provocou em Abel uma surda contrariedade, e uma centena de inconvenientes lhe acudiram ao espírito” (p. 191). Uma semana depois, ela chega à casa do irmão. É a primeira vez que Quina visita seus parentes na cidade. Apesar de ser uma personagem complexa, que evolui ao longo da trama e que transita em diferentes espaços, ela não se adapta ao ambiente urbano e burguês da casa de Abel:

Ela já sabia que aquele ambiente de conforto e hábitos supérfluos – o correio entregue numa salva de prata, as flores em jarra de cristal, os tapetes talhados em volta dos móveis, os diademas engomados das criadas, as comidas demasiado picantes e repisadas – haviam de lhe provocar um vexame e uma azeda timidez. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 192).

Precavida, leva poucas roupas, para poder voltar depressa. Sua intenção é demonstrar interesse pela família. A fim de não se sentir inferiorizada naquele ambiente refinado, distribui presentes. Germa acha a tia envelhecida e doente.

Quina aproveita que está na cidade e visita também o outro irmão, João. Na casa dele, fica mais à vontade, pois o espaço decadente daquela moradia a faz sentir-se superior: “Onde Quina encontrava um ambiente que lhe proporcionava certa satisfação era em casa de João. Aquela mediania conformada (...) incitaram-na a considerar-se um tanto protectora e portanto a definir ali a sua superioridade” (p. 195). O narrador retoma o tom irônico, para descrever (e criticar) os hábitos burgueses ali adotados: “Comer pastel com faca, tratar como príncipes de sangue os cabelereiros” (p. 195).

A crítica prossegue por meio da percepção de Quina sobre a casa do irmão. Nota-se a oposição entre o espaço rústico da casa da Vessada e o espaço burguês e urbano da residência de João:

Percorreu a casa, piso por piso, reconheceu, não sem um vago vexame, que era uma destas habitações de lojistas onde o que não é frontaria está tomado por uma lúgubre escada; e a instalação eléctrica era um enredado de fios que pendiam sobre o vão dos patamares e tinham o eterno provisório das coisas que servem sem satisfazer; e que, desde o pátio onde na pequena pia de cimento se amontoavam peças dessa roupa cujo garrido esconde a sujidade, até ao quintal, aproveitado palmo a palmo com uma

paciência de miséria, se respirava essa frustração de burguesia que, à custa de similar, faz da sua pobreza uma impertinência (...) 'Vale mais o que na minha casa deito fora, do que, nesta, o que se aproveita. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 195-196)

O desconforto no espaço urbano é partilhado por Germa. Não se sente bem em sua própria casa, porque a considera espaço de seu pai:

E o seu lugar, o único onde poderia alcançar a paz, era a obscuridade (...) com uma retribuição apenas indispensável que correspondesse ao seu direito de subsistir. Tudo mais seria um furto aos homens, como sempre a sua existência fora um furto para seu próprio pai, de quem utilizara os bens e o nome, sem que jamais se identificassem e deixassem de se defrontar em mundos opostos. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 200)

Apesar de ser uma intelectual, Germa não participa da vida pública, porque não quer competir com os homens:

Ela tinha trinta e três anos, era uma intelectual inactiva, como convém a uma mulher, e começava a experimentar interesse, não pelos tratamentos de beleza, como talvez quinze anos antes, mas um interesse faccioso pelas teorias de Carrel e Bogomoletz. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 192)

Abel não compreende a “aristocracia de espírito” (p. 192) de sua filha, acha-a preguiçosa e preocupa-se com seu futuro, já que não casou. Acredita não ser amado pela filha e vê a sua própria morte como uma solução financeira para Germa: “A solução destas vidas é sempre uma herança’ – pensava” (p. 192). Já a filha cogita a casa da Vessada como uma alternativa: “Muito tempo Germa pensara na casa da Vessada como reduto”, mas refuta a idéia, ao lembrar-se de Quina: “Sabia que ambas seriam como bichos que, aprisionados, correm vertiginosamente em redor ou se enovelam num canto para se evitarem” (p. 200).

A oposição entre Germa e seu pai ocorre por serem ambos de naturezas diferentes. Já a que acontece entre Germa e Quina se dá por semelhanças que se repelem. Germa “possuía, em parte, o temperamento de Estina e de sua avó Maria, um génio inquebrantável que se atraía uma memória respeitosa” (p. 193), mas era mais parecida com Quina: “De facto, quanto se assemelhavam! De facto, sim, ambas eram contraditórias” (p. 193).

Quina volta para casa, mesmo antes de buscar o resultado de seus exames, impulsionada por uma carta, escrita pela criada, Libória, em que ela relata a depressão de Custódio pela ausência de Quina. É um alívio para ela partir, pois está

“confundida na azáfama dessa casa estranha, que lhe parecia tão inutilmente ruidosa” (p. 198). Ao retornar para o seu espaço, para a casa da Vessada, Quina experimenta uma sensação nova, percebendo o seu lar como um reduto de memória:

A casa da Vessada, com a sua grande eira clara e nela o ovalado das medas, com as suas velhas varandas e pináculos de barro nas esquinas do telhado, estava escura, sem um pingo de luz a tremer para lá das vidraças salpicadas de azul. Pela primeira vez, Quina via aquela casa fechada e vazia, como amarrotada entre a treva e já feita ruína, recordação, passado. E teve a impressão de estar a assistir a alguma coisa irremediavelmente acontecida. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 201)

Quina sente-se feliz por estar em casa novamente. A personagem identifica-se plenamente com o espaço familiar e rústico da casa da Vessada:

E tomava-a uma secreta alegria, ao sentir de novo a familiaridade de todos aqueles objectos, os ancinhos, as velhas foices desdentadas no vão escavado da parede mestra, a lareira com a pequena cafeteira que fervia e cujo silvo era o acompanhamento adequado ao ronroneio dos gatos. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 203)

A heroína reencontra os velhos móveis, testemunhas silenciosas da história familiar: “Então entrou no quarto, sentou-se na *siège-percé* que fora de sua mãe” (p. 205). Durante a ausência de Quina, Custódio ficara na casa de Estina, mas ele estranha o espaço da propriedade de Morouços, onde se sente deslocado. Quando Quina volta, rapidamente retorna à casa da Vessada: “No seu silêncio se apercebia o gáudio sôfrego dum cão que acha o seu dono e de novo fareja e rebusca pelos cantos familiares” (p. 204).

Enquanto isso, na cidade, os exames que Quina fizera ficam prontos e os familiares descobrem que a saúde dela está comprometida, restando-lhe pouco tempo de vida. Ficam muito preocupados, porém, não procuram reaproximar-se dela. Abel não aceita a gravidade da situação e apega-se a um otimismo inconseqüente.

Quina sente que seu estado não é bom, mas mantém-se interessada pelos acontecimentos cotidianos, procurando conservar inalterada a sua rotina diária: “Ainda todo o Verão ela andou de pé, alheia quase à consumpção de todo o seu organismo e mantendo aquele interesse, paciente e cheio de doçura íntima, por todos os factos da vida” (p. 205). Entretanto, acaba recolhendo-se ao leito, depois de

alguns meses. O seu contato com o mundo exterior fica limitado às informações trazidas pela criada acerca de “todos os acontecimentos internos ou externos da vida pessoal e as políticas do povoado” (p. 206).

Com a aproximação da morte de Quina, a casa da Vessada transforma-se em um espaço de silêncio, mas, ao mesmo tempo, em um espaço de mudo diálogo. Quina percebe nos móveis, nos objetos, em cada detalhe à sua volta, a presença dos mortos. Lembra-se da mãe, do pai, do passado.

Quina parte, psicologicamente, do espaço físico para o espaço da memória, para um outro mundo, onde os mortos sobrevivem. Ela projeta-se do mundo dos vivos, do espaço material, para o mundo dos seus mortos. Transcende os espaços físicos, os objetos e os móveis. Por meio da memória, é como se deixasse a cama, o quarto e passeasse pela casa, reencontrando familiares e amigos:

À medida que se fechava a noite e todos os ruídos, como velas sopradas, se apagavam, e ficava apenas aquele zumbido que era como o fremito da vida temporariamente extinta ela sentia uma renovação penosa dos sentidos, excitava-a o esgotamento, e, através de todo o caos de recordações inconscientes que, como alvéolos, se abriam na sua memória, ela pensava na morte (...) Naquela casa deserta, ela, enferma, nada receava (...) Aos pés da cama desenhava-se o espaldar daquela *siège-pérce* envernizada de cor-de-mogno e que fora adquirida para os últimos tempos de sua mãe. E era como se a própria Maria ali estivesse (...) No leito a par (...) tinha jazido o irmão amortalhado sobre uma tábua de pinho (...) e Estina (...) ali se deitara, seguindo com o dedo as brechas da parede, levantando partículas de calça, enquanto as outras mulheres rezavam e ela guardava na alma o adeus de Luís Romão (...) Ouvira o ramalhar das laranjeiras plantadas pela Velha Narcisa Soqueira, e também era como se ela estivesse viva (...) E também aquela enteada sua (...) Tinha morrido já, mas Quina via-a ainda com aquelas farripas loiras aureoleando-lhe o rosto (...) Às vezes, quando a noite era de vento, a cancela da varanda e que abria para as musgosas escadas do quinteiro, rangia muito. E era como se João fosse ainda um adolescente e ali estivesse rodeado dos seus perdigueiros (...) O seu capote de gola de raposa estivera muito tempo pendurado no seu antigo quarto (...) e lá estava ainda aquela proximidade de objectos que fazia o seu ambiente, as pequenas ferramentas, uma forma de sapateiro para alargar calçado, estojo de barba forrados de cetim roxo, um *soco inglês*, arma que Abílio trouxera do Brasil, uma coleção de varapaus com agulhão de ferro, ou encabados em prata (...) uma bengala de cana-da-Índia, outra com castão de marfim, eram ainda espólio do jovem-irmão morto, assim como eram dele os minúsculos frascos que, vazios, desprendiam ainda um perfume de âmbar e de nardo. E o retrato dele (...) estava num caixilho de mogno e impregnado de poeira (...) Toda a casa para Quina, era a doce evocação do pai (...) Todo o seu coração conhecia ainda aquele conforto furtivo, amoroso, inquieto, da presença do pai. Ele chegava, e logo a atmosfera árida e prática da casa se transfigurava, fazia-se homem (...) Apenas restava a casa, que ele reconstruía e também arruinara. Contudo, às vezes, Quina sentia-se imobilizar no tempo, e impelia-a uma tentação de se arrojarem do leito e ir olhar o quinteiro, na madrugada cinzenta, porque sabia que o pai estava lá,



aparelhando o carro que devia partir para o mato. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 208-212)

Para Ecléa Bosi, uma das funções da memória, ao fazer cair a barreira que separa o presente do passado, é lançar uma ponte entre o mundo dos vivos e o do além, pois “quando entramos dentro de nós mesmos e fechamos a porta, não raro estamos convivendo com outros seres não materialmente presentes”.<sup>155</sup> Quina, em seu leito de morte, no silêncio das noites, na casa da Vessada, recorda seus entes queridos por meio da memória despertada pelos espaços domésticos, pelos móveis e objetos e pelos sons da casa. Para Kong-Dumas, Bessa-Luís apela para os sentidos, pois “os elementos materiais formam a base da inspiração de Agustina (...) os elementos sensoriais como portadores duma carga de significações”.<sup>156</sup>

Lembra da mãe por causa da cadeira; de Abílio e de Estina devido à cama vizinha; de Narcisa Soqueira e de sua enteada através dos sons das laranjeiras ao vento, plantadas pela primeira; de João por meio do ranger da cancela da varanda e de Abílio pelos objetos e cheiros que deixara e, finalmente, do pai através de toda a casa, que se faz “homem” na sua presença. A casa significa proteção para Quina e, por isso, ela a relaciona ao pai, pois era ele quem a defendia e quem lhe dava mais amor na infância:

Ele chegava, e logo a atmosfera e prática da casa se transfigurava, fazia-se homem, inconstante, aventureira (...) o génio justiceiro e prudente de Maria obscurecia-se, os seus raios perdiam a autoridade. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 211)

Nota-se, nesse trecho, a antropomorfização da casa que é, durante quase todo o tempo, feminina. Mas quando Francisco ali está torna-se masculina e o que prevalece é o patriarcado, já que a autoridade de Maria é suplantada pela:

Presença calma (...) duma reservada e perigosa força, daquele homenzinho que patriarcalmente presidia à ceia e a quem os melhores bocados eram oferecidos num prato à parte (...) e que ele rejeitava sempre (...) gostava de distribuir pelos filhos a sua ração especial, mas só depois de ter tido ocasião de a recusar. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 211)

A morte de Francisco causa uma reação estranha em Quina:

---

<sup>155</sup> BOSI, E. Op. cit. p. 406.

Quando o pai morreu (...) longe de chorar a sua pena, antes uma grande paz lhe penetrou no coração (...) Porém o seu espírito, mais do que nunca, vivia a dedicação absoluta do pai, que, tendo morrido, se lhe agregava inteiramente, já não era o homem disperso por todos os prazeres, partilhando amores e cuidados de tantos mais, pertencendo ao mundo (...) Agora, era apenas dela, nela estava com o seu olhar penetrante e doce e para sempre havia de depender de Quina, da profusa chama da sua recordação. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 212-213)

Francisco, após a morte, deixa de pertencer ao mundo exterior, em que vivera disperso, para integrar o mundo interior de Quina, continuando a existir por meio de sua memória. Vive e revive no espaço da memória de Quina, que lembra até das palavras que ele trocava com Maria, quando chegava em casa, tarde da noite: “Oh, aqueles diálogos discretos cheios de surda violência, não os esquecera nunca!” (p. 213). De acordo com Ecléa Bosi, os projetos do indivíduo transcendem o intervalo físico de sua existência, pois o sujeito nunca morre tendo esgotado todas as suas possibilidades, cabe, então, a alguém “realizar suas possibilidades que ficaram latentes, para que se complete o desenho de sua vida”.<sup>157</sup> É o que Quina faz em atenção à memória de seu pai.

A relação de Quina com os homens é muito contraditória, ao longo do romance, desde a sua paixão pelo pai até o seu afeto por Custódio:

Fora naquele carácter, inconstante, pródigo, vulnerável aos vícios, sempre disposto a julgar o mundo utilitário campo da sua sobrevivência, e que tão vivamente ela sofrera em todos os sucessos domésticos, as tiranias impostas com um riso ameno, a ruína que se abatia sobre a casa e era proclamada com uma autoritária recriminação, que Quina temperara a sua aversão aos homens, aos seus direitos e intrínsecos poderes. Mas fora também aquele homem, terno e terrível, prudente e astuto, sarcástico mesmo quando vivia um momento de drama e de perigo, que ela admirara e para o qual fora uma alma escrava, cheia de fanático timbre da paixão. Agora, que Custódio se apresentava um pobre diabo marcado por taras e lhe introduzira em casa o presságio das suas depravações, ela aceitava-o, não lutava mais para repelir aquela fatalidade de erros e loucuras, que chegara, sem saber, a amar em Francisco Teixeira. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 214)

A saúde de Quina piora e, em certa noite, pede a Custódio que busque o médico. Ele se desespera frente à possibilidade de perdê-la: “-Vossemecê não morre, não morre! – gritou Custódio” (p. 215). O médico vem atendê-la. O narrador

---

<sup>156</sup> KONG-DUMAS. Op. cit. p. 35.

informa que ele faz parte da “raça de proletários intelectuais” (p. 215-216) descendentes da condessa de Monteros e relata a visão que o profissional tem do quarto de Quina: “Olhava aquelas paredes, apenas decoradas com os velhos cabides pintados de azul-cinza e muito sujos pelas moscas; no oratório, estava o Cristo, que pendia da exígua cruz, muito carregado de contas de vidro” (p. 216). A visão da paciente desperta a memória do médico sobre a morte da condessa que, em seu leito de morte, chamara pela sua amiga sibila. Ele vive no palacete da Água Levada, antiga residência da fidalga, junto a outros médicos, engenheiros e doutores de leis. Mas o espaço em que vivera Elisa Aida está mudado pelo furto de objetos e móveis daquela época:

As preciosidades, os Sèvres, os relógios Boule, o próprio genuflexório da condessa e que, diziam, tinha incrustada uma lasca do Santo Lenho, as talhas renascença da capela, assim como os pires casca de ovo do tempo dos Mings e por onde os gatos bebiam leite, postos a saque, desapareceram. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 216)

O médico sopra o pó do tocador para apoiar o braço, o que ofende Quina: “Ele tratava-a como a uma rústica (...) –Filho da mãe! – explodiu Quina, quando ele saiu. –Que bem que ele sabe soprar! Foi a herança da condessa que o pai dele soprou, também, para o fazer doutor!” (p. 217). Quina tem reacendido o seu antigo desprezo pela nobreza e por aqueles que trabalham para chegar a um patamar de superioridade.

Libória, a criada, passa a pernoitar na casa da Vessada, para poder avisar Estina em caso de piora. O resto da família não é prevenido. O quarto de Quina transforma-se num lugar que “cheirava a tisanas e suor de enfermo” (p. 218).

Custódio é atormentado por Libória, que lhe conta histórias de mendigos que perambulam de lugar em lugar, à procura do que comer e lhe instiga a dúvida em relação à herança de Quina. Ele fica muito preocupado e sofre um “súbito zelo de administração” (p. 222) e de “consciência da propriedade” (p. 222), procurando mostrar a Quina como sabe cuidar bem da casa da Vessada.

Quina fica cada vez mais debilitada e não quer receber visitas. Recusa-se a ver Adão. Apenas Custódio não desocupa seu lugar à cabeceira de Quina, indagando sobre seu futuro, pedindo que ela não o desampare. As insistências do

---

<sup>157</sup> BOSI, E. Op. cit. p. 75.

rapaz a fazem sofrer: “O espanto, a cólera e o amor faziam um só sentimento no âmago da sua alma. Ah, também aquele vigiava como um corvo, aspirando-lhe a morte, também ele se aproximava com premeditação!” (p. 225-226).

Custódio quer que Quina o privilegie em relação aos seus parentes. Seu maior interesse é pela casa da Vessada:

-E esta casa, esta casa? – gritou ele. – Ela vai ficar vazia, há-de cair de podre, sem que eu possa pôr-lhe o pé. Há-de o mato entrar por ela dentro, sem que eu possa chegar-me aqui com uma roçadeira. E eu? Eu só sei viver aqui, fui o seu criado, o seu filho, sempre... (BESSA-LUÍS, 2003, p. 226)

Diante das indagações de Custódio, Quina responde que ele receberá o bastante para não precisar trabalhar. Mas Custódio acha pouco, pois quer ser o herdeiro exclusivo de Quina: “-Vossemecê não me deixa tudo? – perguntou ainda” (p. 227).

Mesmo tendo muito afeto por Custódio, Quina não cede aos sentimentos, assim como fizera a vida inteira. Ela segue os princípios de fidelidade ao sangue, conforme o que o pai lhe ensinara:

Que queria ele? Era um filho das ervas, não dela, nem do seu sangue. Vinha-lhe à memória a frase de Francisco Teixeira (...) ‘Vale mais um mau pai do que um bom amigo’. Essa fidelidade ao sangue era lei em toda a família, e Quina sempre a cumprira. A casa da Vessada, com os seus campos, as suas presas e o seu montado, e que tinham sido pertença de mais de dez gerações dum mesmo ramo, caberia ao mais nefasto inimigo da sua propriedade, se ele fosse o competente herdeiro e o continuador. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 226-227)

Segundo João Camilo, “o comportamento de Quina com Custódio, o estranho que pretende herdar a casa, prova que o personagem tem uma consciência aguda desta noção de património familiar a (...) transmitir intacto”.<sup>158</sup> A casa da Vessada representa a memória da família e entre a família deve permanecer, “como se a propriedade fosse um símbolo do sangue e um testemunho da perenidade da própria família”.<sup>159</sup> Custódio sofre muito, porque deseja permanecer na casa da Vessada, não quer ser expulso “daquela casa, dos campos e lugares onde crescera e que amava” (p. 231), demonstrando apego ao espaço onde fora criado. Quina também sofre, chora por desapontar Custódio, que acredita ser o único, apesar de

<sup>158</sup> CAMILO, João. Op. cit. p. 50.

tudo, que verdadeiramente a ama. A heroína, entretanto, não considera a casa da Vessada propriedade sua, mas de sua família e não pode trair os laços de sangue:

Ninguém mais, naquela casa, manteria viva a brasa do lar ou abriria as portadas dos quartos, para que o sol, juntamente com a pragana do cereal e o cheiro dos morangos bravos, entrasse, fazendo a atmosfera densa, calorosa, humana (...) Era criminoso lançá-lo dali, mas aquela casa não era sequer a ela, Quina, que pertencia. Era a um nome, a uma raça; pecaria, cometeria um furto, se (...) consentisse ali um estranho. (BÉSSA-LUÍS, 2003, p. 232)

O grande dilema da personagem confirma a profunda importância do espaço na narrativa. A casa da Vessada representa os valores em que Quina acredita, a valorização da memória, da tradição, da terra e da família. Para João Camilo, a casa da Vessada, na narrativa, torna-se o símbolo “do património e da unidade familiar (da consciência do *sangue* que se transmite)”<sup>160</sup> e, por isso, não passará para as mãos de Custódio. Já para Simone Pereira Schmidt, a casa da Vessada ficará para Germa, principalmente, por sua condição feminina. Como mulher, torna-se a sucessora natural de Quina na tarefa de preservar a casa e a memória familiar, reforçando a tese desenvolvida ao longo do romance de que são as mulheres as guardiãs do passado:

O longo alcance de uma experiência coletiva, pela memória e pela atenção cuidadosa ao vivido, pertence primeiramente a Maria, depois a Quina, e finalmente ficará em Germa como uma semente, plena de possibilidades. Ou seja, a memória no romance pertence às mulheres, e é delas, muito particularmente, a sabedoria que se transmite de geração a geração. (SCHMIDT, 2000, p. 59)

O médico que cuida de Quina, sobrinho da condessa de Monteros, avisa Custódio de que em breve a paciente virá a falecer. Ele pede-lhe, então, emprego na casa de Água Levada, fazendo o outro se lembrar da suspeita de envolvimento da tia com o pai do rapaz. Procura, no rosto de Custódio, traços da condessa.

O aviso do médico só aumenta o desespero de Custódio que intensifica a chantagem emocional sobre Quina de quem quer arrancar “aquilo que ela destinava como legado da sua memória” (p. 233). O aposento de Quina que fora o local onde ela transformara-se na sibila, após uma enfermidade, na juventude, é agora o

---

<sup>159</sup> CAMILO, João. Op. cit. p. 50.

<sup>160</sup> Idem. Ibidem. p. 51.

espaço de uma nova mudança, a morte, “toda a vida da casa, todo o significado da presença humana, pareciam condensados naquele quarto” (p. 233), pois a personagem é quem dá significado àquele lugar.

Quina começa a ver a morte como uma fuga, uma saída para aquela situação embaraçosa em que Custódio a colocava. Entretanto, o médico observa melhoras na paciente e informa que ela ainda viverá possivelmente por mais alguns meses. Por causa da boa nova, Quina consegue ficar sozinha no quarto, em paz. No silêncio da noite, só ela está em vigília e a morte, antropomorfizada, invade o espaço da casa:

Agora, na casa, apenas Quina velava. A vela ardia na palmatória de esmalte azul, e o seu balãozinho de luz estendia-se de través pelo quarto até a porta. O Cristo, com as suas grilhetas de rosários, que, mais do que as chagas e os cravos, impunham uma impressão de suplício, estava obscuro no fundo da caixa negra, cuja porta ficara eternamente como um caixilho sem vidro. Quina jazia sem um movimento, recolhida apenas na sensação duns passos que se aproximavam. Ouvia ininterruptamente aqueles passos, ouvia como eles se detinham e continuavam, e o soalho gemia sob a sua pressão, ora cautelosa, ora mais franca e perceptível. E o seu espírito era como uma folha que se estorce e que arde sob a acção dum fogo íntimo e terrível. Às vezes, distinguia como que um ligeiro respirar à sua cabeceira (...) Mas logo recaía o silêncio, num intervalo denso, fatigante entre o som daqueles passos. Com que esbraseada febre Quina os esperava, com que terror exigia de si própria não os ouvir, repeli-los com um sopro da sua vontade! Era o vento que sacudia os gonzos frouxos da varanda, mas, enovelado com o silvo doce do ar revoltado, estava o rumor dos passos. Assim decorreu a noite, a vela ficou reduzida (...) como chama do Espírito Santo. Quina abriu os olhos, e disse em voz audível algumas palavras que não eram delírio, nem oração, porque o tempo de oração estava no fim, e toda a sua alma se projectava num abismo inefável, se dispersava para entrar na composição magnífica do cosmo (...) Os passos ouvia-os agora mais sonoramente: eles vinham, e todas as portas se abriam à sua frente. Como repeli-los e como não amá-los também? Sentiu que os joelhos se lhe esfriavam e como que um banho de gelo a ia atingindo até a cintura, e subindo; as mãos guardavam algum calor, mas não as movia mais. Um sopro mais brusco do vento fez entreabrir as portas da varanda, e Quina num último olhar, abrangeu aquele céu esverdeado do amanhecer e que era imenso, e que, como em ondas do espaço, continuava mesmo através dos mundos, das estrelas vivas ou extintas. Os seus lábios emudeceram, e o som dos passos deteve-se, por fim, sobre o seu coração. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 235-237)

A romancista apela para os sentidos, utilizando elementos materiais, a fim de relacionar a realidade exterior com a realidade profunda da personagem, organizando o que Kong-Dumas chama de “espaço em mergulho”<sup>161</sup>, em que a interioridade se abre para o exterior ou o que Maria da Glória Padrão explica como

<sup>161</sup> KONG-DUMAS. Op.cit. p. 35.

“todo o encontrável, para que a sensação se dissolva em emoção”.<sup>162</sup> Percebe-se uma integração do espaço interior da personagem e do interior da casa com o espaço exterior, com a natureza, representada pelo abrir das portas da varanda e pelo olhar abrangente de Quina que se dirige ao céu. A subjetividade da personagem fragmenta-se, dispersa-se e se funde a um espaço sem limites, “toda a sua alma se projectava num abismo inefável, se dispersava para entrar na composição magnífica do cosmo” (p. 236).

Para Álvaro Manuel Machado, Bessa-Luís consegue unir o regional e o universal através da complexidade narrativa e criar uma personagem que continua a ocupar o centro de sua vastíssima obra, “um arquétipo de personagens que nos romances de Agustina encarnam o mistério irredutível do ser e do tempo, do ser o tempo, preso a hábitos quotidianos e, simultaneamente, o espírito do lugar”.<sup>163</sup> Quina, a sibila, é uma heroína muito querida para Bessa-Luís até hoje. Uma personagem que viveu longamente, como explica a escritora, em uma entrevista concedida a António de Almeida Mattos, por ocasião das comemorações de seus quarenta anos de vida literária, em 1988: “Viver longamente quer dizer servir a memória, a própria e a dos outros”.<sup>164</sup>

Estina amortalha a irmã com a frieza cândida e resignada que demonstrara a vida inteira. Germa vem à casa da Vessada e contempla o esquife da tia por breves minutos, indo refugiar-se na cozinha. Há um acentuado contraste entre o espaço do quarto, onde jaz Quina e o restante da casa, representando a oposição entre a vida e a morte:

Perante aquela pequena morta na casa cheia de luz e do estrupidar das gentes que chegavam, a continuidade das coisas que ficavam existentes, imutáveis, era como uma ofensa inacreditável. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 237)

A oportunidade de rever certas pessoas que conhecera na infância reaviva a memória de Germa:

Sentiu Germa uma certa e ávida alegria, ao reconhecer tantos tipos submersos na sua memória, tinham agora para si o miraculoso duma

<sup>162</sup> PADRÃO, M. G. Op. cit. p. 11.

<sup>163</sup> MACHADO, Álvaro Manuel. Agustina Bessa-Luís, da herança romântica a Marguerite Yourcenar. **Letras & Letras**, Lisboa, n.12, 1 dez. 1988. p. 12.

<sup>164</sup> MATTOS, António de Almeida. Agustina: entre o fascínio e a recusa. **Letras & Letras**, Lisboa, n.12, 1 dez. 1988. Dossier: Agustina Bessa-Luís, 40 anos de vida literária.

ressurreição. Lá estava Adão, um velhinho frágil cujas badanas de bigode tremiam quando ele mastigava (...) A presença de Augusto era sensacional, pela maneira que ele tinha de praguejar em grandes guinchos (...) –Eu cá era amigo daquela filha da mãe! (BESSA-LUÍS, 2003, p. 237-238)

A despeito de suas maneiras rudes, é justamente Augusto quem faz uma bonita e cavalheiresca homenagem a Quina, com lágrimas nos olhos: “Foi portanto um perfeito gesto de cavalheiro despojar as suas japoneiras e lançar sobre o esquife uma cestada de flores, que ele sacudiu até a última pétala” (p. 238).

Após o enterro, Germa observa o espaço da casa da Vessada com nostalgia: “Desceu à eira; deu uma volta lenta, e foi encostar-se na velha mó de azeite, olhando, com uma impressão de despedida, pungente e desesperada, a casa toda (...) uma névoa azul subia e pairava até aos telhados do lugar” (p. 239). Subitamente escuta um som de gaita. É Custódio que toca o instrumento, sentado sozinho no beiral. Germa diz a ele, em tom autoritário, que não pode tocar. Mas, em seguida, fica com pena do rapaz que aparenta ter chorado muito.

O testamento de Quina revela sua sobrinha como herdeira da casa da Vessada e das jóias. As duas propriedades que adquirira após a morte de Maria, Quina destina a Custódio. Mas ele não parece dar muita importância. Continua a viver na casa da Vessada, pois Germa não ordena a sua saída. Ele se põe a fazer várias reformas na propriedade. Germa recomenda a ele que empregue seu dinheiro em outra coisa. A desculpa dele é a alegação de que a casa da Vessada pode cair. Ela diz, então, que deixe acontecer, pois a construção está no seguro, procurando demonstrar a sua autoridade de legítima herdeira. Enfim, os dois disputam o espaço da casa da Vessada até o dia em que chega à Germa a informação de que Custódio tem planos de atear fogo na moradia. É o bastante para que ela faça valer o seu poder de proprietária e mande-o sair. Germa e Custódio formam um par opositivo em que se percebe mais uma vez o choque entre homens e mulheres, entre uma força masculina destruidora e uma força feminina conservadora. A casa, objeto de disputa entre os dois, fica com Germa que detém o valor do sangue e da tradição feminina. Segundo Simone Pereira Schmidt, na luta pelo poder sobre a casa, “os dois disputam implicitamente um bem maior, que é a memória de Quina”<sup>165</sup>, é como se a casa fosse a própria Quina. No tempo em que permanecera na Vessada, Custódio procurara conservar a memória, a presença de Quina em cada detalhe:

---

<sup>165</sup> SCHMIDT, S. Op. cit. p. 62.



Naquele ambiente repercutiam todos os hábitos de Quina, em que, no velho oratório, estava ainda a sua última tigela de pomada verde para o cabelo, e as suas chinelas permaneciam com a aderência de lama seca, vestígios ainda da derradeira vez que ela saíra. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 242)

Depois da ordem de Germa, Custódio vive alguns dias em Morouços com Estina e Inácio Lucas, mas regressa à Vessada, sendo denunciado pelos caseiros. A personagem não se adapta a outro espaço, como uma planta que não pode ser transplantada: “Ele dava a impressão duma raiz que subsiste na terra árida e esgotada, e que, transplantada pelo solo fresco, perecerá” (p. 242). Estina falece pouco tempo depois de Quina. A morte da irmã a afetara mais do que ela demonstrava: “Apesar de quase não se encontrarem nunca, estavam ligadas por um elo espiritual que era mais do que laço de sangue, mais do que amor fraterno, mais do que solidariedade de raça” (p. 243). Em consideração à memória de Quina, antes de morrer, Estina recomenda Custódio a Inácio Lucas. Com a morte de Estina, “Germa, ainda uma vez, voltou à província; encontra-se, no casarão desaconchegado de Morouços” (p. 243).

Ao perder a esposa, Inácio Lucas chora muito. Depois, casa-se novamente. Alguns anos mais tarde, vem a falecer. Sua morte não é totalmente explicada e o suicídio é cogitado pela memória popular que divulga a idéia de que Inácio Lucas tentara matar-se por sete vezes.

No funeral de Estina, Bernardo Sanches, personagem que aparecera no início do romance, surge novamente. Neto de Adriana, prima de Folgozinho, é enviado por ela como seu representante. É definido pelo narrador como um “*dandy* da intelectualidade” (p. 244).

Ele, ao lado de Germa, é apontado como o auge da família, mas se percebe a ironia do narrador ao incluí-lo entre os burgueses e os intelectuais:

Da casta de que, durante dois séculos, tinham brotado exemplares sempre mais complexos e curiosos donde se extraíra, para florescer, o vírus do burguês, do mundano, do artista, restava apenas ela e aquele murcho alfenim, muito calvo, amaneirado, incapaz de discernir a grandeza da vida senão por cópia doutros discernimentos. Tudo quanto fora vontade, pujança e alma original, tinha esterilizado e desaparecia. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 244)

Bernardo e Germa formam mais um par opositivo em que se identifica o choque entre homens e mulheres. Ambos pertencem a uma nova classe social intelectualizada e burguesa que substitui a tradição patriarcal rural em que têm raízes, mas se distinguem, porque somente Germa, a mulher, valoriza o passado. É ela que procura manter viva a memória de seus antepassados, buscando desvelar a sua própria origem, a sua própria identidade, através do resgate de sua história que se liga irremediavelmente à história de sua família. A memória de sua tia, Quina, é a chave para o entendimento de seu lugar no mundo como elemento de transição entre um mundo agrário e um mundo urbano, desligado da terra e como elo entre o passado e o presente. Germa encontra-se na fronteira entre duas épocas e dois espaços, “situando-se dentro e fora do universo representado”.<sup>166</sup>

Custódio não fica morando com Inácio Lucas, após a morte de Estina. Muda-se para o palacete da Água Levada, onde trabalha sem remuneração como uma espécie de “espião”. Devassa a intimidade de criados e patrões. Os segundos servem-se de suas informações, mas quando Custódio começa a saber coisas demais, descobrindo traições, passam a temê-lo. O rapaz poderia viver muito bem com as duas propriedades que Quina lhe deixara, “mas ele precisava dum amo” (p. 245). Todavia, chega o dia em que um dos sobrinhos da condessa de Monteros dá-lhe a entender que seus serviços não são mais necessários. Custódio suicida-se de maneira dolorosa. Dois anos depois, Germa narra o fato para Bernardo, na casa da Vessada, sentada na *rocking-chair* que fora de Maria e, depois, de Quina. Bernardo é o atual proprietário de Folgozinho, propriedade que pertencera a José, irmão de Maria e, depois, a Adriana.

Chega-se ao momento em que se iniciara a narrativa. Germa lembra-se de Quina. Bernardo não entende a admiração de Germa pela tia:

-Você especula – continuou Bernardo. –Com a nossa falecida Sibila, uma medíocre criatura cujo sentido de previsão e de augúrio dependia duma vareja que zumbe pela casa, ou dos gatos que lavam a cara com a pata, você faz uma espécie de detentora de secretas potências, alguma coisa que ultrapassa o humano. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 248)

Mas para Germa, Quina é “a mais profunda e inegável expressão do humano” (p. 249). Sua memória reconstrói a tia: “Germa, aos poucos, fora achando como que revelações cintilantes em todos os fragmentos que reconstruía de Quina, e ela

---

<sup>166</sup> SCHMIDT, S. Op. cit. p. 55.

apareceu-lhe, por fim, como um ser raro e apaixonante” (p. 249). A morte de Quina fomenta a admiração da sobrinha: “Quanto à distância física, é, às vezes, um fator de aproximação: o membro distante pode tornar-se uma figura mítica, amada de forma especial”.<sup>167</sup> Não presta atenção ao que Bernardo diz e demonstra o mesmo desdém pela figura masculina que outrora suas antepassadas nutriam. Lembra-se dos espaços da casa em que Quina punha-se a rezar:

Mesmo recolhida no retiro ao fundo da varanda (...) na ‘secreta’, como lhe chamavam os da casa, cuja instalação consistia numa espécie de caixotes abertos sobre um abismo de estrumeira, ela era capaz de rezar tão dignamente como se estivesse encerrada num oratório. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 250)

A personagem Germa é exposta como resultado do passado e de todos aqueles que a antecederam na família. É uma memória viva e é com ela que o narrador começa e encerra a sua narração:

Eis Germa, que, embalando-se na velha *rocking-chair*, pensa e presente, sabendo-se actual relicário desse terrível, extenuante legado de aspiração humana. Nas suas veias, estão todos os infinitos estados do passado, no seu cérebro condensaram-se muitas e muitas experiências que não viveu, as negações e afirmações ocupam vastos espaços da sua alma. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 251)

Germa é a herdeira da propriedade e da memória familiar. É também a herdeira do papel de contadora de histórias, tradição das mulheres da casa da Vessada, pois assume a mesma atitude de Maria e de Quina, ao sentar-se na velha cadeira, para narrar a Bernardo antigos acontecimentos, retecendo a história. É nesse momento que ela aceita a memória familiar como suporte de sua própria memória, quando se identifica com ela e faz dela o seu próprio passado.

Germa é o ponto de partida e o ponto de chegada da narrativa. É a sua memória que movimenta o início do enredo. Mas a história é narrada em terceira pessoa, pois os fatos lembrados ultrapassam o que ela poderia recordar. Todavia, a memória individual pode reter memórias anteriores, assimiladas, herdadas, por meio do convívio com os avós, por exemplo. Essas experiências alheias são incorporadas à memória individual, como explica Ecléa Bosi:

---

<sup>167</sup> BOSI, E. Op. cit. p. 424.

Muitas lembranças, que relatamos como nossas, mergulham num passado anterior ao nosso nascimento e nos foram contadas tantas vezes que as incorporamos ao nosso cabedal. Entre elas, contam-se feitos dos avós, mas também nossos, de que acabamos 'nos lembrando'. Na verdade, nossas primeiras lembranças não são nossas, estão a alcance de nossa mão no relicário transparente da família. (BOSI, 1994, p. 425)

A família é um espaço social em que o indivíduo ocupa um lugar que lhe é destinado e cujo vínculo é irreversível: “Apesar dessa fixidez de destino nas relações de parentesco, não há lugar onde a personalidade tenha maior relevo”.<sup>168</sup> A comunidade diferencia as pessoas, mas é a família o espaço social que mais valoriza a diferença entre os indivíduos. Bessa-Luís demonstra tanto os vínculos que ligam as personagens da família Teixeira, quanto as diferenças e as oposições que se estabelecem entre elas.

A casa da Vessada constitui-se em um espaço de memória partilhado entre os membros da família. “O espaço que encerrou os membros de uma família durante anos comuns, há de contar-nos algo do que foram essas pessoas”<sup>169</sup>: esse parece ser um dos pressupostos seguidos pela escritora. É na casa da Vessada que se desenvolvem várias gerações de crianças. É a referência da infância de Estina, Quina e Germa que, na idade adulta, alimentam-se das recordações que emanam dela: “Tal como as plantas, que na estação da seca se imobilizam e brotam nas primeiras chuvas, certas lembranças se renovam e em certos períodos dão uma quantidade inesperada de folhas novas”.<sup>170</sup> A casa da Vessada também é o espaço do nascimento, da vida e da morte da protagonista, Quina, e sua importância para o desenvolvimento da narrativa é fundamental.

## 4.2 OUTRAS MULHERES

Apesar de secundárias na narrativa, há ainda outras personagens femininas que merecem ser analisadas: Isidra, Narcisa Soqueira, Adriana, Elisa Aida, Lisa, Domingas e Libória. Essas mulheres ocupam espaços fora da casa da Vessada, embora a ela se relacionem de alguma maneira, opondo-se às personagens

---

<sup>168</sup> BOSI, E. Op. cit. p. 425.

<sup>169</sup> Idem. Ibidem. p. 443

<sup>170</sup> Idem. Ibidem. p. 426.

centrais, contribuindo para a configuração de suas personalidades e de seu campo semântico.

Isidra, por exemplo, opõe-se a Maria. É o caso mais sério de Francisco, mulher burguesa, criada sem a mãe, de corpo majestoso e cabeleira opulenta. Para explicar a sua história, o narrador recupera a trajetória de sua progenitora: “Nascida numa dessas fidalguias brancas onde os rebentos fêmeas sofrem o desprezo paterno” (p. 13). Percebe-se a crítica à desvalorização das filhas mulheres, em certos meios fidalgos. A mãe de Isidra fora criada nos casebres dos caseiros, ou seja, em um espaço separado dos homens da família. O espaço dos caseiros é muito diferente daquele ocupado pelos fidalgos, pois as casas refletem o *status* social dos indivíduos:

Criara-se pelos casebres dos caseiros, entre a canzoada dos perdigueiros e filhotes de labrego, na promiscuidade das cozinhas térreas onde a fumaça se enovela para a cura do fumeiro, onde a vida do campônio se concentra, onde se come, se projectam tarefas, se louvam e se maldizem os amos, o tempo, as crias, o próprio Deus. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 13)

Só aos dezoito anos passa a viver no solar com seus irmãos. Moça bonita, de pele clara com sinaizinhos formosos pela face, sabe vestir-se bem e é analfabeta, o que ilustra o não acesso das mulheres da época à instrução. Aparece grávida e sofre violência do pai que a espanca. Há um boato de que teria sido deflorada por um de seus irmãos, homens viciados, entregues aos prazeres, aos jogos e à bebida. Enfim, são fracos, característica comum à maior parte das personagens masculinas da trama. Seu pai arranja-lhe um casamento, é praticamente vendida a um homem rico que a aceita pelo dote. Não é feliz, tem Isidra, sete anos depois, e, em seguida, falece. Adoece pela clausura, odeia o marido, que é fidalgo da casa de Borba, construção magnífica, com salões revestidos de chumbo e carrancas de pedra na extremidade das varandas. A suntuosidade do espaço da casa demonstra a elevada classe social.

Isidra conhece Francisco, aos vinte anos de idade, durante uma romaria. Bonita, mas pálida e de olhos sombrios, é cuidada pelo avô, sendo relutante à educação. Fala mal, com uma linguagem bruta. Vive em um ambiente burguês a que o narrador se refere com certa ironia, mostrando a futilidade daquelas mulheres:

As senhoras bebericavam chá, comunicando-se as receitas de acepipes que provavam com suaves estalinhos de língua, de aprovação, de entendimento da gula. Eram mulheres que se espartilhavam em barbas de baleia, sinistramente iguais, e que usavam cuias bafientas sobre os cabelos que pareciam brunidos, penteados com o único intuito de ficarem arrumados. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 16)

Nesses encontros sociais, identifica-se a diferença comportamental de homens e mulheres, no espaço público, tratando de assuntos distintos em suas conversas: “Os homens (...) falavam, preguiçosamente, das finanças e de política, as santas criaturas que cochichavam agravos de parentela e de criados” (p. 16). Os homens ocupam-se com tudo aquilo que se relaciona ao mundo exterior, enquanto as mulheres limitam-se aos assuntos domésticos de seu pequeno mundo.

Isidra, entretanto, é diferente das outras mulheres. Não ama Francisco, apenas busca prazer sexual, objetivo comumente masculino. A “virilidade” da moça desagrada Francisco que não aprecia ser homem-objeto:

Francisco Teixeira enfadou-se depressa daquele temperamento tão viril, daquela voz ferina e fria que lhe impunha ordens e que, no fim de contas, o desfrutava. Gostava das mulheres submissas, mansas, que o admirassem sem jamais adquirirem a confiança de especificar, decompor, calcular, essa admiração. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 17)

Outro homem que lhe tem aversão é o Fidalgo de Lago, parente dos de Borba. Não gosta desses, porque rivalizam “na opulência das casas, na excentricidade, nas espantosas histórias de cavalo e de mulheres” (p. 16). O espaço das casas torna-se motivo para competição e ostentação. Além disso, o Fidalgo de Lago também se sente incomodado com a “virilidade” de Isidra que tem “virtudes de homem” (p. 20).

Francisco vigia à distância os passos de Isidra, para zelar pela segurança da criança que ela espera. Nasce um menino e é destinado à roda dos enjeitados. Trazido para os braços de Francisco, é criado com amparo, mas fora da casa da Vessada. O bastardo jamais ocupará o mesmo espaço físico ou social que a família legítima. Contudo, é bem recebido na casa do pai, seguindo as normas do patriarcado, conforme diz o narrador: “O seu bastardo, filho de Isidra, era recebido com honras, numa aliança grave, profunda, ao facho patriarcal que continuava a velar as gerações que se desdobravam” (p. 39). Quanto à Isidra, após a morte do avô, passa a viver na cidade do Porto, em um “casarão sobranceiro ao rio e cujas

velhas salas franqueava às pombas” (p. 20). O espaço, nesse caso, reflete a rudeza da personagem.

Narcisa Soqueira, por sua vez, funciona como adjuvante de Maria. É sua fiel vizinha e conselheira. Tem a oportunidade de transcender o seu espaço habitual, caracterizado pela rusticidade do campo, através de um de seus filhos, que fizera fortuna no Brasil e retorna a Portugal. Junto a ele, conhece uma vida diferente, confortável, na urbanidade de grandes cidades, como Lisboa: “Arrastou-a ainda para a capital, proporcionou-lhes relações, divertimentos” (p. 38). Apesar dos esforços do filho em oferecer-lhe uma nova vida, não consegue adaptar-se aos espaços urbanos e burgueses. Decide voltar para a sua casa no interior. Encontra-se totalmente identificada com o espaço rural e com a sua condição de lavradora:

Desentranhou-se em queixumes com Maria, contou-lhe a sua vida aperreada nos hotéis, onde se chegava a oferecer para ajudar as criadas, no terror de estar inactiva, metida nos seus vestidos azuis, de passeio (...) o filho voltou ao Pará; e, ainda que lhe deixasse cabedais bastantes para viver com folga, ela retomou os seus farrapos, o seu engajo com que removia o tojo podre dos chiqueiros, e em breve estava tão sórdida quanto antes. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 38-39)

Embora se tenha deslocado fisicamente, Narcisa não chega a transpor a fronteira do espaço social, sua essência não se modifica. De acordo com Lotman, alguns heróis podem permanecer “fixos atrás de um determinado espaço”.<sup>171</sup>

Caso semelhante ocorre com Estina e suas primas, filhas do Tio José, irmão de Maria. Ele era dono da rica propriedade de Folgozinho, localizada na província, “casa apalaçada com torreões, alameda de tílias, uma gruta com imitações em cimento de estalactites, e vinte e dois caseiros distribuídos pelas terras fundas, gordurosas, ricas” (p. 46), que mais tarde será herdada por Bernardo, seu bisneto, primo em segundo grau de Germa. A riqueza do lugar indica o *status* social de sua família. Mas vivem no Porto, onde possuem outra casa de elevado requinte, “muito freqüentada por políticos, homens de futuro, paladinos de movimentos revolucionários, sumidades das letras” (p. 47). José é a personagem masculina abordada de maneira mais positiva no romance. Tendo em vista que é apresentado como “entusiasta dos ideais efervescentes da República” (p. 47), é possível inferir a simpatia do narrador por essa causa política, embora se detenha muito brevemente

---

<sup>171</sup> LOTMAN, I. Op. cit. p. 373.

sobre essa personagem. Sua filha mais velha, Adriana, é noiva e, mais tarde, esposa de um republicano, seguindo o interesse de seu pai, o que evidencia a autoridade patriarcal sobre o destino das mulheres.

Por volta da época em que Quina encontra-se doente, José e as quatro filhas visitam com mais frequência a província e a casa da Vessada. As moças, criadas na cidade, vestem-se de maneira impecável, sempre “faceiras, gárrulas, cheias desses encantos fúteis, inocentes, que se desenvolvem com o bem-estar e a fortuna” (p. 47). O vestuário e as maneiras sofisticadas descritas pelo narrador estabelecem uma oposição entre as mulheres burguesas e as camponesas. As primas do Porto incomodam Quina pelo seu interesse romântico pelo campo, ao qual, mesmo pretendendo, não conseguem se adequar:

Vinham tomadas dessa adoração romântica pelo campo, a curiosidade do rústico, a pretensão do simples, cheias desse entusiasmo de burguesas que iludem o aborrecimento querendo aceitar a novidade, o diferente, sem se lhe adaptar. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 47)

O narrador trata as personagens burguesas com uma fina ironia, mostrando sempre a futilidade dos ricos e dos citadinos, o que denota a sua maior simpatia pelos lavradores, embora também não esconda os seus defeitos. Afirma João Camilo que “a quase totalidade dos personagens apresentados e dos acontecimentos descritos põe em evidência os aspectos mais negativos do ser humano e da sociedade”.<sup>172</sup>

Adriana e suas irmãs são personagens imóveis, no sentido proposto por Lotman, a exemplo de Narcisa Soqueira, pois seu caráter está totalmente veiculado ao seu campo semântico inicial, o qual não chegam a ultrapassar em nenhum momento, apesar dos eventuais deslocamentos. É também o caso de Estina, que passa uma temporada na cidade do Porto, na casa das primas: “Sofria muito naquele ambiente em que se respirava um fartum de burguesia sólida” (p. 47-48). Choca-se com o comportamento das meninas burguesas, para quem “as lidas caseiras eram como um ‘desporto’” (p. 48). Por exemplo, arrumavam as camas vestindo roupas delicadas, cor-de-rosa, com rendas.

As comidas provocam nojo a Estina, que não suporta carnes com molhos e ovos fritos. Mais uma vez as diferenças entre as mulheres rústicas e as burguesas

---

<sup>172</sup> CAMILO, J. Op. cit. p. 51.



são enfatizadas, sendo as primeiras amadurecidas mais cedo pelo estilo de vida, como se verifica nas palavras do narrador, ao analisar Estina:

O contato premente com os radicais problemas da vida moldara-se desde a infância, amadurecera-a depressa, tornara-a incapaz de folgar com aquelas cândidas raparigas a quem o conforto retardava, prolongando-lhes os tempos infantis. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 48)

Outros aspectos diferenciais apontados são o ócio burguês e a casualidade das relações sociais contrapondo-se às atividades da vida rústica e às relações duradouras. As mulheres burguesas são mostradas como desocupadas:

Aquele bem-estar desconsolado de ver correr os dias, de mãos cruzadas no regaço, assistindo ao desfile dos desconhecidos que vinham jantar, que partiam sem ela lhes fixar os nomes. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 49)

Quando Estina deixa a casa das primas, Adriana se despede dela dando-lhe de presente um lençinho bordado com a inicial “E”. Mas Estina, na verdade, chama-se Justina, “teve a gentil discrição de não esclarecer que se chamava Justina, como sua avó da casa do Freixo e como era comum chamaram-se todas as Estinas da região” (p. 48). Esse curioso incidente demonstra bem o desconhecimento de Adriana acerca do mundo cultural do campo. Segundo Lotman, cada espaço é regido por normas que, por sua vez, regulam a conduta dos heróis.

Quando se casa, Estina deixa a casa da Vessada e vai para Morouços, espaço do marido, onde será muito infeliz. Sofre nas mãos de Inácio Lucas que, para martirizá-la, deixa-a parir sozinha, sem o auxílio de ninguém. Tem dois filhos homens que falecem ainda crianças e uma filha que sofre de alucinações. A irmã de Quina, contudo, não se queixa, “era uma réplica, mais estóica ainda e indiferente dessa própria qualidade, do que fora sua mãe Maria” (p. 82). Ambas sentem pudor de sua intimidade sentimental, evitando os desabafos até mesmo com o marido. Estina só confia em sua família de origem:

Estina, mesmo com o marido, mantinha essa distância, essa negativa de participação em problemas que só o ramo directo de Francisco Teixeira poderia escutar e resolver. Qualquer prima mais afastada tinha mais direitos nesses conciliábulos (...) do que esses homens e mulheres que, saídos de outras casas, doutros núcleos, apenas eram contribuintes duma dinastia, sem lhes participar das prerrogativas. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 82)

Sua mãe, Maria, pede-lhe que abandone Inácio Lucas, já que ele a maltrata e, por causa dele, dois filhos já haviam morrido: o primeiro devido a uma surra que levou do pai e o outro, de pneumonia, por ter sido obrigado a levantar-se sem estar bem curado de uma gripe. Entretanto, Estina recusa-se, tem um grande senso de responsabilidade e pretende cumprir seu papel feminino de maneira resignada até o fim: “Não deixo a minha casa. Isso não faço nunca (...) se fujo, desonro a família” (p. 82). A mulher não pode deixar o lar e o marido. A sua honra e a de sua família estão presas ao espaço doméstico e às convenções sociais. Estina não ultrapassa as barreiras impostas pela sociedade, configurando-se como uma personagem imóvel.

Outro episódio, na narrativa, ilustra a “indissolubilidade” dos laços matrimoniais e o preconceito da sociedade e da Igreja. É a passagem em que o narrador conta a história de um sobrinho de Adão, que não pôde ordenar-se padre por ser filho de pais separados:

Num seminário de beneditinos que frequentara, achavam que o facto de ele ser produto dum lar onde os pais, desavindos, se tinham separado, depois de muito esmocados a tamanco de parte a parte, era impedimento à sua ordenação. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 86)

O casamento de Adriana, prima de Estina, também não é dos mais felizes. Na página oitenta e seis, encontra-se um marco temporal, o ano de 1913, que indica quando a personagem vem viver na Província, na casa do Folgozinho. Adriana sai do Porto, fugindo de um escândalo relacionado à conduta de seu marido, “que a enganava muito e viajava com outra mulher” (p. 87). Volta ao espaço da infância, do passado, da memória familiar, à casa natal:

Refúgio na velha mansão de província onde o pai morrera e onde todos os lugares tinham um bafo de infância, uma lembrança deixada por cada uma das quatro raparigas que ali tinham brincado e agasalhado os seus desejos, as suas impaciências, as suas promissões. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 87)

A decisão de separar-se do marido é bastante sofrida para Adriana, pois ela o ama. Há tempos notara que seu casamento não ia bem. Tentara prendê-lo com sua beleza, antigo recurso empregado pelas mulheres: “Amava o marido e para tentar retê-lo (...) fazia-se notar pelo seu esplendor de apresentação” (p. 87). Na visão da personagem, a mulher não sabe viver só, tem medo da solidão: “-É uma fatalidade que pesa sobre nós, as mulheres. Não sabemos viver sós, enquanto o homem

procura o isolamento, mesmo quando se dirige para a multidão” (p. 87). Talvez por isso, em 1914, quando estoura a guerra, corre para junto do marido. O fato do filho mais velho do casal ir para o *front* promove a reconciliação. A decisão de Adriana em voltar para o marido é repudiada por Quina, que vê nisso um sinal de imaturidade: “É uma menina – disse – é, ainda a mesma menina” (p. 88). Adriana é uma personagem que não se modifica, ao longo da narrativa.

Elisa Aida Fattoni, a condessa de Monteros, é uma figura feminina que povoa a mente de Quina, durante a infância e, que mais tarde, torna-se uma de suas mais solícitas seguidoras. Trata-se de uma afilhada de Maria que casara, aos catorze anos, com um tio velho e rico. Vira fidalga, quando o marido recebe o título de Conde. Elisa estudara crochê e bordado na mesma escola de Estina, onde foram colegas. Após o casamento, começa a estudar piano com um compositor do Porto. Tem também uma preceptora inglesa. Vive em uma casa esplêndida: “O palacete era um monumento meio barroco protegido de pára-raios cuja platina fora avaliada no preço da terra bastante para sustentar uma família” (p. 25). Percebe-se a crítica social ao exagero do burguês e ao seu descaso pelos mais pobres. O luxo está presente em todos os espaços da casa, como no quarto, por exemplo: “Os esplendores de sua alcova, com o tecto onde adejavam cupidos e mariposas, e o tapete Savonnerie fornecido por um museu, ficaram lendários” (p. 25). Elisa parece não saber o que fazer com tanto dinheiro, tomando atitudes excêntricas como comprar mantas de marta para os gatos e usar um *Rolls Royce* para poleiro de galinhas. Ainda muito infantil, gosta de fingir-se de camponesa e passear pelo povoado, ao invés de tomar parte em festas e badalações burguesas.

Torna-se coquete só depois de viúva, aproveitando a sua liberdade: “Mulher tão consciente dos seus valores, que atingira este supremo estado de liberdade que é o de não desejar imitar ninguém, nem esperar de ninguém alguma coisa” (p. 65). Resolve deixar a capital, onde promovia encontros sociais, para voltar a viver na província, na terra onde nasceu e cresceu. Mesmo tendo se transformado em uma mulher sofisticada, Elisa Aida demonstra apego à terra de origem, ao campo, à infância e ao passado:

Ela sempre voltava para a província, aos lugares onde se criara e, de pernas nuas, corra os carreiros todos que levavam à igreja ou à mestra. Ficara-lhe da infância um gosto bravo pelas coisas do campo, as estradinhas poeirentas que percorria agora na sua caleche verde-escura,

fazendo pasmar os aldeões que regressavam das feiras. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 66)

Apesar de seu apego ao passado, Elisa procura esquecer a memória de sua idade. Vaidosa, parece temer a velhice:

Ela não sabia já qual a sua própria idade; voluntariamente fora perdendo a memória dela, e acontecia-lhe gozar uma espécie de tranquilidade momentânea, o retardar duma lei amarga, tendo a impressão desesperada de que retinha em si o tempo e que o iludia. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 79)

A viúva, atraente em seus belos vestidos, suscita o desejo de Abel, irmão de Quina. Ele, em conversa com o abade, que estava visitando a casa da Vessada, faz uma metáfora em que relaciona as mulheres à terra: “Nomeou as paroquianas que lhe estavam destinadas, entre elas talvez a condessa Monteros, um pedaço dessa terra que apetece semear e que escraviza” (p. 69). O abade vinha de uma paróquia, na região do Minho, à beira-mar. Lá, o aspecto físico das mulheres é prejudicado pelo espaço e pelo tempo, que atuam em conjunto, corroendo a beleza feminina: “Tinha por um rebanho um punhado de sargaceiras (...) que aos vinte anos eram velhas, os dentes apodrecidos, as pernas deformadas pelo salitre” (p. 69).

Abel chega a pedir a condessa em casamento, mas é recusado. Algum tempo depois, surge o boato de que ela vai se casar novamente com um homem de fora da comarca, o que deixa o jovem enciumado. Mas Quina em um lampejo intuitivo afirma que Elisa não voltará a casar-se. Abel irrita-se com a irmã: “Chamou-lhe louca, vidente, criatura sem nexo” (p. 70), evidenciando a incompreensão masculina frente ao que não é racional. O vaticínio de Quina se concretiza e chega ao conhecimento da condessa, que a convida para uma visita. Em pouco tempo, Quina torna-se conselheira da viúva.

A condessa não se casa, porque gosta de ser livre, teme voltar ao jugo masculino:

Essa intimidade, essa tirania de vontades, esse mimo com que se regalava a si própria, era o argumento mais fecundo que a impedia de tornar a casar. Temia a tutela, o domínio, a incomodidade dum homem que a manejasse, lhe alterasse os hábitos e a fizesse perder aquele mundo. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 74)

A viuvez situa a mulher em um entrelugar, em um limbo social, especialmente, em uma sociedade em que ela é englobada pelo marido perante à vida pública: “Não é mais moça, porque não é virgem, mas em não sendo virgem não pode sair à rua, porque não tem marido e pode ficar falada (...) tem todas as desvantagens da moça solteira e da mulher casada”.<sup>173</sup> A condessa resiste a um novo casamento, almejando manter-se livre ao menos entre as paredes de sua casa. Nos primeiros anos de viuvez, como visto, procura participar da vida social por meio de recepções que oferece em sua própria residência. Mas, passados alguns anos, abdica das rodas sociais e se torna reclusa dentro de seu palacete e, mais tarde, dentro de sua alcova, vivendo reminiscências de seus tempos gloriosos.

O palacete da Água-Levada, onde vive Elisa, é “um casarão cor-de-cravo numa paisagem um tanto arábica, com palmeiras” (p. 72). É o seu pequeno universo, um mundo feminino, em que ela reina absoluta, apreciando cada vez menos a balbúrdia social:

Gostava, sim, de sentir-se uma pequena soberana, sem abdicar mesmo daquelas comodidades desmazeladas (...) ali era a única, a senhora (...) sentia-se bem somente no retiro um tanto achavascado dos seus aposentos, na alcova onde a cozinheira vinha alvitrar ementas. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 73-74)

Quina torna-se a única pessoa que pode penetrar nos espaços íntimos da casa de Elisa. É a condessa que lhe dá o título de sibila:

Quando Quina entrou na alcova-boudoir, tão cheia duma diversidade de móveis, de objectos descasados e inúteis, encontrou lá uma mulher esbelta, bonita, com esse langor que já é um declinar para a velhice (...) –Ora viva a sibila! Disse, com mais riso na voz do que nos lábios. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 77)

Na descrição do ambiente fidalgo em que vive a condessa Monteros, o narrador enfatiza a inutilidade dos objetos, o que contrasta com a rusticidade e a austeridade das casas dos lavradores:

Os resposteiros cor-de-mostarda, debruados com pompons de peluche, abafavam o ar (...) tabuleiros e recipientes com tisanas, restos de doce, viam-se sobre tamboretas e contadores cujas gavetas cheias de embutidos miudinhos (...) abarrotando de inutilidades. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 78)

---

<sup>173</sup> DAMATTA, R. Op. cit. p. 133-134.

Elisa não sente verdadeira afeição por Quina. A sibila é para ela mais um móvel de que quer apropriar-se: “Havia de considerá-la propriedade da sua casa, ser magnificente, nobre, dedicada, sincera e cheia de fervor para com ela, mas tudo isso não contribuiria para que a considerasse jamais sua igual” (p. 78). Nota-se o conflito entre a fidalga e a lavradora, que não dividem o mesmo espaço social. Surge entre as duas uma estranha amizade:

Entendiam-se bem, sem mutuamente se estimarem; partilhavam segredos, detestando-se, como se eles tivessem sido arrancados por violência ou traição. Contudo, seriam capazes da mais inteira admiração uma pela outra, experimentando até uma coragem quase insolente, uma afeição viva e resgatadora, que estavam muito próximas do ódio. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 80)

Um tombo na escada de sua casa termina por definitivamente aproximar a condessa de Quina. A escada é um dos aspectos mais ressaltados no espaço doméstico de Elisa, conferindo superioridade e charme à personagem:

Aquela escadaria tinha sido sempre a sua sublimação, o seu ponto estratégico de sedução. Por ela descera, arrastando as suas rendas de Bruxelas e os seus cetins cor de marfim (...) ela valera-se dessa escada como uma rainha de opereta, surgindo no topo, com ar sensacional e majestoso, desdobrando por ela as suas caudas de veludo carmesim, rasto de vestidos acolchoado com botões de seda e que lhe davam o aspecto dum móvel estofado que se movimentava. Ah, a graça negligente com que apoiava a mão, calçada de compridas luvas claras, no corrimão que imitava mármore cor-de-rosa da Mauritània! E o pé, avançando com o refulgir da fivela de diamantes, como atraía, como subjugava, como fazia repicar os corações e acendia nos olhos uma chama, quando ela descia lenta, uma cascata de rendas pulando degrau a degrau atrás de si, como a espuma crepitante do próprio berço de Vênus! (BESSA-LUÍS, 2003, p. 127)

Ao descer a escada, Elisa tem os seus dotes físicos realçados: “Cada prega da saia parecia esculpida, salientando com um rigor impertinente a bela linha de ânfora das suas ancas” (p. 127). As curvas da condessa deliciam os homens, em especial, o fidalgo de Lago, que destila comentários machistas:

Suas ancas que eram a perfeição mais dissecada pelo fidalgo de Lago, para quem as mulheres eram suportáveis, dizia, como erros da natureza, mas a quem não podia perdoar jamais os erros de ortografia. ‘Prefere as cerebrais, as de muitas letras?’- perguntaram-lhe. ‘Não; gosto das que têm o assento no sítio’ – explicava cheio de gravidade sonsa. A condessa, descendo a escadaria, bela e grácil (...) era um espetáculo muito da sua predileção.

‘Ela é ao mesmo tempo a ópera e o canção. Se ela vai descer assim aos infernos, eu quero estar lá no fundo’. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 127-128)

O tombo na escada representa tanto a sua decrepitude física, quanto a sua derrocada econômica. A fidalga passa a requisitar constantemente Quina, a lavradeira, chamando-a “a todo momento (...) a amizade de Quina não a repudiou, antes a estreitou mais ainda, e a sua presença tornou-se uma obcecação para ela” (p. 128-129). Impossibilitada de andar, a personagem se modifica, renunciando às normas de conduta ditadas pelo mundo exterior:

Ela denunciava agora um completo desdém pelas relações, os atavios, todo o dispêndio de forças, a contrariedade de gostos que, durante tantos anos, imolara à sociedade. Atingia uma filosofia de mulher galante que se aposenta, deixara de lutar pela *entente cordiale* entre ela e o mundo. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 128)

Após alguns anos da morte da condessa, o palacete da Água Levada torna-se residência de suas sobrinhas e de seus sobrinhos (médicos, advogados ou engenheiros). Preservam a memória da tia, a fim de se atribuírem nobreza, mas não a respeitam profundamente, pois não dão valor a certas recordações como o seu retrato, que ficou “na parede duma das salas do palacete, até que uma nova geração de moças, achando-o lúgubre, o desterrara para o sótão” (p. 229).

A memória da condessa permanece na lembrança do povo e na história de seus descendentes, que guardam as suas cartas e suspeitam de suas aventuras amorosas:

A par de algumas notícias escritas em tom fastioso e arrastado, no geral as cartas eram idílicas, fogosas como cânticos e admiravelmente belas. A reputação da condessa claudicava, no entender da família e graças a alguma prova mais do que a linguaruda lógica do povo. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 229)

Elisa Aida, a condessa de Monteros, é uma personagem secundária na trama, já que o centro da narrativa é formado pelas mulheres da casa da Vessada. Entretanto, ela torna-se uma personagem importante tanto pela sua complexidade, pois também evolui ao longo do enredo, como também pela influência que exerce na configuração de Quina como a sibila. Além disso, interfere no destino da protagonista, ao desamparar, após a sua morte, um criado muito querido, que o

povo afirma ora ser seu filho, ora ser seu amante, que acabará trabalhando na casa de Quina, onde deixará sob os seus cuidados um filho, chamado Custódio.

O espaço funciona como elemento caracterizador do criado que não é nomeado: “Havia nele um apelo de aventura, uma ânsia de mergulhar em ambientes cujo turbilhão o enfeitiçava, só porque o suspeitava, e não se achava talhado para a vida da província” (p. 130). Novamente é sugerida a idéia de que o espaço adequado ao homem é o mundo exterior: “Prometeram-me um lugar em casa do fidalgo de Lago, mas eu acho que vou é correr mundo” (p. 130). Depois de um tempo de aventuras, aparece pedindo emprego na casa de Quina. Ela o aceita, dando-lhe a função de hortelão. A presença do criado altera o espaço da casa da Vessada: “Aquele moço, cheio de conhecimento de cortesias, vinha-lhe dar-lhe à casa um verniz aprumado, de riqueza e de luxo” (p. 132). Porém, o empregado passa a se ausentar dos trabalhos e, em certa ocasião, procura Quina, aos prantos, o que a deixa perplexa, pois para ela homem de trinta anos que chora “ou é imbecil ou é um poeta; a menos que uma dessas razões que desabam como uma avalanche sobre os temperamentos mais imutáveis venha convulsionar-lhe a alma” (p. 133).

O motivo do desespero do rapaz é a morte de sua mulher. Ele mantinha um relacionamento com uma meretriz: “Outro género de criatura. Uma prostituta, não muito jovem, nem bonita, nem gentil de modos” (p. 134). O espaço em que vive a personagem é periférico e justamente essa marginalidade espacial serve para definir o seu caráter:

Vivia em comunidade com outras da sua espécie no único bordel e já à margem da freguesia, junto à estrada real, numa casinhola de madeira que parecia feita de travessas do caminho de ferro, um género de isba, ponto de reunião de gatunagem e de receptores. O belo escudeiro encontrava ali um refúgio caloroso, pleno de tumulto de vadiagem, de langores fadistas (...) a nobreza da ralé. Um tal ambiente estava-lhe no sangue. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 134)

A prostituta, apesar de ser descrita como “vil e sem escrúpulos” (p. 135), é mostrada como um elemento positivo na vida do rapaz, fortalecendo a idéia de que as mulheres norteiam e dão sentido à existência dos homens. Por meio de seu amor, “aquela mulher, pintada, e que usava colares de pérolas falsas” (p. 134), transformou-se em um porto-seguro para o homem, um referencial em sua vida: “Sensação de segurança, de confiança profunda que, mesmo no turbilhão duma



batalha, representa para o homem a verdadeira paz” (p. 135). Além disso, deu-lhe um filho e ensinou-o a temer o futuro. Pode-se entender a sua afeição à prostituta como uma relação substituta àquela que mantinha com a condessa de Monteros. O criado pede a Quina que seja a madrinha de seu pequeno filho e é atendido por ela.

A memória sobre a condessa sobrevive através de Quina, por meio de suas muitas recordações e por meio de Custódio, seu possível neto, criado pela sibila: “Às vezes, notando em Custódio um jeito, um certo timbre de voz, pensava, com orgulho vil, que alimentava e vestia o descendente directo da condessa. E o seu amor por ela tomava então uma feição pomposa e desafiadora” (p. 231).

A velha Lisa é uma personagem que aparece na narrativa de forma indireta, através da memória de seu marido, que é atendido por Quina em seu leito de morte. É um pobre camponês, que vive em um espaço muito humilde que reflete a sua posição social: “Vivia no lugar, numa casa de pedra solta, composta duma única dependência térrea cujo tecto de palha o fumo tinha enegrecido” (p. 90). O pobre homem começa a morrer a partir do momento em que a esposa falece. Era ela quem guardava as memórias de ambos, dando sentido à sua existência:

O mundo, resumira-o àquela criaturinha cuja mente gasta guardava toda a história de ambos; quando Lisa desapareceu, ele esgotou também o sentido da vida, e começou a agonizar. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 91)

A mulher constitui-se em reduto das memórias. Ela organiza a vida do homem em todos os sentidos. A memória se foi com a morte da mulher e junto com ela o significado da vida.

Quina acalma o moribundo e sente uma “alegria estuante e cruel” (p. 92), uma “ vaidade monstruosa e implacável” (p. 92), ao realizar mais uma de suas atribuições de sibila. Após a morte do camponês, reza de maneira expansiva, para chamar a atenção dos circunstantes. Cogita apropriar-se dos trastes do velho para saldar uma antiga dívida não paga, mas prefere fingir-se de piedosa, providenciando e pagando o funeral.

É nesse mesmo episódio que aparece Domingas, a amortalhadeira, mulher encurvada, tecedeira e viúva. Casara pela segunda vez com um tamanqueiro. Quina a detesta, porque demonstra apreciar os homens:

Aquela pecha amoruda, os casamentos, os homens que ela louvava com os suspiros de delíquio e de compreensão, fazia-lhe raiva (...) de toda essa horda de mulheres, batidas, exploradas, angustiadas de penas e que aceitavam a filosofia da desgraça (...) só aquela Domingas bendizia os homens e se requetava em lisonjas, falando deles. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 93)

Entre as pessoas do campo não é comum manifestar certos sentimentos de casal, considerados apropriados apenas na intimidade:

A sua voz tinha uma insinuação íntima, sôfrega, muito inconveniente naquele meio de aldeões em que a ternura é um privilégio do leito, apenas, e onde em público os amantes se injuriam e se espancam por bem-querer. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 93)

Nota-se que os espaços ditam as normas de conduta a serem seguidas. O comportamento social desejável é diferente no espaço privado e no espaço público.

Domingas reaparece na trama, em certa ocasião em que Quina e Germa utilizam a estrada, ao retornarem da casa de Estina, após o episódio do sumiço da louca. Travam um diálogo em que a velha descreve as suas felicidades conjugais. Já está agora em seu terceiro casamento. Ao chegar à casa da Vessada, Germa senta-se na *rocking-chair* e pensa ter encontrado, finalmente, uma mulher que não maldiz o casamento e completa a reflexão: “Concordo que é preciso ter uma predisposição especial” (p. 121). O leitor compartilha a impressão de Germa, mas, em seguida, o narrador revela que Domingas assassinara seus anteriores maridos, colocando veneno em suas refeições: “Deixava-os a estorcer ansiosos, as entranhas dissolvendo-se, lançando em vômitos e pedaços de vísceras, enquanto ela partia para as sachas e se deixava beliscar por todos os jornaleiros” (p. 121). O discurso de Domingas cria uma falsa impressão, quebrada em seguida, e reforça a visão negativa acerca do casamento que permeia o romance.

Libória, a criada de Quina, tem como apelido, a Sancha, “porque o povo crisma assim certas figuretas carnavalescas de mulheres gordas” (p. 178). Cuida da casa da Vessada, durante a doença de Quina. Entretanto, a patroa não fica tranqüila, pois ela parece estar sempre embriagada e desatenta nas atividades domésticas: “Parecia viver no eufórico estado de bebedeira, trazia-lhe o café com o carvão nadando sobre a espuma amarela. Ouvia-se na cozinha o crepitar de uma fogueira desastrada, que ameaçava pegar fogo” (p. 178).

Quina não permite que Libória fique no espaço da casa da Vessada, após a hora do expediente. À noite, recolhe-se a um “casebre fumoso entranhado de salmoira, que fora sempre o seu lar” (p. 178). Essa separação do espaço da patroa e da empregada, entretanto, não impede que Libória cometa pequenos furtos. Rouba, por exemplo, punhados de farinha e bebidas.

Nenhum criado mora dentro do espaço da casa da Vessada. Dormem em um quarto no quinteiro

cujo leito era uma antiguidade D. José, de cabeceira alcochoada, donde o serrim peneirava ainda dentre os farrapos de damasco, tinham sido alojados junto à outra ala das cortes, no terreiro. Instalaram-se numa divisória cujo tecto era de caibros, utilizados para suster a forragem de má qualidade, destinada a ser puxada de baixo pelo gado. Uma mesa de abas, legítima preciosidade proveniente, assim como a cama, dalgum velho espólio de fidalgo, completava ali o mobiliário, tido como sem valia. A tépida exalação dos estábulos envolvia tudo; batiam contra o forro das manjedouras os chifres dos bois, cujas placas cor-de-chumbo se amoleciam com azeite, para figurarem melhor nas feiras. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 184)

Libória frequenta tanto a Igreja quanto as tendas de curandeiros. Gosta de sentar-se à cabeceira de Quina e contar-lhe diversas histórias: “Contava-lhe demoradamente intrincados casos de pobrezas de parentes, invejas de amigas, galhardias de pretendentes seus” (p. 179). Novamente percebe-se a mulher como contadora de histórias. Libória representa o tagarelar feminino.

Apesar de feia, acredita ser alvo do desejo de vários rapazes. Ela não gosta de Custódio, principalmente, porque ele nunca a cortejara. Mas se aproveita dele, a fim de ter acesso a adega da casa.

Apesar de tudo, Quina a aprecia. Diverte-se com “suas gargalhadas rudes, as suas blusas estridentes, aquela brutalidade ingênua de fantasiar noivados, a indiscreta maneira de intrometer suas opiniões, e ainda a sua intriga” (p. 182). Além disso, era por meio de Libória que Quina mantinha-se ligada ao mundo exterior, pelo qual jamais perdeu o interesse.

A intuição de Quina indica que Libória ficará para sempre casta, pois apesar de estar continuamente imaginando noivados, é uma mulher que tem horror aos homens. As sugestões sexuais presentes no espaço campestre provocam-lhe um efeito contrário:

Era, afinal, esquiva nos amores como uma toupeira, e tomava quase como agravos todos os galanteios (...) As histórias de violações e falaciosos

enganos, de que o soalheiro feminino está cheio (...) lhe fixara nos sentidos um alarme e uma aversão, fazendo-a incapaz para o amor (...) havia uma alma de rapariga que visionava assexuados idílios e se ruborizava ao narrar mentiras românticas (...) Porque, de volta dessa evocação sexual tão livremente patente em toda a vida campestre e, ao mesmo tempo, insinuada como desgraça nas relações humanas, criara ela como uma sugestão subconsciente de dor, de reprovação e de pecado. (BESSA-LUÍS, 2003, p. 207)

Mesmo gostando da companhia de Libória, Quina praticamente a enxota, à noite, para poder ficar sozinha, no espaço silencioso da casa da Vessada. Libória obedece, mas sempre sursurupia alguma coisa da cozinha, espaço que passa a dominar com a doença de Quina. A atenção dada à personagem Libória, assim como a outros criados e caseiros, ao longo do romance, demonstra o interesse de Bessa-Luís pelo mundo dos empregados domésticos, à semelhança de Proust que, segundo Walter Benjamin, tinha paixão pelos “serviçais em suas várias figuras e tipos”.<sup>174</sup>

A romancista apresenta variadas figuras femininas, provenientes de diferentes espaços geográficos e sociais. As personagens secundárias juntamente às mulheres da casa da Vessada formam o universo feminino polifônico construído por Bessa-Luís, que se mantém em permanente tensão em relação ao universo masculino. É o que Maria da Glória Padrão denomina de “mosaico pulverizado de personagens”.<sup>175</sup> O romance agustiniano, em sua estrutura, coloca objetos e personagens uns ao lado dos outros, formando, portanto, uma visão múltipla. A composição quando somada constitui a unidade da obra.

---

<sup>174</sup> BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rovannet. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras escolhidas, v. 1.

<sup>175</sup> PADRÃO, M. G. Op. cit. p. 11.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O objetivo principal deste trabalho foi identificar e discutir qual o espaço da memória e do feminino, em *A Sibila*, de Agustina Bessa-Luís. Sendo assim, teoricamente, há dois espaços a serem reconhecidos: o espaço da memória e o espaço do feminino. Entretanto, na prática, é impossível falar do espaço da memória sem abordar a questão do feminino, assim como é igualmente inviável tratar do espaço do feminino sem mencionar o problema da memória. O feminino e a memória, no romance agustiniano, não se constituem em espaços opostos ou conflitantes, nem ao menos, em espaços complementares. A memória e o feminino, em Agustina Bessa-Luís, formam um único espaço, pois são aspectos que se encontram totalmente imbricados. Forçar uma ruptura, mesmo para a análise científica, é comprometer a visão e o entendimento da estrutura narrativa e do significado maior dessa obra de arte. Por isso, optou-se em manter a análise da obra em um só capítulo, com duas grandes divisões que visam destacar a “casa da Vessada”, como espaço mais relevante.

*A Sibila*, sem dúvida, como demonstrado ao longo do trabalho, constitui-se em um romance de cunho memorialista, pelo tratamento estético dado a elementos como o tempo e o espaço. Destaca-se entre a produção romanesca portuguesa contemporânea pelo modo pioneiro de representar as personagens femininas, ou seja, colocando-as como motor e centro do espaço narrativo. O feminino, em Agustina Bessa-Luís, é a própria memória.

A pergunta feita por Germa no início do romance: “Quem fora ela?” (p. 9), referindo-se a Quina, que abre caminho para o narrador, só pode ser respondida por ele de uma maneira: situando a personagem no tempo e no espaço. Esse recurso empregado por Bessa-Luís para iniciar seu processo narrativo é semelhante ao utilizado por Proust, em *Em busca do tempo perdido*, narrativa cujo primeiro momento mostra um herói que desperta em plena noite e se pergunta quando e onde vive, procurando recobrar a consciência. Mas aqui é Germa quem pergunta por sua predecessora. O questionamento da personagem, contudo, relaciona-se à sua própria existência, uma vez que respondida a incógnita de quem fora sua tia, Quina, poderá ela compreender também a si mesma, ao seu tempo e ao seu lugar naquela família e na sociedade. Precisa descobrir a resposta dessa pergunta para poder situar-se, não só sobrepondo momentaneamente dois espaços temporais, o

passado e o presente, mas também interpretando o espaço em que se insere: “No legado de todos os espaços das solidões plenas e passadas, aprendemos a existir para interpretar o espaço que ocupamos e não para ocuparmos o espaço”<sup>176</sup>, como afirma Maria da Glória Padrão.

Germa, assim como as personagens proustianas, não só busca um tempo perdido, mas também um espaço perdido. Georges Poulet afirma que os espaços não são imutáveis, assim como as relações que os vinculam a outros lugares: “A que se agarrar, se os lugares, como os tempos e os seres, também são arrastados nessa corrida que só conduz até a morte?”.<sup>177</sup> Para construir sua identidade, a jovem procura fazer da casa da Vessada, após o falecimento de Quina, o seu próprio lugar, o local de suas raízes, recompondo o que estava fragmentado. O ser privado de lugar, como define Poulet, “encontra-se sem universo, sem lar, sem eira nem beira. Não está (...) em parte alguma, ou antes, está em qualquer lugar, como destroços flutuando no vazio do espaço”.<sup>178</sup>

A sobrinha de Quina vivia de certa forma perdida nos espaços interno e externo. Não ocupa lugar na esfera pública, é uma intelectual improdutiva, e na casa de seus pais não se sente bem, pois se choca com a figura paterna. É na casa da Vessada que ela se reencontra com sua essência, formada na infância e guardada no fundo da memória. O espaço da casa da Vessada é decisivo para a constituição de sua identidade: “Os seres cercam-se dos lugares nos quais se descobrem, tal como se veste uma roupa que é, ao mesmo tempo, um disfarce e uma caracterização. Sem os lugares, os seres seriam apenas abstrações”.<sup>179</sup> Para Poulet, a ignorância dos lugares, assim como a ignorância dos tempos, compromete o autoconhecimento. Aquele que não se descobre envolto por determinados lugares, especialmente pelos locais familiares que transmitem segurança, sente-se em um vazio vertiginoso em que se perde sem um ponto de referência. A casa da Vessada consolida-se como referência para Germa.

As personagens agustinianas sempre aparecem cercadas pela imagem dos locais que ocupam e os lugares personalizam-se de acordo com os seres a que se associam. As personagens imóveis confundem-se com seu ambiente. Mas as

---

<sup>176</sup> PADRÃO, Maria da Glória. Esta longa embaixada a Calígula. **Letras & Letras**, Lisboa, n. 12, 1 dez. 1988. Dossier: Agustina Bessa-Luís, 40 anos de vida literária. p. 11.

<sup>177</sup> POULET, Georges. **O espaço proustiano**. Trad. Ana Luíza Borralho Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

<sup>178</sup> Idem. Ibidem. p. 19.

móveis, como Quina e Germa, são colocadas contra um fundo que as faz sobressair. O narrador evoca as personagens, inserindo-as em uma “moldura”, termo usado por Poulet, ou num “quadro”, como prefere Lotman, que acaba por tornar visível a sua forma.

Certos lugares no romance tornam-se quase personagens. As propriedades rurais recebem nomes. Assim, a construção que abriga a família Teixeira chama-se “casa da Vessada” e não consiste apenas em cenário. É antes um objeto de amor e de curiosidade, profundamente relacionado àqueles que a habitam: “Portadores de um nome que os humaniza e individualiza, eles se oferecem, se ocultam, escondem segredos, inspiram desejos, desvelam belezas”.<sup>180</sup> É com esse olhar que Germa desvela os mistérios da casa da Vessada, que são também mistérios humanos. Os espaços rurais, no romance agustiniano, são nomeados e humanizados, formando pequenos universos, reconstruídos pela memória afetiva. A originalidade desses locais é realçada.

Já os espaços urbanos não são nomeados, o que contribui para mostrar a sua despersonalização que se reflete nas personagens. É o caso, por exemplo, da residência de João, que não apresenta nenhum traço original que a ligue fortemente aos sujeitos que a habitam, antes se assemelha a qualquer casa burguesa de um centro urbano. A maneira contrastante de mostrar lares rurais e urbanos configura os espaços do campo e da cidade, denunciando a preferência do narrador pelo meio agrário.

Agustina Bessa-Luís, em *A Sibila*, reconstrói a memória de uma época, a partir dos suportes materiais que funcionam como marcos que conduzem os caminhos das lembranças. São referências como uma árvore, um objeto, um móvel, culminando no grande signo que é a casa. Mesmo não sendo o foco de interesse desse trabalho a relação entre a obra de arte e a vida da autora, é interessante mencionar que a ficcionista inspirou-se na casa de seus próprios antepassados para escrever o romance, como se pode aferir a partir de uma declaração efetuada em entrevista concedida a Jorge Listopad: “Pergunta: A casa da sibila ainda existe?

---

<sup>179</sup> POULET, G. Op. cit. p. 31.

<sup>180</sup> Idem . Ibidem. p. 37.

Resposta: Existe. Não está já na família mas ainda existe. Pergunta: Na descida da estrada quando se vem do Porto a Amarante? Resposta: Sim”.<sup>181</sup>

No texto, subjaz uma crítica à sociedade capitalista que bloqueia a memória, quando destrói esses marcos, apagando os rastros. Nota-se a valorização do meio rural, das sociedades primitivas, através da construção de uma narrativa que privilegia a dimensão espacial, relacionando-a à memória:

A memória das sociedades antigas se apoiava na estabilidade espacial e na confiança em que os seres de nossa convivência não se perderiam, não se afastariam. Constituíam-se valores ligados à práxis coletiva como a vizinhança (*versus* mobilidade), a família larga, extensa (*versus* ilhamento da família restrita), apego a certas coisas, a certos objetos biográficos (*versus* objeto de consumo). Eis aí alguns arrimos em que a memória se apoiava. (BOSI, 1994, p. 19)

Bessa-Luís mostra a mudança social, por meio da desagregação da família Teixeira. Percebe-se a clara preferência do narrador pelas personagens do campo, contrapondo-as às personagens deslocadas para o meio urbano, descritas de forma a realçar o seu desenraizamento. A própria valorização da casa da Vessada constitui uma espécie de crítica aos deslocamentos constantes a que o ser humano se vê obrigado na vida moderna, que não lhe permite criar raízes.

A mobilidade extrema impede a sedimentação do passado e desagrega a memória: “Perde-se a crônica da família e do indivíduo em seu percurso errante”.<sup>182</sup> É o que acontece a Abel e a João que se sentem excluídos da herança material e afetiva da família. Sentem-se duplamente roubados por Quina, esquecendo que foram eles mesmos que provocaram o seu desenraizamento, quando se afastaram do campo. Quina, por sua vez, acaba vivendo sozinha, na velhice, mas permanece inserida na comunidade local, como proprietária de terras e como sibila. Já os que partiram para a cidade estão desarticulados, ilhados no espaço urbano.

As personagens idosas, na construção memorialista de Bessa-Luís, ganham destaque. As velhas mulheres são as guardiãs do passado, representadas especialmente por Maria e Quina, no final de suas trajetórias. Segundo Ecléa Bosi, a função social do velho é lembrar e aconselhar, “unir o começo e o fim, ligando o que

---

<sup>181</sup> LISTOPAD, Jorge. Agustina Bessa-Luís: Os livros para mim não correspondem a uma crise. **Jornal de Letras, Artes e Idéias**, Lisboa, n.313, 1988. p.15.

<sup>182</sup> BOSI, E. Op. cit. p. 443.



foi e o porvir”.<sup>183</sup> É exatamente o que a avó e a tia fazem, trazendo a sabedoria ancestral do passado para o presente e transmitindo-a para Germa que as sucederá nessa tarefa. A escritora, dessa forma, valoriza mais uma vez um aspecto rechaçado na sociedade capitalista emergente, que procura segregar o velho, anulando a sua importância social: “A sociedade capitalista desarma o velho mobilizando mecanismos pelos quais oprime a velhice, destrói os apoios da memória e substitui a lembrança pela história oficial celebrativa”.<sup>184</sup>

O espaço em Bessa-Luís além de servir para a crítica contra um sistema social emergente que desvaloriza a terra, a mulher e o velho, constitui-se ainda em um recurso para apontar a incomunicabilidade humana, não só entre homens e mulheres, mas entre todas as pessoas, que vivem fechadas dentro de si, inalcançáveis, mesmo para aqueles que em vão procuram penetrar o seu interior. É o dilema de Germa que não consegue abarcar e compreender a personalidade de Quina, em sua totalidade, embora procure reconstruí-la a partir da exterioridade de seus vestígios.

A narrativa memorialista de Bessa-Luís caracteriza-se pela falta de linearidade, marcada pela descontinuidade do tempo e do espaço. Personagens, épocas e lugares se intercalam. A rememoração que inicia com Germa e continua com o narrador faz ressurgir um mundo em ruínas, recriando a multidão de personagens, de lugares e de objetos. A memória atua como uma força restauradora e amplificadora que reconstrói o espaço e o tempo, atribuindo-lhe novos sentidos. Variando o foco narrativo, que não se detém apenas sobre uma personagem, remonta imagens diferentes de um mesmo passado.

A obra é composta por episódios quase distintos, mas eles entram em contato uns com os outros, parecendo mais adicionarem-se do que sucederem-se, obedecendo a uma memória que os organiza em uma ordem não linear. Parecem fora do tempo, mas não fora do espaço. A perspectiva adotada é de uma retrospectiva, em que a narrativa avança recuando. A motivadora desse movimento, como visto, é Germa, que contempla o passado, questionando o futuro que a inquieta. Busca uma época ulterior de sua vida na esperança de uma iluminação.

---

<sup>183</sup> BOSI, E. Op. cit. p. 18.

<sup>184</sup> Idem. Ibidem. p. 18.

O estilo memorialista de Bessa-Luís permite que se relacione mais uma vez a sua escritura à estética proustiana, já que à semelhança do escritor francês, a romancista lusa não escreve “memórias”, mas busca tecer ligações entre o passado e o presente, não reconstituindo o passado em si, antes, identificando-o no tempo presente: “Sabemos que Proust não descreveu em sua obra a vida como ela de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu”.<sup>185</sup> Da mesma forma, Bessa-Luís escreve uma ficção, a partir de suas próprias memórias familiares. Segundo Walter Benjamin, para o escritor que rememora não importa o que ele tenha vivido, o importante é “o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência”.<sup>186</sup> A mesma “tagarelice” que Benjamin identifica na prosa memorialista de Proust se faz presente em Bessa-Luís, assim como a ironia que despedaça as pretensões da burguesia. Outra semelhança entre os dois autores pode ser verificada na forma como o tema da eternidade é trabalhado, ou seja, fazendo vislumbrar a eternidade não como tempo infinito, mas como “tempo entrecruzado”, expressão utilizada por Benjamin, para indicar o fluxo do tempo que se manifesta na reminiscência (internamente) e no envelhecimento (externamente).

O fluxo do tempo no romance agustiniano ainda pode ser entendido a partir do conceito de geração, proposto por Paul Ricoeur, o qual enriquece o de história efetiva, pois a substituição das gerações acresce ao ritmo da continuidade histórica a tradição e a inovação. A cadeia dos agentes históricos se dá com os “*viventes* que vêm ocupar o lugar dos *mortos*”.<sup>187</sup> O encadeamento das gerações pode ser relacionado à sua localização no espaço social a que chegam novos portadores de cultura, enquanto outros partem. O termo geração abrange, portanto, fenômenos dialéticos:

Não só o confronto entre herança e inovação na transmissão da bagagem cultural, mas também o ricochete dos questionamentos feitos pelas classes de idade mais jovens sobre as certezas adquiridas pelos velhos em seus anos de juventude. É nessa ‘compensação retroativa’ – caso notável de ação recíproca – que se baseia, em última instância, a continuidade da mudança de gerações, com todos os graus de conflito provocados por esse intercâmbio. (RICOEUR, 1997, p. 190)

---

<sup>185</sup> BENJAMIN, W. Op. cit. p. 37.

<sup>186</sup> Idem. Ibidem. 37.

<sup>187</sup> RICOEUR, P. Op. cit. p. 187.

É o conflito que vive Germa como elo entre épocas, mundos e culturas diferentes. As certezas de outrora cedem espaço para as dúvidas ou como diz o narrador:

Eis Germa, eis a sua vez agora e o tempo de traduzir a voz da sua sibila. Talvez, porém, o seu tempo seja improdutivo e nefasto (...) quem é ela para ser um pouco mais do que Quina e esperar que os tempos novos sejam mais aptos a esclarecer o homem e a trazer-lhe a solução de si próprio? (BESSA-LUÍS, 2003, p. 251-252)

Maria, Quina e Germa apesar de pertencerem a gerações diferentes são contemporâneas, durante um certo período de tempo, tendo a experiência de mundo compartilhado que se baseia em uma comunidade de tempo e espaço. Na narrativa memorialista, a fronteira que separa o passado histórico da memória individual é tênue, devido à intersecção parcial entre a memória dos antepassados e a memória de seus descendentes, realizada em um presente comum. É o que acontece, em *A Sibila*, quando Germa adiciona à sua memória individual as narrativas recolhidas de sua avó, Maria, e de sua tia, Quina, tornando-se ela mesma a narradora de acontecimentos, muitas vezes, anteriores à sua própria experiência, mesclando o seu testemunho aos vestígios deixados pelas predecessoras. Dessa forma, lança-se “uma ponte entre passado histórico, entendido como tempo dos mortos, e tempo de antes de meu nascimento”.<sup>188</sup> Bessa-Luís, entretanto, não sustenta explicitamente essa ponte, preferindo adotar a onisciência da narração em terceira pessoa, ao invés de manter Germa como a narradora, apesar de sugeri-la como ponto inicial e fonte da narração.

Germa poderia manter-se como narradora do texto não só pelo princípio da intersecção entre memória pessoal e memória ancestral, como também pelo princípio de que a memória, no tempo narrativo, liga-se à imaginação, ficcionalizando a história: “Sempre é possível estender a lembrança, pela cadeia das memórias ancestrais, remontar o tempo, prolongando pela imaginação esse movimento regressivo”.<sup>189</sup> A personagem Bernardo parece notar o aspecto imaginativo ou interpretativo presente no relato da prima e a acusa de estar tecendo meras especulações em torno da figura de Quina: “Você especula - continuou Bernardo. – Com a nossa falecida Sibila, uma medíocre criatura cujo sentido de

<sup>188</sup> RICOEUR, P. Op. cit. p. 193.

<sup>189</sup> Idem. Ibidem. p. 319.

previsão e de augúrio dependia duma vareja que zumbe pela casa” (p. 248). Através de Bernardo, outro representante da nova geração da família, a escritora mostra um ponto de vista diferente do presente sobre o passado. Como Germa, ele é herdeiro de uma propriedade rural (Folgozinho) e do sangue da família (é neto de Adriana), mas não tem o mesmo apego às referências telúricas e ancestrais, o que confirma a mulher como responsável pela perpetuação da memória.

A possibilidade de prolongamento do movimento regressivo do narrador, por meio da imaginação, corrobora para que alguns críticos percebam Germa como a narradora do romance e não somente como o foco inicial em que um narrador onisciente apóia-se para começar a história. João Camilo, por exemplo, um tanto contraditório, afirma, primeiramente, que “tudo o que nos é contado entre a introdução e a cena final pode considerar-se um longo *flash-back* na memória de Germa”<sup>190</sup> para, em seguida, considerar que “o narrador de *A Sibila* é onisciente (sabe mais do que os personagens e desloca-se facilmente no espaço e no tempo) e a sua voz domina inteiramente a obra”.<sup>191</sup>

Independentemente da interpretação que se dê, considerando Germa narradora ou não do romance, é importante salientar que a narração ocorre por meio do discurso indireto, predominantemente, mas, em certos momentos, identifica-se o discurso indireto livre, pois se tem acesso diretamente aos pensamentos das personagens principais. Um exemplo ocorre no final do romance, quando o pensamento de Germa sobre Quina é mostrado dentro da fala do narrador. Entretanto, em seguida, na conclusão da idéia, o narrador volta a marcar a voz de Germa com aspas: “Ter-se-ia verdadeiramente ultrapassado, seria como um meteoro (...) se lança na aventura eterna do infinito. ‘Sim’, pensava Germa, enquanto de mistura com estes pensamentos, havia outros” (p. 250). Há ainda o emprego do discurso direto, nos diálogos, marcados de forma tradicional, através do uso de travessões ou aspas.

Na seqüência das gerações, Germa ocupa o lugar de Quina, como esta ocupara o lugar deixado por Maria, após a sua morte. A idéia de geração, de acordo com Ricoeur, comprova que a história é a história dos mortais, em que os sucessores são *outros* que vêm ocupar o lugar de outros. Porém, os mortos não podem ser representados como seres ausentes da história, mas “assombrando com

---

<sup>190</sup> CAMILO, J. Op. cit. p. 44.

suas sombras o presente histórico”.<sup>192</sup> É o que Bessa-Luís mostra aos leitores desde o início do romance.

Em *A Sibila*, os objetos funcionam como rastro, isto é, constituem-se em vestígios do passado, daqueles que pela casa passaram, deixando suas marcas. O rastro apresenta duas dimensões temporais. Por um lado, é visível no presente. Por outro, remete ao passado, pois resulta da passagem de alguém, em um tempo anterior: “O rastro indica *aqui*, portanto no espaço, e *agora*, portanto no presente, a passagem passada dos vivos; ele orienta a caça, a busca, a investigação, a pesquisa”.<sup>193</sup> A narrativa agustiniana segue os rastros que convidam a segui-los. Por meio deles chega-se até aqueles que os produziram. Contudo, os rastros podem apagar-se e exigem ser conservados. Esse papel de conservação é assumido por Germa, que procura preservar e reconstituir a história de suas predecessoras, partindo dos registros gravados no espaço da casa da Vessada. A atividade transitória dos homens permanece em suas obras. Eles passam, os vestígios ficam, “mas permanecem como *coisas* entre as coisas”<sup>194</sup>, cabe ao ser humano interpretá-los. Seguir o rastro é uma maneira de “*contar* com o tempo” e “decifrar, no espaço, o *estiramento* do tempo”.<sup>195</sup>

Os objetos, no romance de Bessa-Luís, ainda podem ser vistos como “objetos biográficos”, expressão utilizada por Ecléa Bosi, para designar os objetos que “envelhecem com o possuidor e se incorporam à sua vida”.<sup>196</sup> É o caso, por exemplo, de objetos como o oratório, a caixa de jóias da família, a *rocking-chair*, que não só envelhecem com seus possuidores como permanecem em sucessão entre os herdeiros da casa da Vessada. Os objetos biográficos representam experiências vividas ou afetivas do morador e se contrapõem aos objetos de *status*, cuja função é efêmera, não se enraizando nos interiores: “Só o objeto biográfico é insubstituível: as coisas que envelhecem conosco nos dão a pacífica sensação de continuidade”.<sup>197</sup> Ao valorizar os objetos biográficos, no decorrer da trama, Bessa-Luís critica a sociedade de consumo que massifica e banaliza os objetos, tornando-os

<sup>191</sup> CAMILO, J. Op. cit. p. 44.

<sup>192</sup> RICOEUR, P. Op. cit. p. 195.

<sup>193</sup> Idem. Ibidem. p. 201.

<sup>194</sup> Idem. Ibidem. p. 202.

<sup>195</sup> Idem. Ibidem. p. 207.

<sup>196</sup> BOSI, Ecléa. **O tempo vivo da memória**: ensaios de psicologia social. 2. ed. São Paulo: Ateliê, 2003. p. 26.

<sup>197</sup> Idem. Ibidem. p. 26.

praticamente descartáveis. Os objetos biográficos são relíquias de família, detentoras de um carácter sagrado. A casa da Vessada por si só é um relicário de família e, por isso, Quina não a pode dar a Custódio.

Observou-se, ao longo do trabalho, que o espaço da obra pode ser dividido em vários pares opositivos, tais como: espaço interno/fechado e espaço externo/aberto; âmbito público/rua e âmbito privado/casa; campo e cidade; homem e mulher; vida e morte, entre outros. Os espaços ganham dinamismo por meio da figura feminina que desempenha uma função relacional na estrutura, como elemento mediador, ligando o interno (o ventre, a natureza, a memória, a casa) ao externo, quando movimentada o tema narrativo e transgride os campos semânticos iniciais. É o caso de Quina, por exemplo, que gesta a mudança, a transformação ou de Germa, que serve de ponte a antagonismos, ao conciliar passado e presente, sabedoria telúrica e conhecimento intelectual. A mulher também pode ser vista como o centro regulador do tempo do mundo cotidiano, controlando as rotinas familiares, como é o caso de Maria e de Estina, por exemplo.

O espaço interno e o espaço externo, na obra, designam não só o que Damatta define como a casa e a rua, esfera pública e esfera privada, mas também o espaço interno da personagem e o mundo exterior. O narrador apresenta sempre as duas perspectivas, não se prendendo com exclusividade ao interior da personagem ou ao que lhe é exterior. Por isso, o romance não pode ser classificado como uma narrativa intimista ou simplesmente como uma narrativa sociológica. Antes pode ser entendida como uma obra que contrasta espaços duais (interior/exterior; casa/rua; público/privado; homem/mulher; juventude/velhice; vida/morte; campo/cidade; passado/presente), a fim de enfatizar as relações pessoais em diferentes âmbitos que se entrecruzam. O relacionamento humano é o alvo da autora, grande observadora do outro: “A verdade é que não sou muito voltada para o estilo confessional. Os outros interessam-me muito mais como personagens do que eu própria”.<sup>198</sup> Essa característica da escritura agustiniana é percebida por críticos como Silvina Rodrigues Lopes que afirma: “Em Agustina Bessa-Luís o motor da escrita é, como em Dostoievsky, a relação com outrém”.<sup>199</sup>

---

<sup>198</sup> NÓBREGA, João Manuel da. Agustina Bessa-Luís: a religião da escrita. **Jornal de Letras, Artes e Idéias**, Lisboa, n. 221, 1986. p. 3.

<sup>199</sup> LOPES, S. Op. cit. p. 12.

A memória exerce papel fundamental na narrativa, servindo de recurso para a intermediação entre o espaço interno da personagem e o seu espaço exterior e para a ligação entre o mundo da obra literária (espaço artístico para Lotman) e o mundo exterior. A memória funciona ainda como um meio para mostrar uma mesma personagem, a partir de duas perspectivas diferentes. Por exemplo, há um Francisco “exterior”, visto pelo narrador, e um Francisco que habita a memória de Quina.

Na cultura portuguesa, a memória pode apresentar graus diferentes de intensidade, enriquecida pela idéia de saudade. No início da história, o narrador afirma que não é possível para Germa recordar Quina “sem uma saudade ansiada” (p. 9). É esse sentimento que fortalece a sua rememoração, configurando um estilo de lembrança: “Quanto mais saudade, mais intensa é a memória do morto ou do lugar. Quanto menos saudade, menos intensidade na recordação”.<sup>200</sup> O tempo da memória é diferente do tempo cronológico, marcado pelo relógio. Segundo Damatta, quanto mais afetiva é uma lembrança, mais a memória procura “reter o tempo e torná-lo algo perpétuo, controlado, capaz de voltar todas as vezes que é invocado”.<sup>201</sup> Há saudade e há memória quando alguma forma de relacionamento persiste entre os vivos e os mortos.

O espaço do “outro mundo” ou do “sobrenatural” está presente, em *A Sibila*, de duas formas. A primeira acontece através de Quina, a sibila, que mantém contato com a sabedoria ancestral, com as forças telúricas e com os espíritos, embora não fique claro até que ponto essa comunicação realmente ocorre. Quina é uma personagem complexa não só por transgredir seu campo semântico inicial, transitando em diferentes espaços geográficos e sociais, como demonstrado ao longo do trabalho, mas também por se relacionar com o “outro mundo”, com o espaço do sobrenatural, ao se consagrar sibila, servindo de ponte entre o mundo físico e um universo metafísico. A segunda maneira pela qual o “outro mundo” se faz presente é por meio da ligação entre mortos e vivos que a memória estabelece.

O tema da morte e da imortalidade permeia implicitamente o romance, subjacente à temática da memória e da seqüência de gerações e ao contraste entre o espaço individual e o espaço familiar. Os mortos sobrevivem através da memória de seus parentes, ocupando um novo espaço, imaterial, mas em que continuam a interferir no tempo presente, quando lembrados. A permanente rememoração dos

---

<sup>200</sup> DAMATTA, R. Op. cit. p. 169.

mortos, na narrativa, pode sugerir uma crítica, um movimento contra a tendência de uma sociedade emergente, mais individualista, que procura evitar o tema da morte, ocultando e “apagando” os mortos, uma sociedade em que esquecer o morto é positivo, enquanto “lembrar o morto é assumir uma espécie de sociabilidade patológica. Na sociedade moderna não há luto, nem qualquer tipo de contato com os mortos, que necessariamente evocam o passado”.<sup>202</sup>

No romance agustiniano, dá-se o inverso. O sujeito não é o indivíduo isolado, mas as relações entre as pessoas que ocupam diferentes espaços sociais. Já se afirmou aqui que o espaço, na obra, pode ser dividido em vários pares contrastantes. Um deles é o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. Mas esses espaços se relacionam, quando os vivos evocam e relembram seus entes falecidos. Inclusive, é esse movimento que dá partida à narrativa, pois é quando Germa evoca a memória de sua tia, que tudo começa. Vivos e mortos mantêm laços indissolúveis muito bem representados por Bessa-Luís.

Em *A Sibila*, não só os mortos estão presentes, mas a idéia da morte. Ela é mostrada como um fenômeno que rompe a individualidade, o “eu” se expande e se mistura ao espaço cósmico, como pôde ser observado com mais intensidade na morte da protagonista, Quina. Mas, ao mesmo tempo, a morte se transforma em imortalidade, “porque falar dos mortos já é uma forma sutil e disfarçada de negar a morte”.<sup>203</sup> Assim, Quina e os outros continuam a viver por meio das recordações de sua sucessora. A tia morre, mas sua relação com a sobrinha continua. A proximidade entre vivos e mortos, segundo Damatta, é uma característica do imaginário ibérico que perpetua mitos como o de Inês de Castro, que se torna rainha depois de morta. O mundo dos mortos e o dos vivos constituem-se em dois planos fundamentais da existência.

Para finalizar essas considerações a respeito do espaço da memória e do feminino, em *A Sibila*, cabe ainda reafirmar que a sociedade patriarcal portuguesa é representada, na obra, por meio da oposição que se estabelece entre homens e mulheres. As personagens masculinas não correspondem àquilo que se espera dos homens em um mundo patriarcal, quebrando as expectativas e rompendo com os

---

<sup>201</sup> DAMATTA, R. Op. cit. p. 39.

<sup>202</sup> Idem. Ibidem. p. 148.

<sup>203</sup> Idem. Ibidem. p. 153.



mitos masculinos. A fraqueza com que os homens são retratados representa o enfraquecimento da ordem patriarcal na sociedade.

Já as personagens femininas desempenham papéis masculinos, mesmo quando procuram manter a aparência da ordem patriarcal. Parecem, de certa forma, iludir os homens, deixando que ocupem só aparentemente o comando. São mais fortes do que eles, autoritárias e capazes de gerir o clã. Esse aspecto contribui para configurar um esmorecimento progressivo na rigidez do patriarcado.

Maria, mesmo representando uma geração de mulheres ainda submetida ao sistema patriarcal, apresenta já condições de romper com ele. Não se configura em uma personagem tão complexa quanto Quina ou Germa que transitam em vários espaços, entretanto, exerce papel fundamental na trama, pois é a grande geradora de vida, a continuadora da família, promovendo uma renovação no espaço da Vessada.

Francisco, o “chefe” da casa, ao morrer, torna-se definitivamente ausente. Na falta de uma outra figura masculina capaz de assumir o espaço deixado vago por ele, Quina ocupa oficialmente o poder e domina. Porém, ela não é caracterizada por meio de qualidades femininas, mas por traços masculinos.

Quina, apesar de superar a ordem patriarcal, assumindo uma posição de poder na casa da Vessada e de prestígio na sociedade local, como sibila, nutre um sentimento de fervor em relação à figura paterna. Em sua memória, especialmente, no final da vida, procura reconstruir a antiga posição de seu pai, no espaço da casa da Vessada. Mesmo assim, Quina é o principal agente transgressor da ordem masculina e patriarcal, operando mudanças em todas as personagens que a ela se relacionam: Maria, Estina, João, Abel, Germa, Custódio, etc. Embora masculinizada, instaura e oficializa uma ordem feminina na casa da Vessada, recupera o patrimônio familiar e gerencia o clã. Essa nova ordem consolida-se com Germa que assume seu lugar e perpetua a saga dos Teixeira pela conservação da memória. Quina e Germa contrariam a rígida hierarquia patriarcal que costuma privilegiar, na linhagem do clã, o varão mais velho para substituir o pai. Mas Germa inova não só por consolidar uma ordem feminina, mas também por representar uma nova ordem, pois, ao contrário de sua predecessora, é uma intelectual.

Germa é herdeira e espectadora de um mundo rural e patriarcal que está ruindo. O tema da decadência permeia o romance, desdobrando-se em decadência social, familiar e pessoal. A sobrinha de Quina, ponto de partida da narração, assiste

à derrocada da aristocracia agrária e procura restaurar o passado perdido por meio da rememoração. Ela não só busca lembrar esse mundo rural, através da recuperação da memória de suas predecessoras, como também questiona seu próprio papel na nova ordem que se instaura. Contudo, para compreender sua posição atual e cogitar o futuro, é, como já se viu, imprescindível para ela, voltar-se para a terra e para o passado, a fim de identificar e fortalecer suas raízes. Sua visão da atualidade em comparação com outrora, entretanto, não é otimista, mas antes saudosista e, mesmo, melancólica, perante um mundo que parece morrer juntamente com sua tia, suplantado por uma espécie de burguesia emergente que nega seus vínculos com a terra.

Essa mudança no eixo econômico e social, do campo para a cidade, é irrevogável, mas Germa tenta ao menos salvar o espírito de clã, assumindo um papel de guardiã das memórias de sua família, função sempre exercida pelas mulheres, no decorrer da trama. Voltando-se para a figura de Quina, recobra esse espírito de clã ao nível da memória e da imaginação. Germa é mulher, herdeira, liderando uma família em extinção, tentando conservar seus valores. Ela não casara e não tivera filhos, mas o narrador lança uma possibilidade de continuidade, ao associar Bernardo à Germa, utilizando a voz dos camponeses: “O povo julgava-os noivos” (p. 247). Mas a idéia subsequente pode sugerir apenas um relacionamento em que homem e mulher figuram em pé de igualdade, coisa impossível para aquela gente: “Porque a espécie de esotérico entendimento que havia entre ambos parecer-lhe-ia, de outro modo, uma pantomima” (p. 248). O relacionamento entre eles fica em aberto. Seria uma amizade, uma relação de parentes e vizinhos ou algo mais? Tendo-se em vista o que se observou sobre o caráter da personagem Germa, ao longo do trabalho, no caso de se tratar de um relacionamento com envolvimento sexual, certamente, consistirá em um novo modo de convivência, diferente do casamento tradicional, afinal, os Teixeira jamais serão como antes.

## REFERÊNCIAS

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. PASCHOALIN, Maria Aparecida. **História Social da literatura portuguesa**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1985.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal. Rio de Janeiro: Eldorado Tijuca, s/d.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **Estética da criação verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BARRENTO, João. O regresso de Clio? Situação e aporias da história literária. In: \_\_\_\_\_. (Org.) **História literária: problemas e perspectivas**. 2.ed. Lisboa: Apáginastantas, 1986.

\_\_\_\_\_. **Questões de literatura e de estética (A Teoria do Romance)**. Trad. Aurora Fornoni Bernardini et al. São Paulo: Hucitec, 1988.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad. Sérgio Paulo Rovanez. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. Obras escolhidas. v. 1.

BESSA-LUÍS, Agustina. **A Sibila**. 25.ed. Lisboa: Guimarães, 2003.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. **O tempo vivo da memória: ensaios de psicologia social**. 2.ed. São Paulo: Ateliê, 2003.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. **O universo do romance**. Coimbra: Almedina, 1976.

BUESCU, Helena Carvalhão. Georg Sand e Júlio Dinis: questões de espaço no romance rústico francês e português. In: **A lua, a literatura e o mundo**. Lisboa: Cosmos, 1995.

CAMILO, João. Uma leitura de *A Sibila*, romance de Agustina Bessa-Luís. **Cadernos de Literatura**, n. 9, 1981.

CANDIDO, Antonio. Degradação do espaço (estudo sobre a correlação funcional dos ambientes, das coisas e do comportamento em *L'Assomoir*). **Revista de Letras. Assis, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras**, v. 14, 1972.

DAMATTA, Roberto. **A casa e a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

DEBECKER-BARDIN, Françoise. Homenagem a Agustina Bessa-Luís. Trad. A. de Almeida Mattos. **Letras & Letras**, Lisboa, n. 12, 1 dez. 1988.

DIMAS, Antonio. **Espaço e romance**. 3.ed. São Paulo: Ática, 1994.

ÉBOLI, Luciana. **Dramaturgia angolana no pós-colonialismo: sujeito, nação e identidade na obra de José Mena Abrantes**. 2006. 164f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Curso de Estética: o sistema das artes**. Trad. Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

KONG-DUMAS, Catherine. Mistério e realidade na obra de Agustina Bessa-Luís. Trad. Álvaro Salema. **Colóquio/Letras**. Lisboa, n. 70, nov, 1992.

LISTOPAD, Jorge. Agustina Bessa-Luís: Os livros para mim não correspondem a uma crise. **Jornal de Letras, Artes e Idéias**, Lisboa, n. 313, 1988.

LOPES, Silvina Rodrigues. Bruscamente histórias e derivas. **Letras & Letras**, Lisboa, n. 12, 1 dez. 1988. Dossier: Agustina Bessa-Luís, 40 anos de vida literária.

LOTMAN, Iuri. **A estrutura do texto artístico**. Trad. Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo. Lisboa: Estampa, 1978.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

\_\_\_\_\_. Narrar ou descrever. In: KONDER, Leandro (Org.). **Ensaio sobre literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MACHADO, Álvaro Manuel. **Agustina Bessa-Luís**: a vida e a obra. Lisboa: Arcádia, 1979.

\_\_\_\_\_. Agustina Bessa-Luís, da herança romântica a Marguerite Yourcenar. **Letras & Letras**, Lisboa, n. 12, 1 dez. 1988. Dossier: Agustina Bessa-Luís, 40 anos de vida literária.

\_\_\_\_\_. **Agustina Bessa-Luís**: o imaginário total. Lisboa: Dom Quixote, 1983.

MATTOS, António de Almeida. Agustina: entre o fascínio e a recusa. **Letras & Letras**, Lisboa, n. 12, 1 dez. 1988. Dossier: Agustina Bessa-Luís, 40 anos de vida literária.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. 4.ed. São Paulo: Cultrix, 1966.

\_\_\_\_\_. **A literatura portuguesa através dos textos**. 12.ed. São Paulo: Cultrix, 1982.

NYE, Andrea. **Teoria feminista e as filosofias do homem**. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Ventos, 1995.

NÓBREGA, João Manuel da. Agustina Bessa-Luís: a religião da escrita. **Jornal de Letras, Artes e Idéias**, Lisboa, n. 221, 1986.

PADRÃO, Maria da Glória. Esta longa embaixada a Calígula. **Letras & Letras**, Lisboa, n. 12, 1 dez. 1988. Dossier: Agustina Bessa-Luís, 40 anos de vida literária.

PERKINS, David. História da literatura e narração. Trad. Maria Angela Aguiar. **Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS**, Porto Alegre, v. 3, n. 1, mar. 1999. Série Traduções.

PINO, Dino del. **Espaço e textualidade**: quatro estudos quase-semióticos. Porto Alegre: Mercado Aberto; São Leopoldo: UNISINOS, 1998.

POULET, Georges. **O espaço proustiano**. Trad. Ana Luiza Borralho Martins Costa. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

RAMOS, Tânia Regina Oliveira. Meninas atrevidas: o que é que vão dizer? **Organon**, Porto Alegre, n. 16. 1989.

REIS, Carlos. **Textos teóricos do neo-realismo português**. Lisboa: Seara Nova, 1981.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Tomo III. Trad. Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus, 1997.

ROCHA-COUTINHO, Maria Lúcia. **Tecendo atrás dos panos**: a mulher brasileira nas relações familiares. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SARAIVA, Antonio José. **História da literatura portuguesa**. 5.ed. Porto: Porto, 1945.

SCHMIDT, Simone Pereira. **Gênero e história no romance português**: novos sujeitos na cena contemporânea. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2000.

SHOWALTER, Elaine. **Anarquia sexual**: sexo e cultura no *fin de siècle*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

TOMACHÉVSKI, B. Temática. In: EIKHENBAUM, B. et al. **Teoria da literatura**: formalistas russos. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 169-204.

WATT, Ian. **A ascensão do romance**: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

**Maristela Kirst de Lima Girola**  
Curriculum Vitae

Janeiro/2008

## Maristela Kirst de Lima Girola

Curriculum Vitae

---

### Dados Pessoais

**Nome** Maristela Kirst de Lima Girola  
**Filiação** Luís Evaldo Kunz de Lima e Neida Kirst de Lima  
**Nascimento** 15/07/1978 - Novo Hamburgo/RS - Brasil

---

### Formação Acadêmica/Titulação

- 2006 - 2007** Mestrado em Lingüística e Letras.  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUC/RS, Porto Alegre, Brasil  
Título: O espaço da memória e do feminino em A Sibila, de Agustina Bessa-Luís, Ano de obtenção: 2008  
Orientador: Maria Luiza Ritzel Remédios  
Bolsista do(a): Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
- 2005 - 2006** Especialização em Literatura Brasileira do séc.XX no Ens.Fund. e Méd.  
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, UNISINOS, Sao Leopoldo, Brasil  
Título: Lanceiros Negros: Um Resgate Histórico Através do Cinema e da Literatura  
Orientador: Dr. Eliana Inge Pritsch
- 1997 - 2002** Graduação em Letras Hab Português Inglês Licenciatura.  
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, UNISINOS, Sao Leopoldo, Brasil  
Título: O Imigrante Alemão na Literatura Brasileira  
Orientador: Eliana Inge Pritsch

---

### Formação complementar

- 2000 - 2000** Extensão universitária em V Semana Acadêmica de Letras Letras Em Sala de Aul.  
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, UNISINOS, Sao Leopoldo, Brasil
- 2003 - 2003** Extensão universitária em Cinema e Mitologia Grega.  
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, UNISINOS, Sao Leopoldo, Brasil
- 2006 - 2006** Curso de curta duração em A Criação Literária Prof Dr Antonio Dimas Usp.  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUC/RS, Porto Alegre, Brasil  
Bolsista do(a): Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
- 2006 - 2006** Curso de curta duração em Historiografia (literária) - teoria e prática.  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUC/RS, Porto Alegre, Brasil  
Bolsista do(a): Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
- 2007 - 2007** Curso de curta duração em Figuras da Ficção-Prof.Carlos Reis (U.Coimbra).  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUC/RS, Porto Alegre, Brasil  
Bolsista do(a): Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
- 2007 - 2007** Extensão universitária em Formação de Revisores de Texto.  
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, UNISINOS, Sao Leopoldo, Brasil
- 2007 - 2007** Curso de curta duração em Por uma teoria da formação do leitor.  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUC/RS, Porto Alegre, Brasil  
Bolsista do(a): Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
- 2007 - 2007** Oficina de Criação Literária - Dr. Assis Brasil.  
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, PUC/RS, Porto Alegre, Brasil



**2007 - 2007** Extensão universitária em Oficina de Tradução Literária.  
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, UNISINOS, Sao Leopoldo, Brasil

---

## Áreas de atuação

1. Literatura Brasileira
  2. Teoria Literária
  3. Língua Portuguesa
  4. Literatura Portuguesa
  5. Outras Literaturas Vernáculas
  6. História da Literatura
- 

## Idiomas

- Inglês** Compreende Bem , Fala Razoavelmente, Escreve Razoavelmente, Lê Bem
- Espanhol** Compreende Bem , Fala Pouco, Escreve Pouco, Lê Bem
- Italiano** Compreende Bem , Fala Pouco, Escreve Pouco, Lê Razoavelmente
- Português** Compreende Bem , Fala Bem, Escreve Bem, Lê Bem
- 

## Prêmios e Títulos

- 2006** 3º Lugar - Categoria Escritores - I Concurso de Narrativas de Morro Reuter, Prefeitura Municipal de Morro Reuter - Secretaria Mun. de Educação e Cultura
- 2001** Menção Honrosa - Concurso de Monografias em Linguística e Língua Portuguesa, Programa Especial de Treinamento - PET UNISINOS
- 1999** Menção Honrosa - Prêmio Coruja Literatura Infantil, Programa Especial de Treinamento - PET UNISINOS
- 

## Produção em C, T & A

### Produção bibliográfica Artigos aceitos para publicação

1. GIROLA, Maristela Kirst de Lima  
O popular e o canônico em "Campo Geral", de Guimarães Rosa. Revista Nau Literária - UFRGS. , 2007.

### Capítulos de livros publicados

1. GIROLA, Maristela Kirst de Lima  
A Fala, a Escrita e os Erros Ortográficos In: Não Desista de Aprender Português ed.São Leopoldo : COOPRAC - UNISINOS, 2001, p. 49-54.
2. GIROLA, Maristela Kirst de Lima  
Infausto Amor In: O Poeta é uma Estrela que Nasce ed.São Leopoldo : COOPRAC - UNISINOS, 1998, p. 50-50.

3. GIROLA, Maristela Kirst de Lima  
Recado a uma Criança In: O Poeta é uma Estrela que Nasce ed.São Leopoldo : COOPRAC - UNISINOS, 1998, p. 51-52.

### **Comunicações e Resumos Publicados em Anais de Congressos ou Periódicos (completo)**

1. GIROLA, Maristela Kirst de Lima  
Espaço, tempo e magia na literatura latino-americana: possíveis leituras de "Aura", de Carlos Fuentes In: VII Semana de Letras - Vozes da Memória, 2007, Porto Alegre/RS.

**VII Semana de Letras - Vozes da Memória.** , 2007.

2. GIROLA, Maristela Kirst de Lima  
História da Literatura e Narração em "Breve História da Literatura Brasileira", de Érico Veríssimo In: VII Seminário Internacional de História da Literatura, 2007, Porto Alegre/RS.

**VII Seminário Internacional de História da Literatura.** , 2007.

3. GIROLA, Maristela Kirst de Lima  
A representação do imigrante alemão na literatura brasileira: de Canaã a A Ferro e Fogo In: Seminário 20 anos sem Josué Guimarães, 2006, Porto Alegre - RS.

**Anais do Seminário 20 anos sem Josué Guimarães.** , 2006.

4. GIROLA, Maristela Kirst de Lima  
O imigrante alemão na literatura brasileira In: IX Seminário Nacional de pesquisadores da História das comunidades teuto-brasileiras, 2006, São Vendelino - RS.

**Anais do IX Seminário Nacional de pesquisadores da História das comunidades teuto-brasileiras.** , 2006.

### **Demais produções bibliográficas**

1. GIROLA, Maristela Kirst de Lima  
**Espaço, tempo e magia na novela latino-americana: possíveis leituras de "Aura", de Carlos Fuentes,** 2007. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)

2. GIROLA, Maristela Kirst de Lima  
**História da Literatura e Narração em "Breve História da Literatura Brasileira", de Erico Veríssimo,** 2007. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)

3. GIROLA, Maristela Kirst de Lima  
**A Representação do Imigrante Alemão na Literatura Brasileira: de Canaã a A Ferro e Fogo,** 2006. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)

4. GIROLA, Maristela Kirst de Lima  
**O Hibridismo no Romance Brasileiro Contemporâneo: uma leitura de Terra Papagalli,** 2006. (Comunicação,Apresentação de Trabalho)

5. GIROLA, Maristela Kirst de Lima  
**O Imigrante Alemão na Literatura Brasileira,** 2004. (Conferência ou palestra,Apresentação de Trabalho)

### **Eventos**

#### **Participação em eventos**

1. Apresentação Oral no(a) **VII Semana de Letras - Vozes da Memória,** 2007. (Outra)  
Espaço, tempo e magia na novela latino-americana: possíveis leituras de "Aura", de Carlos Fuentes.

2. Apresentação Oral no(a) **VII Seminário Internacional de História da Literatura**, 2007. (Seminário)  
História da Literatura e Narração em "Breve História da Literatura Brasileira", de Erico Veríssimo.
3. **Palestra "A imagem da língua portuguesa no discurso literário"-Dr. José Luiz Fiorin**, 2007. (Outra)
4. **Palestra: "O romance folhetim e a formação do romance brasileiro"-Dra. Ilana Heineberg (Un.Bordeaux)**, 2007. (Outra)
5. **Palestra: "O riso em curso na literatura brasileira"-Dra. Beatriz Weigert (Un.Évora)**, 2007. (Outra)
6. **Palestra: "Maria Velho da Costa": Temas e formas"-Dra. Beatriz Weigert(Un.Évora)**, 2007. (Outra)
7. **Palestra "A Bastardia: um novo paradigma p/ se pensar a identidade americana (estudo de dois casos: Lia Luft e Miltom Hatoum)-Prof. Dr. Leonardo Ternus (Univ.Sorbonne)**, 2007. (Outra)
8. **Jornada de Pesquisa "Pós-colonialismo e literaturas lusófonas"**, 2007. (Outra)
9. **Jornada de Qualificação de Segunda Área-Doutorado em Letras**, 2007. (Outra)
10. **Palestra "Intelectuais e vida pública"-Dr. Maria Zilda Ferreira Cury**, 2007. (Outra)
11. Apresentação Oral no(a) **Seminário 20 anos sem Josué Guimarães**, 2006. (Seminário)  
A Representação do Imigrante Alemão na Literatura Brasileira: de Canaã a A Ferro e Fogo..
12. Apresentação Oral no(a) **VI Semana de Letras: As letras inventam mundos**, 2006. (Outra)  
O Hibridismo no Romance Brasileiro Contemporâneo: uma leitura de Terra Papagalli.
13. **XXIV Seminário Brasileiro de Crítica Literária - XXIII Seminário de Crítica do Rio Grande do Sul - Encontro Mágico, Homenagem a Mario Quintana**, 2006. (Seminário)
14. **Jornada de Pesquisa: Personagens, pós-colonialismo e literaturas lusófonas**, 2006. (Seminário)
15. **Seminário Erico Verissimo: Vida, Obra e Atualidade**, 2005. (Seminário)
16. **VII Congresso da Escola Particular Gaúcha**, 2003. (Congresso)
17. **I Fórum Estadual de Bibliotecas Escolares**, 2001. (Simpósio)

#### **Organização de evento**

1. GIROLA, Maristela Kirst de Lima  
**Feira do Livro do Colégio Santa Catarina - Uma homenagem a Erico Veríssimo**, 2005. (Outro, Organização de evento)
2. GIROLA, Maristela Kirst de Lima  
**Feira do Livro do Colégio Santa Catarina**, 2004. (Outro, Organização de evento)

## Totais de produção

### Produção bibliográfica

Artigos aceitos para publicação.....	1
Capítulos de livros publicados.....	3
Comunicações em anais de congressos e periódicos (proceedings e suplementos).....	4
Apresentações de Trabalhos (Comunicação).....	4
Apresentações de Trabalhos (Conferência ou palestra).....	1

### Eventos

Participações em eventos (congresso).....	1
Participações em eventos (seminário).....	5
Participações em eventos (simpósio).....	1
Participações em eventos (outra).....	10
Organização de evento (outro).....	2

## Outras informações relevantes

1 Participação na Feira do Livro de Morro Reuter, em 2007, como convidada para a entrega de prêmios aos vencedores do II Concurso de Narrativas de Morro Reuter "Livros dão histórias".