

# Em busca do espaço perdido: O romance *Maria Benigna*, de Aquilino Ribeiro

ANTÓNIO MANUEL FERREIRA\*

PALAVRAS-CHAVE: Aquilino Ribeiro, Espaço, Bovarismo.

KEYWORDS: Aquilino Ribeiro, Space, Bovarism.

1. A obra literária de Aquilino Ribeiro mantém uma relação complexa com as questões do espaço. Desde logo, afigura-se problemático discernir o lugar ocupado pelo autor de *Terras do Demo* na literatura portuguesa novecentista, porquanto são muitas e desavindas as opiniões críticas, extremadas entre a repulsa ostensiva – muitas vezes alicerçada em motivos extraliterários – e o encómio pressuroso, não menos deletério que a repulsão, porque tende a enfatizar idiosincrasias do «estilista», deixando em desconfortável penumbra a capacidade demiúrgica do escritor (cf. Almeida, 1993). Esbatendo os dois extremos, Aquilino tem tido, no entanto, leitores atentos, que muito têm contribuído para uma revisitação da sua obra, necessariamente desimpedida de preconceitos estéticos, políticos ou mesmo socioculturais. Entre o apreço laudatório e a recusa adstringente, há, com certeza, um meio-termo que nos permite apreciar uma escrita empenhadamente pessoal, e dar conta de um universo literário onde são construídos vários mundos, naturalmente sinalizadores da matizada cosmovisão do autor.<sup>1</sup>

---

\* Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro. Membro do Centro de Línguas, Literaturas e Culturas da mesma Universidade (CLLC).

<sup>1</sup> Como afirma Martim de Gouveia e Sousa, «o *corpus* aquiliniano é polifacetado de virtualidades e múltiplo de apropriações hermenêuticas que não só literárias: não escapam à irradiação do Mestre e da sua criação domínios como a arquitetura, a astronomia, a cinemática, a cinegética, a biologia, a ecologia, a geografia, a lexicologia, a etnografia, a paisagística e outros» (Sousa, 2012: 24).

Em 1913, Aquilino publicou o livro de contos *Jardim das Tormentas*, definindo, de imediato, algumas das obsessões temáticas que nortearão a obra futura. Em 1918, surge o romance *A Via Sinuosa*, logo seguido, em 1919, de *Terras do Demo*, dois livros que estruturam a arquitetura ficcional aquiliniana, e propiciam a tentativa de confinar o autor a um determinado espaço sociogeográfico e a uma marca de estilo que se pretende reducionista, porque devoradora. É evidente que a escrita de Aquilino configura um estilo peculiar, que se expande pela obra toda, e também é patentemente observável a expansão de uma tipologia de espaço físico que, enraizando o escritor nas terras beirãs, o inibe de escrever de forma apátrida. Diga-se, todavia, que o estilo, por vezes hirsuto, adquire modulações variáveis, de acordo com o contexto dos mundos narrados, e o espaço da infância, funcionando como isotopia semântica, permite, não raras vezes, uma figuração simbólica, que está longe da simples redução regionalista.

Uma outra questão relacionada com o espaço, entendido em sentido lato, tem que ver com os domínios da transtextualidade nas suas declinações arquiteturais e metatextuais. Com efeito, alguma receção crítica de Aquilino tem-se interrogado acerca do estatuto genológico atribuível a certas obras do autor, pondo em causa as suas capacidades de escrita romanesca. O próprio escritor terá dado azo a este questionamento quando, no prefácio a *Terras do Demo*, dedicado a Carlos Malheiro Dias, que havia prefaciado *Jardim das Tormentas*, diz, com cândida sinceridade, o seguinte: «Estilizei, como não, pela necessidade de fugir à melopeia e à pouca extensão do dizer popular: mas o meu léxico é o deles; as minhas vozes ouvi-lhas. Sou mais cronista que carpinteiro de romance. Queria até que este livro se embrulhasse num pedaço da sergilha em que eles se embrulham» (Ribeiro, 2012: 8).

Com a sua habitual argúcia crítica, José Régio publicou, em fevereiro de 1933, no número 37 da revista *Presença*, uma crítica ao romance *A Batalha sem Fim* (1932), negando a Aquilino o título de romancista, se forem evocados «Dostoievski, Proust, Thomas Mann, quantos outros dos mestres modernos!» (Régio, 1977: 176). Convocando a exemplaridade de três romancistas tutelares, José Régio, numa atitude de grande honestidade intelectual, demarca o seu campo estético, no que diz respeito ao romance moderno. Evidentemente, nenhum dos escritores referidos faz parte das referências eletivas de Aquilino; por conseguinte, a crítica do autor de *O Jogo da Cabra Cega*, sendo restritiva, é, ao mesmo tempo, muito libertadora. Régio reconhece, sem nenhum esforço, o carácter original e único da escrita aquiliniana, dizendo mesmo que tamanha originalidade «não oferece à sensibilidade moderna possibilidades

de continuação» (Régio, 1977: 176), o que não constitui qualquer lamento, porquanto «a verdade é que não há grande perigo em se ser o que é Aquilino, quando se possui o talento de Aquilino» (Régio, 1977: 176). De qualquer modo, como reconhece seriamente José Régio, nada disto tem muita importância;<sup>2</sup> e recorro a questão apenas para exemplificar as múltiplas perspectivas da noção de espaço na obra aquiliniana.

2. Todas estas questões podem ser percebidas numa das obras mais inusitadas de Aquilino Ribeiro, o romance *Maria Benigna*, publicado em 1933. No prefácio a *Andam Faunos pelos Bosques* (1926), o escritor esboça uma possível «arrumação» da sua obra, que não tem grande pertinência, mas que é sintomática do desejo de não ficar criticamente adstrito à restrição de escritor regionalista. Por isso, escreve as palavras seguintes:

Vou descer à *urbs*, depondo a pena que a crítica suficiente classificou de regionalista. Em verdade, se regionalista é ter descrito outra coisa que não Lisboa, não reclamo melhor diploma. Porém, se ser regionalista é dar o meio e a comparsaria na sua modalidade léxica, descer o escritor, despersonalizando-se, à reprodução e não interpretação, só me convém o título para duas ou três centenas de páginas de meia dúzia de livros que escrevi. (Ribeiro, 1979: 11).

Aquilino já tinha descido à *urbs*, em textos contísticos e novelísticos, destacando-se, logo em 1913, o conto «A catedral de Córdoba», inserto no livro inaugural *Jardim das Tormentas*. E continuará, naturalmente, a subir à serra e à aldeia em obras ulteriores a *Andam Faunos pelos Bosques*. Entende-se, todavia, que *urbs* é uma maneira irónica de se referir a Lisboa, uma cidade que muito admirou e descreveu muitas vezes com a paleta verbal de escritor atento e seduzido. Com efeito, situam-se em Lisboa alguns romances importantes: *Lápides Partidas* (1945), que constitui a continuação de *A Via Sinuosa* (1918) – dois livros pertencentes a um projetado tríptico romanesco que ficou reduzido

---

<sup>2</sup> Na crítica ao romance *A Batalha sem Fim*, José Régio diz o seguinte: «Não deixa de haver chinesice intelectual nestas nossas actuais discussões subtis sobre o que seja ou não seja romance, sobre o que seja ou não seja poesia, etc. e etc. A crítica pode vir assim descaindo num neo-escolasticismo estéril» (Régio, 1977: 176). Por seu lado, em *Abóboras no Telhado*, Aquilino, referindo um livro de Duhamel, exprime a seguinte opinião: «Mas é romance, ou o que entre nós se pressupõe seja romance? Não sei dizer. Romance, novela, conto, o ser isto, o ser aquilo, são mera questão de carpintaria literária» (Ribeiro, s.d.: 326).

a estes dois volumes<sup>3</sup> – o díptico *Mónica* (1939) e *O Arcanjo Negro* (1947), bem como *Maria Benigna* (1933).

No conjunto destes quatro romances urbanos, destaca-se *Maria Benigna*, em virtude da sua diferença semântica e estrutural. Na verdade, *Lápides Partidas* é um texto com evidentes contornos autobiográficos, que acompanha as aventuras em Lisboa de Libório Barradas, o herói de *A Via Sinuosa*, detentor dos biografemas mais reconhecíveis do autor, sendo, por isso, de particular importância para o estudo da formação do jovem escritor. Além disso, constitui um interessante documento literário sobre o ambiente deflagrador do regicídio e dos convívios revolucionários do juvenil Aquilino. *Mónica* e *O Arcanjo Negro* são dois romances que pretendem, fundamentalmente, e como disse o autor, refletir sobre o envelhecimento,<sup>4</sup> partindo da relação amorosa entre duas personagens etariamente desiguais: a adolescente Mónica – uma menina afortunada, educada por uma Fräulein alemã, e cujos pais, recém-enriquecidos, acabam de sair do proletariado, sem nunca abandonarem os seus hábitos – e Ricardo Tavarede, um advogado de meia-idade, com pergaminhos onomásticos e muitos complexos de apaixonado senescente. *Mónica* não agradou a alguns críticos, especialmente a João Gaspar Simões, que acusou o romance de inverosimilhança, um facto que gerou uma divertida polémica com o autor, pormenorizadamente recordada em *Abóboras no Telhado* (Ribeiro, [s.d.]: 290-320).

*Maria Benigna* distingue-se dos restantes romances desde a superfície ótico-grafemática, pois trata-se de uma narrativa inteiramente composta por cartas e diários. Consequentemente, os recursos técnico-compositivos criam um «espaço» de escrita e de leitura que afeta, simultaneamente, o autor e o leitor. O núcleo sumariado da história é simples e pouco inovador: Maria Benigna, uma senhora lisboeta de vinte e sete anos, burguesa e economicamente bem casada, sofre de tédio e solidão (em parte porque é afetivamente mal casada) e apaixonou-se por Adriano Valadares, um escritor de renome, um pouco mais velho e com fama de conquistador. Como é de prever em tais enredos, a história

<sup>3</sup> O projetado tríptico romanescos é referido pelo autor em *Abóboras no Telhado*: «A *Via Sinuosa* é a primeira aba dum tríptico. Anos andados, compus o centro: *Lápides partidas*. Falta a última tábua: *Sob o pendão bárbaro*» (Ribeiro, [s.d.]: 38).

<sup>4</sup> Na «Advertência» a *O Arcanjo Negro*, escrevendo acerca dos «figurantes» dos dois romances, Aquilino refere diretamente a questão do envelhecimento: «Sob o ponto de vista de arte, se fui buscá-los ao real com tão meticoloso escrupulo, foi principalmente para contracenarem comigo – aqui o confesso – no “mistério” do envelhecer. Em semelhante teatro, o resto: política ou moral, não passa de acessório» (Ribeiro, 1985: 5).

não acaba bem e dura pouco tempo: a primeira carta data de Maio de 1925, e o último texto diarístico, que constitui o remate do romance, foi escrito pela personagem masculina em Janeiro de 1926. O tempo é, portanto, concentrado, e não permite a acumulação de eventos, nem, sobretudo, o seu aprofundamento. Por esse motivo, a estrutura fragmentada do romance adapta-se, de forma coesiva e rendosa, ao substrato semântico e pragmático. Isto é, o trabalho de perquirição da psicologia das personagens é da responsabilidade dos vários narradores, e a concertação dos fragmentos diegéticos cabe inteiramente ao leitor.

O romance contém duas tipologias discursivas – epístola e diário – distribuídas por quatro narradores: Maria Benigna (diários), Adriano Valadares (epístolas e diário final), Lisbet Valadares (epístola) e António César de Melo (epístola). A distribuição «espacial» dos narradores permite a configuração de dois núcleos distintos: de um lado, o grupo afetivo formado por Adriano, sua tia Lisbet, e o amigo António César de Melo, que também é escritor, acumulando a escrita com a medicina; no outro lado, como narradora insulada, Maria Benigna e as suas lucubrações sobre a arte de amar. Não existe um narrador extradiegético, nem um narrador global que orquestre o ritmo das diversas narrações. Em *Memorial de Aires* (1908), o último romance de Machado de Assis, o recurso ao diário é substancialmente diferente do caso de Aquilino, porque todas as páginas são de autoria do Conselheiro Aires, que funciona como narrador homodiegético; e Machado justifica-se, na «Advertência», referindo a falta de «pachorra» e de «habilidade» para proceder a uma «narração seguida» de acordo com os modelos mais ortodoxos (Assis, 2004: 1096). A narração é, todavia, superiormente coordenada pelo Conselheiro, que não se limita a ser um simples secretário, como acontece, por exemplo, em *João Vêncio: os seus Amores*, de Luandino Vieira.

Em *Maria Benigna* não existe qualquer filtro de autoridade narrativa fora do âmbito restrito das personagens narradoras. Consequentemente, só o leitor pode dar coesão à história, sendo o «espaço» de receção um lugar de reescrita, porque apenas o leitor (e o autor ausente) possuem todos os dados textuais. O espaço epistolar abrange apenas os três amigos, pois não temos acesso às cartas trocadas entre o par de enamorados. Não havendo uma omnisciência sintonizadora das diversas perspetivas da intriga, as cartas e os diários sofrem de carência de informação, conduzindo, naturalmente, à suspicácia do leitor, porquanto cada personagem relata os eventos a partir do seu interesse particular. Cria-se, assim, um espaço psicológico, cuja função consiste em cerzir as linhas da história, ao mesmo tempo que se denuncia o *ethos* das personagens responsáveis pelo discurso. Em termos de labor intelectual, trata-se de uma tarefa melindrosa,

tendo em conta a *persona* do autor, tanto nos domínios semânticos, como nos processos estilísticos. Ou seja, dando voz narrativa às personagens, a partir do seu espaço egocentrado, o autor tem de administrar quatro formas de escrita, não esquecendo que dois dos narradores são também escritores com obra publicada ou publicável. Além disso, a tia Lisbet, responsável por uma importante e longa epístola, é uma culta senhora da Beira Alta, com incursões criativas na poesia. Tem, por conseguinte, muito interesse averiguarmos o modo como, em cada texto dos diferentes narradores, Aquilino Ribeiro tenta harmonizar a escrita com a idiossincrasia da personagem narradora. Esta questão, aparentemente simples, implica um grande cuidado autoral, tratando-se de um escritor com um estilo fortemente personalizado, e cuja mundividência é preponderantemente androcêntrica.

3. O primeiro texto do romance consiste numa carta de António César de Melo, cuja datação diz o seguinte: «Quinta de Almofala/Penalva de Alva, Maio de 1925» (Ribeiro, 1958: 28). A missiva é dirigida ao «eminente escritor» Adriano Valadares, com o seguinte endereço: «Aos bons cuidados da Livraria Manescal & Deslandes Lisboa» (Ribeiro, 1958: 7). O remetente e o endereço fornecem-nos importantes informações sobre o espaço, nas suas variações geográficas, socioeconómicas e epocais. O «ar do tempo» advém não apenas do tipo de linguagem utilizada, mas também da imprecisão do endereço, reforçando a «eminência» de Adriano Valadares, que se encontra em Lisboa, enquanto o amigo se refugia na «província», tentando escrever uma peça de teatro que será representada na capital.

A correspondência entre os dois homens é pautada por dois factos relevantes: ambos são escritores e mantêm uma amizade feita de várias cumplicidades, destacando-se as aventuras amorosas vividas em Paris, antes da Primeira Guerra Mundial. Paris é a verdadeira cidade, o espaço urbano por excelência; e a sua referência permite acentuar o provincianismo de Lisboa. Temos, portanto, logo no início do romance, a funcionalidade cultural e antropológica de três espaços diferentes: o cosmopolitismo parisiense, a ruralidade beirã, e o hibridismo lisboeta, composto pela mistura de urbanismo e natureza campestre, uma dualidade que o autor reiteradamente elabora nos seus romances citadinos. Aquilino não transporta para a cidade os seus espaços beirãos, porque isso feriria de irremediável inverosimilhança os seus romances urbanos, e não teria qualquer pertinência, porque, como já referi, o escritor gostava muito de Lisboa, e não necessitava de «inventar» espaços. Bastava-lhe, como realmente acontece, olhar a cidade, *vendo-a* na sua diversidade espacial. Naturalmente, o seu olhar,

intrinsecamente pictórico, privilegia os espaços cordiais, que reativam a memória afetiva radicada na infância, e constrói, nos seus textos, uma espacialidade eletiva, ou uma *topofilia*, para usarmos um conceito desenvolvido por Gaston Bachelard.<sup>5</sup> Acrescente-se ainda que, numa perspectiva plenamente realista, as personagens urbanas de Aquilino têm alguma ligação ao campo. Assim acontece, por motivos familiares, com Ricardo Tavadre, em *Mónica e O Arcanjo Negro*; com Libório Barradas, em *Lápides Partidas*, e com os protagonistas de *Maria Benigna*.

As primeiras palavras da carta de António César de Melo pretendem precisamente valorizar o espaço campesino, em detrimento do ambiente lisboeta e dos seus enredos: «Com a manhã dulcíssima, chão verde e brancura espacial de coalho, tão munificentes céu e terra que um pobre diabo se esquece do tormento de viver, estava longe do Chiado como da China» (Ribeiro, 1958: 7). A visão do espaço físico campestre como tónico energético da alma, capaz de eliminar o «tormento de viver», é consubstancial ao carácter do autor da carta e constitui uma ajuda imprescindível no seu trabalho de escritor. Não acontece o mesmo com Adriano Valadares, o destinatário da missiva, porque a sua natureza de fauno procura nas serras o alimento dos instintos, que são, segundo ele, contrários aos labores intelectuais. A carta de António César de Melo inicia o romance, mas surge num ritmo de resposta a uma anterior epístola do amigo. Depreende-se, portanto, que este texto inicial pretende responder às inquietações contidas no texto ausente. O teor das respostas permite adivinhar as perguntas, que se prendem com o novo «caso» amoroso de Valadares e concitam o interesse do narrador, no sentido de apresentar os primeiros elementos de caracterização do destinatário como personagem do romance.

Esta técnica de caracterização direta por parte de um narrador, que é também personagem interessada nos desenvolvimentos da intriga, propicia naturais desencontros entre as diversas visões; conseqüentemente, no caso de Adriano Valadares, só podemos aproximar-nos da sua verdadeira figura, se conjugarmos os variados fragmentos da sua personalidade, veiculados por três narradores-personagens (o amigo, a tia Lisbet e Maria Benigna), e confrontarmos esses elementos com o que ele deixa adivinhar nas suas duas

---

<sup>5</sup> Dissertando acerca das investigações que merecem o nome de *topofilia*, Bachelard diz que «visam determinar o valor humano dos espaços de posse, dos espaços defendidos contra forças adversas, dos espaços amados» (Bachelard, 1993: 19).

epístolas e, sobretudo, na página de diário íntimo que constitui o remate do romance. Evidentemente, falando do destinatário, os autores das cartas também se autocaraterizam quer de forma direta, quer indiretamente, através de referências denunciadoras de uma *forma mentis* com implicações nos processos de heterocaraterização. Assim, por exemplo, António César de Melo confessa que continua «na fase de misógino, curado de mulheres, pelo menos não lhes consagrando mais tempo do que o que Deus manda» (Ribeiro, 1958: 31). Esta relativa misoginia tem que ver com a experiência de uma relação amorosa com Honora, uma personagem do romance que terá importância nos diários de Maria Benigna. Por ora, importa perceber que o estado de espírito da personagem, bem como o espaço onde se encontra, influenciam as suas considerações sobre as mulheres, bem como os atributos que põe em relevo na caracterização de Adriano Valadares.

No que diz respeito à reflexão acerca das mulheres, o tópico começa nas referências aos tempos vividos em Paris; e assim como o espaço urbano parisiense determina o comportamento feminino, também o espaço híbrido lisboeta contribui para a prevalência de uma tipologia de mulher que se afasta de um pretense cosmopolitismo libertador. Em Paris, as coisas passavam-se deste modo:

A confiança tomava mais depressa o lugar da suspicácia que as trevas o da claridade. Oferecíamos-lhes luz para escalar o cubículo e iam-se deixando encaminhar para o nosso quarto. Chalrava-se; a parisiense da época era ingénua e curiosa; nós éramos galos doidos e românticos; acabava a recém-vinda por passar ali a noite. (Ribeiro, 1958: 9).

Em contraste com esta liberalidade da «parisiense», temos uma afirmação assertiva sobre o que se passa em Portugal:

Agora portuguesinha que rompe com a etiqueta do sexo e com a crosta rija dos preconceitos, se não se trata de impostora ou doida varrida, é deusa. E, pois que o seu entusiasmo não vai ao barro comum, hurrá pela reencarnação de Vénus, à qual, fulva e vaporosa, se deparou Anquises debaixo do nome de Adriano Valadares, luminar das letras! (Ribeiro, 1958: 8-9).

Em defluência da apreciação das mulheres parisienses, segue-se o elenco das conquistas de Adriano Valadares, num ritmo que se assemelha à famosa ária do catálogo («Madamina, il catalogo è questo») cantada por Leporello a Donna Elvira, na ópera *Don Giovanni* (1787), de Mozart. Embora menos



variado que o catálogo mozartiano escrito por Lorenzo Da Ponte, o rol de conquistas de Adriano Valadares inclui «a francesita», «a alsaciana, ruiva como o cobre» (Ribeiro, 1958: 10), e muitas outras, que permitem concluir que o garboso conquistador «fartou-se de trair o próximo, e não se envergonhou de o ter feito» (Ribeiro, 1958: 10). À semelhança de Don Giovanni, «Possuiu fidalgas e labregas, senhoras honradas e sem honra nenhuma, desflorou uma russa niilista e uma *suffragette*, foi o verdugo de muitas mulheres de climas vários, de aquém e de além-mar, e nunca se declarou satisfeito. Precisamente nesta insatisfação residia a causa de derrotas de que o vi choramingas e derreado» (Ribeiro, 1958: 10).

No seu papel de Leporello, António César de Melo não se esquece de referir o triunfo que faltou: «uma freira [...] Mas é bom não esquecer que também faltava a Juan de Mañara e que a concupiscência sacrílega lhe acarretou a catástrofe» (Ribeiro, 1958: 10-11). Houve, todavia, uma tentativa dessa conquista, e o narrador recorda-a, lembrando-se de si mesmo como «Ulisses na corte de Nausica» (Ribeiro, 1958: 11). A reminiscência homérica enquadra-se perfeitamente na semântica do fragmento narrativo, e constitui um elemento importante do discurso dos narradores masculinos do romance: a reiterada valorização de um espaço cultural proveniente da tradição greco-romana e veterotestamentária, coadjuvada pela alusão a vários escritores e pintores.

O primeiro texto de *Maria Benigna* desenha, portanto, a figura de Adriano Valadares com todos os traços do Don Juan, possuído por um «apetite de fauno» (Ribeiro, 1958: 10). O epistológrafo detém-se na descrição física do amigo, salientando os olhos, que conhecem «todos os cambiantes do verde», e as mãos «bem feitas, sem serem de santa embalsamada como dotavam às damas do seu pensamento os vates do simbolismo» (Ribeiro, 1958: 14). A referência às mãos é muito interessante, porque permite comparar o trabalho da escrita com outros trabalhos, um tema que motiva o remetente e o seu destinatário, conduzindo-os a uma questão de matriz sociológica: a receção da literatura em Portugal e o estatuto do escritor no contexto socioeconómico português, um tema que Aquilino desenvolveu em vários textos. A descrição física continua na referência à boca, que expressa «voluptuosidade e regalo de viver»; à estatura, «do mais alto na nossa terra de pigmeus», e à cabeça, «em que escorre invisível um ou outro raro fio de prata» (Ribeiro, 1958: 15).

A pormenorização seletiva desta descrição corporal é relevante, por dois motivos: por um lado, cria uma interferência entre o aspeto físico e o espaço psicológico e ético da personagem, acentuando-se a expressão «voluptuosidade e regalo de viver»; por outro lado, a figura estereotipada do sedutor masculino

propicia a indagação acerca do carácter das mulheres que se sentem atraídas por tais atributos. E a conclusão é determinante: «está explicado que se pegue o lume ao romantismo, ninfomania, bovarismo de qualquer sua leitora» (Ribeiro, 1958: 15). Está assim sumariamente antecipada a figura de Maria Benigna, embora o narrador só venha a revelar de quem se trata, no longo *Post Scriptum*, que lhe é proporcionado por mais uma carta ausente, enviada por Honora, sua antiga namorada e amiga da protagonista.

Esta estrutura dialógica em quarteto, com cartas textualizadas e cartas *in absentia*, reativa a memória literária portuguesa, convocando o exemplo magistral de *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós. Com efeito, neste romance é estabelecido um relacionamento com quatro pontas: Jorge e Sebastião; Luísa e Leopoldina. Não há uma simetria entre as duas obras, porque, no caso de Eça, o sedutor não faz parte do ciclo amical caucionado pelo casamento. Há, contudo, uma assinalável aproximação no que diz respeito às personagens femininas. Deste modo, em *O Primo Basílio*, Leopoldina corporiza a «liberdade» erótica, e em *Maria Benigna* esse papel é assegurado por Honora. Além disso, as protagonistas dos dois romances sofrem de «bovarismo», um distúrbio socio-erótico e psicológico provocado, em ambos os casos, pelos malefícios da leitura (cf. Cunha, 2007: 37-38 e Laurel, 1991: 58).

Ao contrário do que acontece em *O Primo Basílio*, no romance de Aquilino, o «espaço» de proveniência da nocividade da literatura é consubstancial às próprias personagens. Ou seja, são os livros de Adriano Valadares que influenciam negativamente a leitora Maria Benigna, cujo «bovarismo» consiste, num primeiro momento, em ceder à armadilha de confundir o escritor com as suas criaturas. Através da textualização diarística das suas perplexidades e deceções, a protagonista vai aprendendo a estabelecer a diferença entre o escritor como «fauno» e as suas imagens fictícias como amante «romântico», pertencentes, exclusivamente, ao espaço literário. O Diário de Maria Benigna, ao delinear uma evolução sentimental da personagem, aproxima-se de uma pessoalíssima *Bildungsreise*, que não tem que ver apenas com o espaço físico, porque decorre, fundamentalmente, no interior do «eu», através da escrita. Há, portanto, uma descoberta do «eu» e do «outro», e da total impossibilidade de os dois se encontrarem num pacto amoroso. Eça de Queirós deu às suas personagens femininas a liberdade erótica, mas, para não ferir o protocolo de verosimilhança, não lhes podia oferecer mais nada. Sociologicamente, Luísa morre, porque não tem qualquer forma de gerir a sua situação no mundo; e psicologicamente é aniquilada, porque ama o marido, apesar da leviandade do adultério. Nada disso se passa com Maria Benigna,

uma mulher que despreza o seu tolerante marido, e que é capaz de criar um espaço psicológico suficientemente complexo para poder pôr em confronto as suas contradições.

4. Em coerência com o estatuto de protagonista, cabe a Maria Benigna a autoria do maior número de textos. Na estrutura macrotextual do romance, os seus Diários ocupam o espaço entre as cartas dos restantes narradores, perfazendo um ritmo contrapontístico, cujo rendimento semântico implica a totalidade do romance, porque os Diários, sendo preponderantemente egocentrados, também lidam com acontecimentos que afetam as funções diegético-discursivas das personagens principais, não esquecendo mesmo as figuras secundárias que intervêm no quotidiano de Maria Benigna. Se aceitarmos o entendimento do romance como estrutura macrotextual fragmentada, os Diários da protagonista poderiam funcionar como uma unidade passível de autonomia. Todavia, como acontece, regra geral, com todas as organizações macrotextuais, a plena significação do fragmento é interdependente da rede semântica inerente à totalidade romanesca.

Nas suas relações com a entidade autoral do romance, os Diários de Maria Benigna constituem o mais difícil desafio do escritor, porque, como é natural, geram, à partida, um horizonte de expectativas muito diferente daquele que é previsível nas cartas de autoria masculina. No que concerne aos mecanismos estilísticos, parece-me não haver um corte muito diferenciador entre os vários textos. Maria Benigna escreve como escreveria uma mulher culta e inteligente. As suas marcas de estilo não diferem em profundidade da escrita de António César de Melo, de Adriano Valadares ou da tia Lisbet. Poder-se-á concluir, por conseguinte, que a unidade de estilo revela – em conjunto com a valorização do espaço rural revitalizador – a presença da *auctoritas* demiúrgica do escritor, num processo de reivindicação criativa similar às intrusões do autor na narração de *Os Lusíadas* atribuída a Vasco da Gama. As marcas distintivas da escrita de Maria Benigna advêm, fundamentalmente, da perspetiva psicossocial que, em princípio, desvela os contornos de um estereótipo pretensamente definidor do modo como as mulheres entendem as relações amorosas. Ora, se o Diário funcionar, de facto, como *Bildungsreise* interiorizada, é admissível a previsibilidade de uma desconstrução do estereótipo, porque toda a viagem («Reise») motivada pelo propósito de formação («Bildung») implica um acréscimo cognitivo potencialmente transformador. Não pretendendo incorrer em leituras sobre-interpretativas, creio ser este o enquadramento da escrita diarística de Maria Benigna.

A primeira frase do Diário é claramente sintomática da paixão amorosa: «Há bem poucas horas que o deixei e já tenho saudades» (Ribeiro, 1958: 34). A última frase da primeira entrada é enfaticamente expressiva: «Minha Nossa Senhora, valei-me» (Ribeiro, 1958: 35). Os sinais da paixão amorosa foram estabelecidos, na literatura ocidental, por Safo, a poetisa da lírica grega arcaica, no famoso poema do «Ciúme». Este poema é retomado mais tarde por Catulo, no carme não menos célebre «Ille mi par esse deo uidetur», num exercício de intertextualidade criativa e renovadora. Ambos os poemas exploram o motivo do desconcerto provocado pela paixão e o ciúme. Ora, é precisamente esse tipo de transformação que incentiva a escrita diarística de Maria Benigna, conduzindo-a a um processo de autoconhecimento que refutará os sinais da paixão e permitirá à personagem a destruição do bovarismo como espaço mental de alienação. Na Introdução ao seu instigante livro *Tratado de Ateologia*, o filósofo Michel Onfray, num fragmento intitulado «Na companhia de Madame Bovary», expande o conceito de bovarismo, nos termos seguintes:

Para muitos, sem o bovarismo a vida seria um horror. Tomando-se por outros, imaginando-se numa configuração diferente da do real, os homens evitam o trágico, certamente, mas passam ao lado de si mesmos. (Onfray, 2007: 19).

Michel Onfray adota uma atitude racional tributária do iluminismo setecentista, e aplica o escapismo bovarista a todas as manifestações de crença teocêntrica que, em seu entender, conduzem as pessoas a trocarem a realidade por fábulas consoladoras. Um tratamento ateológico<sup>6</sup> procurará, portanto, a recondução do homem ao espaço antropocêntrico, aceitando a tragicidade do viver quotidiano. Num plano filosoficamente menos elaborado, Maria Benigna, através da escrita como forma de conhecimento, também aprende a urgência de «voltar a si», depois da experiência da paixão, como fator de desvelamento do «eu» e do tipo de possibilidades de relação com os outros. Quer se trate de deuses, quer se trate de efabulações derivadas da cegueira da paixão amorosa, o «sair de si» implica sempre, em qualquer dos casos, um alargamento do espaço de representação da subjetividade.

---

<sup>6</sup> Acerca da palavra «ateologia», Michel Onfray fornece o seguinte esclarecimento: «O termo não é um neologismo inventado por mim: encontramos-lo em Georges Bataille que anuncia desde 1950, numa carta a Raymond Queneau datada de 29 de Março, o desejo de reunir os seus livros publicados pela Gallimard em três volumes sob o título genérico: *La Somme Athéologique*» (Onfray, 2007: 23).

Uma das coisas que Maria Benigna ignorava era a relação entre a dor e a paixão amorosa, bem como as consequências defluentes desse estado de alteração da consciência. Experimentando os sintomas poetizados por Safo e Catulo, a personagem começa por anotar as transformações sofridas, num tom de exaltado lirismo: «Mudou a cor que os meus olhos projetavam sobre as coisas. Tudo é verde, o bonito verde dos olhos dele. [...] Para além dele é o nada» (Ribeiro, 1958: 36). No entanto, a escrita diarística propicia um saldo cognitivo, cujos indícios vão configurando um perfil do amado como ave de rapina. Logo a seguir ao apontamento sobre o total domínio amoroso, surge um fragmento que termina da maneira seguinte: «Reparo-lhe, às vezes, para a boca sôfrega, e confrangida mas varada de gozo penso num gavião» (Ribeiro, 1958: 37). Na última entrada do Diário, mantém-se a imagística rapace, mas a nobreza ativa do gavião dá lugar ao abutre, como símbolo da deterioração da fantasia bovarista: «Reconheço que Adriano soube nos primeiros tempos tornar-me feliz. Era o abutre a devorar satisfeito a rolinha tenra e desmiolada. Depois começou o fadário do regelo [...]» (Ribeiro, 1958: 229).

Como salienta Isabel Cristina Mateus, «Contrariamente à benignidade que o nome parecia sugerir, assiste-se ao desenhar de uma figura feminina invulgar [...] dotada de uma certa força maligna, visível nas insistentes metáforas zoomórficas com que tanto António César de Melo como o próprio Adriano a tentam definir» (Mateus, 1987: 90). Assim é, de facto, e a tendência zoográfica das duas personagens masculinas comporta, em meu entender, mais duas importantes funções: por um lado, sinaliza a presença estilística do autor, sempre tão pródigo em associar as figuras humanas a animais, usando, normalmente, um tom de panegírico rústico; por outro lado, denuncia a misoginia dos dois amigos em relação a Maria Benigna, um sentimento que é explícito em António César de Melo, e que é alusivo em Adriano Valadares que, como experimentado caçador – nos domínios cinegéticos e amorosos – não aceita com facilidade o facto de ter sido caçado: «É de regra que o homem fareje a presa, lhe vá no rasto, e a pegue, e não que a presa busque o caçador» (Ribeiro, 1958: 73). Problematizando a questão das comparações zoomórficas, convém lembrar a seguinte opinião de Vitorino Nemésio: «Para Maria Benigna o escritor da beira é o «gavião», e isto domina-a, mas entristece-a» (Nemésio, 1985: 110). É por isso que é tão importante, do ponto de vista do progresso cognitivo da mulher apaixonada, a mudança de «gavião» para «abutre», como forma metafórica de referência ao amado.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Para um catálogo das aves em algumas obras de Aquilino Ribeiro, *vide* Queiroz, 2012.

Refletindo sobre a desigualdade do teor afetivo existente entre os dois amantes – ela quer tudo, ele sobrepõe os sentidos ao sentimento –,<sup>8</sup> Maria Benigna conclui que «é certo ser o amor de verdade avesso ao justo meio» (Ribeiro, 1958: 61). Esta frase, tão virgiliana no reconhecimento dos excessos da paixão, constitui um primeiro andamento do processo de libertação sentimental da personagem, porque ela percebe que a intensidade do seu amor nunca encontrará uma digna correspondência. Perante essa constatação, começa por se render à dor do amor não correspondido, parecendo dar razão ao seguinte pensamento de Denis de Rougemont:

O amor feliz não tem história *na literatura ocidental*. E o amor que não é recíproco não passa por amor verdadeiro. O grande achado dos poetas da Europa, o que os distingue antes de mais na literatura mundial, o que exprime mais profundamente a obsessão do Europeu é conhecer através da dor. (Rougemont, 1989: 45-46).

Em sintonia com este diagnóstico, Maria Benigna escreve no seu Diário esta frase tão excessiva: «Não, quero sofrer, não me importa sofrer, porque apenas o sofrimento torna sagrados e invencíveis os afectos deste mundo» (Ribeiro, 1958: 40). A ética e a estética do sofrimento, definidoras, segundo Rougemont, de uma certa *ars amatoria* ocidental, só têm sentido enquanto meios de conhecimento, o que constitui, de algum modo, uma marca do misticismo sacrificial cristão, em desacordo com o vitalismo helénico, que estrutura em profundidade a *forma mentis* de Adriano Valadares. Mas é precisamente através da via do sofrimento que Maria Benigna consegue superar a sua ilusão bovarista. Ironicamente, relê as cartas e os livros provocadores da ilusão, procurando, no veneno, o antídoto mais eficaz. Nesse sentido, é muito relevante o seguinte passo do Diário:

«Vem a horda quotidiana e bárbara dos maçadores roubar-me ao devaneio com a minha muito querida» – escreve. Assim é fácil uma rebanhada de musaranhos afastar-me do pensamento dele? Que homem! «Vou tentar pôr ordem nas minhas emoções e arrumar a casa interior» – proclama certo figurão dos seus livros. Procurarei imitá-lo. (Ribeiro, 1958: 165).

<sup>8</sup> «Notei que tem querido puxar-me para si como mulher de sentidos e não como mulher de sentimento. Se é isso, porém, o que a lição lhe sugere, engana-se. Todos os meus gostos gostam dele. Todos» (Ribeiro, 1958: 57).

A arrumação da «casa interior» é um processo de auto-reconstrução sofredora através da escrita. E a pedra basilar consiste no seguinte: «Este amor fabriquei-o eu, todinho, como os adobes, sofrendo. Ele foi apenas a argila, a matéria inerte» (Ribeiro, 1958: 106). No seu exercício de Pigmalião, a personagem aquiliniana apaixonou-se mais pelo amor do que por Adriano, um facto que, em termos culturais, também é corroborado por Denis de Rougemont: «O que exalta o lirismo ocidental não é o prazer dos sentidos nem a paz fecunda do casal. É menos o amor realizado que a *paixão* de amor. E paixão significa sofrimento» (Rougemont, 1989: 13). Libertando-se da paixão, Maria Benigna recupera a consciência da realidade quotidiana e aproxima-se do comportamento da amiga Honora, que a havia aconselhado, com todo o cinismo pragmático, da seguinte maneira: «Eu no teu lugar já teria amado, mas amado de carne e osso, estás a ver, e aborrecido» (Ribeiro, 1958: 42). Ao romper a ligação com Adriano e ao aceitar a solicitude servil de Rodrigo Bataca, Maria Benigna abandona o exemplo penitente de Luísa e aproxima-se de Leopoldina, as duas personagens contrastivas de *O Primo Basílio*:

Fui bater à porta do meu sapo-concho do Rodrigo Bataca. Que luxo o dos seus aposentos! Ao fim de meia hora, tínhamos deslizado para a mais ousada galantaria do mundo. Pronto, mudei de amante! Ao menos este é dócil; farrapo; será o meu *cafetã*; precisava de revulsivos. (Ribeiro, 1958: 235).

Numa cena do início de *O Primo Basílio*, Leopoldina entra no quarto confortável de Luísa. O narrador, sempre ferinamente perspicaz, depois de enumerar todos os objetos sinalizadores do conforto, apresenta a seguinte sequência desmistificadora da pretensa liberdade amorosa: «Aqueles arranjos confortáveis lembraram decerto a Leopoldina felicidades tranquilas. Pôs-se a dizer devagar, olhando em roda: – E tu, sempre muito apaixonada por teu marido, hem? Fazes bem, filha, tu é que fazes bem!» (Queirós, s.d.: 27). O sonho fantasioso de Maria Benigna também era casar-se com Adriano Valadares, conciliando a paixão amorosa e a felicidade conjugal. A escrita do Diário permitiu-lhe perceber a inviabilidade de um projeto tão arrojado. Ficou-se pela liberdade sexual, sem paixão e sem amor, abandonando o lirismo livresco e rendendo-se à prosa da realidade. O seu cinismo na relação com Rodrigo Bataca aproxima-a da grande lição do padre Amaro queirosiano, quando, depois do drama, adota o seguinte lema: «já as não confesso senão casadas!» (Queirós, 2005: 395). O padre Amaro prosseguirá tranquilo na sua mediocridade pusilânime, mas Maria Benigna sabe que nenhum luxo de qualquer Rodrigo

Bataca lhe fará esquecer o espaço de salvação, irremediavelmente perdido: «Trocava por cerejas bicais os brincos das orelhas, e pouco me importava estatelar-me nas lajas escorregadias ou arranhar-me nos silvados casualmente ou a colher amoras» (Ribeiro, 1958: 92).

5. O remate do romance é inteiramente inesperado e surpreendente. Finalizado o Diário da protagonista, poderia também terminar o romance, porque a história nuclear está encerrada. Não causaria, todavia, estranheza, se surgisse mais uma carta de Adriano Valadares, filosofando, provavelmente, em tom irrisório ou displicente. O que aparece, no entanto, é uma passagem do seu «jornal íntimo», datada de janeiro de 1926, e sendo espacialmente antecedida por um sinal gráfico que indica tratar-se do excerto de um documento mais extenso. Ou seja, à semelhança de Maria Benigna, o escritor também cultivava a escrita intimista,<sup>9</sup> não em forma de Diário, mas de «jornal íntimo», uma designação com sabor francófono, que permite estabelecer a distinção entre as duas tipologias de escrita intimista constantes do romance.

Com efeito, o Diário de Maria Benigna revela uma escrita inteligente e cuidada, mas os seus temas são apenas variações de um *Leitmotiv* recorrente: o desconcerto causado por uma paixão funesta e não correspondida. Pelo contrário, o «jornal íntimo» de Adriano Valadares assume um tom de reflexão multimoda, que, mesmo sendo egocentrada, pretende atingir outros espaços de inquirição. Na passagem que encerra o romance, Maria Benigna é apenas um tema, e não é o mais importante. Tratando-se de um romance de protagonismo feminino, não deixa de ser um pouco estranho que os dois espaços basilares da narrativa, o *incipit* e o *explicit*, sejam ocupados por narradores masculinos. Apesar da companhia da amiga Honora, da presença anódina do marido e dos conselhos pragmáticos da mãe, Maria Benigna é a personagem mais isolada, e a escrita do Diário é apenas o sintoma mais visível da sua solidão. Ocupando, no romance, um lugar balizado por duas vozes masculinas, a figura da mulher não se dilui, mas fica enfraquecida. O apuro da escrita literária e a riqueza da reflexão, dois elementos caracterizadores do «jornal íntimo» de Adriano Valadares, fazem mesmo oscilar o estatuto da protagonista.

<sup>9</sup> Sobre as formas de literatura intimista, veja-se a seguinte síntese de Sílvia Cunha: «A literatura intimista ou autobiográfica pode materializar-se numa constelação multimoda de géneros: desde o *diário*, escrito de si para si, à *autobiografia* e ao *autorretrato*; desde as *cartas*, pressupondo um interlocutor, até às *memórias*, muitas vezes escritas com uma função pedagógica e de representação social» (Cunha, 2013: 12).



Recuperando o protótipo do *Don Giovanni* mozartiano já referido, é como se Aquilino concedesse ao seu sofisticado fauno a possibilidade de se defender, já depois de ter sido condenado. Na magnífica ópera de Mozart, a última palavra é dada às vítimas de Don Giovanni que permanecem até ao fim do enredo. No romance de Aquilino, a palavra final é concedida ao protagonista masculino. Este facto pode permitir várias interpretações acerca do espaço atribuído às mulheres na ficção aquiliniana.<sup>10</sup> Mas, neste momento, interessa-me apenas alinhar algumas considerações sobre outra questão: o pessimismo antropológico, aparentemente tão alheio à mundividência do escritor.

Na verdade, o remate do romance constitui uma espécie de testamento, cuja justificação reside na frase seguinte: «Lá para 50 e pico arde outra vez a urbe. A essa data seria eu velho, e acho-me com poucas disposições para suportar a caligem medieval» (Ribeiro, 1958: 242). O pormenor revelador reside na forma verbal «seria», anunciadora de uma desistência antecipada, em nome da dignidade. Incapaz de suportar a velhice e a doença, Adriano Valadares abandona tudo; e a transcrição da passagem do seu «jornal íntimo» é, por conseguinte, um texto de despedida. A recusa da ética do sofrimento, fundamentada na exemplaridade crística, é muito clara na afirmação seguinte: «A lição que me vem do Lácio é mais forte que a cantilena semita com que me embalam no berço» (Ribeiro, 1958: 243). Num tom que lembra, estranhamente, o niilismo de Álvaro de Campos, o fauno derrotado descreve-se com estas amargas palavras: «Não presto para nada; presto ainda menos que a figueira brava da Escritura que sempre dava lenha para o fogo. Passei o melhor do tempo a desejar» (Ribeiro, 1958: 237).

Na semântica do romance, a autodesconstrução do herói donjuanesco interessa sobretudo à personagem. Mas Adriano Valadares expande a sua reflexão ao país e ao mundo. Estamos em Janeiro de 1926; em Maio do mesmo ano, o país será invadido pela «caligem», e «Não vale a pena recomeçar segunda vida ou começar o simulacro de vivê-la» (Ribeiro, 1958: 247). A energia vitalista de Aquilino Ribeiro, que se transmite, de facto, a muitas das suas personagens, parece não fazer parte da leitura do mundo no espaço português de 1926. E convém não esquecer que Adriano Valadares é um escritor, cujo discurso estético-cultural incorpora, não raras vezes, os traços definidores

---

<sup>10</sup> Segundo Óscar Lopes, «Grande parte da obra de Aquilino, na esteira dos *Novilhos* de Fialho, constitui uma exortação à ousadia masculina em matéria de amor; o que sem dúvida subentende um quadro social onde a mulher está em situação de defesa passiva, ou de escolha passiva» (Lopes, 1969: 349).

da figura do autor.<sup>11</sup> A descrença e o pessimismo que ensombram o texto final do romance adquirem, portanto, um alcance pragmático que desloca a personagem para o espaço sociopolítico do país. Reside nessa ampliação espacial a grande diferença que distancia o «jornal íntimo» do Diário de Maria Benigna. No fundo, Adriano Valadares desiste da vida, porque está plenamente convencido da impossibilidade de reencontrar o espaço perdido, esse lugar de afirmação vital, que procurou nas suas terras beirãs, quando, em regeneradora excursão cinegética, trocou os animais abatíveis pela jovem fauna Ermelinda. É ela quem surge, em dramático «lapso *freudiano*» (Ribeiro, 1958: 230) num dos derradeiros encontros amorosos com Maria Benigna: «Podia lá ser! Pois podia que, de repente, escapou-se-lhe dos lábios o nome diabólico “Ermelinda!”» (Ribeiro, 1958: 231). Tentando, inconscientemente, corporizar a adolescente serrana no abraço da sofisticada mulher lisboeta, Adriano Valadares perde, em definitivo, todos os espaços de sobrevivência. De nada valeriam as reconciliações, porque, como afirma Maria Benigna: «Reconciliar-se a gente é como consertar louça partida. Ficam a ver-se as linhas de fractura» (Ribeiro, 1958: 205).

## Bibliografia

- ALMEIDA, Henrique (1993), *Aquilino Ribeiro e a Crítica*, Porto, Asa.
- ASSIS, Machado de (2004), *Memorial de Aires*, in: *Obra Completa*, vol. 1, Rio de Janeiro, Nova Aguilar.
- BACHELARD, Gaston (1993), *A Poética do Espaço*, São Paulo, Martins Fontes.
- CUNHA, Maria do Rosário (2007), *O Livro e a Leitura em Eça de Queirós*, Florianópolis, Escritório do Livro.
- CUNHA, Sílvia Marisa dos Santos Almeida (2013), *Dias Inventados: o romance-diário na ficção portuguesa contemporânea*. Tese de Doutoramento policopiada, Universidade de Aveiro.
- LAUREL, Maria Hermínia Amado (1991), «Luísa e Emma – Dois Casos de *Bovarismo*», *Revista da Universidade de Aveiro*, n.º 6, 7, 8, p. 47-59.

<sup>11</sup> Repare-se no seguinte comentário de Óscar Lopes: «Aquilino descrevia expressamente de qualquer sobrevivência individual compreensível, e dos símbolos religiosos tradicionais. Mas como Jorge de Sena, acreditava numa certa pequenina luz, que não precisava de saber ao certo porquê ou para que existe» (Lopes, 1994: 190).

- LOPES, Óscar (1969), «Aquilino Ribeiro: Alguns livros, uma panorâmica», in: *Modo de Ler. Crítica e Interpretação Literária/2*, Porto, Editorial Inova, p. 336-365.
- (1994), «Aquilino Ribeiro e a Infância», in *A Busca de Sentido. Questões de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Caminho, p. 179-191.
- MATEUS, Isabel Cristina Pinto (1987), «Maria Benigna: Romance epistolar e ausência amorosa», *Diacrítica*, n.º 2, p. 81-95.
- NEMÉSIO, Vitorino (1985), «Carta inédita de Vitorino Nemésio para Aquilino Ribeiro». Apresentação de David Mourão-Ferreira, *Colóquio/Letras*, n.º 85, p. 108-111.
- ONFRAY, Michel (2007), *Tratado de Ateologia*, Porto, Asa.
- QUEIRÓS, Eça de (s.d.), *O Primo Bazílio*, Lisboa, Livros do Brasil.
- (2004), *As Farpas*. Coordenação de Maria Filomena Mónica, S. João do Estoril, Príncipeia.
- (2005), *O Crime do Padre Amaro*, Lisboa, Editorial Presença.
- QUEIROZ, Ana Isabel (2012), *Guia das Aves de Aquilino Ribeiro*, Lisboa, Boca.
- RÉGIO, José (1977), *Páginas de Doutrina e Crítica da «Presença»*, Porto, Brasília Editora.
- RIBEIRO, Aquilino (s.d.), *Abóboras no Telhado*, Lisboa, Bertrand.
- (1958), *Maria Benigna*, Lisboa, Bertrand.
- (1979), *Andam Faunos pelos Bosques*, Lisboa, Bertrand.
- (1985), *O Arcanjo Negro*, Lisboa, Bertrand.
- (2012), *Terras do Demo*, Lisboa, Bertrand.
- ROUGEMONT, Denis (1989), *O Amor e o Ocidente*, Lisboa, Vega.
- SILVA, Maria Alice Dias (1998), «Uma personagem de Aquilino: Maria Benigna», *Cadernos Aquilínianos*, n.º 7, p. 55-68.
- SOUSA, Martim de Gouveia e (2012), *Deambulação Aquilíniana & Derivações*, Viseu, Sindicato dos Professores da Região Centro.

TÍTULO: Em busca do espaço perdido: O romance *Maria Benigna*, de Aquilino Ribeiro

RESUMO: O romance *Maria Benigna* é uma narrativa inusitada no conjunto da obra de Aquilino Ribeiro. Constituído por cartas e diários, o romance permite a reflexão acerca de vários assuntos, destacando-se a questão do espaço e do comportamento bovarista.

TITLE: In Search of Lost Space: The Novel *Maria Benigna* by Aquilino Ribeiro

ABSTRACT: The novel *Maria Benigna* is a unique narrative among Aquilino Ribeiro's works. Consisting of letters and diaries, the novel allows for reflection on various issues, especially space and bovarist behavior.

Data de recepção / date of submission: 1.2014

Data de aceitação / date of acceptance: 2.2014